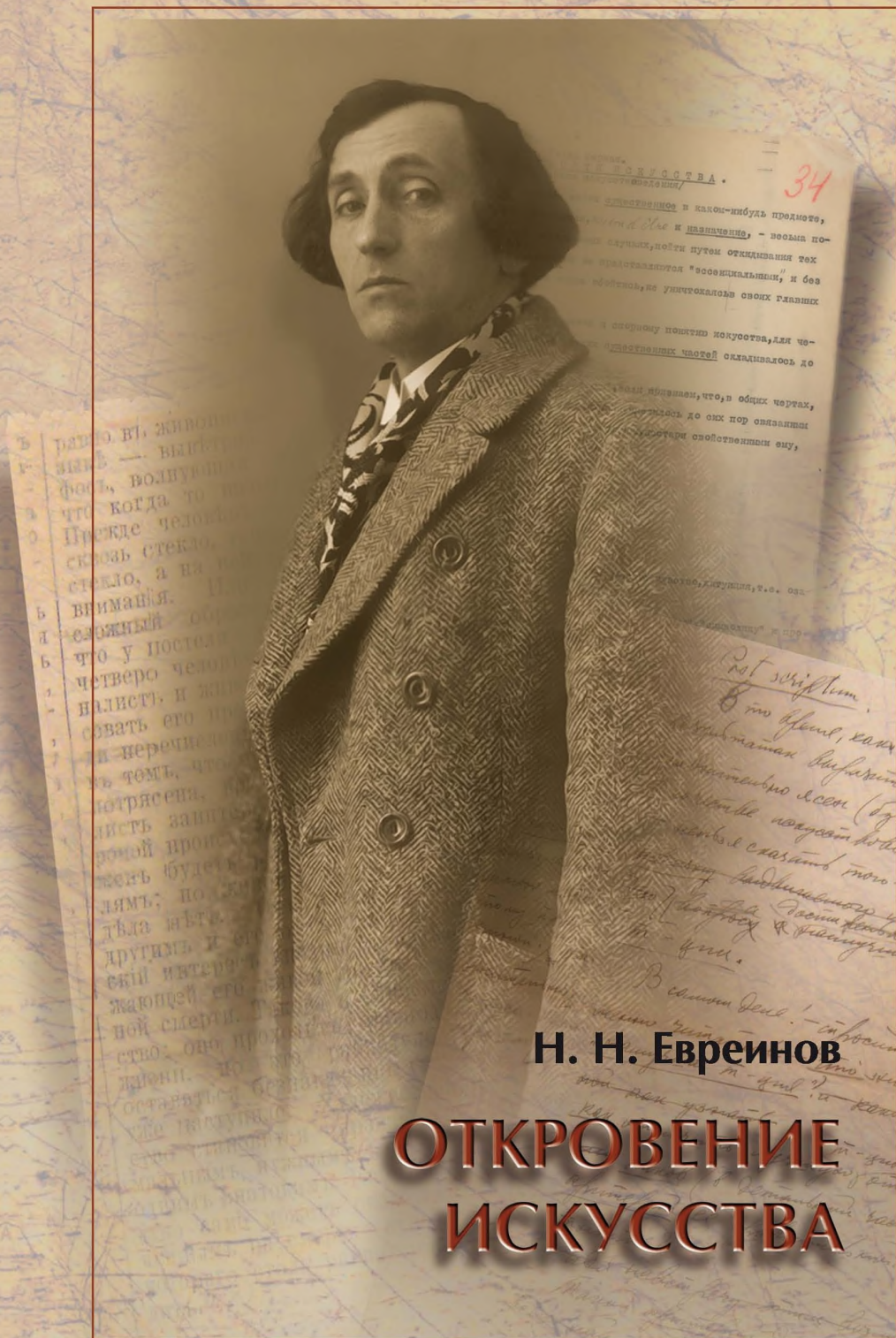


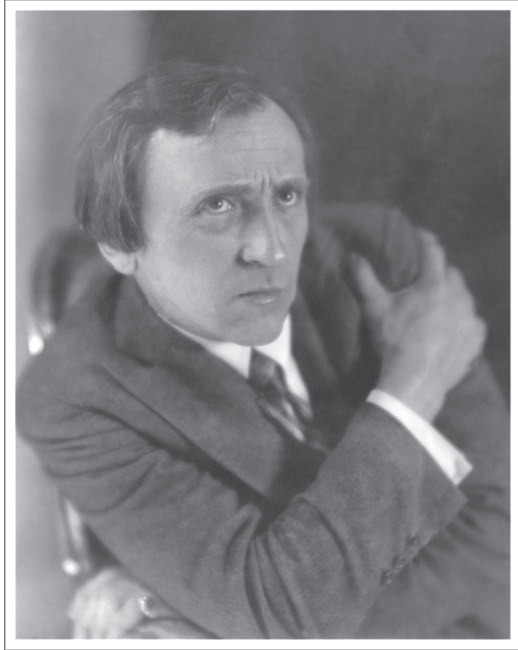
# ОТКРОВЕНИЕ ИСКУССТВА

Н. Н. Евреинов



Н. Н. Евреинов

# ОТКРОВЕНИЕ ИСКУССТВА





РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ  
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Н. Н. Евреинов

# ОТКРОВЕНИЕ ИСКУССТВА

Издание подготовила  
*Клаудиа Пьералли*



ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ "МІРЪ"

Санкт-Петербург  
2012

ББК 57 (71.0)  
УДК 13  
Е63

Ответственный редактор:  
Ю. Б. Лисакова

Научные консультанты:  
Г. А. Вострова, О. А. Корестелев



*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),  
проект № 11-03-16088д*

### **Евреинов Н. Н.**

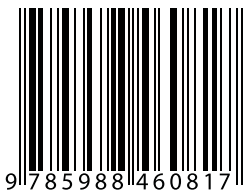
Е63 Откровение искусства / Отв. ред. Ю. Б. Лисакова; подготов. текста, статьи К. Пьералли; коммент. Ю. Б. Лисаковой, К. Пьералли; послесл. Г. А. Востровой и М. Г. Литавриной. — СПб.: Изд. дом «Мирь», 2012. — 776 с., ил.

ISBN 978-5-98846-081-7

Предмет исследования автора, одной из ключевых фигур русского театра Серебряного века, — искусство, его истоки и сущность. В своих теоретических построениях Н. Н. Евреинов (1879–1953) ставит себе задачу уловить ту «мерцающую грань» между искусством и не-искусством, для чего разрабатывает оригинальную сетку категорий, каждая составляющая которой формирует свой круг понятий. Писавшаяся с начала 1930-х гг. работа, подытожившая теоретические разработки и философские построения мыслителя предыдущих периодов, вобрала в себя теоретическое наследие как предшественников, так и современников, в ней также «слышны» диспуты об искусстве, его целях, состоянии и судьбе первой четверти XX века.

Издание осуществлено на основе хранящейся в РГАЛИ машинописной редакции, наиболее полно подготовленной автором к печати; в отдельных случаях для более адекватного понимания текста привлекаются материалы первой редакции, отложившейся в фонде Евреинова в Национальной библиотеке Франции.

ISBN 978-5-98846-081-7



9 785988 460817

- © К. Пьералли, подготовка текста, статьи, комментарии, 2012
- © Ю. Б. Лисакова, комментарии, 2012
- © Г. А. Вострова, М. Г. Литаврина, послесловие, 2012
- © Издательский дом «Мирь», 2012

Конец «театра в жизни»:  
Пути и проблемы  
новой эстетики Н. Н. Евреинова

**Н**иколай Николаевич Евреинов — несомненно, одна из наиболее значительных и интересных фигур в русской культуре XX столетия. Сложность его интеллектуального облика, неоднозначность теоретических позиций, широта профессиональных и дисциплинарных интересов, составивших звенья его творческого пути — режиссера и теоретика культуры *lato sensu* — делают проблематичной любую попытку ограничить значение его наследия рамками какого-нибудь одного из художественных течений и научной школы первых десятилетий XX в. С самого начала своего творчества Евреинов выступил как режиссер, не затерявшийся на фоне целого созвездия имен на артистическом небосклоне своей эпохи (например, таких деятелей театра первой половины XX в., как Станиславский, Мейерхольд, Таиров), драматург, теоретик и историк театра, искусствовед. И уже тогда в своих трудах по теории театра («Театр как таковой», «Театр для себя», «Театр и эшафот») он рассматривает этот вид искусства исходя из комплексной системы культурно-философских взглядов. Важнейшая и во многом итоговая работа по теории искусства была написана им спустя много лет, во время эмиграции. Речь идет о трактате «Откровение искусства», созданном в период между 1930 и 1937 гг.

Довольно основательно изучена его деятельность как теоретика театра и *sui generis* новатора<sup>1</sup>, разработавшего своеобразную

---

<sup>1</sup> Профессор Б. В. Казанский, автор первого исследования «системы Евреинова», приписывает режиссеру заслугу решительного толчка к по-

и провокативную теорию искусства и личности, опирающуюся на концепт «инстинкт театральности», рассматриваемый и как фундаментальное понятие, и как первичная характеристика психологической структуры человека. Менее известна та часть его работ, которую можно отнести к сфере культурологии, посвященных истории искусства, искусствоведческой критике и философии, в частности к эстетике и этике, распыленных по авторским архивам и большей частью еще не опубликованных. Одна из наиболее значительных из них как по объему, так и по глубине высказанных идей — вышеуказанный трактат; вопросам этики и философии искусства посвящена значительная часть корпуса докладов, прочитанных на собраниях русских масонских лож в 1930–1950-е гг.<sup>2</sup>

## ЧТО ТАКОЕ «ОТКРОВЕНИЕ ИСКУССТВА»

Н. ЕВРЕИНОВА:

### ТЕКСТ И КОНТЕКСТЫ

Начать знакомство читателя с самым крупным теоретическим произведением Евреинова эмигрантского периода естественнее всего с определения времени его создания, поскольку отложившиеся в архивах материалы не имеют авторской датировки, а специальные исследования на эту тему отсутствуют. Потребность в подобном рода уточнении вызвана не столько исследовательской педантичностью, сколько особым местом, занимаемым трактатом как в творчестве самого автора, так и (смей думать — шире) всего русского зарубежья. Идеи и темы, обсуждаемые в работе, выходят далеко за рамки собственно теории искусства, а предложенные подходы и открывающиеся новые горизонты по-иному разворачивают извечную тему о месте искусства в жизни человека и общества — тему, активно обсуждавшуюся, в том числе и автором трактата, уже в 1910-е гг.

---

иску нового театра: «К ним (идеям Евреинова. — К. П.) так или иначе восходит вся идеология нового театра, и даже новое театропонимание связано с его именем» (*Казанский Б. В. Метод театра. Анализ системы Н. Н. Евреинова. Л., 1925. С. 4*), — и уточняет, что Евреинов в большей степени был новатором с точки зрения устремлений, но не реальных режиссерских результатов (См.: Там же. С. 8).

<sup>2</sup> Ряд докладов недавно был опубликован в сб. «Тайные пружины искусства. Статьи по философии искусства, этике и культурологии 1920–1950 гг.» (М.: Ессе homo, 2004).

К сожалению, имеющиеся наработки мало могут помочь нам в этом вопросе, более того, если дата завершения работы над рукописью указывается почти единогласно, то время замысла произведения во многих случаях ставится произвольно.

В первую очередь необходимо указать, что составитель авторского фонда, хранящегося в РГАЛИ, определяя начальную и конечную даты работы над машинописью, установил их как 1934 и 1937 гг. соответственно. В определении конечной даты у составителя были вполне объективные резоны — в тексте нет ни одной ссылки на публикации или события после указанной крайней даты, однако почему начальной датой указан 1934 г., остается, и, возможно, останется навсегда, тайной. Указанные даты без учета узкопрофессиональной задачи составителя (определения даты создания конкретного документа — машинописи) далее стали повторяться в исследовательских работах, энциклопедических и словарных статьях о Евреинове. Например, в энциклопедическом словаре «Русские писатели. 1800–1917» указывается: «...в годы 1934–1937 он работал над театрально-философским романом „Откровение искусства“»<sup>3</sup>. Здесь явная аберрация, вероятно, автор статьи не был знаком с текстом трактата и принял его за другое неизданное произведение того же периода: в одном из писем своему другу В. Каменскому Евреинов пишет о «двух сочинениях для души»: первое из них — трактат, а второе определено им как «театрально-философский роман», название которого не упоминается<sup>4</sup>.

Не менее курьезен эпизод и со статьей из «Литературной энциклопедии русского зарубежья»: «В 1934 начал работу над театрально-философским романом и книгой „Искусство как сверх-мастерство (Ученье о художественной ценности, не-

<sup>3</sup> Н. Н. Евреинов // Русские писатели: Биографический словарь: (1800–1917). М., 1992. Т. 2. С. 214.

<sup>4</sup> Евреинов Н. Н. Письмо В. В. Каменскому от 24.10.34 // Современная драматургия. 1990. № 4. С. 249. Под философско-театральным романом, возможно, понимается «Сочинение П-ера Одна», местонахождение которого неизвестно. В московском фонде Евреинова хранится статья под названием «Не от мира сего», экспликативный подзаголовок которой отсылает к загадочному театральному роману: «Вымышленная рецензия на неопубликованный еще кинороман „Сочинение П-ера Одна“ Н. Евреинова» (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 36), датированная составителем 1920–1930-ми гг.



зависимой от технического совершенства)“»<sup>5</sup>, автор которой, вероятно, опирается на текст вышеупомянутого письма В. Каменскому, сохраняя более раннее название трактата, и, видимо, не подозревает о хранящейся в архиве машинописи.

В статье «Н. Евреинов» энциклопедического словаря «Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции»<sup>6</sup> сочинение Евреинова описывается как «фундаментальный эстетический трактат» с указанием его окончательного названия — «Откровение искусства», однако дается только дата окончания работы над ним — 1937 г. Известная добросовестность делает честь автору статьи: даты, указанные составителем московского фонда, изначально не могут охватывать весь период работы над трактатом.

Последние по времени статьи А. Сёмкина и М. Рубинс вполне достоверно указывают на жанр произведения: первый определяет текст Евреинова как «философский трактат» и считает, что он работал над ним «в течение 1930–1940-х гг.»<sup>7</sup> Вторая сводит всю работу над произведением только к 1937 г.: «In 1937 he wrote a fundamental study of art, „Откровение искусства“»<sup>8</sup>. Наконец, в одном из очерков об эмигрантском периоде творчества Евреинова произведение (ровно также, как это сделано А. Томашевским) названо «фундаментальным эстетическим трактатом», при этом указан только год завершения работы — 1937<sup>9</sup>.

Подготовительные материалы к трактату, включая публичные выступления Евреинова, и корпус писем позволяют предложить иную картину работы над публикуемым произведением. В биографической книге о муже А. Кашина, имея в виду его работу над трактатом, вспоминает годы «возрождения» Евреинова как режиссера (конец 1934 и 1935): «...воспрявший духом

<sup>5</sup> Купцова О. Н. Н. Евреинов // Литературная энциклопедия русского зарубежья: В 4 т. / Под ред. А. Н. Николокиной. М., 1997. Т. 1. С. 163.

<sup>6</sup> Томашевский А. Н. Н. Евреинов // Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века / Под ред. В. В. Шелохаева. М., 1997. С. 232–233.

<sup>7</sup> Сёмкин А. Д. Н. Н. Евреинов // Русская литература XX века: Прозаики, поэты, драматурги: Библиографический словарь: В 3 т. М., 2005. Т. 1. С. 681.

<sup>8</sup> Rubins M. Dictionary of Literary Biography: Twentieth-Century Russian Emigre Writers. Detroit, 2005. P. 99.

<sup>9</sup> Савкина И. Ф. Н. Н. Евреинов в эмиграции // Культура русского зарубежья. М., 2003. С. 98.

Евреинов, ободренный пражскими успехами (да и привезенными оттуда деньгами), целиком отдался окончанию своего многолетнего труда по теории искусства „Откровение искусства“»<sup>10</sup>. Итак, если в 1934 г. Евреинов уже заканчивал работу над произведением, можно предположить, что замысел трактата относится к более раннему времени.

Далее. Из вышеупомянутого письма В. Каменскому известно, что Евреинов к концу 1934 г. уже почти дописывал трактат: «...в заключение о моих сочинениях для „души“. Одно из них — театральнo-философический роман, который еще не закончен. Другое — почти законченная книга по теории искусства; ее заглавие: „Искусство как сверх-мастерство“ (Учение о художественной ценности, независимой от технического совершенства). Эта книга стоила мне четырех лет напряженного труда»<sup>11</sup>. Иными словами, трактат писался автором с 1929 г.

Приведем другие факты. В РГАЛИ имеется документ, содержащий тезисы публичного выступления Евреинова (неизданной лекции «Парадокс об искусстве»), датированный 1930 г.<sup>12</sup>, в которых излагаются основные положения первой главы будущего трактата (впоследствии глава названа несколько иначе: «О спорности искусства. Парадоксы искусствоведения»).

В докладе «О запоне вольного каменщика. О моих масонских впечатлениях»<sup>13</sup>, прочитанном Евреиновым 29 декабря 1930 г. в русскоязычной масонской ложе, обсуждая морально-просветительский аспект масонского идеала самоусовершенствования, он отсылает слушателей к другому своему выступлению — «Функция искусства»<sup>14</sup>. Такова же тема седьмой главы, имеющей подзаголовок «О функции искусства и эвтелизме сверхмастерского творчества». Все перечисленное позволяет говорить о том, что круг основных тем (вероятнее всего, их структура и логическое соподчинение в представлении автора витали еще не в том виде, в котором она предстает перед нами

<sup>10</sup> Евреинова А. А. Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века. Париж, 1964. С. 70.

<sup>11</sup> Евреинов Н. Н. Письмо В. В. Каменскому. С. 249.

<sup>12</sup> Евреинов Н. Н. Парадокс об искусстве. Тезисы лекций (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 1–2).

<sup>13</sup> См.: Евреинов Н. Н. Тайные пружины искусства. С. 74–78.

<sup>14</sup> См. там же.

в последней редакции), рассматриваемых в трактате, сложился к 1930 г.

И наконец, в письме к Ю. Ракитину от 9 сентября 1931 г. Евреинов, рассказывая другу о своих текущих делах, сообщает: «Теперь вновь пишу (вот уже 3-й год) работу о функции искусства»<sup>15</sup>.

Таким образом, можно с достаточной долей уверенности сделать вывод, что зарождение интенции, послужившей началом работы над проблемами, составившими живую плоть трактата, относится уже к 1928 г. И только позже, где-то в 1930 г., размышления Евреинова перерастают в исследование «сверх-мастерской ценности» искусства, завершившись спустя некоторое время написанием крупного произведения<sup>16</sup>.

Что касается верхней границы работы автора над своим произведением (даты ее завершения), то нет оснований не согласиться (с известной условностью) с составителем московского фонда относительно 1937 г. Тем более, что первая редакция текста трактата, отложившаяся во французском авторском фонде

<sup>15</sup> Из двух углов: Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракиными (1928–1938) // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX в.: Вып. 3 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М., 2004. С. 250.

<sup>16</sup> При рассмотрении вопроса о времени начала работы над трактатом использовался материал, позволяющий с большей долей вероятности указать крайнюю дату, однако в авторских архивах имеются другие материалы, однозначно указывающие на то, что работа началась задолго до 1934 г., например, в фонде БНФ (Coll. 22\_126) отложился текст лекции «О спорности искусства», датированный автором 1933 г.

Отметим также, что параллелизм тем докладов, с которыми Евреинов выступал в масонских ложах в 1930-х гг., с основными темами его трактата — специфическая черта его работы над своим произведением. Вряд ли это было случайностью, логичнее предположить обратное — исследователь использовал масонскую аудиторию для «обкатки» своих идей, возникающих в процессе работы. Но этим замечанием тема «масонство — трактат „Откровение искусства“» не заканчивается. Любопытно отметить, что Евреинов посвящается в масоны в том же 1930 г., в год, когда его первоначальный замысел претерпевает значительные изменения (появляется идея проведения разграничительной линии между искусством и неискусством, идея сверх-мастерства), что не может не наводить на мысль о необходимости более углубленного исследования о влиянии возникающего под пером Евреинова-исследователя сочинения на поиски нравственных основ жизни Евреинова-человека.

(БНФ. Coll. 22\_114; Coll. 22\_125), принципиально не отличается от второй (московской) редакции<sup>17</sup>. Таким образом, можно с уверенностью говорить, что текст трактата в том виде, как он отложился в московском авторском фонде, создавался с 1930 по 1937 г., однако его замысел, т. е. размышления на темы, обогатившиеся затем более глубокими предпосылками, — к 1928.

Приведенные нами свидетельства и внешние жизненные обстоятельства говорят о том, что, создавая свое творение в течение столь большого промежутка времени, Евреинов работал над ним не регулярно. В период «полного преуспеяния»<sup>18</sup>, по определению А. Кашиной (т. е. с 1927 по 1931 г.), мы видим Евреинова в центре парижской театральной жизни. Затем наступил заметный спад, вызванный, по всей видимости, экономическим кризисом, разрушившим творческие замыслы многих деятелей культуры. И хотя в апреле 1934 г. он становится во главе театра миниатюр «Бродячие комедианты», наиболее интересным театральным опытом середины 1930-х гг. представляется его сотрудничество с Г. Козном в рамках семинара по средневековому театру в Сорбонне<sup>19</sup> и приглашение поставить в Национальном пражском театре оперы: «Сказка о царе Салтане» и «Горе от ума» (1935). В следующем, 1936 г. он возглавил инициативную группу по созданию Русского драматического театра, в котором поставил пьесу по Козьме Пруткову.

В 1930-е гг. Евреинов продолжает работать и как драматург, однако эта его ипостась «смолкает» в период работы над трактатом. К 1931 г. он завершает работу над пьесой «Любовь под микроскопом», остававшуюся долгое время неизданной<sup>20</sup>, в том же

<sup>17</sup> Единственное уточнение архивного описания машинописи (второй редакции) в авторском фонде РГАЛИ, вытекающее из нашего исследования, касается начальной даты создания документа, которая, безусловно, относится к 1937 г.

<sup>18</sup> См.: *Кашина А. К.* Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века. С. 69. О творчестве Н. Евреинова этого периода см.: *Литаврина М. Г.* Русский театральный Париж. СПб., 2003. С. 122–133.

<sup>19</sup> Силами студенческой труппы «Ле Теофильен» Евреиновым поставлено несколько спектаклей, в том числе «Игры об Адаме и Еве» (1934), «Игры о Робене и Марион» (1935).

<sup>20</sup> Опубл. В. В. Ивановым в сб.: Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века / Ред.-сост. В. В. Иванов. М., 2004. Вып. 3.

году заканчивается очень утомительный, по его оценке, опыт<sup>21</sup> сотрудничества в кино — Евреинов выступает как киносценарист звукового фильма «Только не в губке» (название в прокате — «*Pas sur la Bouche*»), выпущенного «Comédie-Filmées». Следующие его театральные опусы датируются уже временем после завершения работы над трактатом — «Чему нет имени» (1937, изд. в 1965), «Шаги Немезиды» (1939, изд. в 1955).

В 1930 г. начинается масонская деятельность Евреинова: он посвящается в русскоязычную ложу «Юпитер» (зависимую от высшей «Великой ложи Франции»<sup>22</sup>) и будет оставаться верным ей на протяжении более чем двадцати лет<sup>23</sup>. С 1930 по 1933 г. он регулярно принимает участие в работе ложи, сделав несколько докладов, в том числе и на масонские темы<sup>24</sup>; также

<sup>21</sup> См.: «Здорово устал! Это ад порой — работать над говорящим фильмом» (Н. Евреинов — Ю. Ракину от 09.09. 1931 г. // Там же. С. 250).

<sup>22</sup> Согласно А. Серкову, «Великая ложа Франции» — одна из двух масонских структур (вторая — «Великий восток Франции»), открывших с 1923 г. для русских эмигрантов возможность посвящения в свои дочерние ложи, в которые их члены объединялись на основе общих интересов или духовных ориентаций (подроб. см.: Серков А. И. История русского масонства 1845–1945. СПб., 1997). В 1932 г. в Париже существовало семь русских лож, подчиненных трем (по утверждению Н. Свиткова, считавшего, что среди русских лож были и те, которые входили в структуру масонского ордена «Право человека»; см.: Свитков Н. Масонство в русской эмиграции. Париж, 1932) или двум (по мнению Серкова) более важным «повиновениям».

<sup>23</sup> Евреинов посвящается в первый градус масонского ордена по шотландскому уставу (предусматривающему 33 градуса) 15 мая 1930 г., последний известный доклад «Об Иоанне Крестителе (Иване Купало)», прочитанный 6 июля на объединенном заседании ложи, позволяет говорить о продолжившемся вплоть до 1950 г. посещении им ордена. Несомненно, в течение этого двадцатилетия работа русских лож в Париже временно прекратилась после 1939 г. Более того, с началом военных действий в России часть русских масонов, попавших под подозрение в просоветских взглядах, как «потенциальные русские граждане» были арестованы нацистами (см.: Берберова Н. Н. Люди и ложи: Русские масоны XX столетия. Нью-Йорк, 1986. С. 91). Евреинов, к счастью, не попал в их число.

<sup>24</sup> Среди докладов, прочитанных в эти годы, — «О запоне вольного каменщика» (29 декабря 1930, опубл.), «Функция искусства» (1930, неопуб.), «Рождение греческой трагедии» (19 мая 1932, опуб.), «О символе» (17 ноября 1932, опубл. в «Бюллетене Великой ложи. № 14. Париж, 1933. IV. I), «Тайные пружины искусства» (27 мая 1934, опубл.).

он спорадически посещает и другие ложи (в особенности ложи «Астрейя» и «Droits de l'homme»)<sup>25</sup>, в которых тоже выступает с докладами<sup>26</sup>.

Исследователи Евреинова неоднократно подчеркивали его внутреннюю пластичность, что сказывалось, естественно, не только в его творчестве как режиссера, но и в организации творческого пространства — вряд ли он, работая над трактатом, откладывал другие свои замыслы и дела «на потом». Таким образом, опираясь на вышеупомянутые свидетельства, можно говорить о том, что к 1931 г. (письмо Ю. Ракитину) он достаточно далеко продвинулся в написании первого варианта своего исследования, а к 1934 (письмо к В. Каменскому) — в работе над вторым его вариантом. Вероятно, на 1932 и 1935 гг. приходится творческие кризисы, в результате которых произошли изменения точки зрения на предмет исследования, углубление предпосылок и, как следствие, — изменение названия трактата. Конечно, мы далеки от мысли, что имевшиеся наработки не вошли составной частью в последнюю редакцию, тем не менее ее создание необходимо отнести к периоду возвращения Евреинова из Праги (см. уже упоминавшееся свидетельство А. Кашиной; необходимо также отметить, что ссылки на издания и события 1936 и 1937 гг. рассыпаны практически по всему тексту, но особенно их много в третьей главе, возможно появившейся в последний период работы над трактатом). Таким образом, хранящийся в авторских архивах вариант необходимо отнести к 1935–1937 гг. В дальнейшем Евреинов, возможно, возвращался к уже созданному тексту, внося отдельные стилистические

<sup>25</sup> 10 июня 1939 г. Евреинов выступает здесь с докладом «Об орфическом учении в связи с древнегреческой философией» (опубл.).

<sup>26</sup> Согласно протоколу ложи «Астрейя» в 1935 г. в ней насчитывалось 17 «tenues» (посвященных), среди которых Евреинов — один из двух, посвященных в 4-й градус (Тайный Мастер). Там же в протоколе ложи отмечается, что в указанном году он выступал с докладом: «Evreinov, auteur dramatique et critique éminent nous a parlé des ressorts secrets de l'art» (Евреинов — драматург и выдающийся критик выступал с докладом о тайных ресурсах искусства»; см.: Rapport moral de la Loge de Perfection n. 542, «Amici Philosophiae», année 1935 (Доклады членов ложи о религиозно-этических принципах масонства и по его истории). РГВА. Ф. 730. Оп. 1. Д. 184. Л. 18–19).

правки и даже намереваясь немного видоизменить его структуру, превратив две части восьмой главы в самостоятельные главы, но концептуальных изменений уже не делалось.

Трактат не был опубликован при жизни автора. Вряд ли к мироощущению Евреинова применимы реалии советского бытия с его практикой писания «в стол»; хотя он и обмолвился о работах «для души», но это, скорее, характеристика посылки исследования, чем уточнение степени публичности работы (вспомним также практику публичного «обкатывания» идей трактата в масонской акдитории). Более того, разбросанные по тексту прямые обращения к читателю, пристрастные характеристики творчества В. Шкловского и Вс. Мейерхольда — вот далеко не полный перечень пассажей, вряд ли уместных в тихой заводи размышлений, предназначенных для личного пользования.

О попытках Евреинова найти издателя упоминает в своем письме от 27 октября 1955 г. Л. Магеровскому и А. Кашина, рассказывая о трудностях, с которыми столкнулся ее муж. Однако необходимо констатировать: рукопись трактата не была окончательно подготовлена автором к печати, и переговоры о ее издании, если они и велись, могли идти только в режиме договора о намерениях.

## ЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ТРАКТАТА

Многогранность таланта Евреинова не могла не отразиться в довольно широком спектре тем и проблем в большей или меньшей степени затрагиваемых в публикуемой работе, а также в способе изложения. В ней причудливо переплелись глубокие философские идеи и теоретические построения автора с его личными предпочтениями и пристрастиями, а для более выразительной экспликации собственной мысли он прибегает к обильному цитированию ученых, мыслителей и искусствоведов различных школ и направлений (а также научных дисциплин). Наконец, работа пронизана неподдельной заинтригованностью «самой сутью вопроса», характерной для дискуссий превой трети XX в. о месте художественного творчества, чьи отзвуки «слышны» на страницах трактата.

Безусловно, столь монументальный труд не мог появиться «вдруг», для творческого пути Евреинова характерны фантазирование идеями, необычность точек зрения и постановок вопросов. «К ним (идеям Евреинова. — К. П.) так или иначе восходит вся идеология нового театра, и даже новое театропонимание связано с его именем»<sup>27</sup>, — констатирует Б. Казанский и уточняет, что Евреинов был новатором в большей степени в смысле устремлений<sup>28</sup>. Нельзя не согласиться с почтенным профессором с одной маленькой оговоркой: свое заключение он сделал более чем за десять лет до завершения работы над трактатом, и устремления воплотились в конкретные положения о сущности искусства.

Другая особенность работы Евреинова — тот широкий круг идей, сознательно используемых автором и непосредственно присутствующих в тексте, а также то едва уловимое нечто, называемое духом времени, составивший временной контекст еврейновского исследования. Исследование реальных, возможных и только намечающихся ментальных пересечений невозможно вместить в рамки статьи, предваряющей публикацию довольно сложного в идейном и структурном планах текста. Ограничимся лишь освещением проблем, непосредственно связанных с его логической структурой.

\* \* \*

В истории науки, и особенно в истории гуманитарных наук, не раз возникала ситуация, когда ранее казавшаяся стройной теория при дальнейшем углублении в предмет предстает перед взором исследователя набором «мертвых костей»<sup>29</sup>. Подобную картину рисует и Евреинов в отношении искусствознания: казалось бы, исчерпывающий специфику искусства круг категорий — от «святой троицы» Баумгартена: благо, красота, истина, до вошедших позже в круг эстетических исследований: форма, содержание, вдохновение или лирическое чувство — на поверку оказывается недостаточным для описания особенности языка

<sup>27</sup> Казанский Б. В. Метод театра. Анализ системы Н. Н. Евреинова. С. 4.

<sup>28</sup> См.: Там же. С. 8.

<sup>29</sup> Ср.: Гегель Г. В. Ф. Наука логики: В 3 т. М., 1973–1975. Т. 1. С. 87–101.



символических форм искусства. Более того, в первой главе Евреинов последовательно рассматривает каждую из них как самостоятельный инструмент познания результата творческого акта и приходит к выводу, что признанные произведения искусства могут и не иметь свойств, описываемых каким-либо из перечисленных понятий.

При этом возникающие недоразумения порой столь нелепы, что в третьей главе-экскурсе он предлагает эксперимент — рассмотреть памфлет Льва Толстого «Что такое искусство?» как художественное произведение, которое «в качестве <...> произведения искусства <...> могло бы быть приветствуемо приверженцами любого из современных искусствоведческих направлений»<sup>30</sup>. Положительный результат такого эксперимента, по мнению автора «Откровения искусства», вполне возможен, особенно при анализе формообразующих элементов памфлета. Это доказывает, как справедливо считает Евреинов, что устоявшийся круг категорий не отражает специфики искусства.

Заметим, что еврейновский способ изложения во многом напоминает толстовский. Читатель не всегда будет иметь дело с традиционным типом линейного изложения, основанного на «прядении» логических выводов из более или менее обоснованных посылок. В тексте широко пользуется метод построения мизансцены, только в данном случае материалом выступают не реквизит, актеры, свет и т. п., а воззрения на искусство и его свойства (искусствоведов, критиков и художников, ученых и т. д. вплоть до «людей из толпы»)... и, конечно же, темперамент автора. Противоречия, в которые впадают не только профессионально ведающие искусством, а вслед за ними и его ценители, но и его деятели (творцы) при оценке конкретного произведения (как и творчества того или иного художника), можно смело назвать интенцией, ставшей побудительным началом всего трактата.

Нетрудно заметить, что рассматриваемые в первой главе понятия касаются свойств произведения искусства, но «как только дело доходит до объяснения <..> „особого“ (или „высшего“)

<sup>30</sup> Евреинов Н. Н. Откровение искусства // Наст. изд. С. 162.

смысла искусства, так у всех решительно мыслителей об искусстве становится „темна вода в облаках“»<sup>31</sup>. Именно в перенесении вопроса с исследования качественных составляющих искусства в область его метафизики, выяснения его специфики по отношению к другим видам человеческой деятельности, зафиксированной также в особых методах построения художественного текста (в широком смысле этого слова) видится автору выход из тупиков искусствоведения. «Когда мы задаемся вопросом, когда, в качестве чего и под видом чего возникает <...> искусство, оказывается, что мы тем самым, параллельно и одновременно, задаемся вопросом о сущности искусства и его цели...»<sup>32</sup>

Определение своеобразия (или как выражается Евреинов — «спецификума») искусства — задача, за решение которой не раз брались и до него. Например, Лев Толстой, человек далекий от ученых кругов не столько творчеством, сколько способом мышления, в уже упомянутом памфлете тоже задается вопросом: «Что же такое это искусство, которое считается столь важным и необходимым для человечества? <...> Что же такое искусство, если откинуть путающее все дело понятие красоты?»<sup>33</sup> Новизна еврейновского вопрошания — в конкретизации вопроса, которая в свою очередь стала возможной благодаря трудам его предшественников (включая того же Толстого)<sup>34</sup>.

### Сверх-мастерство

Выход из тупика Евреинов видит в идее сверх-мастерства, пронизывающей все составляющие элементы произведения искусства и превращающей последнее в единое целое (целокупность), в факт душевной (как минимум) жизни человека.

<sup>31</sup> Там же. С. 59.

<sup>32</sup> Там же. С. 152.

<sup>33</sup> *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978–1985. С. 47, 76.

<sup>34</sup> Среди тех, кого Евреинов упоминает как своих предшественников, не только великий русский писатель или, к примеру, эстетик Б. Христиансен и оккультист П. Д. Успенский, композитор А. Н. Скрябин, философ М. Гюйо, но и современники — Александр Бенуа, Владимир Вейдле. Мы намеренно не указываем на психоаналитиков, Л. Леви-Брюля или Дж. Фрэнзера, без идей которых вряд ли мыслимо предлагаемое исследование.

«Понятие искусства (чрезмерно широко) — выражая умение, ловкость, техническое совершенство, навык <...> это понятие, употребляемое вдобавок еще ради противопоставления рукотворного создания нерукотворному (т. е. природе), явно требует дальнейшей дифференциации, т. к. в широком смысле оно применимо чуть <ли> не ко всей человеческой деятельности — можно с таким же правом говорить о военном и врачебном искусстве, как и об искусстве вышивания и чистописания <...> как и об искусстве пиротехники (фейерверка), <...> педикюра»<sup>35</sup>. Смещение искусства с иными сферами человеческой деятельности приводит к выводам, появление которых — очевидный искусствоведческий курьез. Такое смещение, например, мы встречаем в книге «Гипертрофия искусства» К. Миклашевского, сетующего, что «засилие искусства с каждым годом увеличивается и со времен Толстого ушло далеко вперед <...> Мы мало отдаем себе отчета в том, до какой степени вся наша психика загромождена артистизмом...»<sup>36</sup>

Вводимая новая идея позволяет решить первую задачу всякого научного исследования: очертить тот круг фактов, уверенно вносимый в сферу рассмотрения. У всех перечисленных видов мастерства есть общая черта, становящаяся водоразделом между тем, что мы относим к искусству, и тем, что квалифицируется лишь как ремесло — отсутствие целокупности в продуктах творчества ремесленника и характерного для продукта творчества художника: «Какие-нибудь часы „Louis XV“ — допустим — могут восторгать нас главным образом своей прекрасной „формой“; „содержанием“ их все-таки придется признать механизм, действие которого служит обозначению времени»<sup>37</sup>. Искусство как средство сродни древнегреческому понятию «техне», противопоставлявшегося мусическим искусствам, а также тому, что Н. Федовов определял как «искусство подобию», неспособного сказать о жизни ничего подлинного, впадающего в дурную бесконечность бесплодного перебирания форм видимого мира.

<sup>35</sup> Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 155.

<sup>36</sup> Миклашевский К. Гипертрофия искусства. Пг., 1924. Цит. по: Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 120.

<sup>37</sup> Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 425.

В формальном отношении в этом же ряду находятся и научное творчество, и все элементы литургического действия — от храма и его декора до религиозного гимна или проповеди. И часы «Louis XV», и научное творчество, и храм — составляющие нашей (человеческой) культуры, но... не творения искусства.

Содержательно понятие «сверх-мастерство» подчеркивает тот момент, что у каждого произведения искусства за рамками минимально необходимого мастерства для его создания (будь то сюжет, фабула, язык, способ повествования в литературе, умение рисовать и ваять в пластических его видах и т. п.) появляется еще нечто, какой-то обертон, новый угол восприятия. Ценность искусства заключается не в добротности мастерства, создающего их и доступного нашему сознанию, а в том, что находится за его, мастерства, пределами. Именно это нечто является альфой и омегой, определяющими, какое из свойств конкретного произведения искусства будет наиболее ярко проявляться, а какое не будет ощущаться вовсе. Указанное свойство — основа принципа формирования и языка символических форм, его главная специфика, подробно рассматриваемая автором в третьей части трактата, предметом которой являются свойства, или, как выражается Евреинов, методы сверхмастерского искусства.

Возникновение сверхмастерского искусства относится, согласно автору, к довольно позднему периоду человеческой истории — ко времени начала религиозного скепсиса, а его становление связано с процессом дифференции ценностей искусства от религиозных. Первобытные люди, читаем на страницах трактата, не знали никакого искусства в присущем современному человеку смысле этого слова, а то, на что указывается историками как на проявление эстетических потребностей наших предков, не более чем чародейство, магия, выражение не эстетического, а религиозного или близкого к нему чувства. «Скульптура даже сравнительно культурного Египта еще далека от того, чтобы принимать ее за искусство в нашем самом высшем смысле этого слова», она выступает в «своеобразном значении каменного кокона, хранящего потенциальную бабочку-душу»<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Там же. С. 281.

Что же так изменило сознание человека? Остановимся на этом моменте трактата ввиду его особого места в размышлениях автора, который (не вербализируя непосредственно свой тезис), по сути дела, именно факт религиозного скепсиса, известного нам по библейским преданиям (скепсис Авраама к профессиональной деятельности своего отца, ваятеля идолов) и индийским сказаниям о Шакьямуни, кладет в основание своей философии искусства.

Понятие скепсиса предполагает расщепление сознания: к непосредственному рассмотрению предмета добавляется анализ его содержания. Причем анализ необходимо предполагает наличие предпосылок, сформированных на других мировоззренческих основаниях (в противном случае никакой анализ немислим). Но возникновение иной точки зрения на предмет возможно только в ситуации осознанного отбора уже имеющихся представлений о нем. Она, иная точка зрения, или позиция скепсиса, и приводит в конечном счете к вере человека в самого себя, в собственные силы.

Таким образом, основным следствием запущенного религиозным скептицизмом процесса (имплицитно уже имевшегося в нем) стало изменение статуса гносеологического «Я». Для первобытного человека в вещах и событиях «существенно <...> то, что невидимо и неосязаемо, а именно мистические силы, коих ощущаемые данные сводятся лишь к знаку и средству», для него в восприятиях мира «важно <...> общение, какое он устанавливает с невидимым и неосязаемым, с мистическим и оккультным, через посредство того, что материально, осязаемо и видимо»<sup>39</sup>. Совсем иным предстает мир для абсолютного гносеологического «Я», для которого «существенно в вещах то, что мы видим в них и осязаем». Из видимого и осязаемого вытекает наша оценка мира, который становится инвариантом представлений каждого индивида<sup>40</sup>.

Хронологические рамки становления гносеологического «Я» как абсолютного начала мира, естественно, не могут быть даны исчерпывающе точно: начало этого процесса, как уже

<sup>39</sup> Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 276.

<sup>40</sup> Обозначаемого в общественном обиходе словечком «научная картина мира».

было упомянуто, зафиксировано в религиозных легендах. Однако возможно указать на время его завершения — появление самосознающего «Я» зафиксировано зарождением первых философских школ. Причем, как не раз отмечали историки философии, возникновение философии происходит автономно у разных народов приблизительно в одно и то же время. И второе, история сохранила имена мыслителей.

Здесь необходимо уточнение. Не стоит забывать замечание Л. Леви-Брюля, что «не существует двух форм мышления у человечества, одной пралогической, другой логической, отделенных одна от другой глухой стеной, а есть различные мыслительные структуры, которые существуют в одном и том же обществе и часто, быть может, всегда, в одном и том же сознании»<sup>41</sup>. Степень превалирования дологического мышления, основанного на законе партиципации (или рационального мышления) в обществе говорит о степени его развития (или цивилизованности).

Итак, логической предпосылкой возникновения сверхмастерского искусства является изменение онтологического статуса гносеогического «Я», смена точки зрения человека — от веры в предустановленный одухотворенный окружающий мир он переходит к вере в силу логических оснований: «Совершенно ясно, что <...> противоположение „эстетического“ „внеэстетическому“ <...> могло иметь место только при условии перехода от бессознательно-инстинктивного отношения к своему „Я“ и окружающему его миру, свойственного первобытному человеку, к отношению „сознательному“»<sup>42</sup>, когда искусство становится автономным и автократным.

## Откровение искусства

Искусство есть творческий акт самосознающего сознания, или «Я», чтобы ни говорилось об уподоблении его сновидению. Но кому оно адресовано? Такому же «Я»? Ни в коем случае, говорит Евреинов, его адресат в первую очередь не наше сознание, а его инобытие, глубоко запрятанное в тайниках нашего

---

<sup>41</sup> *Леви-Брюль Л. Первобытное мышление // Леви-Брюль Л. Сверхестественное в первобытном мышлении. М., 1984. С. 8.*

<sup>42</sup> *Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 298–299.*

подсознания, — наше «исконное Я». Впрочем, и исток любого художественного произведения также коренится всё в том же «исконном Я» — «...искусство <...> лишь один из стимулов оживления таящегося в нас инобытия»<sup>43</sup>. Оно «обращается в конечном счете не к нашему сегодняшнему „сознательному Я“»<sup>44</sup>, а к «исконному Я» со всеми его чувствами, навыками и влечениями: «Предметом искусства (его функции) может быть в этом смысле не только воскрешение того или другого из наших атавистических чувств, но равным образом и увлекательная для нашего „исконного Я“, многожды пережитая им в веках борьба этих различных чувств между собою, скажем — голода с трусостью, кровосмесительного вожделения с религиозным страхом, древнего „хочу“ с древним же „ты должен“, „табу“ и пр<оч>.»<sup>45</sup>

О Евреинове много говорят в первую очередь как о режиссере или теоретике театра, и практически ничего — как о последователе Фрейда. Между тем в тексте трактата мы находим много сочувственных слов об основоположнике психоанализа и его учениках. Евреинов принимает как за нечто доказанное и деление психики на сознание, сверх-сознание (Идеал-Я) и подсознание, и положение, согласно которому в содержание последнего входит не только собственный жизненный опыт человека, но и багаж, унаследованный им от своих предков вплоть до времени возникновения человечества как биологического вида: «Человек всегда несет с собою всю свою историю и историю человечества, — вторит Евреинов Юнгу. — А исторический фактор представляет собой жизненную потребность, которой мудрая экономия должна идти навстречу. Так или иначе, прошедшее должно иметь возможность высказываться и жить настоящим»<sup>46</sup>. Он также принимает за научное открытие и учение о «либидо», «эдиповом комплексе», «влечении к смерти» и т. д.

Однако автор трактата предлагает уточнить положения психоанализа... и не во всем соглашается с его основоположником. Если для Фрейда начало религии, нравственности, обществен-

<sup>43</sup> *Евреинов Н. Н.* Откровение искусства. С. 128.

<sup>44</sup> Там же. С. 354.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> *Юнг К.-Г.* Психологические типы / Пер. С. Лорие. М., 2006. С. 476.

ности и искусства есть одно и то же и оно связано с нашим сексуальным началом (эдиповым комплексом), то для Евреинова «отнюдь не всякое <...> приведение искусства вырастает <...> на сексуальной почве»<sup>47</sup>, оно, как и «влечение к смерти», только одно из ряда других страстей, бурлящих в нашем подсознании и питающих творческую потенцию художника.

Другое фрейдистское положение, а именно: что человек — асоциальный эгоист по своей природе, также неприемлемо для Евреинова. Но основной критический удар приходится на толкование, что искусство — лишь способ замещения или сублимации, «а отсюда — существенный изъян в самом определении им (Фрейдом. — К. П.) искусства, не имеющего якобы „соответствующей силы, чтобы примирить человека с жертвами, которые он принес цивилизации“»<sup>48</sup>. Во-первых, точку зрения на искусство как на некий коррелят, представляющий собой слепок «на худой конец» с реальности высказывал в свое время еще Чернышевский и его сторонники. Во-вторых, так называемое эротическое (граничащее с порнографическим) искусство входит в прямое противоречие с теорией замещения. И наконец, в-третьих, формула Фрейда о «замещающих удовлетворениях» не в силах объяснить ни одного из человеческих чувств, возникающих у слушателя — читателя — зрителя. Еще можно условно говорить, иронизирует Евреинов, «когда какой-нибудь добряк находит удовольствие в „душераздирающих драмах“, „кровавых трагедиях“, „уголовных романах“ и т. п.», но «о компенсации каких „культурных отречений“ может быть речь в тех случаях, когда черствый, злой, жестокий человек <...> источает слезы умиления при звуках героической песни, сентиментального романса или же при чтении „трогательной“ повести»?<sup>49</sup>

Иными словами, теория Фрейда не объясняет не только необходимость появления искусства как формы преумножения культуры, но и те его конкретные исторические формы, в которых искусство предстает перед нами. Как образно говорит Евреинов, «такого рода упущение, по-моему, подобно упущению из вида компаса на море: челн пытливого мысли при всей способ-

<sup>47</sup> Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 353.

<sup>48</sup> Там же. С. 344.

<sup>49</sup> Там же. С. 346.



ности ее к ориентировке направляется совсем не к тому берегу, который ожидает своего Колумба и подлежит обследованию. Та же „дезориентация“ в отношении искусства приключилась, отчасти, и с Фрейдом — челн его мысли причалил вблизи заповедного берега искусства, а не в самой его гавани...»<sup>50</sup>

Конечно, нельзя забывать, что перед Фрейдом, когда он говорил об искусстве, стояла иная, чем перед автором «Откровения искусства», задача. Общей для родоначальника психоанализа и для Евреинова остается главная посылка этого направления — всякий художественный образ всегда апеллирует к бессознательному. Последнее автор трактата обозначает как «исконное Я». Содержательно «исконное Я» пересекается с «Оно» (Es) Фрейда и юнговским «коллективным бессознательным», или архетипом, представляя собой не только бессознательный конгломерат влечений, образов, страстей и прочих «зарубок» души, полученных на протяжении жизни человечества, но и те формы их реализации, сложившиеся за это время.

Поиск соответствующего образа (или собрания образов) в современной действительности, способного адекватно отразить всю палитру подсознательно бушующих эмоций, и есть то, что на языке искусствоведов именуется как творческое томление художника. С другой стороны, внутреннее богатство, носимое в себе художником, можно уподобить неоплатоническому Единому, эманлирующему себя в конкретный художественный образ.

Форма и способ явленности миру замысла художника (и всего произведения искусства в целом), безусловно, «согласуются» с идеалами современного культурного человека, сложившимися у него под влиянием и благодаря заботам окружающего его мира. Однако здесь важно подчеркнуть, что изначально, как тенденция и интенция, с точки зрения автора, художественное произведение рождается вне морального начала, поскольку «исконное Я» — собрание всего того, что «недостойно» этого мира и располагается вне сферы «сознательного Я», а следовательно, и сферы морали. Иными словами, искусству онтологически не свойственна какая бы то ни было система нравственных ценностей. Разумеется, Евреинов не утверждает, что искусство

<sup>50</sup> Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 335.

аморально. Но отмечается парадокс, свойственный искусству (несущему в мир истину, добро и красоту) и отмеченный еще в лекции «Театр и эшафот» (1918), — театр вырастает из публичного института казни, когда наиболее сильное воздействие на зрителя оказывают именно этически неприемлемые, преступные и криминальные составляющие этого зрелища, включая жестокость.

Моральное начало в произведение искусства вносится «сознательным Я» художника, контролирующим степень приемлемости, или терпимости, для общественного сознания и его образа предлагаемых искусством образов. Так, Евреинов замечает: «Л. Толстой допускал в своих сочинениях эротические вольности, которые выкидывал потом по просьбе жены (считавшей их „не довольно чистым для чтения молодежи“)...”<sup>51</sup>

Идея «исконного Я», безусловно, перекликается с тезисом об инстинкте театральности — биологической составляющей нашей психики, в теории театра 1910-х гг. Но если последний понимался ее автором как бессознательная компонента нашей психики, никак не связанная с проживанием жизни индивида, тем более поколений, то «исконное Я», как уже отмечалось, обогащается новым содержанием в течение всей жизни индивида, наслаиваясь на уже имеющееся. Таким образом, связанные, но в ранних работах Евреинова разобщенные понятия — индивид, многообразие вкусов, яркость художественного произведения и т. п. — соединились в единую картину исторического явления и многообразия предпочтений людей.

Сложившаяся со времени возникновения религиозных табу структура человеческой психики, усложненная появлением амбициозного «сознательного Я», и вызвала к жизни искусство в форме сверх-мастерства как способа изживания накапливаемых нашим «исконным Я» страстей и предпочтений, которые уже не находят иного способа своей реализации: «Древнему „человечищу“ <...> этому бессмертному носителю архаичных велеаний, влечений и навыков, *искусство* не только нужно (как некая „блажь“) — оно ему *необходимо до крайности*, как „хлеб насущный“ <...> при посредстве которого древний „человечище“ мог

<sup>51</sup> Там же. С. 200.

бы хоть иллюзорно изживать во время „приливов“ свои вековые страсти и страстишки, находить отклик своим „допотопным“ стремлениям, вспоминать свои первобытные утехы и хотя бы „мысленно“ отдаваться своим, ставшим бесполезными, навыкам»<sup>52</sup>. В возможности подобного изживания (снятия внутреннего напряжения) видится Евреинову социальная функция искусства, позволяющая особо одаренным людям не только преодолевать свои психологические трудности, но создавать «продукт», потребление которого позволяет осуществить подобное и другим, менее одаренным. Иными словами, искусство своей сверхмастерской стороной «вызывает к жизни» таящиеся на периферии нашей психики эмоции и влечения, давая им возможность на некоторое время доминировать в сознании, полноценно прожить задаваемую искусством ситуацию, с тем чтобы, истомленные, они вновь канули в относительное небытие нашего сознания. Воспринимая произведение искусства, человек, сопереживая и впадая в своего рода «транс», проживает чужую жизнь как свою собственную (ср. пушкинское: «Над вымыслом слезами обольюсь...»), получая дополнительные эмоции и побуждения от пережитого, т. е. переживая состояние катарсиса, как подметил в свое время еще Аристотель.

Обнаружение в себе стремлений, желаний и чувств, ранее неведомых, и есть то откровение, с которым обращается искусство к человеку, одновременно предлагая формы их реализации.

### Сверхмастерское искусство в его конкретном проявлении

Итак, искусство, согласно Евреинову, возникает в определенный исторический момент в форме некое артефакта, обладающего вполне определенными особенностями. Назначение искусства, или его функция состоит в удовлетворении «нашего „исконного Я“ идеальными для него благами»<sup>53</sup>. Разъяснению специфики языка символических форм посвящена третья часть трактата, рассматривающая свойства (методы, в терминологии

---

<sup>52</sup> Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 418–419. Курсив Н. Евреинова.

<sup>53</sup> Там же. С. 491.

автора) произведения сверхмастерского искусства. Евреинов выделяет четыре таких свойства: оформленность содержания, эвтелизм, особые формы выразительности и представленности (предданность) произведения искусства.

### *Оформленное содержание*

Окружающий нас предметный мир, а также мир человеческих отношений составляет содержание искусства. Но это содержание особого рода: его предметность есть лишь иллюзия. И не только в тех случаях, когда мы имеем дело с так называемым беспредметным искусством, но и тогда, когда налицо конкретные предметы, хорошо нам известные. Ибо в произведении мы имеем дело не с предметностью, о которой только говорится (которая только показывается) и которой нет в реальности, а только с ее формой. И в этом смысле содержание есть не что иное, как обозначение предметности, ее след, а не она сама.

Это, так сказать, первый уровень «ощущаемого миража». Но уже то, какая сторона предмета выдается за его целое, каков масштаб дифференциации его элементов и что выдвигается в качестве характерной определенности, обнаруживает иллюзию второго порядка — иллюзию восприятия. Задача художника — вызвать процесс восстановления действительности, который порождает в нас (путем ассоциаций) то или иное по-стороннее или потустороннее содержание, причем в определенной контоминации. В искусстве не только «предмет» дается как его форма (его «знак»), но и способ подачи этого предмета также имеет свое оформление, и в этом смысле «содержание предмета целиком заключено в его форме, как и самый предмет, — почему мы и вправе утверждать не только в отношении искусства как мастерства, но равным образом и в отношении искусства как сверх-мастерства, что форма является во всех случаях обнаружения искусства его истинным содержанием»<sup>54</sup>.

Но можно ли говорить об абсолютной сращенности формы и содержания? И да, и нет. Как содержание конкретного произведения оно немислимо вне формы, но как образ конкретной реальности содержание относительно автономно, ибо образ дол-

---

<sup>54</sup> Там же. С. 434.

жен прочитываться при его восприятии. Они также могут существовать раздельно... но лишь теоретически — в головах теоретиков искусства или их учеников с пропедевтической целью.

Согласно Евреинову, содержание произведения искусства (определенным образом оформленное) и есть обращение художника к «исконному Я» читателя: «Никто не станет отрицать, в конечном счете всякое явление искусства раскрывает свою значимость, свою тайную мощь и скрытые чары — в субъекте, воспринимающем таковое явление искусства...»<sup>55</sup> И таким образом понятое, оно обнаруживает себя как особого рода человеческая деятельность, о которой уже говорилось выше при обсуждении специфики (или спецификаума) сверх-мастерского искусства, только улавливаемой с точки зрения его результата.

### Эвтелизм

Сформированное содержание — всегда неслучайно выбранный некий фрагмент реальности, понимается ли под «реальностью» то, что вокруг нас, или то, что в наших душах — неважно. Представленные предметы, ситуации и характеры пронизаны сознательным целеполаганием, «чтобы несуществующее больше, но нехватящее нашему „исконному Я“ благо стало для него вновь существующим (или как бы существующим), чтобы оно воскресало перед ним по желанию, хоть на миг другой, иллюзорным образом»<sup>56</sup>. Зов, сформированный содержанием и адресованный психоэмоциональной памяти, получает отклик в виде всплывающей из небытия подсознания реальной потребности в изживании «набухавших» под порогом современных табу (и в этом смысле асоциальных) родовых страстей и чаяний человека.

Наличие психо-эмоциональной памяти для Евреинова — непреложная истина, доказанная психоанализом и, в частности, К. Юнгом, и искусство, согласно мысли первого, обладает способностью (в этом его функция как человеческой целесообразной деятельности) обнаруживать и воскрешать к жизни всё богатство «напластовавшихся грез нашего многовекового „Я“».

<sup>55</sup> Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 42. Курсив Н. Евреинова.

<sup>56</sup> Там же. С. 466.

Конечно, всякое воскрешение может быть только символическим, т. е. остающимся некоей условностью, принимаемой в рамках своего рода игры или грезы «сознательным Я», но страсти, при этом переживаемые нами, «всамоделишные».

С другой стороны, эвтелизм — та интенция, возникающая в душе художника и требующая своего воплощения в том или ином материале, — своеобразный пусковой механизм творческого процесса. Не художники и поэты распоряжаются обуревающей их творческой стихией, не сознание в конечном счете обуславливает выбор тем и характер художественных произведений. Здесь обратная связь — обуревающая поэтов и художников творческая стихия, подчиненная духу их «исконного Я», распоряжается головой и руками творцов, внушая им те, а не иные темы, формируя характер их произведений.

### *Выразительная симплификация*

Если содержание в его конкретной форме есть собственно произведение искусства, эвтелизм — предлагаемый душе читателя путь, та «программа», встроенная в «тело» произведения, благодаря которой запускаются психологические механизмы воскрешения «исконного Я», то выразительная симплификация — тот набор ситуаций (деталей и т. п.), который кажется автору необходимым и достаточным для достижения своей цели. «Драматург довольствуется в пьесе только отрывком интересующей его жизни, да еще и из этого-то отрывка берет самое *существенное*, характерное (типичное), сокращая, т. е. *освобождая* от всего лишнего и диалоги, и само действие»<sup>57</sup>. Отбор возможных ситуаций, реакций героев и проч. элементов, составляющих содержание художественного произведения, всегда тенденциозен, поскольку совершается в «предуказанном творцом направлении». Только эта тенденциозность — не факт искажения (в угоду своим вкусам, взглядам и т. д.) реальности (штамп, часто встречающийся в статьях критиков), это создание совсем иной реальности (преображенной реальности), где наше «исконное Я» изживает свои страсти. Искусство стремится вырвать нас из этого мира и перенести в иной, где почтенным

---

<sup>57</sup> Там же. С. 471–472. Курсив Н. Евреинова.

хозяином себя чувствует живущий в нас пращур, наше «атавистическое Я».

В известном смысле симплификация не столько упрощение (как это можно ожидать из семантики термина), сколько сгущение, позволяющее сконцентрировать внимание в рамках определенной психоэмоциональной области. Эвтелитическая направленность запускает селективный механизм памяти автора, работающей по принципу *pars pro toto*. Причем построение художественного произведения (в отличие от научного знания) свободно, по мысли автора, от законов причинно-следственной связи, логика построения художественного произведения имеет чисто эмоциональную оправданность.

Последнее утверждение — возможно, непреднамеренное обеднение структуры логических связей различных частей художественного произведения: уже прочтение части как целого невозможно без узнавания и части, и целого, в рамках которого только и рождается эмоциональный отклик. Однако в рамках фрейдистской парадигмы оно неизбежное следствие, поскольку логическая оправданность в творениях художников — вещь излишняя, как излишни выяснения познавательной, нравственной, воспитательной и проч. составляющих искусства.

Евреинов рассматривает выразительную симплификацию как способ построения художественного произведения в разделе методов (глава восьмая), т. е. с точки зрения процесса его создания. Но процесс всегда разрешается в результат, и то, к чему стремился художник в процессе творческого акта, воплощается в конкретной целокупности художественного произведения, и с этой точки зрения можно говорить не о методе построения, а о свойствах, присущих произведениям искусства.

*Особая представленность (предданность)  
произведения искусства (метод театральности)*

Концентрация реальности реализуется в интенсивность психологической окрашенности. В любом произведении искусства градус эмоциональной заряженности на несколько порядков выше той, что «разлита» в обычной жизни. Одновременно каждый предмет, освобожденный от несущественных для целей

его «жизни» в произведении искусства подробностей, также приобретает дополнительную характеристику. Это свойство Евреинова именуется театрализацией: «Театральность, по существу, представляется стремлением энергично, убежденно подчеркнуть волнующее художника переживание <...> это стремление довести внутреннюю жизнь произведения до того, чтобы ее можно было осязать»<sup>58</sup>. Или как говорит Б. Казанский: «Театральность (в понимании Евреинова. — К. П.) <...> это то, что делает силу внушительной, чары обаятельными, красоту прекрасной, ценное — значительным; это — та полновесность, экспрессивность, разительность, которая делает всякое качество действительным, крепким реактивом, непременно и полностью воздействующим в той среде, где оно проявляется»<sup>59</sup>.

В театральности тенденциозность достигает своего апогея. Благодаря ей каждый, соприкасающийся с произведением искусства, получает, во-первых, «ключ к самой душе художника как человека, к его внехудожественным вкусам и к тому переживанию <...>, какое доминировало в нем»<sup>60</sup> во время творческого акта, а во-вторых, уже на интуитивном уровне уловить, к какой части нашего «исконного Я» обращено данное произведение. Различие жанров и видов в данном случае не играет никакой роли, театральность присуща как поэзии, так и живописи, музыке и т. д., даже архитектуре, когда эти виды искусства обладают в полной мере выразительностью.

Таким образом, сверхмастерское искусство имеет своим результатом не столько воспроизведение окружающей нас действительности (является копией с оригинала — внешнего мира), как, полемически заостряя, подчеркивает Евреинов, сколько новую действительность, преображенный вариант первой (ее инобытие), идеально (в век компьютеров появилось новое слово для передачи существа данного эффекта — виртуально) представленную в художественном произведении. Преображению

<sup>58</sup> Бруксон Я. Б. Проблема театральности: (Естественность перед судом марксизма). Пг., 1923. С. 21–22. Цит по: Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 522.

<sup>59</sup> Казанский Б. В. Метод театра. Анализ системы Н. Н. Евреинова. С. 48–49.

<sup>60</sup> Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 544.



подвергается не только внешняя реальность, но и реальность психики (как творца, так и зрителя–читателя), это уже не столько реальность «сознательного Я» цивилизованного человека, сколько реальность его «иного Я», уходящая своими корнями в детство человечества. «Момент *идеализации* в художественном творчестве (безразлично — *отрицательных* или *положительных* черт изображаемого предмета) и есть *эссенциальный* момент *преображения* объекта искусства...»<sup>61</sup>

## КРАТКИЕ ВЫВОДЫ

Итак, предлагаемое читателю исследование — попытка последователя учения З. Фрейда объяснить феномен искусства, отразившая все откровения и недостатки психоаналитической парадигмы. Но это текст не правоверного адепта, а самостоятельного мыслителя, сделавшего попытку вписать любезное его сердцу учение в общую канву современных ему научных представлений об истории человечества и месте искусства в ней. Самостоятельность Евреинова-мыслителя выражается в первую очередь в идее религиозного скепсиса как отправной точки развития (и, следовательно, основания) современной цивилизации. Эта идея и стала исходной посылкой исследования, причем она находится не только вне русла фрейдистской традиции, но в известном смысле ей противоречит<sup>62</sup>.

Исследователи первобытных цивилизаций, и в первую очередь Л. Леви-Брюль, давший, по словам автора трактата, «верный метод» их изучения, описали структуру сознания первобытного человека, соотнеся их с соответствующими структурами сознания современного и выявив принципиальные различия первого и второго. Но они намеренно обошли молчанием вопросы: когда и почему произошла метаморфо-

---

<sup>61</sup> Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 543. Курсив Н. Евреинова.

<sup>62</sup> Критический анализ фрейдистской философии культуры имеется уже у В. Волошинова в его очерке о теории З. Фрейда, с которой был знаком Евреинов. К сожалению, последний остался глух к основным доводам и выводам русского мыслителя. Настолько глух, что Волошинов оказался в глазах Евреинова психоаналитиком марксистского толка, т. е. сторонником тех направлений мысли, которые были ему наиболее чужды.

за первобытного сознания. Евреинов не побоялся ответить на первый из них.

В тексте трактата нет обоснования тезиса о скепсисе как начале современной цивилизации, да это и невозможно в его рамках. Скрупулезная его проверка — предмет отдельного исследования. Однако его, тезиса, безусловная применимость к анализу развития каждой личности, вкупе с возможностью отследить исторические аналогии, говорит о точном попадании Евреиновым в логику вопроса.

Два известных типа сознания, подчеркивал, например, Леви-Брюль, не разделены непроходимой пропастью. Среди представителей современной цивилизации немало людей, вполне комфортно себя чувствующих, оставаясь с первобытной структурой мышления. В развитие тезиса Евреинова необходимо добавить, что путь преодоления латентного состояния сознания для современного человека в его филогенезе принципиально не изменился по сравнению с историческими формами. Современному носителю первобытного сознания необходимо совершить, как и несколько тысяч лет назад, акт самостоятельного скепсиса по отношению к своему внешнему абсолюту. Или другими словами, акт сомнения в Декартовом смысле этого слова.

Необходимое следствие обсуждаемого тезиса — признание исторической преходящести искусства. Нам, живущим в окружении как шедевров, так и поделок масскультуры, трудно представить, что когда-то искусства не было (по крайней мере как автономного явления). Евреинов опровергает это представление, подчеркивая, что возникновение искусства — ответ на возникшую потребность, требующую своего удовлетворения вновь и вновь вот уже не одно тысячелетие.

Но отвечая на вопрос, в чем суть этой потребности, Евреинов-психоаналитик сужает назначение искусства до психотерапевтической процедуры изживания вытесненных в подсознание потребностей. Подобно тому как при чтении психоаналитических исследований, например о творчестве Ф. М. Достоевского, почти всегда возникают неловкость и разочарование — мир художника, которого не одно поколение мыслителей называло пророком, в представлении такого рода исследователей превращается в комплекс «искореженных чувств» и смутных похотей,

а вся широта и глубина интенций, мыслей и эмоций в лучшем случае становятся фоном его «истинной» деятельности. Нечто аналогичное происходит и после знакомства с ответом на вопрос о потребности в искусстве (или его сущности) в трактате. Наше «исконное Я» — вот истинный его заказчик, чьи потребности оно обслуживает.

Рефлексивная составляющая такого ответа значительно богаче, о чем мы уже говорили выше.

Безусловно, искусство, обращаясь в первую очередь к эмоциональной области нашей психики, захватывает всю палитру наших чувств, включая и те, что таятся в нашем подсознании, и в этом смысле оно откровение о нас самих. С этой точки зрения искусство есть инструмент, благодаря которому возможна встреча бессознательного с сознательным. Но это только часть истины, до сердцевины которой еще необходимо пробиться.

Другое следствие указанного тезиса — расщепление понятия искусства на две относительно самостоятельные области: мастерство и сверх-мастерство, т. е. на технологию и смысл. Оставаясь в рамках культуры, этого общего дома современной цивилизации, искусство как технология — бесконечное движение к совершенству и разнообразию, движение с коннотацией дурной бесконечности (в гегелевском смысле); сверхмастерское искусство — создание единого ментального осмысленного мира (мира художника), замкнутого в себе и потому имеющего границу, как ее понимал Парменид.

Осмысленность мира формирует и единство всех элементов сверхмастерского искусства (красоты, добра, истины и т. д.) и особую конструкцию всякого произведения — единство формы и содержания, достигаемое с помощью целеполагающего построения специфической выразительности, оставляющей вне рамок произведения искусства бессмысленные подробности.

Отмеченное нами изменение в понимании искусства позволяет говорить о том, что «Откровение искусства» — исключительное явление русской мысли 1930-х гг. Идея сверхмастерского искусства как особого вида человеческой деятельности, фиксация особенностей, или свойств, продуктов такой деятельности в их конкретном проявлении и логической систематич-

ности — вот далеко не полный круг действительных достоинств детища Евреинова.

Безусловно, большая часть вопросов, возникающих при чтении предлагаемой работы, осталась вне нашего рассмотрения. Однако проделанная нами работа по подготовке рукописи к публикации, надеемся, не была напрасной, — восполнен значительный пробел не только в личной творческой биографии автора, открылся новый взгляд на сущность искусства, прозвучал голос, сказавший свое слово, имеющее непреходящее значение в кругу иных, которые будут еще долго звучать не для одного поколения людей, задающегося вопросом «что такое искусство?». Также надеемся, что публикация трактата даст импульс к новым исследованиям творчества его автора и как мыслителя, и как деятеля театра, и как его историка.

И в заключение хочу выразить глубочайшую благодарность за помощь в решении проблем, неизбежно возникающих в ходе работы над рукописями, работникам архивов: РГАЛИ — Н. А. Стрижковой за плодотворное сотрудничество и человеческую поддержку и Е. Е. Чугуновой, а также его директору Т. М. Горяевой, Архива русской и восточноевропейской культуры (Бахметьевского) в Нью-Йорке — Т. Чероботаевой, а также сотрудникам Французской национальной библиотеки. Я сердечно признательна проф. Э. Гарэтто: в рамках этого сотрудничества мне была предоставлена научно-исследовательская стажировка в Миланском ун-те, в ходе которой был задуман настоящий проект; проф. М. Гардзанити (Флорентийский ун-т) за ценные советы. Слова благодарности я также адресую М. Г. Литавриной за ценное сотрудничество, моим научным консультантам, О. А. Корестелеву, Г. А. Востровой, Ю. Б. Орлицкому и М. А. Котовой, Ю. Б. Лисаковой за содействие на начальном этапе работы, коллеге из Дома Русского зарубежья — Н. Ф. Гриценко; другу и коллеге Михаилу Велижеву и, конечно же, моим близким и особенно мужу Пьетро за терпение и сопереживание.

---

## Комплекс материалов и принципы публикации

**М**атериалы, относящиеся к трактату «Открытие искусства», известные в настоящее время, сосредоточены в основном в трех авторских собраниях: в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), в Отделе сценических искусств Национальной библиотеки Франции (Departement des Arts du Spectacle, Bibliothèque nationale de France) и в Архиве русской и восточноевропейской истории и культуры (Бахметевский) Колумбийского университета, Нью-Йорк (The Archive of Russian and east-European History and Culture (Bakhmeteff) and at Columbia University, USA, New York).

Авторские архивные собрания формировались в разное время и в известном смысле являются стечением многих обстоятельств. Первым по хронологии начал формироваться фонд Евреинова в РГАЛИ, уже в 1941 г. из Гослитмузея было передано небольшое количество материалов, в основном включающих эпистолярный. Далее в 1965 г. бывший актер «Кривого зеркала» А. Аввакумов передал в РГАЛИ клавиш музыкальной комедии Н. Н. Евреинова «Беглая» и документы, относящиеся к ее постановке в Палас-театре. Основная часть документов, составляющих авторский фонд, была передана из Франции женой Евреинова А. Кашиной в 1966 г. Вероятнее всего, трактат и материалы к нему находились в составе этого дара.

Авторский фонд Бахметевского архива начал формироваться вскоре после кончины Евреинова; уже в начале 1954 г. Кашина отправила туда первую партию материалов. Что касается

времени поступления в фонд трактата, то в письме от 27 октября 1955 г. она извещает составителя фонда Л. Магеровского, что намерена передать рукопись о феномене искусства, над которой ее муж работал около 10 лет, что явствует из письма Кашиной от 16 июня 1956 г., в котором она благодарит архив за деньги, перечисленные в счет оплаты переданной рукописи<sup>1</sup>. Таким образом, материалы «Откровения искусства» поступили в архив не позднее начала июня<sup>2</sup>.

Фонд Евреинова в БНФ был сформирован в 1981 г. после передачи А. Кашиной в Отдел сценических искусства Библиотеки Арсенала (*Bibliothèque de l'Arсенal*), где в ту пору располагался отдел, разноплановного спектра материалов, включающих драматургию (рукописи пьес на русском и на французском языках), переписку, рукописи трудов и статей, как опубликованных, так и неопубликованных, изданные произведения, фотографии, афиши, рисунки, записи интервью для «Radio France» и др. Тогда же была организована выставка, посвященная творчеству Н. Евреинова и приуроченная к акту дарения.

В указанный комплекс помимо редакций собственно трактата, более или менее полных, включая вставки, входят подготовительные материалы, а также фрагменты и тексты публичных выступлений, в том числе и в масонских ложах, созданные в данный период и тематически соприкасающиеся с трактатом<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> На полученные от фонда деньги Кашиной удалось издать пьесу Евреинова «Немезида» (см.: N. N. Evreinov's Papers' Collection).

<sup>2</sup> Богатейшая коллекция американского архива, включающая внушительный объем писем, освещает творчество и деятельность Н. Евреинова с 1905 г., она формировалась несколько лет, в течение которых А. Кашина многократно передавала документы из личного архива мужа.

<sup>3</sup> К указанным материалам можно отнести: набросок «Внушение искусства: к лекции», 1930 (БНФ. Coll. 125\_22; 4 л.), текст лекции «О спорности искусства», 1933 (БНФ. Coll. 22\_126; 7 л.), «„Внушение искусства“. Примечания к лекции Евреинова», 1934 (БНФ. Coll. 22\_131), черновой набросок лекции «Функция искусства», не датирован (БНФ. Coll. 22\_128), тезисы лекции «Парадокс об искусстве», не датированы (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 5). Список докладов, подготовленных для выступления в масонских ложах (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 193), позволяет очертить круг проблем, над которыми размышлял Евреинов в период написания трактата, а также сде-

С источниковедческой точки зрения особый интерес представляют материалы, относящиеся к подготовительному периоду работы над трактатом, — отрывки, черновые варианты глав, наброски, записки и заметки, схемы, планы, знакомство с которыми оказалось очень полезным при реконструкции этапов работы над трактатом и для принятия решений во время подготовки публикации; корпус подготовительных материалов отложился в авторском фонде Французской национальной библиотеки<sup>4</sup>.

Из всего комплекса материалов можно выделить две редакции, соответствующие двум этапам работы над текстом. Одна из них представлена рукописью, основной текст которой отложился в БНФ (далее именуемая — первая редакция), вторая представлена машинописью (далее именуется нами — вторая редакция), хранящейся в РГАЛИ<sup>5</sup>; последняя послужила основой настоящей публикации.

---

лать заключение, что масонская аудитория стала одной из площадок, на которой он «обкатывал» положения, составившие идейный костяк трактата.

<sup>4</sup> Большая часть указанных материалов, конечно, безымянна и не датирована автором, однако некоторые фрагменты озаглавлены: черновой набросок главы «Функция искусства» (БНФ. Coll. 22\_128), «План IX-й гл. „Предмет искусства как сверх-мастерства“» (Там же), заключение «Смысл искусства» (Там же), заметки под названием «Постскриптум» (Там же), «Искусство как сверх-мастерство» (БНФ. Coll. 22\_125), «В СССР» (Там же), «Спецификум» (Там же).

<sup>5</sup> К сожалению, нам не удалось столь же подробно ознакомиться с текстом трактата, хранящимся в Бахметевском архиве (трактат хранится целиком в первой единице хранения пятого раздела коллекции «Catalogued Manuscripts» и составляет 603 машинописных и несколько рукописных листов, на которых даны схемы, текстуально совпадающие со схемами РГАЛИ). По тем материалам, с которыми удалось познакомиться, можно предположить, что редакция состоит из частей разного происхождения, зачастую совпадая либо с французским текстом, либо (в основном) с русской редакцией. Совпадает даже иногда правка; например, в оглавлении трактата имеется такая же, как в БНФ, сделанная от руки вставка подзаголовка его названия «О художественной ценности, независимой от технического совершенства». Вероятнее всего, этот источник имеет составной характер.

## АРХЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ РЕДАКЦИЙ

### Первая редакция

Первая редакция, хранящаяся в авторском фонде БНФ (Collection 22: Nicolas Evreinoff), отложилась в двух ед. хр.: под номером 114 «La révélation de l'art = Внушение искусства»<sup>6</sup> и под номером 125 «Les confidences sur l'art = Откровение искусства»<sup>7</sup>. Первая из указанных ед. хр. представляет собой собрание из нескольких папок, составленных по принципу матрешки: в общую папку вложено несколько других, в которых размещены предисловие и восемь глав; текст некоторых глав разнесен по дополнительным папкам: основной текст отложился отдельно от корпуса вставок, папки с предисловием, главами VI, VII, VIII, IX и оглавлением, а также отдельными набросками и вставками хранятся в дополнительной папке, входящей в общую; часть папок озаглавлена по номеру главы. Во второй ед. хр. отложились вторая копия оглавления, часть вставок к главам I, II, III, V, VI, IX, набросок под названием «Внушение искусства», а также другие черновые материалы, включая газетные вырезки.

#### *Единица хранения 114*

Основной текст — черновой автограф, сделанный преимущественно карандашом с правкой и пометами мест вставок. Пагинация листов авторская. Бумага писчая, потребительского формата, архивная пагинация отсутствует. Общее количество листов по архивной описи — 735<sup>8</sup>.

В ед. хр. отложились предисловие, главы I, II, III, IV, VI, VII, VIII, IX и оглавление.

Предисловие. Текст предисловия отложился в отдельной папке. Сплошная авторская пагинация: р. 1–59. Правка тек-

<sup>6</sup> «Откровение искусства» (*фр.*). В названии ед. хр. — ошибка при переводе на фр. яз., русский эквивалент ее названия дан по названию предисловия.

<sup>7</sup> «Тайный разговор об искусстве» (*фр.*). В названии ед. хр. — ошибка при переводе на фр. яз., русский эквивалент ее названия дан по названию трактата.

<sup>8</sup> При описании первой редакции авторская пагинация обозначается латинской буквой «р».



ста черным и красным карандашом. Отсутствуют р. 29, 30. Отдельные фрагменты текста перечеркнуты карандашом, однако они вошли в вторую редакцию. Соответственно, после р. 29 отложились листы со вставками к основному тексту.

Глава I. Текст главы отложился в отдельной папке. Сплошная авторская пагинация основного текста: р. 35–109, не включая листы со вставками. Правка по всему тексту в основном черным и красным карандашом, в отдельных местах правка ручкой. Большинство мест для вставок отмечены звездочкой; соответствующие вставки обозначены знаком «к гл.».

На р. 56 и 58 цитаты представлены вырезками из газет, вкленных в текст. На верхнем поле р. 35 рукописная помета: «Переписано». Разбиение на параграфы отсутствует. После р. 109 на отдельных листах размещено приложение под названием «Вставки к I главе», пагинация листов вставок зашифрована.

Глава II. Основной текст главы отложился в отдельной папке. Правка по всему тексту в основном черным и красным карандашом. Сплошная авторская пагинация: р. 1–84. Вставки отложились в ед. хр. 125.

Глава III. Текст главы отложился в отдельной папке. Правка по всему тексту в основном черным и красным карандашом. Большинство мест для вставок отмечены звездочкой; соответствующие вставки обозначены знаком «к гл.». Сплошная авторская пагинация: р. 1–299. Утрачен р. 17, а также текст после р. 299; текст главы обрывается после слов: «„червями Времени“ здание...» Вставки отложились в ед. хр. 125.

Глава IV. Текст главы отложился двучастно: каждая часть размещена в отдельной папке и имеет отдельную пагинацию. Сплошная авторская пагинация в рамках каждой части: первая часть — р. 1–102, вторая — 1–120. Правка по всему тексту черным и красным карандашом. Вставки отложились в ед. хр. 125.

Глава V в данной ед. хр. отсутствует.

Глава VI. Текст главы отложился в отдельной папке. Сплошная авторская пагинация: р. 1–158. Правка по всему тексту черным и красным карандашом. Большинство мест для вставок отмечены звездочкой; соответствующие вставки обозначены знаком «к гл.» На верхнем поле рукописная помета — «переписано».

Глава VII. Текст главы отложился в отдельной папке. Правка по всему тексту черным и красным карандашом. Сплошная авторская пагинация 1/а–55. Большинство мест для вставок отмечены звездочкой. После р. 55 текст утрачен, обрываясь после слов: «Ни о каком инстинктивном „развитии смышлености“ у животного не может быть и речи в такой игре „кошки с мышкой“, а разве что о таком *упражнении* этой смышлености, какая приносит не столько *реально-спортивную* радость домашней кошке, сколько *иллюзорно-хищническую* усладу духу предков, живущему в сердце этого родного нам „домашнего животного“».

Вероятнее всего, окончание главы было дописано (или переработано), его текст отложился в виде вставки в ед. хр. 125 р. 39.

Глава VIII. Текст главы отложился в двух папках: в одной — основной текст, в другой — вставки к нему. Основной текст: сплошная авторская пагинация: р. 1–65; р. 49 и 50 утрачены. Правка по всему тексту черным и красным карандашом. Большинство мест для вставок отмечены звездочкой; соответствующие вставки обозначены знаком «к гл.». Листы с текстом вставок имеют самостоятельную пагинацию: 1-14, а также 23–23в, 29а–29г, 29б–29г. На верхнем поле рукописная помета «переписано».

Глава IX. Текст главы отложился в отдельной папке. Сплошная авторская пагинация: р. 1–36, первый лист меньшего формата пагинации не имеет, на нем записано «Искусство, в высшем смысле этого слова, начинается там, где вопрос о мастерстве отходит на второй план». Правка по всему тексту черным и красным карандашом. Текст главы сопоставим с соответствующим текстом первой редакции, только начиная со второго параграфа. Вставки к главе отложились в ед. хр. 125.

Оглавление. Текст оглавления отложился в отдельной папке, содержащей папки с предисловием и главами VI, VII, VIII, IX. Машинопись, правка ручкой, фрагменты текста — часть первая, часть вторая, часть третья — подчеркнуты красным карандашом. На верхнем левом поле черная карандашная помета — цифра 8, взятая в круг. В данном оглавлении (Евреинов записал как содержание) структура трактата не совпадает с разбиением по главам в московской редакции: в данном оглавлении глава

восьмая имеет две части, в то время как московская редакция второй части восьмой главы выделена как отдельная, а девятая, соответственно, получила номер десять.

### *Единица хранения № 125*

Вставки<sup>9</sup> к главе I. Черновой автограф. Авторская пагинация: р. 5–8. На верхнем поле р. 5 помета «Вставки к главе I». Имеется правка по всему тексту вставок.

Вставки к главе II. Черновой автограф. Авторская пагинация: р. 40–41. На верхнем поле р. 40 имеется помета: «К тайным пружинам искусства». Имеется правка по всему тексту карандашом.

Вставки к главе III. Черновой автограф. Авторская пагинация: р. 29–31. На верхнем поле р. 29 имеются пометы: по левому верхнему полю — номер листа, по правому верхнему полю — «вставка к главе III», за которой идут цифры: «243/8». По всему тексту правка карандашом.

Вставка к главе V. Черновой автограф. Сплошная авторская пагинация: р. 34–35. По верхнему полю р. 34 и 32 помета: «Вставка к главе V», на р. 32 рядом с пометой — знак вопроса, написанный красным карандашом. По всему тексту имеется правка.

Вставки к главе VI. Черновой автограф. Сплошная авторская пагинация: р. 12–28. По верхнему полю р. 12 — помета: «Вставка к гл. VI». По всему тексту имеются исправления карандашом.

Вставка к главе VII. Машинопись. Авторская пагинация: р. 39, по верхнему полю — рукописная помета: «Вставка к гл. VII». Правка ручкой и карандашом.

Вставки к главе IX. Авторская пагинация: р. 9–28. По верхнему полю — помета: «Вставка к главе IX. Откровение ис<кусст>ва». Правка по всему тексту карандашом.

## **Вторая редакция**

Текст второй редакции хранится в авторском фонде РГАЛИ (ф. 982, оп. 1) и составляет первые три ед. хр.

<sup>9</sup> Описываются только материалы, являющиеся вставками к тексту трактата.

Основной текст — машинопись, авторская правка от руки карандашом, синей и черной ручкой по всему тексту представляет собой следы последующей работы над текстом: исправления стилистического характера и дополнения к тексту, а также правки, устраняющие технические огрехи набора. Все иноязычные имена, названия произведений и цитат вписаны от руки в специально оставленные места.

Названия трактата нет. Названия глав в тексте отсутствуют, даны только их номера, за исключением последней главы: в тексте дано ее название, номер же вписан от руки. Названия глав расписаны в виде локального оглавления на бумажной обложке в каждой ед. хр., в которой они отложились.

Бумага писчая, потребительского формата.

Текст датирован составителем фонда (1934–1937)<sup>10</sup>.

Имеются две пагинации различного происхождения. Сплошная нумерация листов красным карандашом по всему тексту трактата — авторская, встречается дублирование номера листа — сбой, компенсируемые введением букв (56а, 99а и т. п.). Второй вид — пагинация в рамках каждой главы (для четвертой и восьмой главы — в рамках каждой части) — техническая, сделанная при наборе, проставлена либо от руки карандашом (зачеркнута составителем фонда), либо — машинопись, иногда машинописная и карандашная пагинации в рамках одной главы не совпадают.

В корпусе машинописи имеются непрономерованные листы (расположены в начале первой и второй ед. хр.), на которых воспроизведены название трактата (ед. хр. 1), а также номер и название первых двух частей (ед. хр. 1 и 2). Текст написан от руки, кому принадлежит запись, не установлено.

Оглавление отсутствует.

### *Единица хранения 1*

Предисловие. Авторская пагинация — по правому верхнему полю: 1–33, техническая — с 0 до 33 — машинописная и частично рукописная, выполненная простым карандашом по верхнему

---

<sup>10</sup> О времени работы над рукописью см. первую часть вступительной статьи.

полю в середине листа. Имеются правки по всему тексту карандашом.

Глава I. Авторская пагинация по правому верхнему полю: 34–81 (л. 56 и 56а), техническая — машинопись, частично рукопись, выполненная черным карандашом, — по верхнему полю в середине листа: 0–39.

Глава II<sup>11</sup>. Авторская пагинация по правому верхнему полю: 82–124 (л. 99, 99а), техническая — машинопись — по верхнему полю в середине листа с 0 по 42.

Глава III. Авторская пагинация по правому верхнему полю: 125–265 (л. 134, 135, 246, 264 и соответственно 134а, 135а, 246а, 264а), техническая: машинопись — по правому верхнему полю с 0 по 19, от руки — по правому верхнему полю карандашом с 20 по 142.

#### *Единица хранения 2*

Глава IV. Авторская пагинация машинописного текста — по правому верхнему полю: первая часть — 266–316 (после л. 316 идут четыре листа — 316а, 316б, 316в, 316г), вторая часть — 317–380. Текст второй части открывается дублированием названия главы. После л. 316 отложилось дополнение (л. 316а–316г) — приложения № 1–3 (схемы 1–3): рукопись, черная ручка, формат бумаги — удвоенный потребительский (листы явно вырваны из тетради большого размера), сложенный пополам, текст записан на обеих сторонах листов. По правому верхнему полю л. 316 помета карандашом: «К стр. 51».

Техническая пагинация — машинопись, в рамках каждой части. Первая часть — по правому верхнему полю выше авторской от 0 по 51, листы с приложенными схемами технической пагинации не имеют; вторая часть — там же с единицы по 63.

Глава V. Авторская пагинация по правому верхнему полю: 381–425, техническая пагинация — машинопись по верхнему полю по центру листа с 1 до 37. Номер главы исправлен, возможно, это правка технической погрешности набора.

---

<sup>11</sup> Глава опубл. в кн.: *Евреинов Н. Н. Тайные пружины искусства: Статьи по философии искусства, этике и культурологии: 1920–1950 гг.* / Предисл. и сост. И. Чубарова. М., 2004.

### *Единица хранения 3*

Глава VI. Авторская пагинация по правому верхнему полю: 426–460, техническая — рукопись, черный карандаш, там же, выше авторской от единицы до 33. На л. 426 помимо текста трактата сделана запись: «Часть третья. Постигание искусства в его главнейших свойствах».

Глава VII. Авторская пагинация по правому верхнему полю: 461–489, техническая — рукопись, черный карандаш, там же, выше авторской — от 1 до 29.

Глава VIII. Авторская пагинация по правому верхнему полю: первая часть — 481–532 (л. 520 и 520а), вторая часть — 533–589. Текст второй части открывается дублированием номера главы, который позже был исправлен красной ручкой с восьмой на девятую, однако идущая ниже запись: «2. О „методе театра“, применяемом к нетеатральным видам искусства», осталась без изменения.

Техническая пагинация — в рамках каждой части; первая часть — рукопись, черный карандаш, по верхнему правому полю, выше авторской от 1 до 40; вторая часть — рукопись, черный карандаш, по правому верхнему полю, выше авторской с 1 по 52.

Глава IX. Авторская пагинация по правому верхнему полю: 590–635. На л. 590 синей ручкой вписано: «Глава X», первоначальный текст: «Откровение искусства» — оставлен без изменений. Разбиение на параграфы сделано от руки, кроме параграфа 4.

Техническая пагинация — рукопись, черный карандаш, по правому верхнему полю с 1 по 45. На л. 616–627 и на л. 635 имеется также машинописная пагинация по центру верхнего поля листа от 2 до 10 и 11 соответственно.

Охватывая единым взором весь корпус материалов, отложившихся в архивах, можно констатировать, что первая редакция является результатом первого этапа работы над трактатом, продолжавшегося с начала его написании до создания редакции. Вероятнее всего, порядок возникновения глав не совпадает с их расположением в трактате, а их название носило еще рабочий характер (например, еще в 1934 г. произведение имело

другое название: «Искусство как сверх-мастерство: о художественной ценности, независимой от технического совершенства»<sup>12</sup>, см. также примеч. 4, где перечислены подготовительные материалы к главам, название и порядок следования которых не соответствует окончательному содержанию). Также нельзя исключать, что тексты глав переписывались неоднократно и, возможно, с «переходом» отдельных листов во вновь создаваемый вариант без изменений (ср.: помета «Переписано» на листах рукописи встречается вне какой бы то ни было логической систематичности), пока не сложилась имеющаяся в авторском фонде рукопись. Но несомненно, что работа проходила подчиняясь имманентной логике рассмотрения проблем, возникавших в ходе размышления над предметом исследования, с неоднократными возвращениями к уже имеющимся результатам, о чем свидетельствуют многочисленные вставки, появившиеся к тому же в разное время (и поэтому не имеющие общей пагинации листов).

Вторая редакция — результат дальнейшей работы над уже созданным текстом<sup>13</sup> с целью придать ему большую цельность, смысловую структурированность, выразительность и одновременно более научное звучание: появилось разбиение текста некоторых глав на параграфы (частично представленное уже в первой редакции), а всего текста трактата — на части, включающие несколько глав (по крайней мере, мы уже имеем в корпусе второй редакции запись о третьей части), были сняты многочисленные эмоционально окрашенные курсивы, лишние логические связки и личностные обороты. Однако нет оснований утверждать, что перед нами окончательно подготовленный к печати текст: уже то, что автор намеревался изменить его структуру, говорит о его желании внести значительные изменения в текст. Отсутствие названия глав в машинописи и единой пагинации также говорит о промежуточном характере этой редакции.

Вероятнее всего, дальнейшая работа над текстом трактата, помимо многочисленной текстологической правки в машино-

---

<sup>12</sup> Евреинов Н. Н. Письмо В. Каменскому от 24 октября 1934 // Современная драматургия. 1999. № 4. С. 249.

<sup>13</sup> Текстологические расхождения между редакциями подробно оговариваются в комментарии к тексту.

писи, зафиксирована в оглавлении трактата, отложившегося в авторском архиве БНФ. Именно в этом документе мы находим отражение структуры текста в том виде, как его представлял себе автор в последний период работы над трактатом: названия глав получили окончательную формулировку, добавлены отсутствующие подзаголовки.

Текстологические расхождения двух редакций, если не считать отмеченных выше утрат, выразились как в появлении во второй редакции фрагментов, отсутствующих в первой редакции (не исключено, что эти фрагменты также утрачены, но возможен и другой случай — их написание в процессе создания второй редакции), так и в отсутствии отдельных вставок, подготовленных для последующего включения в текст; отдельно отметим третью разновидность текстологической коллизии — в первой редакции автор снял несколько пассажей, однако во второй редакции они были восстановлены. Из всего многообразия правок необходимо выделить один тип: в ней просматривается изменение самоидентификации автора в принадлежности к творческому процессу, проходящему на его исторической родине, меняя словосочетание «в нашей литературе» и тому подобные выражения, встречающиеся в первой редакции, на дистанционно отвлеченное — «в советской литературе» и соответствующие выражения во второй. Возможно, более скрупулезное сравнение редакций, и особенно правок, позволит проследить те изменения в представлениях Евреинова, происходившие в период создания трактата, однако эта тема выходит за рамки исследовательского проекта, результатом которого является данная публикация.

Текст трактата публикуется по машинописи (РГАЛИ. Ф 982. Оп. 1. Ед. хр. 1–3), включая машинописную копию оглавления, отложившегося в авторском фонде БНФ, с учетом авторских правок.

При его подготовке к изданию были внесены изменения, которые не оговариваются:

- 1) исправлены очевидные опечатки;
- 2) написание имен собственных и названий произведений приведено к современным нормам и традиции;



- 3) пунктуация и орфография поправлены в соответствии с современными правилами с сохранением особенностей авторского стиля;
- 4) сокращения служебных слов как в тексте, так и в сносках приведены к современным нормам.

Библиографическое описание источников в авторских примечаниях и ссылках воспроизводится в соответствии с оригиналом, лишь в случаях крайней необходимости вводятся уточнения, отмеченные угловыми (< >) скобками.

При наличии нескольких изданий источников, существовавших на момент работы над рукописью, сверка цитат осуществлялась по первому изданию, а при наличии академических изданий — по данным изданиям.

Поскольку во французском фонде пагинация листов отсутствует, библиографическое описание фрагментов текста дается не полностью.

Комментарии научного сопровождения помещены в отдельный раздел в конце корпуса трактата и были составлены с разными целями.

Комментарии текстологического характера включают:

- 1) фиксацию и описание разночтений редакций;
- 2) разъяснение намеренного вторжения в авторский текст;
- 3) воспроизведение цитат при их неточном или неполном (т. е. корректирующим смысл высказывания) воспроизведении Н. Евреиновым;
- 4) уточнение автора выделенных фрагментов текста в цитате.
- 5) переводы иноязычных фрагментов.

Комментарии справочно-библиографического характера:

- 1) при отсутствии библиографического описания в тексте, позволяющего идентифицировать источник цитаты;
- 2) при отсутствии указания на источник у автора;
- 3) при наличии позднего, более доступного для читателя источника.

Комментарии историко-культурного характера:

- 1) сведения о малоизвестных лицах и произведениях;
- 2) характеристика идейной атмосферы и идейных истоков авторской мысли;
- 3) исторические реалии.

Н. Н. Евреинов

**ОТКРОВЕНИЕ  
ИСКУССТВА**



---

## ВНУШЕНИЕ ИСКУССТВА (Вместо предисловия)

### 1.

**Т**от, кто присутствовал на гипнотических сеансах или сам в них участвовал, тот бывал порою очень поражен той *изворотливостью*, какую обнаруживали загипнотизированные, когда им приходилось объяснять другим, проснувшись, *почему* они выполнили то или другое из сделанных им нелепых *внушений*. — Человеку, скажем, внушают во время сеанса на званом вечере снять после пробуждения свой пиджак или смокинг. Внушение в точности исполняется. Общество скандализовано: «Что с вами?.. Зачем вы разделись?.. Здесь дамы!» и т. п.

Джентльмен, не отдающий себе отчета в своем странном поступке (совершенном под воздействием *неодолимой* и *неизвестной* ему силы), тут же *придумывает* самые различные мотивы своего поведения и всячески изворачивается в его интерпретации. «Это теперь принято в Америке, чтоб создать интимную атмосферу», — оправдывается несчастный. Или: «Мне бывает приступами безумно жарко... Я был контужен на войне и испытываю порой мгновенное повышение температуры...» Или: «Я, знаете ли, проповедник нудизма! — все эти пиджаки и смокинги — чистая условность, вы не находите?» Или: «Я держал пари с приятелем, что у меня хватит смелости на подобную эксцентричность...» «Это шутка!.. Я хотел рассмешить общество...» и т. д. — Жертва гипноза приведет вам какие угодно основания своего поступка, какие угодно *объяснения факта*, непонятно *ему самому*, но, конечно, не раскроет вам его *происхождения* и не осветит должным образом его *истинную* сущность.

То же самое приблизительно наблюдается на протяжении веков и в области *искусствовопонимания*<sup>1\*</sup>. — Вам даются во всяких эстетиках и историях искусства самые убедительные (на поверхностный взгляд), самые «тонкие» на вид и проникновенные, казалось бы, объяснения, *почему* такое-то или иное произведение искусства пленительно для вас, влечет к себе «волшебной силой», повергает в восторг и т. п., но... все эти объяснения, в конечном счете, совсем не разнятся от объяснений, какие дает своему поступку джентльмен, снявший под гипнозом пиджак на званом вечере.

Это грубое сравнение может, конечно, вызвать целый ряд недоуменных вопросов, и прежде всего — *как понимать внушение, производимое искусством?*

Никто не спорит, скажут, что всякое произведение искусства нам непременно что-то *«внушает»!* Ну, скажем, хотя бы... отвращение. (Всякому известно, что чем «внушительнее» искусство, тем оно больше выигрывает в наших глазах, и что вообще, находясь под *обаянием* какого-нибудь произведения, мы тем самым находимся как бы под властью «внушения» со стороны художника, его создавшего.)

Но из чего, спросят, следует, что мы *не* отдаем себе должного отчета в подобном «внушении»? И что наши объяснения его в большинстве случаев произвольны?

Обстоятельный ответ на такого рода вопросы и составляет отчасти содержание настоящей книги «Откровение искусства», разоблачающей как истинный смысл «внушения» художественного произведения, так и обычное злоупотребление этим понятием при обсуждении проблемы воздействия на нас искусства.

Не предвосхищая здесь содержания обстоятельного ответа по затронутым вопросам, удовольствуемся пока замечанием, что рядом с «внушением» в его расхожем понимании существуют еще *исконные внушения*, внушения *архаического происхождения*, получаемые нами в порядке *наследования*<sup>2\*</sup> («идиосинкразия», напр<имер>, сомнамбулические явления, проявления атавизма, «психические рудименты» и пр<оч>.). Имея в виду такого рода внушения, мы уже с большим доверием отнесемся к тем «парадоксальным» психологам, которые (после опытов внушения знаменитого Бернхейма<sup>3\*</sup>) показали воочию, что при известных

обстоятельствах мы действуем по совсем *иным* побуждениям, чем полагаем, что мы *лжем себе*, сами того *не* <о>*сознавая*, и наши подлинные чувства приязни или неприязни к некоторым вещам остаются иногда совершенно *скрытыми* от нашего понимания.

Наш бедный джентльмен, *вынужденный* снять пиджак на званом вечере, интересен не только в отношении несоответствия его объяснений истинной причине его выходки, но еще потому, что и эти его объяснения, при всей их кажущейся «произвольности», являются, как и вся его выходка, *вынужденными*, т. е. *внушенными* ему извне. Не трудно заметить, что наш джентльмен приводит в своих объяснениях не первые пришедшие ему в голову данные, могущие оправдать его в глазах «избранного общества», а только такие, какие могут быть приняты в уважение данным «избранным обществом». Он не говорит этому обществу: «В конце концов, мне наплевать на ваше мнение! Хотите считать меня сумасшедшим — пожалуйста! Хотите назвать меня дикарем — называйте!..» Нет! Наш джентльмен приводит только такие объяснения, какие *внушены* ему кодексом «хорошего тона», принятого в обществе (в котором он оскандалился), выработанного этим обществом и *навязанного* в качестве «неписаного закона» всем так называемым «порядочным людям», или, как говорится, «людям общества».

Все эти люди, составляющие вкуче современное общество, так же, как и люди, составлявшие вкуче первобытное общество, полны уверенности, что они действуют или сознательно по собственной воле, или, так сказать, «инстинктивно», но тоже, видимо, по собственной воле. — Между тем еще социолог М. Гюйо<sup>4\*</sup>, рассматривавший всякое *внушение* как «зарождающийся *инстинкт*», тем самым показал как нельзя лучше, что если «всякий инстинкт заключает в себе зародыш чувства необходимости, а иногда даже обязанности, то, стало быть, и внушение может заключать подобный зародыш и сделаться импульсом, импонирующим уму, зачаточной волей, заложенной в недра личности. Эта воля чаще всего <о>сознается как вполне автономная, свободная и обладающая всеми признаками самого энергичного и сознательного хотения»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Воспитание и наследственность. Перевод И. Нахамкиса, СПб., 1899, стр. 14.

Словом, мы здесь находимся во власти чистойшей иллюзии.

Вместе с этим давно уже признано, что как невольное *внушение*, так и *взаимовнушение*, будучи явлением всеобщим, действуют везде и всюду в нашей повседневной жизни, а не только в области искусства. — «Не замечая того сами, — говорит проф. В. М. Бехтерев<sup>5\*</sup>, — мы приобретаем, в известной мере, чувства, суеверия, предубеждения, склонности, мысли и даже особенности характера от окружающих нас лиц, с которыми мы чаще всего общаемся. Подобное *прививание* психических состояний происходит *взаимно* между совместно живущими лицами, иначе говоря, каждая личность в той или другой мере *прививает* другой особенности своей психической натуры и, наоборот, — *принимает* от нее те или другие психические черты...»<sup>2</sup>

Столь же *вынужденными* — путем известного *внушения*, исходящего от окружающей среды, — являются не только *объяснения* нашего загипнотизированного джентльмена (по пробуждении), но и *все наши «собственные» объяснения, касающиеся искусства*, вплоть до тех, какие можно встретить во «всеизвестных» многотомных эстетиках.

Я сказал — «*среда*». Это и впрямь многозначительное в отношении *внушения* понятие!.. После ножниц акушера, отделивших меня от организма матери, разве я начинаю с того момента независимое существование? — Нисколько! Я с детства «подчиняюсь воздействию моих мамок, нянек, теток и всякого рода доброжелателей. Затем школа, национальные и религиозные предрассудки, с целыми мириадами всевозможных мелочей до топографических и климатических условий включительно, определяемых одним общим словом *среда*, влияют на мой внутренний мир, который и находится под постоянным воздействием *внушения* лиц, меня окружающих, меня воспитывающих <...>

Вся забота наших воспитателей и большинства педагогов только в том и заключается, чтобы *внушить* как можно глубже и возможно большее количество *решений* по всем вопросам нашей жизни». «Задача этих сношений главным образом

<sup>2</sup> Внушение и его роль в общественной жизни. СПб., 2-е изд. 1903 г., стр. 41<sup>6\*</sup>.

и состоит в том, чтобы *внушить* учащемуся и вооружить его всевозможными решениями значительно раньше, чем успеет он ознакомиться с самой задачей»<sup>3, 8\*</sup>.

И в *искусствовопонимании* мы оказываемся в той же власти *внушенных* нам чувств<sup>9\*</sup>, предубеждений, склонностей, оценок, вкусов и мыслей об *искусстве*. — Каждый из нас каким-то боком своей души сросся с *внушенной* ему в юности *традицией*(!), и произведения искусства появляются перед большинством одновременно с *готовыми суждениями* о них.

В нас накоплена целая масса «*имитированных мыслей*» об искусстве, которые «передаются от одного индивидуума к другому, из поколения в поколение, с такой же силой, как настоящие инстинкты»<sup>4</sup>; в нас гнездится «энное» количество «штампованных» оценок, в которых мы не отдаем себе отчета, будучи снабжены ими с юности «*под гипнозом*» наших родителей, воспитателей и прочих авторитетов, послушных, в свою очередь, внушениям других!

Каждый образованный человек, по наблюдению Б. Христиансена<sup>10\*</sup>, «протестует против утверждения, что он просто *повторяет чужие мнения*, и ковыляет дальше на костылях аналогии; он уверяет, что испытывает *сам* непосредственно красоту художественного произведения», и «большинство говорит это с полной убежденностью, п<отому> ч<то> распространение чужих взглядов, с помощью умозаключений по аналогии, вселяет в них веру в оригинальность их художественного чувства»<sup>5</sup>.

Здесь действует порою не только *внушение* эстетических взглядов, но еще и *внушение* — позволю себе заметить — того социального преимущества, какое связано в данном обществе с принципиальным разделением его взглядов на искусство; — ведь эти взгляды, являясь признаками требуемой этим обществом образованности и, так сказать, «благонадежности», уже тем самым становятся достаточно «*внушительными*» для людей,

---

<sup>3</sup> «Фр. Ницше. Схематизированная интерпретация его философии» Б. Рогачева (Париж, 1909 г., стр. 243)<sup>7\*</sup>.

<sup>4</sup> *Гюйо*. Воспитание и наследственность, глава 11: «Внушение психическое, нравственное и социальное», стр. 21.

<sup>5</sup> Философия искусства. СПб., 1911 г., стр. 30 рус. изд.<sup>11\*</sup>



притязующих на социальное преимущество в нашей исключительно трудной борьбе за существование. — Отсюда: то, что превозносит, напр<имер>, в какой-нибудь картине член фашистской партии, под ее социальными *гипнозом*, должно крайне отличаться от критики члена, напр<имер>, коммунистической партии, *внушающей* своим приверженцам диаметрально противоположное фашизму, и разнствовать, так или иначе, с оценками других «ценителей прекрасного», послушных *внушениям* своей среды, своей партии, своего общественного «круга» или класса.

Что же на поверку получается с понятием и пониманием искусства в результате всех этих основных и второстепенных *внушений*? — Можно заранее сказать — нечто чрезвычайно *условное* и уж, конечно, вряд ли соответствующее искомой истине.

И в самом деле!

Художественное произведение, обращаясь к бессознательной стороне нашего «Я» и вызывая в нас безотчетное наслаждение данным искусством, *внушает* в то же время далекое по большей части от истинного толкование такого «*внушения*» и понуждает наше сознание к критическому отзыву, слагающемуся опять-таки под *внушением* совершенно превратных и обветшалых эстетических взглядов.

Нужно ли после сказанного еще доказывать, что даже в образованном обществе — в обществе людей, выдающихся своей любовью к искусству и искусственностью в искусствоведении, — и в нем нередко наблюдается *мнимое* искусствопонимание, а то и полное его непонимание как в отношении *функции, спецификама, метода*, так и связанного с ними *эстетизма* искусства<sup>12\*</sup>.

## 2.

Как же быть в таком случае? Как быть при таком «положении вещей», какое наблюдается *не* в вольном, как мы видели, а *принужденном* искусствопонимании?

Как помочь здесь беде, сопряженной с засилием всевозможных «*внушений*» — «*внушений*», относящихся не только к самому искусствопониманию, но и к вытекающему из его идеологии художественному творчеству? При этом «*внушений*», наблю-

дающихся в продолжение веков истории искусства не только в прямом, но и в *косвенном* смысле этого слова?

Ведь если мы *фатально* обретаемся во власти сыздавна *внушенных* всем нам чувств, предубеждений, склонностей, оценок, вкусов и «господствующих мыслей» об искусстве, — то каким же чудом, спрашивается, можно выбраться из этой, так сказать, предустановленной гипнотической западни?

Не ясно ли, что если *всё* «детерминировано» в нашем отношении к искусству, то и все попытки выкарабкаться из этой «гипнотической западни» то же самое *фатальным* образом «детерминированы», включая самые отчаянные, революционные и «сокрушительнейшие», казалось бы, для старого искусства!

А попыток такого рода прямо не счесть за последнее время! Не будет преувеличением, если скажем, что нигде, пожалуй, так настойчиво и так бурно не проявляется «дух *противоречия*», как в «неограниченной», по мнению большинства, спорной области искусства. Если бы я вспомнил только те революционные «измы», какие — за годы моей жизни в искусстве — тормозили его, оглушали, затемняли, коверкали, пытали на всевозможных «прокрустовых ложах», у меня не хватило бы терпения, чтобы <ни> их все перечислить, ни бумаги, чтобы их все описать<sup>13\*</sup>.

Пусть Camille Mauclair<sup>14\*</sup> ворчит сколько угодно на современных кумиров палитры, утверждая, что у этих «бестий» нет ни одной «находки», ни одного «дерзания», которые не обрелись бы уже в старинном искусстве, у византийцев, Джотто, Мазаччо, Дюрера, Эль Греко<sup>6</sup>, — лавры, венчающие великих новаторов из «метеков», не «мешали бы спать» этому старому ксенофобу, если б его утверждения казались ему самому вне сомнений!

Что эти лавры заслужены, в огромной части благодаря «духу *противоречия*», присущему почти всем новаторам в искусстве, — об этом, разумеется, не может быть двух мнений. — Но что этот «дух *противоречия*» в искусстве есть также плод *внушения*, — а именно внушения со стороны определенной, исторически сло-

<sup>6</sup> Camille Monclair. La Farce de l'Art Vivant, p. 60. Les Mètèques contre l'art français. Paris: Nouvelle Revue Critique, 1930.

жившейся среды (к примеру — «анархистов-индивидуалистов», революционеров всякого рода, известных «снобов» и «снобствующих») — об этом мало кто из «новаторов» отдает себе ясный отчет.

«Лишь только вы начинаете соглашаться со мной, как я начинаю чувствовать, что был... неправ!»<sup>15\*</sup> — говаривал бывало Оскар Уайльд надоедливым поклонникам, полагая в этой фразе (надо думать) предел своей солипсической оригинальности.

А между тем сама эта «оригинальность» в ее кичливой, вызывающей форме была отчасти одним из тех внушений «духа противоречия», которому особенно поддаются нервноболезные, известные под кличку «мизантропов».

Et ses vrais sentiments sont combattus par lui  
Aussitôt qu'il les voit dans la bouche d'autrui<sup>16\*</sup>.

Это подметил еще Мольер почти за 300 лет до Оскара Уайльда! И как раз в своем бессмертном «Мизантропе!» (См. акт II, сцену 6.)<sup>17\*</sup>

Какой же может быть выход из столь «внушительного» недоразумения?

Очень простой: не надо смешивать два совершенно различных понятия: *детерминизма* и *фатализма*, как бы похожи они ни были с виду! Ибо *детерминизм* — как социальный принцип — есть понятие *обусловленности* всех общественных явлений (имеющих свои *причины*, из которых все они и вытекают с абсолютной необходимостью), *фатализм* же — «это вера в слепой, неизбежный рок, „судьбу“, которая тяготеет над всем, которой всё подчинено»<sup>7</sup>. В понятии *фатализм* воля человека — *ничто*, и сам он лишь пассивный материал. *Детерминизм* никоим образом не отрицает *волю людей* (в ее причинной обусловленности) как мощный фактор развития и в этом полагает свое существенное отличие от *фатализма*.

Рядом с этим принципиальным различием детерминизма и фатализма (а равно и в согласии с таковым различием) мы должны соответственно различать и *критический дух*, находящийся большею частью в нашем распоряжении, от «духа

<sup>7</sup> Н. Бухарин. Теория исторического материализма. Гос. изд<-во>, стр. 50<sup>18\*</sup>.

*противоречия*», у которого мы сами большею частью находимся в распоряжении<sup>8</sup>.

Что же подсказывает нам этот критический дух относительно *внушения искусства*, жертвами коего мы являемся вместе с большинством человечества?

Он подсказывает (на мой слух!), что для *самостоятельного* усвоения искусства или хотя бы некоторого его понимания, вне «школьных трафаретов», нужен — при счастливо сложившихся обстоятельствах — во-первых, известный *навык* в «подходе» к художественным произведениям и вытекающая из него *сноровка* в распознавании перекрестных *внушений*, оказываемых на нас искусством, а во-вторых, преднамеренное освобождение (через заостренный скепсис) от общепринятых *внушений* теоретиков искусства насчет его основной сущности, значения в нашей жизни и конечной цели<sup>19\*</sup>.

Лишь при таких условиях, между прочим, становится возможным обратить дискриминирующее внимание на то, что рядом с искусством, сущность коего исчерпывается понятием *мастерства* (умелой техники), наблюдается совсем *другое* явление, называемое также «искусством», но сущность коего не только не исчерпывается понятием *мастерства*, а даже мало что имеет с ним *общего* (как это ни странно в глазах старых теоретиков искусства!).

Пора сказать это самым назидательным тоном: одним и тем же словом «искусство» названы, в его истории, совсем *различные* вещи! Откуда — как и следовало ожидать — произошла в теории искусства глупейшая невнятица, которую давно бы уже следовало внятнейшим образом растолковать, дабы воочию показать глубокую *разницу*, существующую между искусством, понимаемым как *мастерство*, и искусством, сущность коего надо оценивать как некое *сверх-мастерство*, т. е. — вне всякой зависимости от технического совершенства, проявленного в том или ином художественном произведении.

Этому растолкованию данной невнятицы (*закоренелой* в сознании большинства «искусствоведов») и посвящена, в зна-

<sup>8</sup> Dr. Paul Chavigny. L'esprit de Contradiction. Paris, 1927, p. 106–107 et les suiv.

чительной степени, настоящая книга «Откровение искусства», занятая главным образом искусством как *сверх-мастерством*.

Такое искусство, точнее — само его *понятие*, представляет отменно «тонкую материю», и (скажем это с самого начала!) осветить ее с «бухты-барахты», т. е. сразу же («вдруг!»), совсем не так легко без риска в то же время ослепить профана, привыкшего к обычной полутьме, царящей в данной области.

Искусство в смысле *мастерства* и искусство в смысле достижения, отнюдь *не обуславливаемого* одним лишь *мастерством!* — как приходится понимать такую разницу?.. И почему необходимо отдать себе отчет в ней, прикасаясь к искусству?

«Подобно тому, как удовольствие комбинировать и играть странными свойствами чисел или чертить геометрические фигуры еще не составляют математики, — учит Бродер Христиансен, в своей „Философии искусства“, — точно так же создание образов и фигур, из радости создания, еще не означает художественного творчества <...> Простое умение владеть кистью, резцом и карандашом еще не определяет <...> искусства как самоцели <...> определить его, — по мнению Б. Христиансена, — значит постигнуть его *имманентную цель*»<sup>9</sup>.

Всё это совершенно верно! Ясное дело, что как бы ни было огромно и изощрено «умение владеть кистью, резцом или карандашом», — оно является не более как *мастерством*, т. е. отнюдь еще не обуславливает собой *искусства* в его *особом* («высшем», как обычно говорится) смысле этого понятия (в том самом смысле, в каком оно противопоставляется искусству как голому мастерству!).

Со всем этим нетрудно согласиться всякому, кто испытал хотя бы разницу тех впечатлений, какие получаются, к примеру, от изображения арбуза рядом с изображением Богоматери.

Труднее, пожалуй, для многих (для «толпы», сказал бы Эстет с большой буквы) ухватить разницу впечатлений, какие получаются от изображения Мадонны школяром живописного цеха и вдохновенным художником «милостью Божией». Но и здесь эта разница настолько для большинства ощутима, что можно смело — рядом с исследованием самих предметов

<sup>9</sup> Стр. 154–155 русского перевода под. ред. Е. В. Аничкова. Изд<-во> «Шиповник», 1911 г.<sup>20\*</sup>

искусства (которые крайне спорны по своей ценности!) — определять их значение по тому *душевному состоянию*, что вызывают в нас их восприятия! И тогда сразу окажется, что состояние души при восприятии ею произведений чисто технического искусства («мастерства») явно отличается от того состояния, какое душа испытывает при восприятии искусства в его высшем, особом значении.

Однако<sup>21\*</sup> как только дело доходит до объяснения вот этого самого «особого» (или «высшего») *смысла искусства*, так у всех решительно мыслителей об искусстве становится «темна вода в облацех».

Мы можем сколько угодно листать и перелистывать всякого рода эстетики и художественные монографии — мы не найдем в них мало-мальски удовлетворительного объяснения того, что составляет *настоящий смысл* искусства, выходящего по своему значению *за пределы* мастерства как такового.

Самое большое, что при удаче мы можем обрести в литературе по настоящему вопросу, — это лишь туманные намеки на подлинную сущность искусства, частичные большей частью прозрения его конечных целей и утомительные разглагольствования при блуждании «вокруг да около».

«Творения великих мастеров, — говорится, напр<имер>, в размышлениях отшельника XIII в. „Об искусстве“ (изданных Л. Тиком)<sup>22\*</sup>, — не для того сделаны, чтобы их видел глаз; но чтобы мы, в оные вникнув усердною душою, ими жили и дышали <...> Ловите <...> те блаженные минуты, — напутствует нас сей „отшельник“, — когда благодать Небесная осветит ваше сердце высшим *откровением*: тогда только душа ваша соединится в одно целое с творениями художников»<sup>10</sup>.

Об *откровении искусства* — и через сто лет после выхода в свет книги Л. Тика — эстетики всякого рода дают нам такие же «душепользительные», но не менее туманные намеки.

Взять хоть того же Бродера Христиансена с его изумительным «кружевом», какое начинается плестись им тотчас же, как дело доходит до «имманентной цели» искусства! Находя вполне правильно, что художник творит не только для других,

<sup>10</sup> Стр. 113–112 рус. издания<sup>23\*</sup>.

но и для себя, Б. Христиансен «прозревает», что тот творит, главным образом, чтоб найти в своем произведении... «*какое-то откровение*». То, что художник высказывает, рождается, по словам Б. Христиансена, в нем самом; и всё-таки он творит, прежде всего, для того, чтобы в нем ему нечто *открылось!*..

Чувствуя, что узор его «кружева» становится слишком запутанным, Б. Христиансен спохватывается и говорит: «...когда оно (т. е. нечто. — *Н. Е.*) было заключено еще в нем самом (т. е. в художнике. — *Н. Е.*), он не мог охватить его целостности даже в спокойном созерцании одного мгновения <...> только во время работы над произведением оно завершается, выравнивается и только в законченном виде становится осязательным для самого художника. Он может <о>сознавать, что ему не удалось собрать всего, носившегося в намеках вдохновения, но при всём том *в произведении всегда содержится более того, что он — без этого произведения — мог пережить в себе*»<sup>11</sup>.

Я привожу здесь эту выписку отнюдь не для того, чтобы позубоскалить над знаменитым Б. Христиансеном, к которому питаю огромнейшее уважение! А чтобы показать, на какие поистине фатальные затруднения обрекается перо даже весьма искусственного и проницательного эстетика, как только оно пытается коснуться заповедной тайны искусства.

Что таким затруднениям несть числа у пытливого Б. Христиансена, показывает следующая (за вышеприведенной) выдержка из его «Философии искусства»: «Работа над формой ради нее самой еще не означает искусства, и произведение, в своем внешнем существовании, есть только средство; поэтому искусство должно служить имманентной цели, и определить его можно только смыслом произведения, тем, что открывается в нем: движущим мотивом творчества должно быть стремление *обнажить, в своем создании, часть своей внутренней жизни*, которой нельзя иначе, без этого создания, обнять одним взором и во всей полноте. В человеке должно быть нечто, что жаждет *самооткровения*, и его *откровением* может быть искусство (курсив мой. — *Н. Е.*)».

<sup>11</sup> Op. cit., стр. 155<sup>24\*</sup>.

«Что же это такое, — вопрошает Б. Христиансен, — что нуждается в искусстве для того, чтобы найти самое себя, и не достигает самосознания иначе, как при помощи искусства?»<sup>12</sup>

Оказывается, всё дело заключается (прошу здесь не смеяться!) в «самооткровении абсолютного в человеке» (sic!). — Через искусство мы постигаем *самих себя!* Приближаемся к *себе!* Видим, что среди призрачного в искусстве одно лишь остается настоящим и правдивым: «Я таков и вижу себя таким <...> я нахожу и узнаю свою тоску <...> я конкретно переживаю то, что могло бы ее утолить. Я нахожу то, что могло бы осмыслить жизнь: действовать в сфере, подобной той, куда возносит меня искусство. В призрачном действе над отражением идеального я постигаю то „Я“, которое скрыто за эмпирическим...» Отсюда призвание художника, по мнению Б. Христиансена, состоит в том, чтобы «разрешать души от пут жизни и давать голос молчанию внутри нас»<sup>13</sup>.

Есть такая игра: прячется какая-нибудь вещь, и все, среди играющих, знают, *где* она, кроме одного, которому предлагается найти ее, руководясь лишь замечаниями присутствующих: «холодно» (когда ищущий далек от места ее нахождения), «тепло», «жарко» (когда он близок к ее нахождению) и «горячо», «жжет» (когда он вплотную подходит к спрятанной вещи и, наконец, находит ее).

Когда я вижу Б. Христиансена, ищущего *сокровенную* сущность искусства, мне хочется всё время крикнуть ему «жарко» и даже порой «горячо» при его приближении к «спрятанной вещи», но... слово «жжет» так и застревает в горле, не находя основания, чтобы сорваться приветливо с уст!

Почему же так незадачливы поиски этого уважаемого эстетика?

Потому что *цель*, усматриваемая Христиансеном у *искусства* («разрешить души от пути жизни» и пр<оч>.), может быть достигнута и *помимо* искусства, а именно: с одной стороны *религией*, а с другой — *наукой* или, широко говоря, *философией*. — *Спецификум искусства* — вот что, при всём желании, никак

<sup>12</sup> Op. cit., стр. 156.

<sup>13</sup> Там же, стр. 158<sup>25\*</sup>.



не вызволяется здесь должным образом! — Вот в чем главная незадача старательного Б. Христиансена (не говоря уже о других его упущениях!).

И всё же даже за такую попытку — за такое «приближение» к сути искусства — мы должны быть крайне благодарны мыслителям, подобным Б. Христиансену! Их не так много на свете, и далеко не все из них удачливы, в общем, как этот настойчивый и проникновенный, истинно заслуженный философ искусства.

Возьмите, напр<имер>, Льва Толстого! Уж, кажется, имел человек возможность за свой долгий век и при всей своей гениальности раскусить, *что такое* искусство!.. И что же? — Обломал себе зубы старик на этом чудесном «орешке»! Обломал, когда был так близок, казалось, к его сокровенному ядрышку! Стоит только перечесть письмо его к Н. Страхову, написанное в январе 1878 г., чтобы убедиться, какую досадную шутку сыграла <с> Л. Толстым мирволившая ему, в общем, судьба!

Я процитирую это замечательное письмо (мало кому памятное), чтобы читателю стало еще яснее, *о чем* в моей книге будет идти речь главным образом и *на чем* надлежит заострить свое особенное внимание и интерес.

«Разум мне ничего не говорит, — жалуется Л. Толстой в этом письме, — и не может сказать на три вопроса, которые легко выразить одним: что я такое? Ответы на эти вопросы дает мне в глубине сознания какое-то чувство. Те ответы, которые мне дает это чувство, смутны, неясны, невыразимы словами (орудием мысли). Но я не один искал и ищу ответов на эти вопросы. Всё жившее человечество в каждой душе мучимо было теми же вопросами и получало те же смутные ответы в своей душе. Миллиарды смутных ответов однозначных дали определенность ответам. Ответы эти — *религия*. На взгляд разума ответы бессмысленны. Бессмысленны даже по тому одному, что они выражены словом. Но они всё-таки одни отвечают на вопросы сердца. Как выражение, как форма они бессмысленны, но как содержание они одни истинны. Смотрю всеми глазами на форму — содержание ускользает; смотрю всеми глазами на содержание — мне дела нет до формы. Я ищу ответа на вопросы, по существу своему выше разума, и требую, чтобы они выражены были сло-

вами, орудием разума, и потом удивляюсь, что форма ответов не удовлетворяет разуму...» Но «ответы спрашиваются не на вопросы разума, а на вопросы другие. Я называю их вопросами сердца. На эти вопросы с тех пор, как существует род человеческий, отвечают люди не словом, орудием разума, частью проявления жизни, а всею жизнью, действиями, из которых слово есть одна только часть <...> Во всей массе бесчисленных действий этих людей почему-то известные действия выделялись и составляли одно целое предание, служащее единственным ответом на вопросы сердца. И потому для меня в этом предании не только нет ничего бессмысленного, но я даже и не понимаю, как к этим явлениям прилагать проверку <о>смысленного и бессмысленного»<sup>14, 27\*</sup>.

*Всё существенное*, что заключается в этом письме, не только может, но, с оговорками, и *должно быть* (как увидим из дальнейшего) *отнесено* с гораздо большим основанием к *искусству* (этой, как определяют его некоторые, «*религии для атеистов*»), чем к *религии* в ее общепринятом понимании.

И что особенно поражает в этом толстовском письме, так это полная приемлемость для его автора в делах веры того самого *иррационального начала*, которого он не хочет допускать в делах искусства. Л. Толстого отнюдь не смущают здесь (и прекрасно, что не смущают!) ответы, которые «на взгляд разума» кажутся «*бессмысленными*!» Потому что для Л. Толстого важны здесь не «вопросы разума», а «*вопросы сердца*», как он выражается. «...я даже и не понимаю, — заявляет он, — как к этим явлениям прилагать *проверку <о>смысленного и бессмысленного*»<sup>28\*</sup>.

Золотые слова!.. Если б Толстой применил их к явлениям *искусства*, он, конечно, удержался бы от большинства полемических выпадов в «Что такое искусство?» и от сочинений, подобных брошюре «О Шекспире и о драме», где позорятся издевательским образом такие «бессмысленные» произведения, как (изволите видеть!) «Кольцо Нибелунгов» Рих. Вагнера и «Король Лир» Шекспира<sup>29\*</sup>.

Вспомни Л. Толстой эти слова своевременно, он вряд ли бы пришел к заключению, что «*назначение искусства* в наше

<sup>14</sup> См.: П. И. Бирюков, т. II, стр. 333–334<sup>26\*</sup>.

время в том, чтобы *перевести из области рассудка в область чувства истину* о том, что благо людей в их единении между собой» и пр<оч>. <sup>15</sup> Ведь еще Артур Шопенгауэр доказал профанам в теории искусства, что «стремление выражать *понятие* посредством искусства совершенно *негодно*», «относится к <...> *дурной игре*» и «такое произведение *не может считаться художественным*». «Мы чувствуем *досаду* и даже *отвращение*, — замечает Шопенгауэр, — когда, рассматривая какую-нибудь картину или статую, или читая стихотворение, или слушая музыку <...> заметим предательски просвечивающее холодное и трезвое *понятие*. Для нас ясно тогда, что это понятие было исходным началом всего произведения, что оно возникло путем ясного мышления и потому *истощено* до последней крайности. Мы *досадуем*, что обманулись в нашем ожидании и участии. Напротив, мы остаемся вполне довольны впечатлением, когда оно, при всём нашем размышлении, *не может быть сведено к ясному понятию*»<sup>16</sup>.

Тот, кто сопоставит это наблюдение Шопенгауэра над природой подлинных произведений искусства со словами Л. Толстого, требовавшего, чтоб они осуществляли «высшее религиозное сознание людей» нашего времени<sup>17</sup>, — тот поймет досаду на Толстого таких тонких эстетов и нелицеприятных артистов, как наш покойный композитор Ан. К. Лядов<sup>33\*</sup>, обругавший книгу Толстого об искусстве «невежественной», а автора его, берущегося толковать о музыке, «*тупицей*». («Боже мой, — жалуется на Толстого Ан. К. Лядов, в одном из писем 1903 г. — что он наплел о музыке! Вероятно так же и о живописи, и о скульптуре. И ведь думает, что теперь-то он и „делает дело“, а его романы и повести — одни глупости и пустяки»<sup>18</sup>.) Не лучшего мнения о Толстом оказались и те из художников, кто, подобно ему, (только по-своему) наделял искусство *религиозной миссией*: «Это тип рационалиста в религии! — возмущался, напр<имер>, Толстым наш гениальный А. Н. Скрябин<sup>35\*</sup>. — Это сплошной

<sup>15</sup> Л. Толстой. Что такое искусство? Заключение, стр. 366<sup>30\*</sup>.

<sup>16</sup> Артур Шопенгауэр. Статьи эстетические, философские и афоризмы. Пер. Р. Кресин. Харьков, 1888 г., стр. 151<sup>31\*</sup>.

<sup>17</sup> Что такое искусство?, гл. XIX, стр. 347<sup>32\*</sup>.

<sup>18</sup> См. монографию «Ан. К. Лядов», Пг., 1916 г., стр. 183<sup>34\*</sup>.

скандал и дилетантство!» — говорил он по поводу его искусствопонимания<sup>19</sup>.

Нужно ли пояснять в данном случае, что самого Скрябина, «вращавшегося в круге мистических и фантастических мыслей», привлекала не *современная* «реальная религия» (по выражению Л. Л. Сабанеева<sup>37\*</sup>)<sup>20</sup>, а *древняя*, глубоко мистическая, проникнутая подлинной *магией*. «В мистериях древности, — говорил Скрябин, — было настоящее преобразование, была настоящая тайна и посвящение <...> а теперь священники — неумелые маги, забывшие свою магию»<sup>21</sup>.

Отсюда вся беда современной религии, спасительная миссия коей, по словам Скрябина, может быть выполнена разве что *деятелями искусства*. Метод же искусства, как и вся природа его, вся его сущность — *магического* характера! — «„Вам не кажется, Леонид Леонидович, — спрашивал Сабанеева А. Скрябин, — что музыка *заколдовывает* время, может его вовсе остановить?.. <...>“ — „Да, — соглашался его собеседник («дипломатически» порой поддакивавший мыслям своего друга), — <...> *ритм* можно было бы определить как *закливание времени*“. — „*Ритм — заклинание времени*, <...> Да... и в этом смысл ритма!“ <...>», — отвечал Скрябин<sup>38\*</sup>. Творческий дух, посредством ритмов, вызывает самое время и управляет им!..

И Скрябин, вспоминает Л. Л. Сабанеев, развивал целую теорию «*магии ритмов*»: «Вся магия, — в глазах Скрябина, — была основана на ритмах; основные магические приемы, например гипноз, — не что иное, как специальное воздействие однообразных ритмов. А *музыка*, хранящая в себе неисчислимые возможности ритмики, она есть тем самым — *самая сильная, самая действенная магия*, только *магия утонченная*, изысканная, которая ведет не к таким грубым результатам, как „сон“ или „гипноз“, а к конструированию определенных утонченных состояний психики, которые могут быть самыми разнообразными... <...> музыкой можно вызвать и гипноз, и транс, и экстаз», — добавлял Скрябин, поясняя, что если заклинание времени действует

<sup>19</sup> Л. Л. Сабанеев. Воспоминания о Скрябине, М., 1925 г., стр. 159<sup>36\*</sup>.

<sup>20</sup> Там же, стр. 119.

<sup>21</sup> Там же, стр. 120.

магией ритмов, то «заклинательные формулы для настроений заключены в *гармониях*, где скрыта — по его словам — *огромная магическая сила*, еще большая, чем в *мелодии*»<sup>22</sup>. — «Это почти уже не музыка, не мелодия, — говаривал он про речитативную тему своей Девятой сонаты, — а разговор, это *заклинание* звуками <...> Это всё нельзя так играть *просто*, — пояснял он, — тут надо *колдовать*, играя...»<sup>23</sup> И то же самое, но с еще большей важностью, говорил он и о своем «Предварительном действии», на которое хоть и смотрел как на художественное произведение, но тем не менее предостерегал, что «в нем уже будет совсем *иное*, будет очень много *настоящей магии*, как, например, в богослужении... Не в современном, конечно, — повторял он, — а в <...> *древнем* <...> когда еще в нем была настоящая мистика»<sup>24</sup>.

Всё это очень интересно и даже, в некотором смысле, поучительно! Но если бы мы захотели придирчиво проверить, *что же* в результате от такого объяснения искусства остается положительно ценного, мы бы вынуждены оказались признать, что — говоря деликатно — не бог весть как много, а говоря напрямки — и совсем мало: только то, что искусство не более как *средство* к чему-то более его важному, что хоть та же музыка у Скрябина и является, по его словам, «самой сильной и действенной магией», но *смысл* ее, по его же словам, не в ней самой, а *вне* ее, в чем-то «*ином*»: в заклятии времени, в вызываемом музыкой транс, экстазе и т. п.

Правда, здесь имеется некая *спецификация*: искусство (точнее — музыка) является у Скрябина не просто «*магией*» (располагающей, как можно думать, и помимо музыки действенными средствами), а «*самой сильной магией*». Допустим! Но — не говоря уже о спорности такой квалификации — много ли, повторяю, дает нам это «постепенное» определение искусства в помощь дифференциации оногo, как чего-то *отличного* от технического мастерства? — Ведь и техническое мастерство, в своих высших, совершенных формах, кажется порой «сверхъестественным» и оставляет «магическое впечатление»!

<sup>22</sup> Там же, стр. 122<sup>39\*</sup>.

<sup>23</sup> Там же, стр. 139<sup>40\*</sup>.

<sup>24</sup> Там же, стр. 288<sup>41\*</sup>.

Замена одного выражения другим не всегда ведет, как известно, к выходу из словесного затруднения: — туманное слово «искусство» мало что выигрывает в результате от замены его туманным же словом «магия».

Кстати сказать, этим словом, в применении его к искусству (и в частности — к музыке), стали пользоваться чуть <ли> не сразу же, как было положено начало современной эстетике: по крайней мере, уже у Л. Тика (в тех же его размышлениях отшельника «Об искусстве»<sup>42\*</sup>) мы читаем об «очарованном чертоге Искусства», о «*магической* курильнице», источающей эстетические видения, о «числовом законе Музыки», который, подобно «*заклинаниям чародея*, движет звучащими страстями»<sup>25</sup>, и т. п.

Последним, однако, под влиянием которого мог невольно оказаться А. Н. Скрябин со своим своеобразным пониманием искусства как магии, был, по-видимому, П. Д. Успенский, о книге которого «Tertium Organum» знали в доме Скрябина<sup>43\*</sup> и интересовались ею. Однако — надо тут же признать — у П. Д. Успенского сближение деятеля искусства с «*магом*» куда вразумительней, чем у Скрябина! И я приведу цитату, сюда относящуюся, не только для доказательства этого положения, но заодно и для приближения читателя к той поистине «тонкой материи», какую представляет собою искусство в смысле некоего *сверх-мастерства*.

«Человек науки, — говорит П. Д. Успенский, — не признает разницы в качествах энергии, затрачиваемой двумя людьми, идущими: один на работу, а другой с доносом. Для науки этой разницы не видно. Наука ее не ощущает и не признает. Но у нас есть *форма познания*, прекрасно ощущающая эту разницу, понимающая и знающая ее. Я говорю об *искусстве*. Музыкант, живописец, скульптор прекрасно понимают, что можно идти не одинаково — и даже *нельзя* идти одинаково. *Рабочий* и *доносчик* идут различно. Лучше всего понимает это, по крайней мере лучше всего должен понимать, *актер*. Поэт понимает, что мачта корабля, виселица и крест *сделаны из разного дерева*. Он понимает разницу камня из стены церкви и из стены тюрьмы. Он слышит „голоса камней“, понимает речи старинных

<sup>25</sup> Op. cit., стр. 258, 287, 290 и др.

стен, курганов, развалин, рек, лесов и степей. Он слышит *голос безмолвия*. Понимает психологическое различие молчания. Понимает, что *молчание может быть разным*. Всё искусство, в сущности, и заключается в понимании и изображении этих неуловимых различий. Феноменальный мир — только материал для художника, как краски для живописца и звуки для музыканта — только *средство* понять и выразить свое понимание ноуменального мира. И ни в чем на настоящей ступени нашего развития мы не обладаем таким сильным *средством* для познания мира причин, как в искусстве. Тайна жизни заключается в том, что *ноумен*, т. е. скрытый смысл и скрытая функция вещи, отражается в ее *феномене* <...> И по феномену *можно* узнать ноумен. Только здесь ничего не сделают химические реактивы и спектроскоп. Отражение ноумена в феномене может понять и почувствовать только тот тонкий аппарат, который называется *душой художника*.

„Оккультизм“ — скрытую сторону жизни нужно изучать в искусстве. Художник должен быть *ясновидящим*, он должен видеть то, чего не видят другие<sup>44\*</sup>. И он должен быть *магом*, должен обладать даром заставлять других видеть то, чего они сами не видят и что видит он. Искусство видит больше и дальше, чем мы»<sup>26</sup>.

«Художник... <...> должен быть *магом!*»

Это долженствование у П. Д. Успенского куда, повторяю, *внушительнее* (вразумительнее), чем у А. Н. Скрябина, но опять-таки, как у последнего, сводится в конце концов к «оккультной» тайне и не дает достаточных данных для *дифференциации искусства*, как чего-то существенно отличного от технического мастерства или научного достижения; утверждение П. Д. Успенского, что «здесь ничего не сделают химические реактивы и спектроскоп», является таким же голословным для будущей науки, как и заявление, что «по феномену можно узнать ноумен».

### 3.

Когда люди ради объяснения чего бы то ни было начинают выдвигать в качестве последнего довода «магию»,

<sup>26</sup> П. Д. Успенский. *Tertium Organum*, стр. 120–121<sup>45\*</sup>.

«религию», «самооткровение Абсолютного» и тому подобные вещи, — можно заранее сказать, что объясняемый ими предмет не менее необъясним для самих объяснителей, чем для тех, кому они его пытаются объяснить.

Но мы не будем суровы к подобного рода «искусствоведам», коль скоро освободимся от распространенных *внушений* насчет искусства и сумеем заметить, что оно и в самом деле — загадочного характера. — «В инвентаре человеческой мысли, — констатировал Борис Кушнер<sup>46\*</sup> в 1922 г., — мало терминов, смысл которых был бы столь же темен, а употребление столь же произвольно. Ни один европейский народ, как бы ни были богаты его выразительные средства, не успел еще выработать для обозначения художественной сферы технического термина с твердо установленным и точно ограниченным значением»<sup>27</sup>.

Загадочный феномен?.. *Искусство?*.. В каком смысле?

В прямом и дальнейшем — в том, *что* оно собой *по существу* представляет! *чему* служит на свете! какова его *высшая цель!* и в чем его *настоящая ценность!*

В самом деле!

Разве не забавно, что какой-нибудь детский или дикарский рисунок, какую-нибудь несуразную куклу или примитивнейшую игрушку мы относим, случается, без малейшего колебания к категории *искусства* и любимся ими вне их «антикварной» квалификации или ценности материала, из которого они сделаны! А вот правильный, «красивый» и трудный рисунок какого-нибудь образованного чертежника, фотографически точный портрет, «как две капли воды» сходственный с оригиналом, прочно построенную, гигиеническую и даже величественную на вид «казарму», романс «под Чайковского», сочинение капельмейстера пожарной дружины или великолепное, в смысле метрики и «гражданского чувства», стихотворение заправского журналиста — мы относим скорей не к искусству, а к изящному, может быть, замечательному в своем роде, но всё-таки к *ремеслу*, к области *техники*, профессионального *мастерства*, к школьному *рукоделию* или же (в лучшем случае) к дилетантскому... *рукоблудию*.

<sup>27</sup> Запредельное искусство. См. в сборнике «Искусство и народ» под ред. Конст. Эрберга. Изд<-во> «Колос», Пг., 1922 г., стр. 180.



Не странно ли это?

Не диковинно ли, например, что *старые* произведения искусства — никак не отвечающие современным запросам, до смешного несозвучные нашей эпохе, давно уже вышедшие из моды (по своей отсталой технике) и даже не бог весть какого образцового мастерства — не дешевеют со временем? Почему они всё ещё ценятся? И даже нередко дороже стоят, чем новенькие? Что это значит, скажите? Почему мы не сбываем за гроши такие произведения старьевщику вместе с завалившимся хламом, отслужившим положенный ему срок? Ведь не храним же мы (на память) старые автомобили, мало ношенные брюки и набрюшники, доставшиеся по наследству от бабушки! Не консервируем ведь дачные строения, пришедшие в ветхость!

Как объяснить, что для *ценности* художественного произведения безразлично в большинстве случаев, *когда* оно появилось на свет? Что оно не *стареет* в том смысле, в каком стареют все прочие вещи, часть которых в лучшем случае обращается в «антикварные раритеты»?

Или разве не поразительно, напр<имер>, такого рода «историческое» происшествие 1933 г.: на одном из доходнейших домов в центре Парижа, а именно на Rue Royale надстраивались домовладельцем два этажа. Всё «честь честью» — с соблюдением всех архитектурных, полицейских, пожарных и прочих правил. И вдруг в один ненастный день — приказ: «Не угодно ли всю эту надстройку снести немедленно долой!» — так решили городские власти. «Почему? В чем дело? Как так? С какой стати? Что за ерунда!» — заартачился домовладелец. — «Ваша надстройка, — объявили непокорному при судебном приговоре, — нарушает *живописный вид*, какой мнился *зодчему* Габриэлю при разбивке площади Конкорд!»<sup>47\*</sup> Вот и всё объяснение, какое ослушу соизволили дать.

Анекдот? Не правда ли?

А на самом деле — истинное происшествие, о котором в свое время все газеты протрубили в назидание меркантильным душонкам.

Вот после этого и попробуй игнорировать *ценность искусства*! И рискни хохотать над «фантазиями» «сумасбродных художников»! Домовладелец с Rue Royale и денежки затра-

тил, надо думать, немалые, и огромную энергию, быть может, и «драгоценное» время! И не на баловство какое, не на пустяки, не на *прихоть*, а на важное дело: чтобы увеличить рентабельность своей недвижимой собственности! «С этим, простите, не шутят-с!» При чем тут «живописные виды»? И мало ли что «мнилось» когда-то этому зодчему Габриэлю!.. Мало ли сумасбродных мечтателей! так что же: всех их слушаться, скажете?

Ан вот поди ж ты! Оказывается, что бывают такие «сурьезные» обстоятельства, при которых и *прихоть* «сумасбродного мечтателя», и его перспективная *фантазия*, и вообще вся его художественная *волюшка* (если только не чистейший *произвол!*) получают такое *внушительное* для всех значение, что в угоду артисту сносят даже (как это ни странно!) целые этажи доходнейшего дома!

Вот какая *дорогая*, оказывается, штука, именуемая «искусством»! Вот как сказочно порою ценится даже искусство так называемой «разбивки» (или распланировки) городской площади — искусство зодческой перспективы! И вот какие огромные *жертвы* приносятся иногда такому искусству не только артистами, но и «простыми смертными!»

После этого и вправду — разве не загадочный феномен искусство! По крайней мере, в глазах обывателей?

Или возьмите все эти нескончаемые споры об искусстве: художественная или не художественная данная вещь? Стоит ли она тех денег, что за нее запрашивают, или красная цена ей — «ломаный грош»?.. Ну где это видано, чтобы *ту же самую* вещь, безо всякого отношения к эпохе, когда она появилась, или к народу, среди коего она возникла, — одни превозносили бы до небес, другие — смешивали б с грязью! Слов нет, о многих вещах спорят люди на свете — понятие ценности (да еще *творческой!*) не дается всем и каждому в одинаковом виде! Взять ту же политику, научные открытия, религиозные искания, технические достижения, целый ряд спорных данных в материальной культуре! Скажем: хорошая вещь «рабство» или плохая? Какая автомобильная марка лучше — та или та?.. Можно, конечно, спорить об этом, утверждать, напр<имер>, об условности всего сущего, начиная с понятия свободы, защищать из боязни анархии раб-

ство как благо или, наоборот, — отвергать его из гуманности как ужасное зло — в обоих случаях можно спорщиков помирить на «диалектическом» соображении, что некогда, когда еще пленников на войне убивали, рабство в замену убийства являлось бесспорным благом. То же самое и в споре о добротности автомобиля определенной марки: можно всячески, напр<имер>, хаять модель той ли другой конструкции, но утверждать, да еще категорически, что на такой дряни, как данная машина, и двух шагов не проехать, — до этого не один спорщик не способен дойти, находясь «в здравом уме и твердой памяти!» А вот в спорах об *искусстве* подобные утверждения — вполне возможная вещь! По мнению одних, Пикассо — гений, по мнению других — шарлатан; в глазах одних, эта статуя — на вес золота, в глазах других — исковерканный кусок мрамора, ни на что уже больше не годный! По-вашему, Шекспир — чудо драматургии, а по мнению Вольтера (и притом ка-те-го-ри-че-ско-му) — Шекспир — «пьяный дикарь»<sup>48\*</sup> (sic!). И вам вряд ли удастся в таких случаях помирить спорщиков на том соображении, что Пикассо всё же «недурной рисовальщик», что данный кусок мрамора не так уж исковеркан, чтобы его нельзя было употребить хотя бы на «постамент», что Шекспир как-никак, а умел-таки пользоваться «драматическими эффектами» и т. п.

Другими словами, *одна и та же* вещь в искусстве может (при известных условиях и у разных людей) быть принята, с одной стороны, за *нечто ценное*, а с другой стороны — за абсолютное *ничто* и даже хуже того: за нечто, приводящее вас в испуг, «оскорбляющее ваши эстетические чувства» и т. п.

Но что еще более удивительно, так это то, что *та же самая* вещь (комоч глины, напр<имер>), почитаемая сначала за *ничто*, может потом — после ничтожной на вид манипуляции артиста — не только быть «принята» за *нечто* (художественный «бюст», напр<имер>), но и стать им в объективной действительности.

Эта возможность особенно интересна для нас в связи с *загадочностью* феномена «искусство»! Потому что кому же из нас не приходит в голову, что лишь путем искусства можно из *ничего* сделать *нечто* и тем уподобиться (страшно подумать!) Господу Богу!

И правда! — вот комок глины! — гроша не стоит!.. Но помял его своими «божественными» руками Пракситель, Донателло, Роден и... тот же комок глины превращается из *ничто* в *нечто* ценное, в нечто даже *драго*-ценное и, м<ожет> б<ыть>, больше того — в *неоценимое!*

Что можно к этому прибавить?

Что — ввиду сказанного — способно сгустить еще более тайну, окружающую искусство?

И нам ли дано рассеять ее (хоть немного!) каким-нибудь образом, словом, магическим заклинанием?

Какая черточка, невидимая для профана, отделяет настоящее искусство от... *поддельного?*

Какой сверх-аналитик школы З. Фрейда укажет на *момент* возникновения в душе «простого смертного» — художественно-творческого *озарения*, чреватого *преображением* как его, так и всех тех, кто с ним вступит в контакт?

Кто способен разгадать тот замечательный «казус», благодаря которому несчастный в своих недочетах «невротик» превращается мгновенно в счастливого в своем обретении поэта, ваятеля, композитора, словом, в Артиста (да еще с прописной буквы)?

Загадочно искусство в своем возникновении, в существе своем и устремлении! Но самое загадочное в нем, конечно, — *художественная ценность, независимая от технического совершенства!*<sup>49\*</sup> Т<о> е<сть> — нечто, выступающее в значении *сверх-мастерства* и внушающее нам преклонение перед собою в качестве именно такового.

Где же *ключ* к уразумению такого искусства и тайны *внушения*<sup>50\*</sup>, коему мы поддаемся, попадая в сферу его воздействия?

Эдгар По учил, например, что поэзия это «*искусство внушения*». — Но почему же только поэзия? — *всякое искусство, в своем роде, есть искусство внушения!* И не в этом основная загадка для нас! А во... *внушении искусства!*

*Что*, спрашивается, «*внушает*» нам сверхмастерское искусство? *Что* оно вселяет в нас (внедряет в нашу душу)? *Что* оно извлекает своим *внушением* со дна нашей души на «свет Божий»? *Чем* оно импонирует нашим мыслям и чувствам? *Чем* заставляет нас буквально *забыться* порою? *О чем* понуждает оно нас за-

думаться, вспомнить, загрезить, затосковать ностальгическим образом?

Вопросы всё трудные, серьезные, сложные...

Ответить на них, хотя бы частично (без всяких «ахов», «охов» и прочих экстатических междометий одухотворенных случайно неучей и пошляков), — ответить независимо *от внушенных* нам некогда (распространенных и въевшихся в наше сознание) взглядов на сущность искусства — составляет ближайшую цель и основную задачу настоящего исследования.

---

О СПОРНОСТИ ИСКУССТВА  
(Парадоксы искусствоведения)

Известно, что для того, чтобы найти *существенное* в каком-нибудь предмете, его *спецификум*, его, как говорится, *raison d'être*<sup>1\*</sup> и *назначение*, весьма полезно в затруднительных и недоуменных случаях пойти путем откидывания тех составных частей предмета, которые не представляются «эссенциальными» и без которых предмет может, так или иначе, обойтись, не уничтожаясь в своих главных чертах.

Попробуем же применить этот метод к спорному понятию искусства, для чего, прежде всего, спросим себя, из каких *существенных частей* складывалось до сих пор это понятие.

Я думаю, мы угодим «и старым, и малым», если признаем, что в общих чертах искусство в его расхожем словоупотреблении мыслилось до сих пор связанным (по существу или функционально) со следующими истари свойственными ему категориями:

*красота* (эстетическое начало),  
*правда* (верность природе),  
*добро* (нравственное начало),  
*мастерство* (стиль, форма),  
*идея* (смысл, содержание),  
*иррациональное начало* (вдохновение, лирическое чувство, интуиция, т. е. озарение, наитие и пр<оч>.).

Мы не включаем в это перечисление «религиозное начало», «символику» и прочие понятия, которые не представляются те-

перь большинству любителей искусства обязательно связанными с феноменом искусства.

И вот спрашивается: все ли перечисленные категории, являющиеся в глазах старого идеалиста существенными для подлинного искусства, его бесспорными *прелестями*, так уж *своиственны* искусству, так уж *необходимы* или, по меньшей мере, в высокой степени желательны в составе могущей объединить их и основаться на них *огромной прелести* искусства?

Вопрос этот, по крайней мере в отношении первых трех из названных категорий — *красоты*, *правды* и *добра*, не только не вызывает сомнений у людей «старого поколения», но даже кажется им немного наивным на первый взгляд<sup>2\*</sup>. Разве философ Владимир Соловьев не объяснил им раз и навсегда, что искусство *служит делу истины и добра* на земле, но только по-своему, только своею *красотою* и ничем иным. «Красота уже сама по себе находится в должном соотношении с истиной и добром, как их осязательное проявление»<sup>1</sup>.

«*Благо и красота*, — по Влад. Соловьеву, — суть то же самое, что и *истина*, но только в модусе воли и чувства, а не в модусе представления»<sup>2</sup>.

Мысль о тесной связи красоты с добром и правдой-истиной постоянно повторяется нашим знаменитым философом: «Добро, отделенное от истины и красоты, есть, по учению Влад. Соловьева, только неопределенное чувство, бессильный порыв; отвлеченная истина есть пустое слово, а красота без добра и истины есть кумир. Добро, истина и красота не только тесно связаны между собою, они тождественны; это суть только три неразлучных вида одной безусловной идеи; красота есть только определенная фаза триединой идеи; в красоте нужно различать общую идеальную сущность, в силу которой она тождественна с добром и истинною, и специально-эстетическую форму, которая отличает красоту от добра и истины. Идеальная сущность у них одна и та же — достойное бытие или положительное всеединство, простор частного бытия в единстве всеобщего. Этого мы желаем, как высшего блага, это мыслим, как истину, и это ощущаем,

---

<sup>1</sup> Э. Л. Радлов. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. Изд<-во> «Образование», СПб., 1913, стр. 220<sup>3\*</sup>.

<sup>2</sup> Собр. соч. Вл. Соловьева, т. 1, стр. 350<sup>4\*</sup>.

как красоту. Чтобы ощущать идею, необходимо ее воплощение в реальном мире; законченностью этого воплощения и определяется красота как таковая в своем специфическом признаке. Красота есть воплощение в чувственных формах того самого идеального содержания, которое до такого воплощения называется добром и истиною. Между этими тремя сторонами единой идеи противоречия быть не может, и границу между ними провести весьма трудно»<sup>3</sup>.

Вопрос, казалось бы, ясен!<sup>5\*</sup>

А между тем, к величайшему конфузу старых эстетиков, оказывается, что при ближайшем рассмотрении этого вопроса возможно дать на него, как это ни странно, частично безусловный, а частично условный, но в обоих случаях — *отрицательный ответ*.

Начнем с *красоты* — эстетического начала искусства, предупредив, что во всём предстоящем разборе (как вопроса о необходимости красоты для искусства, так и необходимости других данных, обычно связываемых с понятием искусства) совершенно достаточно, в наших целях, ограничиться лишь несколькими существенными и, по возможности, авторитетными отзывами.

## 1.

Понятие *красоты*, как известно, донельзя условно. — Вспомним только, что когда Людовику XIV показали картины Давида Тенирса<sup>6\*</sup>, давно уже *украшавшие* главные европейские музеи, коронованный эстет сделал гримасу и сказал: «...otez-moi ces magots-là!»<sup>7\*</sup>

Представление о красоте менялось с переменой вкусов, а вкусы — с переменой эпох. Но лишь с 1855 г., когда появился увесистый том «Эстетики безобразного» Карла Розенкранца<sup>8\*</sup>, — под «красоту» в ее целом начинается некий подкоп, все более и более угрожающий неоспоримости ее места в искусстве.

К концу XIX в. декаденты уже с издевательским смехом спрашивали новичков в искусстве: что такое красота?

И их издевка была понятной — они уже знали от гениального Бодлера, что часто «le beau c'est le laid»<sup>9\*</sup>, доказательством

<sup>3</sup> Э. Л. Радлов. Op. cit., стр. 218–219.



чему служило стихотворение «Падаль», где отвратительный, разлагающийся труп лошади, задирая ноги наподобие распутницы, являет подлинный *chef d'œuvre* искусства.

«На вопрос о том, что такое искусство <...>, — говорит Л. Толстой, — мы получили из существующих эстетик ответы, которые все сводятся к тому, что цель искусства есть красота; красота же познается наслаждением, получаемым от нее, и что наслаждение искусством есть хорошее и важное дело <...> Люди (же) поймут смысл искусства только тогда, когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, т. е. наслаждение...»<sup>4</sup>

«Заботы о технике и красоте, — по мнению Л. Толстого, — большею частью *затемняют чувство*. Так, например, картина „Pollice verso“ Жерома<sup>11\*</sup> не столько выражает чувство ужаса перед совершающимся, сколько увлечение красотой зрелища!»<sup>5</sup>

Почти одновременно с Л. Толстым восстал на красоту в искусстве и наш прославленный критик проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовский<sup>13\*</sup>.

Вот какой поистине убийственный отзыв дает он о красоте в своих «Воспоминаниях»:

«Я и раньше уже думал или, вернее, чувствовал, что Писарев был прав, когда задался целью „разрушить эстетику“<sup>14\*</sup>, но что он взялся за это дело не с того конца и исполнил не так, как следовало бы. Теперь, когда специальным предметом моих занятий стали вопросы о происхождении искусства, о психологии художественного творчества, об эволюции мышления и т. п., — я всеми фибрами ума и чувства постиг всю *пустоту и всю ненужность пресловутой категории прекрасного, красоты в ее применении к искусству*. Мало того: я пришел к выводу, что <...> не подобает „Красоте“, целиком состоящей из условностей и фикций, стоять рядом с Истиной и Добром, — что ее следует совсем изгнать из круга изучений, предметом которых служит человек, как существо мыслящее и нравственное, и водворить ее на место жительства — в область костюмов, шляпок, причесок, украшений, безделушек, румян, белил и т. д. и т. д. *Объективной красоты нет (это миф)*, есть только субъективная

---

<sup>4</sup> Что такое искусство? М., 1898, стр. 71, 72<sup>10\*</sup>.

<sup>5</sup> Там же, стр. 220, 221<sup>12\*</sup>.

категория красивого, и к ней я стал чувствовать род интеллектуального презрения и морального отвращения <...> Во всех сферах человеческой психики есть уклоны от нормы, есть процессы патологические, болезни роста и развития, бывают и случаи регресса. Но только в области *эстетических* чувств, эмоций и идей <...> замечается какое-то особое родство, по существу, с явлениями аномальными и аморальными, как и с процессами регресса и вырождения. Чуть ли не во всех видах человеческого зла скрывается нечто эстетически подкупающее, и зачастую оно облекается в формы, которые кажутся нам красивыми. Патология эстетики еще не написана, но когда ее напишут, она сольется в одно целое с самой историей эстетического развития человечества <...> На чем я стоял твердо (как стою и сейчас), это <...> мысль о *ненужности и даже вреде категории красоты* для исследования психологической природы и эволюции художественного творчества. *Красоте здесь нечего делать*<sup>15\*</sup>. Дело сводится к созданию *образов*, которые обобщают, объясняют, освещают явления жизни, подобно тому, как *понятия* делают это в сфере *прозаического* мышления. Как в „прозе“, так и в „поэзии“ действует категория Истины, а вовсе не Красоты. Последняя только путает и затемняет дело <...> И приступая (в 1893 г.) к психологическому изучению творчества Тургенева, я твердо решил *обратить идею красоты и всё, что из нее вытекает*<sup>16\*</sup>. Смею думать, что от этого моя книга только выиграла»<sup>6</sup>.

Всю «пустоту» и всю «ненужность» категории «красоты» в искусстве постиг и родственный, по своим взглядам, нашему литературному критику — *музыкальный* критик Люсьен Шевалье<sup>17\*</sup>, который в своей книжке «Стадо Орфея» категорически утверждает и доказывает, что никакой вообще «музыкальной красоты» на свете не существует. Всё дело в том, кому что нравится. Если музыка нравится, значит, она хорошая, а не нравится — значит, плохая. И так как то же самое музыкальное произведение исполняется с большим успехом у одной аудитории и без малейшего успеха у другой, превозносится в Париже и освистывается в Берлине, то и выходит, по мнению Люсьена

<sup>6</sup> Воспоминания Д. Н. Овсяннико-Куликовского (Изд<-во> «Время». П<б>., 1923), стр. 43–44.

Шевалье, что «красота» как неотъемлемая в качестве эстетической ценности принадлежность музыкального произведения — чистейший вздор, о котором могут болтать только снобы, критики, профессора и особенно композиторы, мнящие себя жрецами какой-то мифической красоты.

Какой смысл в красоте? — спрашивает горестно поэт Б. Поплавский<sup>18\*</sup>. — «Разве всякая красота не зловеще отвратительна в своем совершенстве, как отвратительна дивная музыка Баха, которая по стеклянным лестницам вечно восходит и отдалается, оставляя за собой ужасающую тьму и одиночество. Красивая и чистая духовная жизнь, — по мнению Б. Поплавского, — такая же пошлость, как и красивое искусство...»<sup>7</sup>

Эти убийственные для «красоты» отзывы о ней заглушают, по-моему, даже те пощечины общественному вкусу, какие надавали ему в начале этого века футуристы.

Душа — кабак, а небо — рвань,  
Поэзия — истрепанная девка,  
А красота — кощунственная дрянь<sup>20\*</sup>, —

писал в 1912 г. отец русского футуризма Давид Бурлюк, по мнению которого не только в искусстве, но и в жизни —

От красотки до сортира  
Шаг один<sup>21\*</sup>.

Обратимся теперь к следующей категории — *правде* и посмотрим, действительно ли необходима ее прелесть (прелесть верности природе) для искусства или же без нее искусство так же легко может обойтись, как и без красоты<sup>22\*</sup>.

## 2.

Я не думаю, чтобы в наш век нашлись такие ригористы реализма, которые во имя правды в искусстве, во имя принципа *естественности* всего того, что представляется, например, на сцене или экране, вовсе не отрицали бы в качестве чуждой быта действительности — оперу, балет, оперетту, стихотворную речь, серьезно требовали бы в театре не только на-

---

<sup>7</sup> О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции. См. жур<нал> «Мысль», № 2/3, стр. 308<sup>19\*</sup>.

стоящих «мейнингенских» дверей, но и четвертой стены, раз действие разыгрывается в закрытом помещении, и т. п. Осинный кол настолько прочно вбит в мертвое тело натурализма, что никто уже не станет оспаривать ныне, без риска быть вышученным, условность правды в искусстве<sup>8</sup>.

«Кажется, стало уже довольно избитой истиной, — замечает поэт М. А. Кузмин, что правдивая история жизни делается, будучи буквально записанной, самым неправдоподобным романом, и романы наиболее реальные — принадлежат всецело выдумке автора. Действующие лица бальзаковской „Человеческой комедии“ не были реалистическими портретами современников, а между тем живут и будут жить еще века, а какое-нибудь натуралистическое изображение данного общества с копиями всем известных лиц, даже при большом таланте автора <...> приобретает не более, как призрачную двухнедельную славу скандальной хроники и, главное, обязательно будет неправдоподобно»<sup>9</sup>.

Во время гастролей в Киеве К. С. Станиславскому довелось однажды с труппой пробраться в дворцовый парк, где так и веяло тургеневской эпохой. В одном из мест этого парка артисты МХТа узнали декорацию и планировку 2-го акта «Месяца в деревне»<sup>23\*</sup>. Начался импровизированный спектакль в живой природе. «Подошел мой выход, — рассказывает К. С. Станиславский, — мы с О. Л. Книппер, как полагается по пьесе, пошли вдоль длинной аллеи, говоря свои реплики, потом сели на скамью по нашей привычной мизансцене, заговорили и... остановились, т. к. не были в силах продолжать.

*Моя игра в обстановке живой природы казалась мне ложью. А еще говорят, что мы довели простоту до натурализма. Как условно оказалось то, что мы привыкли делать на сцене»*<sup>10</sup>.

Мне особенно приятно привести дословно это признание великого артиста, столько лет отвергавшего мой принцип *театральности*, прежде чем допустить его под кров Московского художественного театра<sup>25\*</sup>.

<sup>8</sup> См. мою статью «Естественность на сцене» в книге «Театральные новации», изданную «Третьей стражей» (П<г>., 1922, стр. 84 и сл.).

<sup>9</sup> Условности. Изд<-во> «Полярная звезда». П<г>., 1923, стр. 30–31.

<sup>10</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Изд<-во> «Academia», Л., 1928, стр. 418<sup>24\*</sup>.

«Правда» в искусстве по меньшей мере не необходима. «Плохо то художественное произведение, — говорит Конст. Эрберг<sup>26\*</sup>, — которое рабски подражает природе, плох тот художник, который берет из ее богатых залежей первые попавшиеся формы и переносит их в свое произведение в сыром виде, не очистив их от природных шлаков в огне своего творчества. То, что мы в жизни называем правдою и действительностью, то для искусства — ни правда, ни действительность, ибо искусство знает особую, высшую правду, ибо искусство ведаёт некую более действительную действительность, чем та, с какой сталкиваемся мы в жизни. Стремление высказать эту высшую правду, эту более действительную действительность и заставляет художника прибегать к художественной лжи, которая, таким образом, является ложью во спасение, ибо ведёт к высшей правде и действительности, ведёт к <...> свободе»<sup>11</sup>.

Эта «высшая правда», основанная на лжи, оказывается на поверку ничем иным, как творческим *вымыслом*, т. е. чем-то явно противоположным правде, понимаемой в смысле верности природе (действительной данности), соответствия ей, *подражания* ей.

Когда ссылаются на Аристотеля, учившего, что поэзия — «подражание» жизни, упускают из виду, что он отнюдь не настаивал на том, чтобы поэт рабски воспроизводил действительность — поэт может творить («позйн») <sup>28\*</sup>, «я создаю, я творю», по Аристотелю, и создавать образы, стоящие и выше действительности, и ниже ее; может даже изображать невозможное, потому что «невозможное бывает иногда возможным»; может, пожалуй, и явно грешить против правды, если это искупается художественным целым. — Анакреонт<sup>29\*</sup>, напр<имер>, сделал следующую погрешность против правды в одной из своих песен:

Нежно, словно лань молодая,  
Средь лесной глуши одна,  
И без матери рогатой  
От меня бежит она...

---

<sup>11</sup> Собрн. «Искусство и народ», изд<-во> «Колос». П<г>., 1922, статья Конст. Эрберга «Творческая личность и общество», стр. 32–33<sup>27\*</sup>.

«Ведь незначительнее (ошибка), — замечает по этому поводу Аристотель в своей „Поэтике“ — если (поэт) не знал, что оленья самка не имеет рогов, чем если бы он не живо описал ее»<sup>30\*</sup>.

И в самом деле — пусть у Лермонтова в «Демоне» «Терек прыгает, как *львица с косматой гривой на спине*». Описание бурной реки вылилось у поэта настолько удачным, что мы готовы поверить даже в гриву у львицы.

Пусть у гениального художника Ingres'a<sup>31\*</sup> позвончик его «Одалиски» длиннее нормального на два позвонка — она восхитительна, эта красавица, в своем очаровании телесности, которое, конечно, важнее для нас, чем голая правда голого тела<sup>12</sup>.

Пусть Пушкин оговаривается, считая слово «младость» рифмующимся со словом «мечты» — для нас довольно того, что сам он их не рифмует, говоря:

*Мечты, мечты, где ваша сладость?*  
Где вечная к вам рифма *младость*»<sup>13</sup>.

До Гальма<sup>34\*</sup> артисты, играя античных героев, выступали в обличьи XVI–XVIII вв., и этот вопиющий анахронизм не мешал ни искусству драматурга, ни искусству исполнителей доставлять зрителям величайшее наслаждение, исторгать у них слезы, приводить в умиление и благословлять столь нелепые, в глазах *правды*, дары Корнеля и Расина<sup>14</sup>.

Аполлон на картине «Парнас» Рафаэля играет (и, надо думать, «божественно» играет) на... скрипке, — инструменте, совершенно неизвестном античному миру.

*Анахронизм* в искусстве, не лишаящий художественной ценности его произведения, — довольно частое явление, о котором почему-то (щадя творцов его, быть может?) очень мало написано; мне известно лишь исследование R. de la Sizeranne<sup>35\*</sup> «L'anachronisme dans l'art» («Revue des deux Mondes», 1894).

Можно было бы написать, однако, об этом многогранную книжку, так же как и вообще о *промахах пера, кисти и резца*

<sup>12</sup> «Французские живописцы», фельетон В. Вейдле в «Посл<едних> нов<остях>» <от> 5 авг. 1934 г. <sup>32\*</sup>

<sup>13</sup> П. Вяземский. Старая запис<ная> книжка. Л., 1929, стр. 197<sup>33\*</sup>.

<sup>14</sup> Равным образом и смерть <героини> «Орлеанской девы» на *поле сражения* (а не на костре) не мешала публике оплакивать участь шиллеровской героини.

(в советской<sup>36\*</sup> литературе этим промахам посвящена в 1928 г. беглая статейка Н. Лернера<sup>37\*</sup>, в эмигрантской — фельетоны Мих. Осоргина «Ошибки мудрых», см: «Посл<едние> нов<ости>» за 1937 г.<sup>38\*</sup>).

Леонардо да Винчи изображает «Тайную Вечерю» при *дневном* освещении.

У Шекспира в «Зимней сказке» Антигон заявляет: «Так ты уверен, что наш корабль пристал теперь к Богемии?»

У Пушкина Сальери отравляет Моцарта, что является *неправдой* и притом возмутительной, будучи поклепом на покойного композитора! А между тем мы от души восторгаемся пушкинской драмой «Моцарт и Сальери»! Что нам история! Что нам справедливость! Что нам явная клевета, когда нам дорого искусство!<sup>39\*</sup>

На Place des Victoires в Париже торжественно *красуется* chef d'œuvre скульптора Lenôtre<sup>40\*</sup> — конная статуя Людовика XIV, у которого ноги, при всем желании всадника, никак не могут пришпорить коня: до того они длинны. Но это его, видно, так же мало смущает, как и то, что конь поднялся на дыбы — всадник знает, что он бронзовый, припаян к коню и ни за что не слетит, даже при той неестественной антикавалерийской позе, какую, «рассудку вопреки, наперекор стихиям» хранит, свесив ноги, прямо сидящий на седле своенравный монарх.

В Сорбонне, на фресковой картине, изображающей торжество науки, отмечают 17 ошибок против природы: цвета радуги расположены в обратном порядке, тени никак не обусловлены положением солнца, ветер клонит дождь в одну сторону, а деревья в другую и пр<оч>. И несмотря на всю эту неправду, картина обаятельно-прекрасна.

Проф. Буяльский<sup>41\*</sup>, автор учебника по анатомии для художников<sup>15</sup>, водил своих учеников по Эрмитажу, чтобы показать воочию, что *все* chef d'œuvre'ы, собранные там, грешат в изображении человеческого тела против правды. Лишь подходя к картине А. Е. Егорова<sup>42\*</sup> «Истязание Христа» (теперь она в «Русском музее»), Буяльский с удовлетворением конста-

---

<sup>15</sup> Буяльский И. В. Анатомические записки для обучающихся живописи и скульптуре в имп. Академии художеств. СПб., 1860.

тировал: «Вот единственная картина, в которой нет ни единой ошибки».

Все эти примеры — а их легко умножить<sup>16</sup> до внушительной цифры — показывают нам, что «правда» отнюдь не является необходимостью в искусстве и что без нее оно, так или иначе, а может-таки обойтись. Более того, целый ряд произведений искусства — мифологического содержания, напр<имер>, легендарного, сатирико-юмористические, фантастические, сказочные — не только не нуждаются в «правде» (исторической, логической, физической), но умышленно обходят правду, минуя ее вовсе, извращают или намеренно заменяют ложью, т. е. творческим вымыслом<sup>44\*</sup>. Если б арабскому искусству не было свойственно вольное обращение с правдой или полное пренебрежение ею, мы бы лишились величайшего сокровища поэзии — собрания сказок «Тысяча и одна ночь».

«Искусство, к счастью, всегда умело скрывать истину», — говорит Оскар Уайльд в «Intentions», по-русски: «Замыслы»<sup>45\*</sup>, и дает нам волнующее доказательство этой мысли своим собственным творчеством.

Покончив с вопросом о правде в искусстве, перейдем к следующему вопросу — о *добре*, т. е. о *нравственном начале*, каковое еще совсем недавно обязательно требовалось от искусства (как «свидетельство о благонадежности» требовалось раньше у российских подданных, уезжавших за границу).

### 3.

Еще на моей памяти считалось непреложным<sup>46\*</sup>, что искусство призвано «облагораживать» людей, «учить доб-

<sup>16</sup> Самый смешной среди них — обложка программы «реситалья»<sup>43\*</sup> на рояле, продававшейся на вечере Сергея Рахманинова в зале «Плейэль» в Париже 5 мая 1933 г. На этой обложке у клавиатуры всего лишь 3½ октавы, причем между нотами «си» и «до» (в каждой из этих октав) нарисована *лишняя* белая клавиша!.. А в общем — впечатление самой что ни на есть всамделишной клавиатуры! И никто, кажется, кроме меня, не заметил чудовищно-смехотворной ошибки художника! И пианист С. Рахманинов, известный своим строгим отношением к форме и реалистически рациональным подходом к искусству, допустил на своем «реситале» такую обложку программы, — невероятную и по своей форме, и по своему «ratio», и по своей антиреалистичности!



ру» их, внушать им «высокие чувства» и т. п. Другими словами, этика явно путалась с эстетикой или приплеталась к последней как необходимый груз (в этом отношении Лев Толстой отнюдь не оригинален, как мы видим, в своем учении об искусстве).

Теперь все эти требования, казавшиеся в эпоху поголовного увлечения О. Уайльдом и Ницше почти комичными по своей старомодности, вновь стали актуальными в глазах советской критики и цензуры: «...резолуция ЦК РКП(б), — читали мы недавно, — не только формулирует принципы партийной политики в литературе, но и намечает перспективы и тенденции литературного развития на ближайший исторический период»<sup>17</sup>. Вот и вольнодумствуйте после этого с понятием «добра» в искусстве! Коммунистическая этика, на коей базируется партийная политика, ясно учит, что всё то добро, что добро для пролетариата! А тем самым всё ваше увлечение «искусством для искусства», богоискательские попытки, анархические вылазки и пр<оч>. — должны быть в корне пресечены, как «зло в искусстве», как сущий *яд*.

Прорехи войны  
еще не заделаны,  
А тут,  
А тут  
довоенные  
носятся демоны<sup>47\*</sup>.  
. . .  
Заслуженные гении  
затягивают и  
тянут:  
престарелые Онегины  
и застарелые Татьяны...  
Вот тут,  
где у кассы хвосты стоят, —  
прикнопьте:  
«Такое искусство — *яд!*»  
Яд,  
Яд,  
отбивающий ударников от бригады,

---

<sup>17</sup> Из «Декларации Федерации советских писателей». Октябрь, № 8, август 1925.

Яд,  
    возбудитель  
        мещанских язв,  
Яд,  
    отводящий  
        строящих баррикады,  
Яд,  
    убивающий  
        трудовой энтузиазм.  
Тут:  
    подымаешь пудовые камни,  
бревна таскаешь  
    тонны в три —  
        там:  
«На небесном океане  
без руля и без ветрил —  
тихо плавают в тумане  
хоры стройные светил...»<sup>48\*</sup>

Если б не подобные диктаторские внушения строго определенного «добра», каковое должно *наличествовать* в произведениях советского искусства, не стоило бы и касаться данной категории в связи с интересующим нас вопросом — так ясно, казалось бы, в наш «просвещенный век», что искусство может быть совершенно *аморальным* и, тем не менее, представлять собой художественный *chef d'œuvre*!

И правда! Не будь «Демон» Лермонтова и Рубинштейна настоящим искусством, в этом произведении не таилось бы никакого «яда», ничего аморального, с точки зрения «ангелов хранителей» кирсановского толка. Какое-нибудь поэтическое или музыкальное дрянцо неспособно отбить «ударников от бригады», беря «мещанские язвы», — это под силу только подлинному *завораживающему* искусству.

Опасность *этического регламентирования* искусства хорошо сознавал и отлично выразил еще 100 лет тому назад Э. Т. А. Гофман, чьи «Известия о новейших судьбах собаки Берганца» было бы поучительно вспомнить не только тов. Кирсанову<sup>49\*</sup>, но и всем «социальным заказчикам» из ЦК РКП(б). По-моему, утверждал Э. Т. А. Гофман (Берганца), «*упадок вашего театра* вообще начинается с того времени, когда высшею,

даже единственной целью сцены стали признавать *нравственное улучшение человека*, обращая, таким образом, театр в какую-то дисциплинарную школу. Тогда и самое веселое уже перестало радовать зрителя, т. к. за всякой шуткой виделась розга строгого школьного учителя, которому больше всего хочется наказывать детей именно тогда, когда они весело предаются удовольствию»<sup>18</sup>.

Когда Достоевский писал своих «Бесов», он, конечно, имел в виду ту *социальную пользу*, какую его роман мог принести русской молодежи. — А когда в 1913 г. Максим Горький ополчился на этих «Бесов», протестуя против их постановки на сцене МХТа<sup>51\*</sup>, он имел в виду как раз обратное: *социальный вред*, какой могло принести это «контрреволюционное произведение». — Но легко заметить, что прелесть «Бесов» Достоевского отнюдь не в социальной пользе или вреде, вытекающих из этого произведения, а в чем-то совершенно от них *независимом*: в том, что это образец высокого психологического романа, образец замечательного по силе своего воздействия беллетристического искусства.

*Добро и зло* в таких произведениях, в каком бы направлении они ни трактовались автором или критикой, оказываются *несущественными* для их оценки как произведений *художественных*. Они возвышаются над ними! Они находятся по *ту сторону добра и зла*.

Нравственное начало не только не обязательно в составе искусства, но порой и вовсе не свойственно ему<sup>52\*</sup>. «Страсти, не входящие в понятие добра и совершенно противоположные ему, воплощаются в искусстве полно и соблазнительно <...> Безнадежности, тоске, предчувствию смерти, душевному бессилию и пассивности, уродству, падению и греховной жадности искусство отдает больше внимания, чем противоположным качествам, входящим в состав добра и красоты нравственной. И делает это искусство не затем, чтобы клеймить их. Но и не затем, чтобы их проповедовать. И осуждение, и проповедь — роды деятельности, совершенно не свойственные искусству»<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Гофман Э. Т. А. См.: Гос. изд<-во> СССР, сочинения Э. Т. А. Гофмана в перев. П. О. Морозова, т. 1<sup>50\*</sup>.

<sup>19</sup> *Евг. Лундберг*. Об искусстве. См. сборн. «Искусство и народ», изд<-во> «Колос», П<г>., 1922 г., стр. 228<sup>53\*</sup>.

«Как в пластических искусствах, так и в музыке и в поэзии, — учит Ницше, — вместе с искусством прекрасной души есть и искусство души отвратительной, и, может быть, как раз этому последнему роду искусства удавалось лучше всего производить самое сильное действие искусства, а именно: сокрушать души, приводить в движение камни и превращать животных в людей» (См. «Человеческое, слишком человеческое») <sup>54\*</sup>. «Богатый своей жизненной силой, — говорит Ницше в другом месте, — дионисийский бог и человек может радоваться не только ужасному и загадочному зрелищу, но даже ужасным деяниям и роскоши разрушения, уничтожения, отрицания; дурное, бессмысленное, ненавистное кажется ему одинаково разрешенным, благодаря тому излишку производительной силы, который каждую пустыню может превратить в роскошную, плодородную страну...» (См. «Веселую науку») <sup>55\*</sup>.

Следующий из намеченных нами вопросов — вопрос о необходимости *мастерства* в искусстве, т. е. определенной *формы*, служащей признаком наличности искусства.

Вопрос этот очень серьезный и, несмотря на кажущуюся простоту, довольно-таки сложный и, пожалуй, даже коварный для неискушенного любителя искусства.

#### 4.

Разумеется, какая-то *форма* — как бы она ни была неумела, расплывчата, сбивчива, неискусна — нужна для выявления всякого феномена, а в том числе, значит, и произведения искусства! И притом форма более или менее *подходящая*, ибо «и лучшего вина в ночной посуде не станут пить порядочные люди!» (как сказал один сатирик) <sup>56\*</sup>.

Но мы имеем здесь в виду не «какую-то» форму, а такую, в которой сказалось бы *мастерство*. Мастерство же (см. словарь Даля и др.) есть *особое умение, техническое достижение, формальное совершенство, уверенное владение приемом*.

И вот оказывается, что столь существенный для искусства признак, как мастерство, может быть оспариваем в своей *необходимости* и оспариваем не без резона.

«Кому у кого учиться писать, — спрашивал Л. Толстой в 1862 г., — крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских

ребят?»<sup>57\*</sup> — и доказывал, что произведения Семки и Федьки могут быть противопоставлены всей русской литературе, т. к. в ней не найти ничего подобного художественным достижениям крестьянских ребятишек, не опирающихся в своем примитивном творчестве ни на какие традиции<sup>20</sup>.

Лев Толстой вовсе не одинок в своем убеждении, что «*искусство не есть мастерство*, а передача испытанного художником чувства» (см.: «Что такое искусство?», гл. XIX, стр. 253), что «*заботы о технике и красоте большею частью затемняют чувство*» (там же, гл. XVI, стр. 220–221)<sup>58\*</sup>.

Исходя совсем из других предпосылок, чем Л. Толстой, не слишком жалует «мастерство», в смысле «абсолютной величины» в искусстве, и ученый-искусствовед проф. Ф. И. Шмит<sup>59\*</sup> (бывший директор Государственного института истории искусств в Ленинграде).

«Общественная ценность каждого данного произведения искусства, — вторит Л. Толстому Ф. И. Шмит, — зависит не от каких-либо абсолютных величин — *не от мастерства*, например, т. е. от проявлений художником моторной ловкости или его *технических знаний и умений*, и не от адекватности исполнения замыслу, и не от *яркости* замысла (образов), и не от *силы* выраженных в художественном произведении эмоций — всё это тоже, конечно, имеет значение, но лишь при наличии основного условия: чтобы то, что дает художник, было действительно жизненно нужно тем людям, которые составляют данное общество, и чтобы воспринимающие (публика) были подготовлены, были достаточно развиты для восприятия того, что дает художник»<sup>21</sup>. «Критик, — учит Ф. И. Шмит, — может стать на точку зрения знатока, т. е. обратить внимание лишь на *мастерство*, проявленное в разбираемых художественных произведениях. Но т. к. *мастерство есть лишь нечто вторичное и производное*, то и этот метод (искусствоведения)<sup>60\*</sup> не является научно надежным» — он бьет мимо цели<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу, стр. 70. Л.: Academia, 1924.

<sup>21</sup> Предмет и границы социологического искусствоведения. Л., 1927, стр. 16–17. <Изд-во> «Academia».

<sup>22</sup> Там же, стр. 30<sup>61\*</sup>.

Блестящим подтверждением этого положения и отличным доказательством, что *не в мастерстве сила*, когда дело идет об искусстве, служит лирика нашего знаменитого поэта Н. А. Некрасова. «Он не обладал никакими, хотя бы самыми элементарными сведениями о технике своего ремесла, — говорит знаток Некрасова Корней Чуковский. — Если бы Андрей Белый напечатал о его анапесте книгу, Некрасов не понял бы в ней ни единого термина, ибо, как сам признавался, из всех метрических схем ему была известна лишь одна: ямб. „Я далее ямба в размерах ничего не понимаю“, — сообщал он Тургеневу в 1855 г.»<sup>23</sup> Стихотворные термины казались Н. А. Некрасову столь смешны и никчемны, что в одном из своих первых рассказов он, как назло — издевательства ради — заставляет горе-поэта Грибовникова сочинять «дактило-амфибрахо-хореоямбо-спондеические стихи»<sup>24</sup>. При таком отношении к азбуке версификаторского *мастерства* немудрено, что у Н. А. Некрасова «такое множество неряшливых, непоэтических, неуклюжих, жестких и шершавых стихов»<sup>25</sup>.

Не намного грамотнее в азбучном мастерстве «прозы» были отчасти и другие из наших прославленных писателей<sup>62\*</sup>.

Так, «великий писатель земли русской» (Л. Толстой) писал, по свидетельству его любимой дочери Александры Львовны, «без окончаний, без знаков препинания, а если и ставил их, то всегда не там, где было надо. Случалось, что он делал грамматические ошибки».

— Папа, знаешь, ты сегодня «пень» через «ять» написал, — скажет ему бывало Александра Львовна.

— Ну и что?

— Да ведь пишется через «е»!

— Что ты говоришь? Неужели?<sup>26</sup>

Вот до какой степени пренебрежения к мастерству — даже начально-грамматическому — доходил «великий писатель зем-

<sup>23</sup> К. Чуковский. Некрасов как художник. П<г>., Изд<-во> «Эпоха», 1922, стр. 49.

<sup>24</sup> Там же, стр. 50.

<sup>25</sup> Там же, стр. 51.

<sup>26</sup> «Из воспоминаний А. Л. Толстой». См. газ. «Последние новости» от 17 мая 1931 г.<sup>63\*</sup>

ли русской», умудренный полувековым опытом своего непревзойденного словесного искусства.

Отсюда явствует, как неправ был Сумароков, воображая, что

Нельзя, чтоб тот себя письмом прославил,  
Кто грамматических не знает свойств и правил...<sup>27</sup>

И наоборот, как прав был в своем вкусе и близок нам А. С. Пушкин, говоря:

Как уст румяных без улыбки,  
Без грамматической ошибки  
Я русской речи не люблю<sup>65\*</sup>.

Между тем какой-нибудь простой «техник, в совершенстве изучивший по подлинным художественным произведениям приемы мастерства, разумеется, в состоянии применить эти приемы на практике и создавать нечто такое, что будет как две капли воды похоже на произведения искусства. Но ведь и химик может сделать искусственный алмаз, который введет в заблуждение подчас и знатока, — можно ли из этого сделать вывод, что алмаз не есть углерод? Или что на название алмаза имеет право всякая чепуха, лишь бы она блестела?»<sup>28</sup>

История учит, что это вполне возможно, т. е. что на название «алмаз» получала иногда право блестящая подделка под него.

Знаменитый художник и поэт XV в. Лео Баттиста Альберти написал комедию «Филодоксеос», имевшую громадный успех, т. к. Альберти выдал ее за сочинение римского поэта Лепида (Lepidus). Этой комедией восторгались *все* критики того времени без исключения, превознося ее классическое мастерство в продолжение целого десятилетия, вплоть до момента, когда подлог был обнаружен. Тогда, словно по мановению волшебной палочки, панегиристы разом смолкли<sup>66\*</sup>.

Ученик Бетховена F. Ries<sup>67\*</sup> выдал однажды в шутку свою импровизацию на вечере у графа Брауна, где собирались большие знатоки музыки и, в частности, ценители бетховенского гения, за марш, сочинение своего великого учителя. На другой день Бетховен был осыпан восторженными поздравлениями

---

<sup>27</sup> «Эпистола о стихотворстве»<sup>64\*</sup>.

<sup>28</sup> Проф. Ф. И. Шмит. *Op. cit.*, стр. 25–26.

этих просвещенных критиков с новым гениальным произведением.

История подделок произведений искусства, опознанных как аутентичные, могла бы составить объемистый том. Продавцы «антиков»<sup>68\*</sup> могли бы, будь они пооткровеннее, рассказать поразительные факты, как попадались «на удочку» профессиональные знатоки искусства, которые, казалось бы, «собаку съели» на знании *мастерства* того или иного художника, его школы, его эпохи.

Я сам не раз был свидетелем огромного «конфуза», какой причиняли некоторым знатокам искусства ловкие подделки «кисти». — Особенно памятно, как художник Кустодиев, в пику «салону» Федора Сологуба, где увлекались экстремизмом в живописи, написал «моряка» за подписью Матисса и надул тем немало народа, хваставшего знанием мастерства французского светила. — Художник Сергей Судейкин<sup>69\*</sup>, гостя у меня в Финляндии<sup>70\*</sup>, недалеко от маститого футуриста Н. И. Кульбина<sup>71\*</sup>, писал акварелью, пробуя краски на листке блокнота; я залюбовался этим листком, на котором в ряде разбросанных пятен запечатлелась вкусная «судейкинская гамма»; тогда Судейкин обвел пятна контрастными контурами, провел между ними несколько соединительных линий и преподнес это, с позволения сказать, «произведение искусства» Н. И. Кульбину; последний пришел в искреннее восхищение и, подмигивая мне — мол «нашего полку прибыло» (т. е. футуристов), — несколько раз повторил: «Нет, ты посмотри на эту концепцию!.. Ай да Сережа! Разодолжил!»

О простой публике после этих примеров и говорить не приходится — для нее *мастерство* (стиль, манера), т. е. качество форм в искусстве — «тайна за семью печатями» или, выражаясь менее деликатно, но с евангельскою откровенностью: бисер перед свиньями.

Можно сказать без всякого преувеличения, что публика в большинстве пробавляется не подлинными произведениями искусства, а поддельными, довольствуясь не высоким *мастерством*, а низменным, фабричным, трафаретным и безвкусным. В этом очень легко убедиться на экспонатах штутгартского Музея дурного вкуса<sup>72\*</sup> («Музея ужасов», основанного профессором Пацауреком).



Но если подделки мастерства (когда они «мастерские подделки») встречаются порой восторженное признание у самих знатоков искусства, — случалось много раз и до сих пор случается, что подлинный chef d'œuvre искусства, как и сами их мастера, вызывали вместо признания и восторгов насмешки и порицания.

Нам кажется невероятным, чтобы сладкозвучный Моцарт мог встретить отпор своей музыке в лице знатоков ее. А между тем это не анекдот, что известный в свое время композитор Сартти<sup>73\*</sup>, найдя в квартетах Моцарта ошибки, резюмировал свое мнение об искусстве величайшего музыкального гения в словах: «...la musique pour faire boucher les oreilles»<sup>74\*</sup>.

О Девятой симфонии Бетховена известный композитор Ludwig Shpor<sup>75\*</sup> отозвался в следующих бессмертных ныне выражениях: «Четвертая часть Девятой симфонии мне кажется до такой степени чудовищной и неизящной, а в передаче оды Шиллера до того тривиальной, что я никак не могу понять, как мог написать ее такой гений, как Бетховен <...> *Бетховену недостает эстетического образования, и у него не развито чувство прекрасного*» (sic!)<sup>29</sup>.

После этого можно ли удивляться, что наш русский «меценат» и композитор Григорий Степ<анович> Тарновский<sup>77\*</sup> (в доме которого Глинка писал своего «Руслана») позволял себе ни более, ни менее, как... *исправлять Бетховена*. Для тех же, кому это кажется невероятным, приведу дословное свидетельство о том художника Л. М. Жемчужникова<sup>78\*</sup> (жившего у Гр<игория> Степ<ановича> Тарновского в 1853 г.):

«Если вы любите Бетховена, — сказал Г. С. Тарновский Л. М. Жемчужникову, — то мы сейчас сыграем вам Бетховена. Гм... — Он пододвинул пальцем первую скрипку! — Это талант — Глинка его очень ценил; гм... Хорошо понимает и любит музыку... Гм... Вели сыграть Бетховена, ну знаешь, симфонию 3-ю, Героическую, с маршем“.

Оркестр играл хорошо <...>

— Гм... Вот это место вставил я...

Он посмотрел на нас, мы на него.

— Гм... Да... *мы и Бетховена поправляем*<sup>30, 80\*</sup>.

<sup>29</sup> «Эстетика» Л. Саккетти. Том 1, стр. 39<sup>76\*</sup>.

<sup>30</sup> Мои воспоминания из прошлого. Выпуск 2. «В крепостной деревне 1852–1857 гг.». Изд.<-во> М. и С. Сабашниковых. М., 1927, стр. 36<sup>79\*</sup>.

Еще интереснее<sup>81\*</sup> отношение Вольтера к Шекспиру: — «пьяный дикарь», «неуклюжий канатный плясун», «паяц в лохмотьях», «жалкая обезьяна» — вот характеристика Шекспира, по-своему обессмертившая Вольтера. После такого отзыва бледнеет не только критика Ф. М. Достоевского, находившего у Шекспира «много чудовищностей и безвкусия», обусловленных недостаточной тщательностью литературной работы<sup>31</sup>, но даже критика Л. Толстого, потому что если Толстой *низводит* Шекспира с пьедестала, то Вольтер его просто *сбрасывает*, и сбрасывает «безо всяких разговоров» лицом прямо в грязь<sup>32</sup>.

Не лучше было мнение Фридриха Великого о Гёте как авторе «Геца фон Берлихингена». Коснувшись в своем сочинении о немецкой литературе «*гадких* пьес Шекспира» («этих смешных фарсов, достойных канадских дикарей»), Фридрих Великий пишет: «И вот появляется на сцене „Гец фон Берлихинген“, *гнусное подражание этим гадким английским пьесам*»<sup>33</sup>.

И это говорил не кто-нибудь, а подлинно просвещенный ценитель искусства, такой же высококультурный представитель XVIII в. в Германии, каким был в Англии в ту же эпоху, скажем, лорд Честерфилд — этот не меньший знаток в изобразительном искусстве, чем Фридрих Великий в словесном. — Лорда Честерфильда нельзя никак не упомянуть в данном случае, т. к. на вопрос своего сына, следует ли воспользоваться представляющейся возможностью дешево приобрести несколько произведений *Рембрандта*, он отвечал, что «этого решительно не следует делать, т. к. названный художник не писал ничего, кроме карикатур»<sup>34</sup>.

Таких анекдотических оценок *мастерства* величайших художников можно привести огромное количество.

<sup>31</sup> См. письмо Достоевского своему брату Мих<аилу> Мих<айловичу> из Семипалатинска<sup>82\*</sup>.

<sup>32</sup> «Я человек честный, — убеждал Ф. Ф. Кокошкин<sup>83\*</sup> молодежь, будучи директором наших императорских театров, — какая охота была бы мне вас обманывать: уверяю вас честью и совестью, *что Шекспир ничего хорошего не написал и суцая дрянь*» (См.: *Вяземский П.* Старая записная книжка. Л., 1929, стр. 81).

<sup>33</sup> *Л. Саккетти.* Там же, стр. 41<sup>84\*</sup>.

<sup>34</sup> *Л. Шюккин.* Социология литературного вкуса. Изд<-во> Academia, Л., 1928, стр. 18.

Нужно ли вспоминать здесь, что писал о Пушкине Писарев, что говорили некоторые из критиков о Толстом и Тургеневе, как ругали Достоевского (чье сочинение «Преступление и наказание» оказывалось в глазах хулителей просто-напросто «бульварным романом»).

Недавно в издательстве «Stock» вышел труд J.-G. Prud'homme'a<sup>85\*</sup> «Vingt chefs d'œuvre jugé par leurs contemporaines»<sup>86\*</sup>, где читатель найдет неоспоримое доказательство того, с каким трудом поддается оценке даже знатоков *мастерство* великих художников и какое *вопиющее непонимание* оно у них порой встречает<sup>35</sup>.

И если б дело объяснялось только трудностью оценки *нового* художественного мастерства — мастерства, сбивающего с толку старых критиков самой своей новизной. Нет, даже в отношении давно уже всепризнанного мастерства, неоспоримого, ставшего классическим, и тут возможны случаи скандального «конфуза».

Совсем недавно драматург А. Бибеско<sup>87\*</sup> сделал опыт, оглашенный газетами чуть <ли> не целого света. Он перевел на английский язык комедию Мольера «Жорж Данден», не изменяя текста и только переименовав персонажи да слегка осовременив слишком устарелые выражения. Когда списки пьесы были готовы, он разослал их, за своей подписью, директорам шести лондонских крупнейших театров. Директора ознакомились с мольеровской комедией и, раскритиковав это гениальное произведение, безоговорочно забраковали ее.

Другой случай — не менее поучительный, но совсем в другом роде. Максим Горький в 1928 г. выпустил в СССР брошюру под названием «Рабселькорам и военкорам», где, советуя молодой пишущей братии учиться у русских классиков, заявлял: «Мои неудачи заставляют меня всегда вспоминать горестные слова Пушкина: „Нет на свете мук сильнее муки слова“» (стр. 40 названной брошюры). «„Холоден и жалок нищий наш язык“, — сказал Пушкин в минуту отчаяния, должно быть знакомого всем великим поэтам, потому что редкий из нас не жаловался на „нищету языка“» (там же, стр. 41).

---

<sup>35</sup> Достаточно напомнить, что во Французскую академию не попали Мольер, Ж.-Ж. Руссо, Бомарше, Стендаль, Бальзак, Золя, Мопассан, Флобер. Зато в «бессмертные» попали никому неизвестные ныне Барден, Биньон, Абер, Дужа, Вату и Рож.

Получился огромный скандал! — знаменитый писатель советует молодежи учиться у Пушкина, а сам, оказывается, настолько не знает Пушкина, что путает его с... Надсоном, ибо — как не замедлил первым выяснить это в печати Виктор Шкловский — обе «пушкинские» цитаты взяты Горьким из надсоновского стихотворения:

*Нет на свете мук сильнее муки слова:  
Тщетно с уст порой безумный рвется крик,  
Тщетно душу сжечь любовь порой готова:  
Холоден и жалок нищий наш язык*<sup>88\*</sup>.

«Таким образом, — пишет Вик. Шкловский в сборнике своих статей „Поденщина“ (Л., 1930, стр. 184), — несколько сот тысяч человек прочли *очень плохое* стихотворение Надсона и восхитились им как *очень хорошим* стихотворением Пушкина. И это не случайность. Старое явление искусства не ощущается. Мы живем и вчувствуемся в них по традиции. Для того чтобы на самом деле понять Пушкина, нужна очень большая работа, а *тот Пушкин, которого всякий понимает, это Пушкин не настоящий*, с неощутимой формой и легко переходящий в Надсона»<sup>89\*</sup>.

Все эти примеры заставляют серьезно задуматься над *мастерством* как определяющим признаком искусства, над *стилем*, обуславливаемым мастерством, над его *формой*.

И в самом деле!

Что же это значит — «неощутимая форма» в искусстве? этот *ненастоящий* Пушкин, которого так легко принять за *настоящего*, и этот *настоящий* Мольер, которого легко принять за *ненастоящего*?

Что стоит это «мастерство» как «очевидная», казалось бы, *необходимость* и более того — *принадлежность* искусства, если знатоки искусства сплошь и рядом бранчливо отвергают *мастерские chef d'œuvr*'ы искусства, издаваясь над их *стилем* и *формой*, и восторженно приветствуют порой *мастерские подделки*?

Ведь после всего здесь приведенного уж и вправду не прав ли Л. Толстой, утверждающий, что «*искусство не есть мастерство*», и тот же проф. Ф. И. Шмит, признающий, что ценность искусства зависит «*не от мастерства*»?<sup>90\*</sup>

По-видимому, *прелесть мастерства в искусстве* (его формы, его стиля) является понятием спорным не только самим по себе, но и в смысле простой *необходимости*, обуславливающей само понятие, самое прелесть искусства.

После этого неудивительно, что «народился даже своего рода культ любительства, и как каждый культ требует непременно своего святого и своего патрона, то и культ любительского художества избрал своим патроном как раз одного из тех самоучек-аматёров<sup>91\*</sup>, одного из тех художественных невежд, который в какой-то чрезвычайной степени вмещал в себе все характерные свойства любителя: и смехотворную претенциозность, и до абсурда доходившее простодушие, и крайнюю беспомощность, и упорную энергию, бившуюся над преодолением оков невежества»<sup>36</sup>.

Кто же этот «святой дилетант» в искусстве? этот «патрон» неискусшенных в мастерстве живописцев?

Ну, разумеется, «таможенник» Анри Руссо<sup>93\*</sup>, произведения которого, — как о том свидетельствует Александр Бенуа, — «стали теперь котироваться на всемирном рынке и даже, высшая честь для художника, появились подделки под него. Быть может, те же профессионалы-фальшивокартинщики, которые вчера еще келейно изготовляли новых Рафаэлей и Рембрандтов, ныне стараются, как бы им наиточнейшим образом передать всю косолапость, всю тупость и всю беспомощность Руссо <...> Целая (и довольно значительная) глава современного художественного творчества, — напоминает Александр Бенуа, — идет под этим знаком наивности и даже какого-то искусственного любительства. Иные просто не желают преодолевать свою беспомощность, сознавая, что она-то в наши дни *très recherchée*<sup>94\*</sup>, она-то и нравится!»<sup>95\*</sup> Для них идеалами служат не только «набивший себе руку»<sup>96\*</sup> чиновник А. Руссо, но и *величайшие из невежд в мастерстве*: Серафина<sup>97\*</sup> (кухарка из Санлиса) и Пиросманишвили<sup>98\*</sup> (тифлисский ремесленник, малевавший вывески).

Смешно?

---

<sup>36</sup> «Выставка наивностей». См.: «Посл<едние> новости» от 14 ноября 1936 г.<sup>92\*</sup>

Нисколько. — Ибо все это доказывает тому же эстетически требовательному Александру Бенуа, что «*момент подлинной художественной эмоции присущ и таким произведениям, в которых отсутствуют элементы мастерства, школы*»<sup>37</sup>, — те самые элементы, которые часто мешают «ловкачам» в мастерстве (каким был, напр<имер>, учитель Альберта Бенуа<sup>100\*</sup> — виртуоз живописи Л. Премацци<sup>101\*</sup>) стать «„большим“ художником».

Сказанное может быть легко отнесено и к прочим видам искусства, начиная с *музыки*. — Очень категорично высказывается в этом отношении автор «Le troupeau d'Orphée» Lucien Chevallier: «Мне кажется, — так начинается он главу об Орфее- „ученом“, — что у людей <...> создалась ложная идея о роли *техники* в произведении искусства. Техника — не более как *средство*. Произведение, в коем техника преизбыточна, не есть, благодаря этому, произведение искусства. Два такта, которые волнуют нас и не свидетельствуют ни о какой сноровке (*adresse*), — уже произведение искусства. Это нелишне повторять как можно чаще...»<sup>38</sup>

Нам остается теперь — в противовес «мастерству» — взвесить существенность, для понятия «искусство», *идеи*, т. е. *смысла, содержания* того феномена, который называется «художественным произведением»<sup>103\*</sup>.

## 5.

Важна ли на поверку *идея* в искусстве? Необходимо ли для него то, что большинство понимает под «*содержанием* искусства»? Представляется ли, вообще говоря, существенным определенный *смысл* у художественных произведений? Или, по меньшей мере, — определенный *предмет*? Известный тезис Флобера гласит<sup>104\*</sup>, что *предмет изображения не имеет никакого значения в искусстве*, а всё дело только в том, *как* он изображен.

Этот тезис, как мы знаем, имел огромное влияние в XIX в. на «жрецов искусства» и, в частности, подготовил Оскару Уайльду отзывчивую аудиторию для проповеди эстетического культа формы в искусстве.

<sup>37</sup> Выставка «Столетие наивной живописи». См.: «Посл<едние> нов<ости>» от 21 окт<ября> 1933 г.<sup>99\*</sup>

<sup>38</sup> Le troupeau d'Orphée (Стадо Орфея), 1932 г., стр. 109<sup>102\*</sup>.

Флобер, однако, имел в лице философа Гербарта<sup>105\*</sup> такого же почтенного предтечу, как О. Уайльд в лице Флобера.

Красота, по учению Гербарта, заключается только в *форме*, т. е. в «сложном целом, состоящем из гармонирующих между собою частей и доступном чувствам или воображению». *Содержание* формы, по Гербарту, не имеет *никакого влияния* на эстетическое впечатление, зависящее исключительно от взаимного соотношения ее составных частей. Это лучше всего видно в музыке, чья математическая определенность в обозначении отношений части целого для достижения красоты формы желательна, по мнению Гербарта, во всех искусствах.

Этот гербартовский принцип искусства, ориентирующегося на *музыку*, где все сводится к красоте формы, независимой от содержания, имел в новейшей истории искусства значительный успех, исполненный великого соблазна и для словесного искусства, и для живописи.

...de la musique avant toute chose<sup>106\*</sup>, —

требовал в поэзии гениальный Верлен<sup>107\*</sup>.

Знаменитый художник Джемс Уистлер<sup>108\*</sup> стал называть свои картины «гармониями в серых и розовых тонах», «ноктюрнами из черного с золотом», «аранжировкой серого с черным» (портрет Карлейля) и т. п.

Поль Гоген стал проповедовать, что «в живописи надо стремиться к музыкальному внушению, а не к литературному описанию».

Беспредметный красочник Кандинский торжествующе заявляет, что «живопись догнала музыку, и оба искусства исполняются всё растущей тенденцией создавать „абсолютные произведения“, т. е. неограниченно объективные, вырастающие подобно произведениям природы сами собой чисто закономерным путем, как самостоятельные существа»<sup>39</sup>.

Появляется ряд таких направлений, как кубизм, футуризм, конструктивизм и их производные, где объединяющим их всех моментом служит *отрицание содержания*, т. е. *предметности*

---

<sup>39</sup> В. Кандинский. Текст художника. М., 1918, стр. 49. См. также у Б. Арватова (Искусство и классы, Гос. изд<-во>, 1923, стр. 31).

как некой «необходимости» для искусства, как чего-то существенного для него.

Каковы вкратце доводы всех этих формалистов? — Б. Христиансен их формулирует так: «Что не предмет оказывает решающее влияние на ценность, яснее всего обнаруживается в том, что произведения с одинаковым содержанием могут быть чрезвычайно различной ценности. Если бы исключительно предмет определял собою ценность, тогда тождество содержания должно было бы повлечь за собою тождество ценностей, но этого как раз не бывает. Если бы ценность хотя бы в главных чертах определялась предметом, то при одинаковом содержании резкие различия в ценностях были бы невозможны. Но они фактически существуют. Хорошая и плохая картина могут иметь одно и то же содержание. Значит, дело не в предмете изображения<sup>109\*</sup>. Пусть одинаковый ландшафт, одинаковый портрет рисуют разные художники, и их произведения будут не равной ценности. Важно не „что“, важно — „как“. У художников Возрождения был один и тот же ограниченный круг тем: это не делает их картины равноценными. Возьмите фрагменты с восточного фриза и фронтона афинского храма Парфенона: у этих изображений погибли лица и руки и сохранились только обломки тел, закутанных в одежды; и несмотря на это, не возникает никакого сомнения в художественном значении этих произведений. Т<ак> к<ак> самый предмет тут едва ли может быть признан существенным, то дивная красота должна быть всецело приписана впечатлению от формы...» Или возьмите «искусство примитивов, которые в изображении *предметного* еще так беспомощно несовершенны; если мы находим, несмотря на это, среди них крупных художников, то мы должны искать основание их ценности в языке форм»<sup>40</sup>.

Гениальный *живописец* Сезанн разочаровывает как *художник* даже таких отменных эстетов, как уже цитированный мной Александр Бенуа, «ибо трудно, — сознается последний, — себе представить нечто более безнадежное, тупое и ограниченное, нежели целая сторона искусства Сезанна, как раз та сторона,

<sup>40</sup> Философия искусства, пер. Г. П. Федорова, П<г>., 1911, стр. 60, 64–65<sup>110\*</sup>.



которой он и его поклонники придавали наибольшее значение». Эта сторона творчества Сезанна являет нам «художника скорее убогого и сознававшего свою убогость, страдавшего от этого», — утверждает Ал. Бенуа<sup>41</sup>.

«В чем же (*horribile dictu!*<sup>112\*</sup>) „убогость“ Сезанна? — спросят огорошенные поклонники этого мастера. — В чем его „частичная бездарность“ (как выразился тот же Ал. Бенуа)?»

Ясное дело — в *содержании* картин Сезанна! Вернее — в полнейшем *отсутствии* такового, если рассматривать «содержание» не с «живописной», а с «художественной» точки зрения. Для Сезанна представлялись важными в картине только краски, цветовые тени, колоритные оттенки, световые соотношения, материальная выразительность предмета! *Содержание* же... его картинам удавалось приписывать самое различное, самое произвольное содержание! А это — лучшее доказательство чуждости сезанновским замыслам какого бы то ни было вообще содержания. Тут будет кстати привести анекдот, рассказанный недавно, в «Candide», Амбруазом Волларом<sup>113\*</sup>, об одной из замечательных картин Сезанна, изображавшей пастуха среди обнаженных женщин. Устраивая выставку своей коллекции, А. Воллар вставил эту картину в старую раму. А на раме осталась случайно дощечка с надписью «Диана и Актеон»<sup>114\*</sup>. Убрать ее А. Воллар позабыл, и критики, «ничтоже сумняшеся», писали о замечательном выражении лица у Дианы и «стыдливым жесте ее служанки». Через некоторое время устроители другой выставки попросили у того же А. Воллара «Искушение св. Антония»<sup>115\*</sup> того же Сезанна, и случаю было угодно, чтобы А. Воллар, дав согласие, продал это самое «Искушение» кому-то другому, а на выставку послал тех же мнимых «Диану и Актеона» Сезанна; только на этот раз — без рамы, а стало быть, и без надписи. В выставочном каталоге, однако, значилось, согласно первоначальному предположению, «Искушение св. Антония», и критика восторгалась теперь... сатанинской улыбкой у искусительницы святого мужа! А в «стыдливым жесте служанки» усматривалась особая inferнальность и т. п. Наконец

<sup>41</sup> Опоздавшее. — Художественные письма. См.: «Последние новости» от 17 октябрья 1936 г.<sup>111\*</sup>

А. Воллар не выдержал и спросил у Сезанна, *что*, собственно, тот изобразил на этой озадачивающей своим содержанием картине. — «Ничего! — ответил Сезанн. — Мне просто хотелось передать некоторые движения и краски». Вот и всё!

О том, как трудно уловить мимическое *содержание* у некоторых скульптурных *chef d'œuvre*'ов, говорит нам книга F. Laban'a<sup>116\*</sup> «Der Gemüthsausdruck des Antinous» — несмотря на всеобщее восхищение классическим Антиноем<sup>117\*</sup>, царствует сущий разнобой мнений об экспрессии этой замечательной статуи: в то время как И. Овербек<sup>118\*</sup> видит в Антиное «нечто мертвенное и оцепенелое», для других — он полон жизни; то «содержание» экспрессии, какое «вкладывает» в Антиноя, например, Винкельман<sup>119\*</sup> — «вынимает» из этой статуи Дитриксон<sup>120\*</sup>, чтобы «вложить» свое собственное; F. Laban кончил тем, что усмотрел в различных объяснениях мимики Антиноя (*resp.*<sup>121\*</sup> — его психологического *содержания*) три категории влияний: 1) оптимизма XVIII в., 2) пессимизма начала XIX и 3) реализма позднейшего времени.

При верной общей трактовке психологического содержания какого-либо произведения искусства — в *деталях* его «содержание» может оставаться скрытым в продолжение целых веков. Так, напр<имер>, только спустя четыре века после окончания гениальным Микеланджело Моисея <с гробницы Юлия II>, удалось заметить у этого изваяния портрет<ное сходство> самого папы Юлия II («заказчика» данной скульптуры), образуемое завитками бороды под губою, у мраморного пророка<sup>42</sup>. — Кто бы мог помыслить, взирая на главу сего Моисея, что в величественном «содержании» ее благородной мимики кроется, в профиль, далеко не величественный и не столь уже «благородный» лик одного из римских первосвященников!

Еще труднее говорить определенным образом о «содержании» музыкальных произведений — негры Чарльстона (да и не только Чарльстона) не брезгают, для библейских молитвословий, даже джаз-бандовыми мотивами! А знаменитая ария Глюка «J'ai *perdu* mon Euridice, rien n'egale mon *malheur*»<sup>122\*</sup>

<sup>42</sup> Честь этого открытия принадлежит священнику Джузеппе Паррони, изучавшему в 1934 г. сокровища ватиканской скульптуры.

еще больше подходит, по мнению некоторых музыкантов, к словам: «J'ai trouvé mon Euridice, rien n'égale mon bonheur»<sup>43, 124\*</sup>.

Интереснейшие мысли о *содержании музыки* принадлежат упомянутому уже мною современнику нашему. «La musique n'exprime pas, elle suggère»<sup>125\*</sup>, — говорит он в „Le troupeau d'Orphée“ (т. е. музыка не выражает никакого определенного содержания; она лишь внушает определенное настроение, — прибавляет Chevallier на другой странице). — Если бы музыка выражала что-либо, она была бы не более как крайне плохим и непрактичным говором»<sup>44</sup>. «С того момента как музыка хочет сказать что-нибудь, она уже не является музыкой в чистом виде. Или, если угодно, — то, что хочет сказать <автор> что-нибудь в музыке, не есть музыка. Следовательно, чтобы изолировать то, что является действительной музыкой в музыкальном произведении, достаточно выделить всё то, что в ней хочет сказать что-нибудь»<sup>45</sup>.

Недаром остались памятливы слова гениального Шумана, с которыми он обратился к одному автору симфонической поэмы: «Дай мне *сначала* прослушать твою музыку, — твоя поэма, быть может, мне понравится *потом!*»

«Музыка неспособна нам дать даже отличие воды от огня или земли от воздуха», — жалуется L. Chevallier, посмеиваясь (как и Дебюсси) над «лейтмотивами» Рихарда Вагнера. О каком «содержании музыки» можно всерьез говорить, ежели *контрапункт* в ней считается (и вполне основательно!) вершиной искусства! — ведь совершенно ясно, что если бы музыкальная фраза хотела что-то сказать, было бы немислимо соединять их вместе в изысканном контрапункте, где голоса сливаются в многоголосицу («полифонию»), без того, чтобы один из них был похож на соседний. Выражай каждая из контрапунктированных фраз (голосов) некое свойственное ей *содержание* — «было бы совершенно немислимо следить

<sup>43</sup> Ed. Hanslick<sup>123\*</sup> в своем труде «Vom Musikalisch-Schönen» (1876, S. 28–31) весьма убедительно показывает, сколь *неопределенна* вообще музыкальная экспрессия; трудно поэтому угадать, что выражает пение, если неизвестно *содержание* текста, на которое оно положено.

<sup>44</sup> Стр. 138.

<sup>45</sup> Стр. 125.

за ними всеми в одно и то же время», как к тому обязывает нас контрапункт<sup>46, 126\*</sup>.

Учению русской «формальной школы» о так называемом «содержании» искусства я отвел уже много места в третьей главе моей книги; ограничусь поэтому здесь приведением лишь слов Вик. Шкловского<sup>127\*</sup> из его «Теории прозы» (стр. 50)<sup>128\*</sup> о том, что «сюжет и сюжетность являются (в литературе) такой же формой, как и рифма; а потому в понятии „содержание“ при анализе произведения искусства с точки зрения сюжетности *надобности не встречается*»<sup>129\*</sup>.

При таком всепоглощающем в искусстве значении формы может ли возникнуть вопрос об *идее* того или другого художественного произведения? — Конечно. Но такой вопрос может нарваться на крайне неутешительный ответ.

«Чем больше вдумываться в „идею“ поэтического творения, — заявляет Густав Шпет в своих „Эстетических фрагментах“, — тем меньше от нее останется. В итоге — всегда какой-то сухой комочек, нимало не заслуживающий имени идеи. Остается один сюжетный каркас, если и вызывающий какие-либо связанные с эстетикой переживания, то разве только несносное чувство банальности. Но не эстетика разъедает идейность сюжета, а само рассуждение, счет и расчет»<sup>47</sup>.

Так значит, здравый смысл...

«В искусстве нет ни смысла, ни содержания, и не должно быть <...> — заявил в 1916 г. от имени футуристов Вадим Шершеневич. — *Всякий смысл* в литературе — это наше неизбежное зло. Надо освободить поэзию от богадельни философских или иных экспериментов. Стихи — это не транспарант, по которому пишут проблемы науки. Не унижайте науку и искусство»<sup>48</sup>.

«Нам смешно, когда говорят о содержании искусства, — заявлялось в декларации имажинистов 30 января 1919 г., — Надо долго учиться быть безграмотным для того, чтобы требовать: „Пиши о городе“. Тема, содержание — эта слепая кишка искусства — не должны выпирать, как грыжа, из произведений <...>

<sup>46</sup> Стр. 117 названного труда.

<sup>47</sup> Эстетические фрагменты. П<г>., 1922, стр. 8.

<sup>48</sup> Литературные манифесты. Изд<-во> «Федерация». М., 1929, стр. 73<sup>130\*</sup>.

Искусство, построенное на содержании, искусство, опирающееся на интуицию (аннулировать бы эту ренту глупцов), искусство, обрамленное привычкой, должно было погибнуть от истерики <...> *Мы, настоящие мастеровые искусства, мы, кто отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания* лучше, чем уличный чистильщик сапог, утверждаем, что единственным законом искусства <...> является выявление жизни через образ и ритмику образов <...> *Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки газет на картины*» (подписано поэтами Сергеем Есениным, Рюриком Ивневым, Анатолием Мариенгофом, тем же Вадимом Шершеневичем и художниками Борисом Эрдманом и Георгием Якуловым<sup>131\*</sup>)<sup>49</sup>.

Интересно отметить, что почти в то же время (около 1917 г.) во Франции появилась школа *дадаизма*, отрицающая всякую связь между мыслью и ее выражением, в России совершенно самостоятельно возникает *заумь* (заумный язык) с тем же «дадаистическим» культом *бессодержательности в искусстве* как его отличительной черты.

## 6.

Нам осталось рассмотреть теперь последний вопрос — вопрос о *необходимости* или, по крайней мере, желательности *иррационального начала* в искусстве. Требуется ли от искусства, чтобы оно заключало в себе, в отличие от науки, элемент «*вдохновения*», было согрето «*лирическим*» чувством, являло бы в своих произведениях дар интуиции, некоего озарения, наития, экстатического раскрытия неких глубин и т. п.?

Еще совсем недавно проф. Maurice Sauriau<sup>133\*</sup>, известный литературный критик, обращал внимание в своей книге «*Théorie de l'invention*» на то, что даже *рифма* в поэзии ценна не только тем, что она увеличивает музыкальность стихотворения, но и тем, что она *иррациональна*, случайна, и поиски за нею вносят в круговорот идей в процессе творчества момент неожиданности, иногда ведущий к обогащению содержания самых образов<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Там же, стр. 92–94<sup>132\*</sup>.

<sup>50</sup> Проф. *И. И. Лапшин*. *Философия изобретений и изобретение в философии*, т. 1, П<г>., стр. 123.

Пушкин заявлял:

Поэзии священный бред... —

и говорил, в подтверждение *иррациональности* своего творчества:

Я сладко усыплен моим воображеньем,  
И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем...<sup>134\*</sup>

и пр.

«„Лирическое чувство“, — учил нас проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовский, — всегда, в большей или меньшей степени, участвует в создании художественных образов <...> являясь то пружиной, то спутником творчества; в этой роли оно известно под именем „вдохновение“»<sup>51</sup>.

Выдающиеся поэты, художники, мыслители (Гёте, Белинский) придавали исключительное значение *художественной интуиции*, которая в качестве творческой познавательной способности особенно заметно обнаруживается при *волне вдохновения*, но незримо работает всегда, направляя поэта и художника, как бы инстинктивно, на нужные ему материалы, способствуя быстрой сортировке их и сверкая в итогах, как бы сразу *озаряя* ум разрешением тревожащего вопроса<sup>52</sup>.

Казалось бы, всё говорит в пользу явной необходимости *иррационального начала* в произведениях искусства.

Но это только «казалось бы».

Уже Эдгар По, «вдохновенный», можно сказать, на 100%, постарался нас разуверить в своей иррациональности, раскрыв с циничной откровенностью на лучшем образце своего творчества — «Вороне» — тайну создания этого *chef d'oeuvre*. — Оказывается, вся его «вдохновенная» мрачная «мистика» была делом чисто головного расчета на максимально-мрачный эффект! Была *сознательным* и *трезвым* (несмотря на пристрастие Э. По к алкоголю) подбором наиболее выразительных образов, ритма, слов, выражений и, таким образом, является, вопреки

---

<sup>51</sup> Вопросы теории и психологии творчества, т. 1, Х<арьков>, 1911, стр. 8<sup>135\*</sup>.

<sup>52</sup> См. там же статью Б. Лезина<sup>136\*</sup> «Худож<ественное> творчество, как особый вид экономии мысли», стр. 223.

производимому впечатлению, строго взвешенным рассудочным сочинением без малейшего участия в нем элементов «озарения», «мистического настроения» и т. п. иррациональной примеси. «Поэты и писатели — издевается Э. По — желающие внушить публике, будто они сочиняют в известного рода утонченном безумии, в состоянии экстатической интуиции, положительно затрепетали бы при мысли о разрешении публике заглянуть за сцену, где публика увидела бы колеблющееся несовершенство мысли, еще недоработанной, варианты, меняющиеся один за другим, мучительные вычерки и вставки, словом, „все эти колеса и шестерни“, „подъемную машину, чьи блоки создают перемену сцены“, лестницу и „дьявольские трапы“, „петушья перья, красную размалевку и белые наклейки, которые в девяносто девяти случаях из ста составляют отличительные свойства литературного гистриона“. Э. По хотел сделать очевидным, что ни один пункт его собственных замыслов не являлся „результатом случая или интуиции, что произведение создавалось шаг за шагом, достигая своей законченности с точностью и строгой последовательностью математической проблемы“»<sup>53</sup>.

Это саморазоблачение гениального поэта произвело на его поклонников впечатление разорвавшейся бомбы; оно было принято ими как оскорбительная насмешка, издевательство, как нарочный скандал пьяного эксцентрика ради привлечения к себе внимания — скандал, не способный никого одурачить. В результате этого «происшествия» мало кто поверил Э. По на слово, мало кто серьезно внял этому «беспардонному» джентльмену, дерзнувшему отрицать в себе *главное*, что влекло к нему его приверженцев, — «искру Божию», т. е. «вдохновение», «одержимость», иррациональный подход к вещам, дающийся свыше!

Не будем входить здесь до поры до времени<sup>54</sup> в обсуждение, кто прав в этом вопросе: недоверчивая публика или саморазоблачающийся поэт! Заметим только, что поэтам также свойственно заблуждаться в источниках своего творчества, как и «простым смертным»; тем более, что в данном случае

<sup>53</sup> Ср. статью Вяч. Полонского «Проблемы марксистского литературоведения: Сознание и творчество», в книге IV «Нового мира» за 1931 г.

<sup>54</sup> См. гл. последнюю «Откровение искусства».

(«Ворон» Э. По) важно производимое искусством впечатление, а не сам творческий метод, каким бы хитроумным он ни оказался в действительности.

Вслед за Э. По явились и другие свидетельства благополучного обхода в творчестве какого бы то ни было «вдохновения», «лирического настроения», «озарения» и пр<оч>.

Что Сальери, в противоположность Моцарту, умел с грехом пополам выходить из этого «затруднения», мало для нас убедительно. Но вот вам свидетельство самого П. И. Чайковского, которого никто уж не заподозрит в «сальеризме»:

«Нет никакого сомнения, — писал наш знаменитый композитор, — что даже и *величайшие музыкальные гении* работали иногда *не согретые вдохновением*. Это такой гость, который не всегда является на первый зов. Между тем работать нужно всегда, и *настоящий, честный артист* не может сидеть сложа руки под предлогом, что он не расположен <...> Я работал эти дни без *увлечения*»<sup>55</sup>.

Итак, по свидетельству такого авторитета, как композитор П. И. Чайковский, могут быть и существуют на самом деле произведения искусства «величайших гениев», созданные без всякого вдохновения, которое, оказывается, вовсе уж не так необходимо для «настоящего, честного артиста».

Но произведение искусства, созданное без вдохновения и тем самым, казалось бы, лишенное иррационального элемента, всё же может существовать и существует в качестве подлинного *произведения* искусства! Даже может — как это ни странно — особенно пленять нас порою и иметь у публики еще больший успех, чем произведения, написанные с вдохновением, т. е. преисполненные иррациональности.

Приведу красноречивый пример сказанному из области литературы.

<<...> Техником, — признается популярнейший писатель Мих. Зощенко, — можно временно заполнить недостаток вдохновения или даже полное его отсутствие <...> Например, мой маленький пустяковый рассказ „Баня“, очень известный и до последней степени затрепанный эстрадой, был написан

---

<sup>55</sup> Б. Лезин. Op. cit., стр. 227<sup>137\*</sup>.



без вдохновения. Этот рассказ был написан *искусственным путем*, т. е. я сам подбирал кропотливо фразу за фразой и вытаскивал из записной книжки слова, причем техника была настолько высока, что читатель не заметил в этом рассказе искусственных швов». И это не единственный пример у Мих. Зощенко; он вообще того мнения, что «писать, как поет птица, одним творческим вдохновением, хоть и легко, но *вредно* <...> Такие писатели обычно не долго могут протянуть». Правда, заполнять техникой недостаток вдохновения или полное его отсутствие — нелегкая задача. «В тех рассказах, которые я пишу искусственным путем, техническим навыком, — заявляет Мих. Зощенко, — там я затрачиваю большую работу. Иногда маленький рассказ работается 4–5 дней. Рассказ же, написанный с вдохновением, обычно пишется 15–20 минут»<sup>56</sup>.

Вот и всё. Разница лишь во времени. А в качестве — никакой! Никто не сможет отличить рассказов Зощенко, написанных с вдохновением, от написанных без вдохновения. И те и другие хороши. А что один рассказ написан в четверть часа, а другой в неделю, — до этого читателю нет никакого дела: это его не касается и не должно касаться.

Еще примечательнее в этом отношении откровение знаменитого поэта Владимира Маяковского, сделанное им в книжке «Как делать стихи?».

В этой книжке вы можете найти какие угодно слова, но слов «вдохновение», «наитие», «озарение», «иррациональное», «литерическое чувство» и т. п. вы не найдете, т. к. поэзию Вл. Маяковский рассматривает только как «производство», «труднейшее», «сложнейшее, но «производство»<sup>57</sup>. «Основа поэтической работы, — по его мнению, — в изобретении способов технической обработки слова»<sup>58</sup>. Достигается это сначала примерным мычанием, походя, в такт шагам, откуда потом понемногу оформляется ритм — «основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом», из какового «начинаешь вытаскивать отдельные слова». Одни из этих слов «отскакивают», а другие «задерживаются, переворачиваются и выворачиваются по несколько

---

<sup>56</sup> Сборник «Как мы пишем». Л., 1930, стр. 52, 54 и 56<sup>138\*</sup>.

<sup>57</sup> Как делать стихи? М., 1927, стр. 51.

<sup>58</sup> Там же, стр. 50.

десятков раз, пока не чувствуешь, что слово стало на место». Это чувство (т. е. что слово стало на место), развиваемое вместе с опытом, и называется «*талантом*»<sup>59</sup>. Ничего тут чудесного или иррационального нет. А просто «будто сто раз примеряется на зуб не садящаяся коронка и, наконец, после сотни примерок ее нажали, и она села. Сходство для меня, — говорит Вл. Маяковский, — усугубляется еще тем, что когда, наконец, эта коронка „села“, у меня аж слезы из глаз (буквально) от боли и облегчения»<sup>60</sup>. «Разумеется, — поясняет Вл. Маяковский, — я чересчур упрощаю, схематизирую и *подчиняю мозговому отбору поэтическую работу*. Конечно, процесс писания окольнее, интуитивней. Но в основе работа все-таки ведется по такой схеме»<sup>61</sup>.

Слово «интуитивней» здесь затесалось, по-видимому, совершенно случайно, т. к. Вл. Маяковский был в то время редактором журнала «Новый ЛЕФ», обвинявшегося редактором «Красной нови» А. Воронским<sup>140\*</sup> (см. его «Об искусстве») в *злостном осмеянии* таких слов, как «творчество», «интуиция», «вдохновение»<sup>62</sup>.

Еще легче, пожалуй, чем в поэзии, литературе и музыке, можно обходиться без элементов «иррационального» в изобразительных искусствах.

Уже д-р Н. И. Кульбин (художник-футурист, изобретший «психометр») называл искусство преимущественно греческим словом «техне»<sup>141\*</sup> и, даже работая над иконой Спаса в 1912 г., следовал в живописи почти тому же «дантистскому» методу, что и Вл. Маяковский в поэзии.

«Можно быть художником в чем угодно, — писал Б. Арватов<sup>142\*</sup> в 1922 г., — в политике и науке, в сапожном ремесле и инженерном деле, в токарном цехе и в студии изготовителя статуй, в текстильной мастерской и в мансарде специалиста по *nature morte*. Художнику не может быть выдан монопольный патент на звание *возлюбленного красавицы мечты*, даже когда она ему не изменяет <...> художник, наконец, не *пророк метафизических*

<sup>59</sup> Там же, стр. 30.

<sup>60</sup> Там же, стр. 31.

<sup>61</sup> Там же, стр. 39<sup>139\*</sup>.

<sup>62</sup> См. «Новый ЛЕФ», № 5 за 1927 г., статья В. Перцова «Идеология и техника в искусстве».

*пустынь*, как бы это ни льстило ему; художник — не больше, не меньше, как *квалифицированный организатор...*»<sup>63</sup>

«Организованность, упорядоченность и закономерность *заменяют стихийное вдохновение* и пассивное отображение, — констатирует И. Иоффе<sup>144\*</sup>. — Живопись получает научно-технический уклон. Связь с культурой устанавливается через интеллект, а интеллект индустриального человека конструктивен, геометричен и схематичен <...> Вместе с механическим мировоззрением, приведшим к пространственным и объемным схемам-конструкциям, в мастерскую художника врывается технологический подход к вещам, и мастерская превращается в лабораторию»<sup>64</sup>.

## 7.

Мы закончили наш обзор...

Впечатление в итоге получается поистине диковинное, можно даже сказать без всякого преувеличения — умопомрачительное впечатление!

Оказывается, *искусство может более или менее легко обходиться без таких, казалось бы, существенных для него прелестей, как:*

*красота* (эстетическое начало)

*правда* (верность природе)

*добро* (нравственное начало)

*мастерство* (стиль, форма)

*идея* (смысл, содержание)

*иррациональное начало* (вдохновение, лирическое чувство, интуиция и пр<оч>.)

Разумеется, согласно принципу той или другой из упомянутых нами «школ» искусство может обходиться без этих прелестей не гуртом, так сказать, а частично, скажем — при отрицании необходимости содержания в искусстве не отрицается в нем форма, и наоборот. Но это мало меняет основной *вопрос*

---

<sup>63</sup> Об агит<ационном> и произ<водственном> искусстве. М., 1930, стр. 18<sup>143\*</sup>.

<sup>64</sup> Кризис современного искусства. Л., 1925, стр. 39–40.

о подлинно-существенном в произведениях искусства. — Такого «подлинно-существенного», т. е. *бесспорно-существенного*, в нем на проверку не оказывается, если подходить к искусству с учетом всех тех «contra», какие содержат известные до сих пор воззрения на искусство.

Искусство при таком всестороннем подходе к нему, неминуемо ведущем к коренной *переоценке* его основных ценностей, представляется настолько жалким, немощным, бессмысленным, ничемным, что сразу же возникает вопрос: да *нужно* ли нам в таком случае искусство? Что стоит вообще этот феномен, оказывающийся при ближайшем рассмотрении призрачным гигантом? На чем основано к тому же — в наш беспощадно-скептический век — само право искусства на существование? Не есть ли это такая же ненужность в наше время, как, скажем, анимистическая религия, алхимия, астрология и прочие прелести канувших в Лету веков?

Это сомнение в правовой жизнеспособности искусства вполне закономерно, как мы видели, и может быть более или менее успешно оправдано, приведя тем самым к полному *отрицанию искусства*.

Предвидя рост науки, Ренан был первым, кто всерьез стал *отрицать искусство* в будущем. «Для искусства прошло время, — писал уже в 1907 г. Strzydowsky<sup>145\*</sup>, — оно так же ненужно, как религия и метафизика»<sup>65</sup>.

«Завершением театра и народного искусства должно быть уничтожение и театра, и искусства?» — спрашивал Ромен Роллан во Франции почти в то же время, как подобным вопросом задавался Strzydowsky в Германии, — и отвечал: «Может быть», — уверяя, что «пустое дело плакать над этим». — «Почему Данте и Шекспир не должны подчиниться общему закону? Почему бы и им не умирать так же, как умирают простые смертные? Важно не то, что было, — утверждает Ромен Роллан, — а то, что будет <...> И да здравствует смерть, если это необходимо для новой жизни!»<sup>66</sup>

У нас, в России, отрицательным отношением к искусству прославился Писарев — этот «разрушитель эстетики» — и, отчасти,

<sup>65</sup> Die bildende Kunst der Gegenwart, Leipzig, S. V.

<sup>66</sup> См. книгу Романа Роллана «Народный театр»<sup>146\*</sup>.

Ю. И. Айхенвальд — этот ярый противник театра, утверждавший (в своем на шумевшем труде «Отрицание театра»), что современное человечество переросло этот «незаконный вид искусства», каковой в наше время (незадолго до всемирной войны) переживает уже не кризис, а конец<sup>147\*</sup>. О ненужности же вообще искусства у нас красноречиво говорил (в Казани, в 1909 г.) Ми-ронов<sup>148\*</sup> — на страницах своего исследования «Роль искусства в жизни человека и государства».

*Обреченность на смерть искусства* предвидит и философ Хосе Ортега-и-Гассет: эта обреченность, — по мнению автора «Беспозвоночной Испании», — вытекает с необходимостью из наблюдаемого всюду «обесчелочения искусства». «Из произведений искусства, — говорит Ортега, — всё равно в живописи, в литературе, в музыке — выветрился человеческий пафос, волнующая жизненная тема, то, что когда-то называлось содержанием. Прежде человек смотрел на пейзаж сквозь стекло, теперь он разглядывает стекло, а на пейзаж уже не обращает внимания. Или представьте себе, что у постели умирающего собрались четверо человек: его жена, врач, журналист и живописец, пришедший зарисовать его предсмертные черты <...> Жена глубоко потрясена, врач взволнован, журналист заинтересован фактической стороной происходящего, о которой он должен будет рассказать своим читателям; но живописцу ни до чего этого дела нет. Он интересуется совсем другим, и его отвлеченный артистический интерес вполне оторван от окружающей его живой жизни и подлинной смерти. Таково и современное искусство: оно проходит равнодушно мимо жизни, но это равнодушие не может оставаться безнаказанным. И возмездие уже наступило. Художественное творчество становится произвольным, формальным, нужным — и то не очень — одним знатокам. Еще немного, и искусство само может оказаться тем обреченным на смерть существом, мимо которого столь равнодушно оно проходит»<sup>67</sup>.

Война и революция особенно содействовали скепсису в отношении «чистого искусства». «После колебания, крушения

---

<sup>67</sup> См. статью Н. Дашкова об Ортеге в газ. «Возрождение» от 20 авг. 1931 г.<sup>149\*</sup>

и разоблачения всяческих ценностей, чувство суетности, „дыхание Экклезиаста“ отбросило свою тень и на искусство», — писал недавно Георгий Раевский<sup>150\*</sup>. — «Священный поход», а то и просто подкоп под идею автономного искусства идет повсеместно, и не мы его начали, замечает Г. Раевский, хотя и продолжаем не без видимости успеха.

Подкоп под эту идею... идет одновременно со всех сторон; «и какими бы „честными“ побуждениями ни руководились иные из соборующихся, все они, словно сговорившись, загоняют искусство в узкие пределы „творческого процесса“. А там уже рукой подать до одной „души“, а всё что сверх того можно объявить от лукавого»<sup>68</sup>.

В этих словах не вся правда об отрицателях искусства — обойдены молчанием советские противники искусства, которые, пролетарскими устами ганов и чужаков<sup>151\*</sup>, почти отождествляют искусство с религией, утверждая, что «искусство — опиум для народа»<sup>69</sup>. Их всемерно поддерживали недавно товарищи из «ЛЕФа», с их культом *фактографии*, в которой А. Лежнев<sup>152\*</sup> справедливо видит «установку на уничтожение специфичности искусства»<sup>70</sup>.

«Пролетарии, взяв власть в свои руки, — пророчествует о художниках один из ярких представителей этого течения Б. Арватов, — будут не изображать красивое тело, а воспитывать настоящего живого гармонического человека; не рисовать лес, а выращивать парки и сады; не украшать стены механически подвешанными картинами, а окрашивать эти стены; не фотографировать в красках костюмы, а производить их в мастерской. Вся эта буржуазная классификация художников жанра, портрета, *nature morte*'а провалится в небытие, а на их место вступят художники металлисты, древообделочники, текстильщики, электрики — друзья и сотрудники своего великого класса. Искусство органически совпадет с производительным трудом»<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> Георгий Раевский. О «конце» искусства. См. газ. «Возрождение» от 1 мая 1930 г.

<sup>69</sup> А. Лежнев. Разговор в сердцах. М., 1930, стр. 54.

<sup>70</sup> Там же, стр. 54.

<sup>71</sup> Б. Арватов. Об агит- и проз-искусстве, стр. 25.

Правильнее сказать: искусство, в его прежнем значении, исчезнет без следа, растворившись в промышленности. — «ЛЕФЫ, работающие на уничтожение искусства, — иронизирует А. Лежнев, — имеют предпосылкой человека-машину, хорошо организованное и хорошо работающее существо, которое не видит ничего за пределами своей специальности, не задумывается над серьезными вопросами, в определенные часы стандартно смеется и стандартно совокупляется: идеальное мясо для фашизма» (стр. 59, op. cit.).

Ведь искусство — это *болезнь*, объясняет в «сердцах» некий поэт прозаику А. Лежневу, «художественное дарование покупается ценой инфантилизма...» «Поймите этот ужасный парадокс, — жалуется поэт, — способность к искусству — а значит, и само искусство — есть следствие психического уродства. Да, уродства, потому что инфантилизм во взрослом человеке — уродство. Так когда-то фокусники покупали детей для того, чтобы их изуродовать и дать возможность даме из партера и мяснику с галерки любоваться гуттаперчевыми мальчиками и Гуинпленами. Между Гуинпленом и художником нет существенной разницы, — разве только та, что уродство „человека, который смеется“ незначительно в сравнении с ущербностью человека, который сочинительствует <...> если искусство — болезнь, то не стыдно ли культивировать страдание и уродство» (стр. 65)<sup>153\*</sup>.

Горячо возражает А. Лежнев «поэту» устами рассудительно-го «прозаика»! — самоупражняющийся «поэт» не внемлет его доводам. — «В этих эпигонских сумерках, — горюет он, — не завершается ли многовековая история художества, отживающего свое время, ставшего ненужным придатком? Разве не все слова сказаны, не перепробованы все сочетания? Разве искусство, наследие той поры, когда мысль наших предков тлела смутным огоньком, и они перекликались страстными и взволнованными голосами, разве искусство не превратилось в остаточный и бесполезный орган, вроде отростка слепой кишки или рудимента хвоста. И не лучше ли тогда, вместо того чтобы омолаживать этот умирающий орган, удалить его, — хотя бы оперативным путем, так, как удаляют воспалившийся червеобразный отросток?»<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Там же, стр. 89.

Итак — конец искусству! Для него прошло время! Да здравствует смерть искусства! Долой этот яд! Ибо искусство — «опиум для народа»! Искусство — это болезнь! аппендицит! и вообще — «провалилось оно в небытие», чтоб уступить место «производительному труду»!

Искусство *не нужно!*  
Не нужно?  
Для него *«прошло время»!*  
В самом деле?  
Оглянемся, однако, кругом!

По-прежнему, несмотря на грозные окрики, издевку, скептические замечания и похороны искусства, на поддержание его там, «где на народное образование тратится только одна сотая того, что нужно для доставления всему народу средств обучения, даются миллионные субсидии от правительства на академии, консерватории, театры <...> Сотни тысяч рабочих — плотники, каменщики, красильщики, столяры, обойщики, портные, парикмахеры, ювелиры, бронзовщики, наборщики — целые жизни проводят (как и в эпоху Л. Толстого, который на это указывал!)<sup>154\*</sup> в тяжелом труде *для удовлетворения требований искусства*, так что едва ли есть какая-нибудь другая деятельность человеческая, кроме военной, которая поглощала бы, — по мнению Л. Толстого, — столько сил, сколько эта. Но мало того, — замечает Л. Толстой, — что такие огромные труды тратятся на эту деятельность, — на нее, так же как на войну, тратятся прямо жизни человеческие: сотни тысяч людей с молодых лет посвящают все свои жизни на то, чтобы научиться очень быстро вертеть ногами (танцоры); другие (музыканты) на то, чтобы выучиться очень быстро перебирать клавиши или струны; третьи (живописцы) на то, чтобы уметь рисовать красками и писать всё, что они увидят; четвертые на то, чтобы уметь перевернуть всякую фразу на всякие лады и ко всякому слову подыскать рифму»<sup>73</sup>.

*Чрезмерности* распространения и культа искусства (еще более возросшей со времени филиппик Л. Толстого) посвящена целая книга (Конст. Миклашевского<sup>156\*</sup> «Гипертрофия ис-

---

<sup>73</sup> Что такое искусство? М., 1898, стр. 16–17<sup>155\*</sup>.



куства»), автор которой даже склонен подозревать, что если бы сосчитать решительно все траты, делаемые человечеством на искусство и украшения, художественный бюджет оказался бы еще увесистее бюджета военного. Только военный чувствительней для кармана, т. к. деньги на него взимаются принудительно, а большую часть трат на искусство мы производим добровольно и ежедневными мелкими взносами. «Во всяком случае, — констатирует автор „Гипертрофии искусства“, — *засилие искусства с каждым годом увеличивается* и со времен Толстого ушло далеко вперед <...> Мы мало отдаем себе отчета в том, до какой степени *вся наша психика загромождена артистизмом* <...> Здоровая и толстая женщина является для нас женщиной Рубенса или Кустодиева; увидев меланхолический островок среди озера, мы не преминем воскликнуть: „Ах, Остров мертвых“. Без особой надобности мы отмечаем „живописность, музыкальность, театральность“ различных жизненных явлений, а говорить и писать просто, не употребляя чужих более или менее затасканных художественных образов, мы совсем не умеем...» Трудовой день любого обывателя? — Его загроможденность артистизмом как нельзя лучше выдается Конст. Миклашевским: вот он проснулся. Первое, что он видит, это декоративный узор карниза обоев, стильную лепку потолка и не менее стильную висячую лампу... Он протягивает руку за папиросой — коробка изящно декорирована. Туалетный прибор на умывальнике тоже. Он открывает окно — в комнату врываются фортепианные упражнения будущих знаменитостей, шарманка, пение мастерового и т. д. За утренним кофе — непременно газета, литературный отдел. Передовица, конечно, написанная по всем правилам поэтического языка... Человек идет на службу. Художественные вывески магазинов, фигурки, эстампы, Джоконды... Разнообразные рекламы и плакаты наперебой стараются привлечь внимание и ошарашить максимумом художественного острашения. Дома, киоски, памятники всевозможных стилей и эпох. Военный отряд, конечно, с музыкой... Отправляясь завтракать, (можно) забежать в граммофонное заведение, где... прослушать модную арию или танец. Отправляясь в уборную, полагается захватить с собой какую-нибудь книжку. Завтрак в ресторане: газеты, журналы, музыка, стильная обстановка. Файв о'клок —

то же плюс радиоконцерт с Эйфелевой башни, изысканное разнообразие дамских туалетов и вечерняя газета. Обед — то же. Далее — кино или театр. Ужин с музыкой и кабаре. Наконец, кружевной капот жены или любовницы, чтение романа на ночь, „чтоб скорей заснуть“. Последнее видение: стильная и изящная лампа или подсвечник на ночном столике и голова Аполлона на конверте от презерватива...»<sup>157\*</sup>

Всё это было написано лет пятнадцать тому назад. С тех пор «засилие» искусства возросло, по-моему, еще более — стоит только вспомнить о появлении за это время звукового и говорящего кинематографа, радиотеатра и телевидения<sup>158\*</sup>, сулящей фантастический кинотеатр на дому.

Быть может, в этом бедном мире, где всему положены свои сроки, искусство и в самом деле умирает! Но... в своем приближении к концу оно, вопреки распространившейся молве — не слишком торопится, заставляя тем вспоминать старика Марка Твена и его письмо в газеты, поспешившие с сообщением о смерти знаменитого юмориста: «Слухи о моей смерти значительно преувеличены. С почтением, Марк Твен».

---

---

---

## Глава II

# ТАЙНЫЕ ПРУЖИНЫ ИСКУССТВА (Наше «исконное Я» и художественное творчество)

**Н**икто не может отнекиваться от своей причастности к искусству! Более того — от своей способности проявить себя так или иначе в художественном творчестве!

*Мы себя не знаем до конца.* Мы себя считаем за тех, кем порою вовсе не оказываемся на деле. И наоборот: мало кто подозревает в себе того, кто составляет главную часть его сложного «Я».

Так, например, доказано, что — под влиянием психических заболеваний — у человека могут иногда не только обостриться творческие способности и выдвинуть его в качестве замечательного художника, но — что особенно удивительно — у человека, абсолютно *чуждого* искусству, может появиться неожиданно такой *художественный дар*, о котором ни он, ни его близкие и не помышляли.

Известный психиатр П. И. Карпов<sup>1\*</sup> дает такому «чуду» крайне показательные примеры в своей книге «Творчество душевнобольных».

Один из пациентов П. И. Карпова, получивший начальное образование, поступил мальчиком в одну торговую фирму, где добился потом места бухгалтера. «До 43-летнего возраста он не интересовался искусством, но в 43 года заболел паранойей, и интересы и работа его совершенно изменились. У больного вспыхнул яркий бред преследования и <...> проявилось свойство, никогда ранее у него не наблюдавшееся. Он начал робко рисовать в той книге, в которой вел свои повседневные домаш-

нее расходы, и вначале его рисунок представлял из себя простое штрихование; но в дальнейшем больной стал, при помощи формы и красок, давать удивительные рисунки как по содержанию, так и по выполнению. Удивительнее всего то обстоятельство, что больной ранее *никогда не учился и никогда ею* (т. е. живописью. — Ред.) *не интересовался...*<sup>1</sup>

Это в своем роде «чудо» П. И. Карпов объясняет тем, что «данный болезненный процесс создал внутренние условия, не поддающиеся пока учету, способствовавшие выявлению более обширной связи между работой *подсознания* и функцией контролирующего (бодрственного) *сознания*. Беспрепятственное проникновение в поток контролирующего сознания богатства подсознательного содержания обогатило мышление больного настолько, что он из рядового работника превратился в творца высоких ценностей. Дремавшие в недрах подсознания творческие возможности, как вешние воды, освободились от ледяного покрова, овладели мыслительным аппаратом больного и через него получили возможность проецировать во внешнюю среду богатства своего содержания»<sup>2</sup>.

Откровенно говоря, я далеко не согласен со столь высокой оценкой творчества этого параноика; но, без сомнения, приложенные к книге П. И. Карпова красочные рисунки этого больного говорят о *незаурядной одаренности*.

То же самое приходится сказать и о рисунках другого больного, о котором повествует П. И. Карпов в связи с неожиданным появившимся у того живописным мастерством. Автор этих рисунков — эпилептик 17-ти лет, малограмотный деревенский парень, «поступивший в учение к одному из маляров; ему еще не давали красить даже заборы. Но когда он, после ряда эпилептических припадков, в сумеречном состоянии, был доставлен в больницу, — рассказывает П. И. Карпов, — и когда ему были предложены краски и кисти, то он уже явился не учеником маляра, а творцом, высоко владеющим и формой, и краской <...> В его рисунках, — поясняет П. И. Карпов, — нельзя видеть преж-

---

<sup>1</sup> Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники. Глав. управ. научными учреждениями. Л.: Гос. изд<-во>, 1926 г., стр. 90<sup>2\*</sup>.

<sup>2</sup> Там же, стр. 105<sup>3\*</sup>.

них восприятий, так как они не носят отпечатка подражания, тем более что автор этих рисунков *никогда сам живописью не занимался и никогда не посещал ни выставок, ни картинных галерей*, тем не менее высота его творчества очевидна»<sup>3</sup>.

Интересно отметить, что когда этот больной поправился — творческий дар его совершенно покинул, несмотря на его попытку продолжать художественную работу и после выздоровления. Сравнивая творчество данного больного в период его сумеречного состояния с творчеством, какое было свойственно ему в период выздоровления, П. И. Карпову казалось странным, что они принадлежат одному и тому же лицу. «Если творчество данного субъекта, — говорит названный психиатр, — высоко в период его заболевания, по замыслу и выполнению ставит его на уровень незаурядного художника, то в период выздоровления всё это как будто куда-то исчезло. Больной стал рисовать так, как рисует самый обыкновенный рядовой маляр. Мы вылечили больного от его душевного состояния, — констатирует П. И. Карпов, — но вместе с тем мы разрушили его творческий процесс, который свойственен был ему в период болезни»<sup>4</sup>.

Анализируя данный случай, психиатр склоняется к следующему объяснению: «Больной пребывал во власти подсознания и, благодаря пассивному состоянию бодрственного сознания, подсознание получило возможность проецировать во внешнюю среду богатство своего содержания, и это богатство выявилось в красочной гамме, в композиции рисунка. Как только бодрственное состояние вступило в свои права и взяло управление поступками, поведением и мышлением больного на себя, когда оно пропускало всё через свой фильтр, когда в его поток отбирались только нужные ему образы, ненужные же оттеснялись в недра подсознания, — тогда творческий процесс данного больного превратился в процесс механический, ремесленный»<sup>5</sup>.

Такие «казусы» хотя и единичны, однако вовсе не так редки в практике психиатрии. Совсем недавно, например, (в 1932 г.) проф. Ости поведаль в <газете> «Neue Wiener Journal» случай из своей практики, который поверг как ученых, так и людей ис-

---

<sup>3</sup> Там же, стр. 105<sup>4\*</sup>.

<sup>4</sup> Там же, стр. 107–109.

<sup>5</sup> Там же, стр. 109.

куства в полнейшее изумление. Речь идет о некоем уроженце Вильны Мариане Грушевском, 35-ти лет, который с детских лет страдал галлюцинациями и навязчивыми идеями. Его вдруг начало преследовать желание рисовать, как если бы к тому толкала его *неведомая* воля, т. к. он понятия не имел о технике рисования. Проф. Ости загипнотизировал Грушевского в присутствии целого ряда врачей и довел его до состояния транса. Едва только Грушевский пришел в такое состояние, как он мгновенно схватил один из заготовленных карандашей и стал со сверхъестественною быстротою набрасывать портрет какого-то мужчины. Этот опыт был повторен потом неоднократно и каждый раз (даже когда он производился в абсолютной темноте) проходил с одинаковым успехом, несмотря на то, что Грушевский в нормальном состоянии не мог скопировать даже то самое, что он так виртуозно создавал в трансе.

Эти опыты, кстати сказать, интересны для нас еще тем, что вскрывают до некоторой степени значение *мастерства* в искусстве, т. е. *развития* его совершенства и *искушенности* в нем, указуя, что оно является, по-видимому, далеко не *главную* ценностью художественного создания, а чем-то «прикладным» по отношению к нему и что *сущность* подлинного произведения искусства надо искать прежде всего в его *независимой* от степени мастерства стороне — в его, так сказать, *сверхмастерской* данности.

Случаи, подобные приведенным, встречаются, разумеется, не только в области изобразительных искусств. Так, тот же П. И. Карпов в своей книге о творчестве душевнобольных говорит об одной женщине, которая, заболев паранойей и находясь под властью бреда, почувствовала вдруг неодолимое влечение к творчеству и написала целую книжку в 200 печатных страниц, невзирая на то, что никогда ранее не бралась за перо в качестве писательницы<sup>6</sup>.

Здесь мне невольно вспоминается одна статья Людвиг Бёрне<sup>5\*</sup>, которого так любил перечитывать Зигмунд Фрейд, признавший впоследствии, что эта статья могла иметь большое влияние на его идею использования в психоанализе *свободно возникающих мыслей* больного.

---

<sup>6</sup> Там же, стр. 91.

Статья называется «Искусство стать оригинальным писателем в три дня».

Эта статья Людвиг Бёрне заканчивается следующим оригинальным призывом:

«Возьмите несколько листов бумаги и записывайте три дня подряд, не кривя душой и не лицемеря, всё, что приходит вам в голову. Пишите, что вы думаете о самих себе, о своих женах, о турецкой войне, о Гёте <...> о вашем начальстве <...> и по истечении трех дней вы будете вне себя от удивления по поводу новых и смелых мыслей, пришедших вам в голову»<sup>7</sup>.

Поучительно то обстоятельство, что Léon Daudet<sup>7\*</sup> (врач по образованию) предлагает, несмотря на свое отрицательное отношение к фрейдизму и его вдохновителям, абсолютно то же самое своему читателю: «Qu'il se couche, — говорит он, — dans son lit, sans avoir sommeil, les rideaux clos, une feuille de papier et un crayon à portée de sa main. Qu'il transcrive alors, de façon abrégée, toutes les images, banales ou singulières, qui tournent sur le rouleau de sa conscience, et quelquefois sur deux ou trois rouleaux simultanément, et dans l'ordre où elles se présentent à son écran intérieur. Il obtiendra ainsi un film graphique de son rêve éveillé, une succession de tableaux, de portraits, de signes, de souvenirs, de symboles, de mouvements disparates et disjoints, mais ayant entre eux, une foule de relations mystérieuses et secrètes, et dont il pourra ensuite tenter utilement la synthèse»<sup>8</sup>. Когда я вспоминаю о подобных опытах и о призывах к ним, мне тотчас же приходит на ум учение *сюрреалистов* и, в частности, «Manifeste» André Breton<sup>9\*</sup>, где он вне всякого упоминания о Людвиге Бёрне рекомендует — но уже совершенно всерьез — то же самое приблизительно, что и его предвосхититель:

Погрузитесь, сколь возможно, в наиболее пассивное или восприимчивое состояние, — учит André Breton. — Отвлекитесь от вашего гения, от ваших собственных талантов и от прочих. Скажите себе хорошенько, что литература — один из наиболее печальных путей, ведущих к чему бы то ни было. Пишите скоро, без предвзя-

---

<sup>7</sup> Ф. Виттельс. Фрейд, его личность, учение и школа. Л.: Гос. изд<-во>, 1925, стр. 83<sup>6\*</sup>.

<sup>8</sup> Le rêve éveillé. Paris, 1926, p. 51<sup>8\*</sup>.

того сюжета, достаточно скоро, чтобы не запоминать и не иметь соблазна перечитывать. Первая фраза придет сама собой и т. д.<sup>9</sup>

Я не намерен излагать здесь доктрину сюрреализма, основание которой (психический автоматизм, открывающий свободу мечте вне контроля разума, эстетики или морали) достаточно известно, надеюсь, людям искусства; я хочу только заметить, что эта доктрина находит в клинических данных — только что приведенных — достаточное оправдание своего исходного положения, а главное — отметить, что на практике эта доктрина лишней раз показывает, что и в сравнительно *нормальном* состоянии человек, путем своеобразного искусства, может легко обнаружить в себе существо весьма отличное по своим вкусам, влечениям и творческим возможностям от того, кто таит в себе это таинственное существо под маской современной культуры.

Но вот что не менее поучительно во всех этих поистине удивительных данных и на чем нам следует подольше и попристальнее сосредоточить свое внимание — в то время как согласно приведенным фактам наше «подсознательное» может проявляться в эстетических формах (в формах искусства) даже у лиц, как мы видели, вовсе не прикасавшихся к искусству, — *искусство признанных художников*, как мы увидим далее, может и *вдохновляться и стимулировать чувствами, весьма далекими от какой бы то ни было эстетики и искусства* в «изящном» значении этого слова.

Ближайшим примером (чтоб не искать пока другого) можно взять хотя бы «детективный фильм» или «авантюрный роман», не столько *соблазняющие* порой героической борьбой с преступностью, сколько *самой этой преступностью*, т. е. риском, ловкостью и удачей в нарушении стеснительных для «вольного духа» законов Божеских и человеческих.

В связи с этим наметилась даже теория искусства, которая видит его *социальную функцию* в удовлетворении инстинктов, не находящихся в современном строе общества нужного им выхода: стесненная полицейскими предписаниями свобода человеческих действий изживается, согласно этой теории, в ис-

---

<sup>9</sup> *André Breton*. Manifeste du surréalisme. Paris: Editions du Sagittaire. 1924, p. 47–48.



кусственной действительности; *излишек* эротической энергии, таящий угрозу для общества, изживается в поэзии, богатой символами, при помощи которых аффективно удовлетворяются излишние эротические притязания, и т. п. «У искусства, — говорит Ф. Гётц<sup>10</sup> в своей книге „Проясняющийся горизонт“ (изд. 1927 г.), — есть своя особая функция, которая использует *излишек* чувственных и инстинктивных потребностей, не могущих быть примененными в практической жизни, при помощи целой системы целесообразных символов, избавляющих нас от давления неизжитых инстинктов. Искусство, — учит Ф. Гётц, — растет именно из этого *излишка* сил...»

Эта теория была бы совсем хороша, не толкуй она произвольно понятие об «излишке чувственных и инстинктивных потребностей»! А то это упоминание об «излишках» смущает, во-первых, неопределенностью подобного термина в количественном отношении, во-вторых, дает повод думать, что искусство имеет в виду не всех вообще людей, а лишь страдающих чувственными «излишками», т. е. психически или нервно неуравновешенных, и в третьих, памятуя современное учение об *огромной* роли «бессознательного» в человеке по сравнению с ничтожной ролью нашего «сознательного Я», говорить об «излишке» в применении этого понятия к сфере «бессознательного» (к каковой относятся наши эротические и прочие влечения) по меньшей мере неуместно<sup>10</sup>.

Психоанализ показывает, что *каждый из нас* (а не только страдающие «чувственными и инстинктивными излишками») *гораздо безнравственнее, чем ему кажется*, будучи, правда, и *гораздо добродетельнее*, в глубине души, чем это можно бы подозревать<sup>11</sup>.

Это положение, между прочим, как нельзя лучше оправдывается во время страшных катастроф и всяческих стихийных бедствий, захватывающих врасплох человеческие сборища и вскрывающих в большинстве из нас *неизвестное* нам дотоле *существо*.

---

<sup>10</sup> См. мою критику учения Ф. Гётца в главе седьмой «В чем заключается высшее назначение искусства?»

<sup>11</sup> З. Фрейд. Я и Оно. Л., 1924 г., стр. 53.

Мне приходит как пример на память страшное землетрясение, случившееся летом 1930 г. на юге Италии<sup>11\*</sup>, когда, по словам свидетелей, это бедствие вызвало у людей проявление самых низменных и ужасных инстинктов. Сильные, ища спасения, отталкивали слабых, мужчины самым варварским образом использовали свое физическое преимущество, появилось вдруг несметное количество воров и грабителей среди тех, кого еще за несколько минут перед этим почитали за честных. Обезумевшие и озверевшие, эти неожиданные грабители тут же дрались в некоторых местах, вырывая друг у друга награбленное, в то время как в других местах (Салерне, Мельфи, Казерте) освобожденные из тюрем *преступники* оказывали помощь населению, принимая самое деятельное участие в розыске украденных вещей и аресте воров. Роли на этот раз переменились как бы нарочно, чтобы подтвердить положение, что человек в своей глубинной сущности — загадка, на которую лишь поверхностные моралисты наклеивают ярлыки «честный» или «нечестный»<sup>12</sup>.

Весь мир еще полон подобных загадок — загадок, еще вчера казавшихся совсем неразрешимыми. Мы можем совершить наш жизненный путь, замечает У. Джемс<sup>13\*</sup> в «Многообразии религиозного опыта», не подозревая, что рядом с нашим нормальным сознанием существуют в нас совершенно другие формы его, отделенные от него лишь тоненькой перегородкой, «но как только будет применен к ним необходимый для их пробуждения стимул (напр<имер>, опьянение *окисью азота*, испытанное самим У. Джемсом)<sup>14\*</sup>, они сразу оживут для нас, представляя готовые и определенные формы духовной жизни <...> Наше представление о мире не может быть законченным, если мы не примем во внимание и этих форм сознания <...> и они <...> должны помешать слишком поспешным

---

<sup>12</sup> «В остроге было иногда так, — сообщает Ф. М. Достоевский в „Записках из Мертвого дома“, — что знаешь человека несколько лет и думаешь про него, что это зверь, а не человек, презираешь его. И вдруг в душе такого человека открывается такое богатство, чувство, сердце, такое яркое понимание и собственного, и чужого страдания, что у вас как бы глаза открываются <...> Бывает и обратно: образование уживается иногда с таким варварством, с таким цинизмом, что вам мерзит...» (Собр. соч., 1885 г., т. II, стр. 145)<sup>12\*</sup>.

заклучениям о *пределах реального* <...> Вся совокупность моих знаний, — говорит У. Джемс, — убеждает меня в том, что мир, составляющий содержание моего ясного сознания, есть только *один из многих миров*, существующих в более отдаленных областях моего сознания, и что эти иные миры порождают во мне опыт, имеющий огромное значение для всей моей жизни...»<sup>15\*</sup>

После этого признания У. Джемса сразу же хочется задаться вопросом: а не есть ли и искусство (наравне с «окисью азота») лишь один из стимулов оживления таящегося в нас *инобытия*?

Мы увидим скоро, что подобный вопрос метит прямо в сердцевину истины. Но чтоб убедиться в этом как следует, надо вплотную (если только это возможно) приблизиться к огромной и таинственной проблеме таящегося в нас *инобытия*.

А проблема эта действительно и огромна, и очень таинственна.

Мы можем, например, быть очень твердо уверены в своем стопроцентном атеизме и всё же в глубине души оставаться на поверку горячо верующими ребятами! «Существуют, — говорит Ф. Виттельс<sup>16\*</sup>, — глубоко религиозные люди, которые даже не знают этого, которые в жизни играют роль глубоко<sup>17\*</sup> неверующих и погибают от своей бессознательной религиозности, <...> <которая> относится к самим скрытым комплексам»<sup>13</sup>.

Замечено, что подвергнутый психоанализу больной атеист с гораздо большим трудом выдает тайну своей религиозности, чем самые страшные тайны, самые преступные и извращенные влечения, словно от такого признания, замечает Ф. Виттельс, больной чувствует себя особенно униженным<sup>14</sup>. И не мудроно — что еще может быть столь унижительным, как признание для гордого своим рационализмом человека, кичащегося, может быть, своей свободой от «религиозных предрассудков», что вся его ученость, просвещенность и эта полная, казалось бы, свобода от пережитков прошлого — чистейший вздор, ложь и самообман!

---

<sup>13</sup> Фрейд, его личность, учение и школа. Гос. изд<-во>. Л., 1925 г., стр. 151.

<sup>14</sup> Там же, стр. 158.

«Ничто из того, что было однажды нашим духовным достоянием, не может совершенно погибнуть»<sup>15</sup>, — к этому заключению давно уже пришла наука за много лет до появления Зигмунда Фрейда и его психоанализа.

Ну кто бы подумал, например, что в наш «позитивный век» возможно видение живого *дьявола* в наиреальнейшей форме и притом не под действием гипноза, не во сне, не в пьяном виде, не в состоянии сумасшествия, а в самом трезвом бодрствовании?

Казалось бы — случай невозможный, особенно же для просвещенного человека, здорового, отдающего себе полный отчет в окружающей его действительности! (На сотню католиков в Англии, показала анкета 1936 г. среди членов общества «Белой лилии», набралось лишь восемнадцать верящих в существование дьявола!)

А между тем вот что мы читаем «черным по белому» в «Воспоминаниях» небезызвестного князя Н. Д. Жевахова<sup>18\*</sup>, относящихся к совсем недавнему прошлому и принадлежащих перу человека, не только получившего университетское образование, но еще снискавшего своей деятельностью ответственный «министерский» пост — князь Н. Д. Жевахов был товарищем обер-прокурора Св. Синода накануне революции.

Речь идет о том времени, в этих удивительных «Воспоминаниях», когда князь Н. Д. Жевахов спасался от большевиков в «Ските Пречистыя», находившемся подле Киева. — Лишь только получилось известие, что «безбожники» напали на след скрывавшегося сановника и грозили обыском в скиту, решено было, не долго думая, бежать без промедления времени, что и сделал кн. Жевахов вкупе с монастырской братией. Брили они под прикрытием леса, и прошло больше двух часов такого настороженного блуждания...

«Какое-то непонятное ощущение овладевало мною, — рассказывает кн. Н. Д. Жевахов. — Тоска давила меня, предчувствие чего-то тяжелого, неотвратимого, неизбежного теснило меня и оковывало, и в то же время какая-то необъяснимая апатия овладевала мною <...> *Сознание не работало* (курсив мой. — Н. Е.), я шел, вперив взор вперед, машинально пересту-

---

<sup>15</sup> *Fr. Scholz. Schlaf und Traum. Leipzig, 1887, S. 34.*

пая ногами, и чувствовал такую бесконечную усталость, такое безмерное томление духа, что, казалось, отдался бы большевикам, не сделав ни малейшего усилия вырваться из рук...»

«Вдруг, точно вкопанный, я остановился на месте и едва не вскрикнул. В нескольких шагах от меня, пересекая нам дорогу, шло какое-то неведомое животное, окрашенное в ярко-пепельный цвет, величиною с теленка. Животное шло медленно, точно не обращая никакого внимания на идущих, мотая головою и разваливаясь во все стороны, как ходят тигры, и вдруг мгновенно исчезло, на моих глазах, коих я не сводил с него».

— Видели? — спросил я своих спутников, трепеща всем телом...

Никто ничего не видел, я же остался в убеждении, какого держусь и донныне, что *видел диавола в образе неведомого, несуществующего на земле животного*. Я не допускаю, что мои нервы, как бы ни были развинчены, могли создать в моем воображении подобную картину, ибо необычайную фигуру этого на редкость гнусного по виду животного вижу и до сих пор пред своими глазами»<sup>16</sup>.

Этот случай поучителен, по-моему, в тройном отношении. Во-первых, речь идет не о каком-то смутном видении «нечистой силы», не о зыбком привидении, сонной грезе или кошмарном образе, обусловленном «белой горячкой» (когда видеть черта не в диковину), а о крайне *реальном* по существу и вполне *трезвом* восприятии «настоящего», так сказать, дьявола<sup>20\*</sup>. Во-вторых, видевший этот чудовищный образ хоть и признается, что «сознание» его незадолго до видения «не работало» и что он «машинально переступал ногами», идя навстречу «нечистой силе», но что вместе с тем он *никак не допускает*, чтобы это «гнусное животное» было созданием его «развинченных нервов»; другими словами — «просвещенный очевидец» этого невероятного события заверяет нас, что появление черта в XX в. возможно как факт вполне объективный в глазах современного образованного человека, находящегося в здравом уме и твердой памяти. В-третьих, наконец, этот случай любопытен в том от-

---

<sup>16</sup> Н. Д. Жевахов. Воспоминания, второй том, Новый Сад (Королевство С.Х.С.), 1928 г., стр. 92<sup>19\*</sup>.

ношении, что свидетель его, будучи религиозным человеком, отнюдь не побоялся себя скомпрометировать таким невероятным в наш «просвещенный век» сообщением. «Вы думаете, мне это лишь померещилось?.. Нет, господа, это была самая подлинная действительность, и я не только не стыжусь настаивать на этом, но считаю даже своим долгом обнародовать печатно это истинное происшествие», — вот резюме, которое само собой вытекает из этой истинно что «дьявольской истории».

Невропатологи и психиатры хорошо знакомы с подобными средневековыми «отрыжками», как характеризуют такие случаи в СССР (к сожалению, не делая из них самих собой напрашивающихся выводов!).

Мы можем полагать чистосердечно, что не верим в физически реального дьявола, или представлять его себе, в религиозном аспекте, только как темную силу, как далекого от «материальности» злого духа! — это отнюдь не гарантирует нас от наваждения, вроде засвидетельствованного князем Н. Д. Жеваховым.

«Думают, что достаточно признать какую-нибудь исповедную формулу неправильной и неверной, чтобы психологически освободиться от всех традиционных влияний христианской или иудейской религии! — говорит К.-Г. Юнг. — Верят в просвещение, как если бы интеллектуальное изменение могло каким-нибудь образом оказать более глубокое влияние на душевные процессы, или даже на бессознательное! При этом совершенно забывают, что *религия двух прошедших тысячелетий есть психологическая установка, особого рода приспособление к внутреннему и внешнему миру, создающее определенную форму культуры и тем самым некую атмосферу, на которую интеллектуальное отрицание не имеет никакого влияния*»<sup>17</sup>.

О том же самом — только в более популярной форме — стали печатно задумываться и некоторые из современных передовых писателей; напр<имер>, Эптон Синклер<sup>22\*</sup>, характеризуя героя одного из своих прославленных романов «Нефть!», замечает: «Его научному „рационалистическому разуму“, знающему

---

<sup>17</sup> Психологические типы. Пер. Софии Лорие. <Изд-во> «Мусажет». 1929 г., стр. 176<sup>21\*</sup>.

о строении земли и геологических наслоениях, было всего каких-нибудь одно-два столетия, тогда как разум инстинктивный, произносящий заклинания, насчитывает тысячи, а может быть и сотни тысяч лет...»

Этот «рационалистический разум» в настоящее время достаточно разоблачен в своей трагикомической немощи. «L'intelligence, — учит, например, Анри Бергсон, — est un moyen de ne rien comprendre à la vie...»<sup>23\*</sup> И это сравнительно «понятно», если мы примем во внимание, что говорит о нашем *самосознании* пытливый на редкость доктор А. Hesnard<sup>24\*</sup>: «La Conscience Personnelle, — учит этот блестящий представитель бордоской психиатрической школы, — n'est qu'une toute petite partie de la vie mentale. Ce n'est que par suite d'un mirage grandiose de la nature qu'elle nous apparaît comme cette vie mentale elle-meme»<sup>18</sup>.

После этого немудрено, коли заядлый атеист иногда, вспоминая свои сновидения, вдруг убеждается с конфузом чуть ли не в фанатичной своей религиозности. Доказано и многократно проверено, что «сны религиозного и полурелигиозного содержания, со всякого рода „райскими“ видениями и экстатически-ми и полужекстатическими переживаниями бывают не только у мистиков и монахов, но и у вовсе *нерелигиозных людей*»<sup>19</sup>.

Забегая вперед, скажем тут же, что на этом *религиозном атавизме* основана в значительной части пленительность высокого религиозного искусства для неверующих внешне людей.

И я предлагаю тут же — для уразумения дальнейшего — заострить внимание к этим *чарам религиозной живописи, сказывающимся на нерелигиозных людях*. Это феномен исключительного интереса, не могущий не озадачить мало-мальски разбирающихся в своих «эстетических впечатлениях» людей. (В частности — на тему о религиозной живописи с иррелигиозной точки зрения мною написана монография «Нестеров», изданная в 1922 г. издательством «Третья стража» в Петрограде.)

Во сне нам могут открыться и другие невероятные новости о нашей затаенной сущности. Мы можем, например, считать себя гуманнейшими из смертных и, как выражаются некоторые,

---

<sup>18</sup> La Relation de la Conscience de soi. Paris, Félix Alcan. P. 21<sup>25\*</sup>.

<sup>19</sup> И. Е. Степанов. Психология сновидений. Берлин: Изд<-во> Рус. унив. 1922<sup>26\*</sup>.

«кристаллически чистыми» людьми, неспособными не только на какое-либо преступление, но даже на малейшую сделку со своею совестью. А оказывается — согласно строго научным подсчетам, — что если бы судили людей за содеянное ими во сне, то вряд ли кто из нас избежал бы высшей меры наказания<sup>20</sup>.

Уже Кант (в своей «Антропологии») указал, что сновидение существует, по всей вероятности, чтобы раскрывать нам скрытые наклонности и показывать нам то, что мы собою представляем и чем были бы, если б получили другое воспитание. Жутко подумать, *чем были бы!* Так как «человек в сновидениях, — по наблюдению Jessen'a<sup>28\*</sup>, — может совершать с полным безразличием и без всякого последующего раскаяния тягчайшие преступления — кражу, убийство и ограбление...»<sup>21</sup> «Во сне, — объясняет А. Маury<sup>29\*</sup>, — человек открывается себе целиком, во всей наготе и прирожденной убогости. Стоит ему только прекратить упражнение своей воли, как он становится игрушкой всех своих страстей, от которых в состоянии бодрствования нас охраняют совесть, чувство чести и страх...»<sup>22</sup> «Человек возвращается во время сновидения в *природное*, так сказать, состояние, и чем меньше приобретенные идеи проникли в его разум, тем более его наклонности, противоречащие им, сохраняют над ним влияние во сне»<sup>23</sup>. Как на красноречивый пример А. Маury ссылается на то обстоятельство, что во сне он нередко видел себя жертвой как раз того суеверия, с которым особенно ожесточенно боролся в своих сочинениях. — Мне вспоминается по этому поводу Генрих Гейне, описывающий в «Reisebilder», как к нему ночью явилось привидение одного «позитивиста», незадолго перед тем скончавшегося, которое — к ужасу поэта — долго трунило в беседе с ним над суеверием людей, верящих в какие-то привидения.

Сновидение, таким образом, подытоживает F. W. Hildebrandt, выясняет реальную сущность человека, не вполне ее, впрочем,

<sup>20</sup> Др. М. М. Манасеина. Сон как треть жизни человека. 1892, стр. 218 и сл.<sup>27\*</sup>

<sup>21</sup> Versuch einer wissenschaftlichen Begründung der Psychologie. 1856, S. 553.

<sup>22</sup> А. Маury. Le sommeil et les rêves. Paris, 1878, p. 115.

<sup>23</sup> Там же, p. 462.



исчерпывающая, и принадлежит к числу средств, которые облегчают доступ нашему познанию к скрытым тайникам души<sup>24</sup>.

Как воспользовался таким средством для проникновения в нашу душу знаменитый Зигмунд Фрейд и какие изумительные результаты воспоследовали из такового проникновения для науки, говорит не только его книга «Толкование сновидений», но и вся созданная им школа психоанализа, открывающая в каждом из нас некую душевную Америку, о существовании которой мы и не подозревали. Оказывается, наша сыновья любовь к матери, сколь чистой эта любовь ни казалась бы, имеет то же греховное происхождение, что и у кровосмесителя Эдипа; наше половое влечение направлено прежде всего на себя, родня нас, таким образом, с самовлюбленным до самообожания мифическим Нарциссом; нам свойственен всем не только инстинкт самосохранения, но и влечение к смерти (Todestrieb); наша возвышенная религиозность является лишь сублимацией низменного полового чувства; у всех у нас желание убивать «фактически существует в бессознательном» и, следовательно, запрещения морали на этот счет далеко не излишни, оправдываясь «амбивалентной направленностью импульса убивать», присущею каждому из нас, и т. п.

Нам ни к чему перечислять здесь все открытия и заслуги перед наукой как самого Фрейда, так и главнейших представителей созданной им школы — эти открытия, произведшие переворот в учении о душе, достаточно известны образованным читателям — мне хотелось бы лишь обратить внимание на то, что в результате этих открытий наша душевная сущность представляется разительно отличной от той слоеной маски, в которой мы не только показываемся другим, но и видим себя в воображении<sup>30\*</sup>. Давно уже сравнительно известно, что развитие отдельной *особи* (онтогенез) является лишь повторением исторического развития *рода* (филогенез); цивилизованный человек в своем личном развитии переживает вкратце процесс развития, аналогичный культурному росту всего человечества<sup>25</sup> не только в физическом отношении, но — что особенно важно

---

<sup>24</sup> Der Traum und seine Verwertung für Leben. Leipzig, 1875, S. 55.

<sup>25</sup> О биогенетическом законе, по которому развитию особи есть сокращенное развитие вида, см. у Heckel в «Antropogenie»<sup>31\*</sup>.

для нас — и в психическом: каждый из нас на поверку таит в себе целую историю человеческого рода.

Сходство развития ребенка и первобытного человечества было подробно прослежено американскими бихевиористами<sup>32\*</sup>, которые еще до Фрейда хорошо выяснили параллель между периодами развития ребенка и предполагаемыми эпохами развития первобытного общества.

Новое, что внес сюда Фрейд<sup>26</sup>, это установление сходства или, вернее, тождества того психического аппарата, при помощи которого приспособляется к внешнему миру как *ребенок*, так и *дикарь* и сущность коего составляет *сексуальность*, проявляющаяся у ребенка в его, так сказать, «дикарскую пору». Фрейду удалось дать почти исчерпывающий образ детско-дикарского мышления как такой его формы, где отражения действительности до неузнаваемости (до чудовищности) искажены нервно-мозговыми процессами, рожденными в половой сфере<sup>27</sup>. И это удалось великому ученому полностью только тогда, когда он привлек на помощь своим изысканиям *филогенезис*, т. е. закон *наследственности*, которого он раньше чурался<sup>28</sup>, опасаясь туманов, обволакивающих понятие о филогенезисе.

Ко времени же его работы над психологией первобытной культуры и религии («Тотем и табу») Фрейд хоть и не вполне, но всё же в значительной степени рассеял этот туман вокруг проблемы наследственности и сделал, наконец, огромной важности признание, которое полезно привести здесь в его существенной части:

«Без допущения массовой психики, непрерывности в жизни чувств людей, дающей возможность не обращать внимания на прерываемость душевных актов вследствие гибели индивидов, психология народов вообще не может существовать. Если бы психические процессы одного поколения не находили своего продолжения в другом, если бы каждое поколение должно было заново приобретать свою направленность в жизни, то в этой области не было бы никакого прогресса и почти

---

<sup>26</sup> См.: Ф. Виттельс, 1 т. (предисловие проф. М. А. Рейснера<sup>33\*</sup>) стр. 12–13.

<sup>27</sup> Там же, стр. 15.

<sup>28</sup> До 1910 г. — года выяснения кастрационной фобии.

никакого развития <...> В общем, психология народов мало задумывается над тем, каким образом создается необходимая непрерывность душевной жизни сменяющих друг друга поколений. Часть задачи осуществляется, по-видимому, благодаря *унаследованию психических предрасположений*, которые, однако, всё-таки нуждаются в известных побуждениях в индивидуальной жизни, для того чтобы проснуться к полной действительности <...> Проблема вообще оказалась бы еще более трудной, если бы мы могли допустить, что бывают душевные движения, так бесследно подавляемые, что они не оставляют никаких остаточных явлений. Но таких на самом деле нет. Самое сильное подавление оставляет место *искаженным* замещающим душевным движениям и вытекающим из них реакциям. В таком случае мы можем допустить, что *ни одно поколение не в состоянии скрыть от последующего более или менее значительные душевные процессы*<sup>29</sup>.

Запомним это заключение, отметив для будущих выводов, что если душевные процессы, ставшие свойственными *первобытным людям*, присущи в какой-то мере и *нам* — включая запросы, удовлетворение коих противоречит нашему быту, закону и морали (например, кровожадность), — эти процессы, невзирая на сказанное противоречие, должны быть (хотя бы ради «душевного спокойствия») *удовлетворительно* нами *изжиты*. (Как «удовлетворительно», о том нетрудно догадаться, вспомнив хотя бы Аристотеля с его учением об очищающих душу сочувственных изживаниях *чужих* страстей в трагедии — катарсис.)

Еще категоричнее в пользу *наследственности* выражается Фрейд в книге «Я и Оно» (написанной через 10 лет после «Тотема и табу»), где предполагается уже всю область психики, не совпадающую с нашим «Я», называть «Оно», подразумевая под ним *издревле* накопленную в нашей душе стихию страстей, противостоящую нашему сознательному, *казалось бы*, «Я» — этому истинному носителю реальности!

На поверку, однако, выходит, что это только... «казалось бы», ибо бессознательным приходится признать не только «Оно», но

<sup>29</sup> Тотем и табу. Пер. д-ра В. Вульфа, Гос. изд<-во>, 1923, стр. 166–167. Курсив мой.

и часть самого «Я», выполняющую роль нравственного цензора (совести, отцовского авторитета), и которую Фрейд отличает как «Идеал-Я» (сверх-Я), корни коего погружены в «Оно».

«Переживания „Я“, — пишет Фрейд в этой книге, — вначале невидимо падают для наследственности; если же они обладают достаточной силой и часто повторяются у многих, следующих в порядке рода друг за друг индивидуумов, то превращаются, так сказать, в переживания „Оно“, впечатления которого удерживаются с помощью наследственности. Так наследственное „Оно“ таит в себе остатки бесчисленных Я-существований, и если „Я“ черпает свое „сверх-Я“ из „Оно“, то оно, может быть, лишь вновь выводит наружу более старые образования „Я“, воскрешая их к жизни»<sup>34\*</sup>.

Изо всех этих фрейдовских данных мы легко можем сделать три вывода, которые нам будет полезно запомнить для дальнейшего:

- 1) на долю нашего сознательного «Я» (как и следовало ожидать, — см. выше) выпадает, по сравнению с «Оно» и с «Идеал-Я», довольно скромная, чтоб не сказать ничтожная, роль<sup>30</sup>;
- 2) это объясняется тем, что наше *подспудное* «Я», т. е. «Оно» и «Идеал-Я», — безмерно *древнее существо*, играющее благодаря своему огромному наследственному «*капиталу*» решающую роль в жизни каждого индивидуума;
- 3) если *искусство* призвано удовлетворять, в каком-то отношении, наше взыскующее «Я», и притом путем, отличным от *науки* — с ее рациональным методом, — то после вышесказанного уже нетрудно предвидеть, какое именно «Я»<sup>35\*</sup> при его дифференциации искусству прежде всего надлежит ублажить, чтобы успешно выполнить свою социальную миссию.

Приблизительно того же взгляда на *наследственность* держится и — разошедшийся с Фрейдом по некоторым вопросам — ученик его К.-Г. Юнг, раньше учителя привлечший филогенезис к психоаналитическим изысканиям. «Психика, — говорит Юнг, — столь же мало, как и дух (область мышления), является с самого начала *tabula rasa*. Конечно, конкретных содержаний

<sup>30</sup> В своей книге «Страх» З. Фрейд, уточняя понятие «Я», признает его лишь «организованной частью „Оно“» (Гл. III).

еще нет, но возможности содержаний даны а priori через *унаследованное преформированное функциональное предрасположение*. Это предрасположение есть не что иное, как результат способов функционирования мозга *у всего ряда наших предков*, осадок от попыток приспособления и от опытов филогенетического ряда. *Вновь сложившийся мозг* или система функций является, следовательно, *старым*, для определенных целей построенным инструментом, не только пассивно апперципирующим, но и активно, из себя упорядочивающим опыт и принуждающим к известным выводам и суждениям. И вот это упорядочение <...> следует строго преформированным условиям, которые, однако, *не* поставляются нам через опыт, в качестве созерцаемых содержаний, но являются априорными условиями созерцания. Это — идеи ante rem<sup>36\*</sup> <...> так что их можно мыслить, как и Платон их понимал, в качестве *образов* или <...> *унаследованных функциональных возможностей* <...> Вот почему даже <...> *фантазия* никогда не может унести в беспредельность, но остается прикрепленной к преформированным возможностям, к первообразам и исконным образам. Сказки самых далеких друг от друга народов обнаруживают в сходстве своих мотивов эту прикрепленность к известным первообразам»<sup>31</sup>.

Если глубоко вдуматься в явления *атавизма*, всмотреться пристально в некоторые из портретов праотцов, сличив их детально с портретами правнуков, вспомнить хотя бы знакомые по опыту многим из нас явления *идиосинкразии*, перечитать прилежно все сказанное И. И. Мечниковым<sup>38\*</sup> о *психических рудиментах* у человека<sup>32</sup> — можно подумать, что и впрямь в нашей жизни командует неумолимая грильпарцеровская «Пра-матерь»<sup>39\*</sup> или же (обходя литературные примеры) что в нас живет, нисколько не считаясь с нашей культурой, некий *свое-*

<sup>31</sup> К.-Г. Юнг. Психологические типы, стр. 289–290 рус. изд<ания>.<sup>37\*</sup>

<sup>32</sup> См. «Этюды оптимизма»: «Подобно тому как палеонтологи делают раскопки с целью отыскать ископаемые остатки промежуточных существ между человекообразными и людьми, — учит И. И. Мечников, — точно так же психологи, медики и зоологи должны бы разыскивать рудименты психофизических функций для восстановления истории развития души человеческой...» (Этюды оптимизма, М., изд<ание> «Научного слова», 1917 г., стр. 190).

*нравный, блаженной предок*, творящий свою волюшку наперекор нашей собственной<sup>40\*</sup>.

Отсюда — жгучая проблема взаимоотношения внутри нас *разума* и *подсознания*, отсюда же, кстати сказать, и беспокоившая большевистских идеологов проблема взаимоотношений *пролетарских* и *мелкобуржуазных* элементов в психике советских граждан.

Я считаю весьма полезным в наших целях и крайне своевременным тут же обратить внимание, что данная проблема очень дельно, а отчасти и весьма талантливо разработана как в научных, так и в ряде художественных произведений, появившихся не так давно в СССР: стоит только вспомнить нашумевшие там на всевозможных дискуссиях<sup>41\*</sup> «Бруски» Панферова<sup>42\*</sup>, «Преступление Мартына» Бахметьева<sup>43\*</sup>, «Лесозавод» А. Караваевой<sup>44\*</sup>, «Наталью Тарпову» С. Семенова<sup>45\*</sup>, «Поворот» Е. Либединского<sup>46\*</sup> и др.

Эти произведения составляли совсем недавно (1930 г.) центральное ядро советской художественной «школы пролетарского психологизма», которая, как известно, была занята не проблемами психологии человека вообще, а специфически проблемами своего «*стержневого героя*» и своего *социального слоя*<sup>47\*</sup>, претендуя (не без основания) стать «столбовой дорогой пролетарской литературы».

Для нас эта школа интересна сейчас потому, главным образом, что представителям ее — пролетарским художникам государства, мнящего себя в силах изменить на коммунистической базе психологию своих граждан, — несвойствен, *казалось бы*, полный разрыв между рациональными тенденциями и интуицией, несвойственна резкая противоположность психологических устремлений, а присуще, надо полагать, больше, чем кому бы то ни было, «*целостное диалектическое единство*» *разума* с остальной областью психики.

Но это, конечно, только «казалось бы». Это верно только теоретически, потому что *на самом деле* рационалистическое представление о мире так же сожительствоует в психике пролетарских художников с чужеродными на первый взгляд, но *искони* свойственными им элементами, как и у всех прочих смертных.

Так как художник, поскольку он предельно искренен, может быть понят прежде всего через плоды его творчества, через анализ его продукции — обратимся тут же к соответственной продукции и посмотрим, что говорит та же советская критика о *психической двойственности* у пролетарских писателей и их героев<sup>48\*</sup>.

«Все они — двойники», — констатируют насчет последних такие заправские критики в СССР, как Лидия Тоом<sup>49\*</sup> и А. Бек<sup>50\*</sup>. Внутри каждого из них (т. е. героев «пролетарской литературы») живут два существа, одно *на поверхности*, другое — *в глубине*. Эти существа почти всегда враждуют меж собой, причем «глубинное», «темное», «стихийное», «подсознательное» лишь смутно чувствуется и ощущается человеком, неожиданно, однако, проявляет себя и является *подлинным его хозяином*. — «Что же это со мной происходит? Что же это я сделал? Как же это я?» — такие вопросы задают себе рабочие, красные директора, профработники, меньшевики, чувствуя свою беспомощность перед темной и властной стихией подсознания<sup>33</sup>.

«Мы живем с *двойниками* внутри, — так дословно и признается одна из героинь Анны Караваевой (см. „Лесозавод“), — мы носим в себе запоздавшие чувства — чахленькие *растеньица* *прошлого*. Они то оплетают нас противоречиями, то оглушают радостями, которым через два-три десятка лет не будет никакой цены...»

А вот характеристика другого героя романа — строителя завода коммуниста Огнева: «Тебя двое: два Огнева, Огнев — гармония созидательная и Огнев — одинокий, домашний, у окошечка, у лампы. Милый ты мой, какая у тебя с тем Огневым бывает перепалка!»

С «двойниками внутри» живут почти все герои романа Ю. Либединского «Поворот». Например, красный директор Вихров «издавна разделил себя на две части: в одной были мысли и чувства, достойнейшие совершеннейшего человека — коммуниста, а в другой — всё остальное, и между этими двумя половинками своего существа Вихров разжигал постоянную

---

<sup>33</sup> Лидия Тоом. На крутом переломе. Статьи. Изд<-во> «Федерация». М., 1930.

борьбу: то оправдывая себя, то мучаясь и порицая, то торжествуя...»<sup>34</sup> Даже *рабочий класс в целом* совпадает в характеристике Либединского с образом человека, который «всю жизнь, превозмогая себя, делал не то, что хотел», для которого *большевизм — «мешающее» ему начало*<sup>35</sup>.

В романе советского писателя Дайреджиева («Через отдели») <sup>52\*</sup>, у редактора газеты коммуниста Ворохова — «нутро постоянно выскакивает из чугунного ошейника разума и дисциплины».

Герой «Брусков» Панферова — бывший краском Кирилл Ждаркин — мучается в противоречиях между тенденциями коммунистического сознания и устремлениями собственнической стихии инстинктов.

«Наталью Тарпову» С. Семенова подсознательные силы тащат к классовому врагу, а рассудок отталкивает от него. И т. д. и т. п.<sup>36</sup>

Наиболее ярким выражением «генеральной творческой линии пролет-литературы» был провозглашен совсем недавно роман Бахметьева «Преступление Мартына» — герой его под стать прочим героям упомянутых советских романов тоже разрывается надвое противоречивыми представлениями рассудка и исконного «нутра». Рассудком Мартын Баймаков преклоняется перед тем, к чему испытывает эмоциональную неприязнь, и осуждает умом то, к чему неудержимо влекут его инстинкты и чувства. «Его голова, — замечает Бахметьев, — хранила достаточный клад всяческих больших и малых выловленных из книг истин, но за этим миром был несомненно *другой мир*» — мир «нутра», «властный и неотвратимый»<sup>54\*</sup>.

«Раздвоенный человек, раздираемый надвое противоположными устремлениями своей психики, остро чувствующий этот внутренний разлад»<sup>55\*</sup>, — таков, по характеристике Л. Тоом и А. Бека, центральный герой «пролетарского психологизма...» Этот герой рвется надвое по классовому шву. Но рвется он далеко не на равные части: из двух половинок одна оказывается чахлой, худосочной, слабосильной и малокровной, она не имеет

---

<sup>34</sup> Там же, стр. 21.

<sup>35</sup> Там же, стр. 32<sup>51\*</sup>.

<sup>36</sup> См. примеры там же (у Лидии Тоом и у А. Бека), в главе...<sup>53\*</sup>



глубоких, разветвленных корней. Это *пролетарское* начало. Оно исключительно *рационалистично*. В нем живут истины, «выловленные из книг». Оно сложилось «в пору короткой сознательной жизни» под воздействием эпохи идейно-политической гегемонии пролетариата. А другое начало сидит в этой почве крепко, связанное с ней бесчисленным количеством корней и корешков, его не отдерешь и силой. В нем «поет свою песню» социальная *кровь человека*, в нем — «скоп чувств, понятий, привычек, *всосанных с материнским молоком* (курсив мой. — Н. Е.)»<sup>37</sup>.

«Таков герой», — говорит Лидия Тоом. — «А каков писатель?» — спрашивает она.

«Автор совпадает со своим героем»<sup>38</sup>, — отвечает Лидия Тоом и, чтобы не быть голословной, приводит ряд убедительнейших доказательств *идентичности художника* школы «пролет-психологизма» со *стержневым образом* этого течения.

Да иначе, в сущности говоря, не могло бы стать, если только «стержневой образ» не высосан из пальца! — Ведь еще советский критик Переверзев<sup>57\*</sup> признал (и притом без возражений со стороны советских писателей), что «в психике любого человека есть <...> классовая борьба» и что «голова каждого <...> есть арена классово́й борьбы». Моя собственная голова арена классово́й борьбы», — вот подлинные слова В. Переверзева, сказанные им на литературном диспуте в конце 1929 г.<sup>39, 58\*</sup>

После этого, казалось бы, не бог весть каким новым и смелым <является> высказанное Лидией Тоом о стихийности и раздвоенности пролетарских героев и художников, чтобы вызвать... критическое шельмование ее идей! Тем более что в конце концов она прибегает к политической оговорке (партийной «взятке»), дескать, хотя подсознание и побивает сознание пролетариата, но не исключена всё же возможность его социальной переделки. Эта оговорка, однако, не спасла бедного критика от расправы с нею со стороны стоящих «На литературном посту», как не спасли «заушений» ни ее положение члена редакционной коллегии журнала «Роста»<sup>59\*</sup> (этого массового

---

<sup>37</sup> Там же, стр. 23.

<sup>38</sup> Там же, стр. 29<sup>56\*</sup>.

<sup>39</sup> «Красная новь» за 1930 г., № 2, см. статью Ив. Анисимова «Проблема Переверзева, стр. 227.

органа пролетарского литературного движения), ни принадлежность к левому крылу *пролетарской* литературы. В. Ермилов<sup>60\*</sup>, член редколлегии «На литературном посту», угрожая Лидии Тоом за якобы «меньшевицкие взгляды», высказанные ею в цитированной мною статье, ни более ни менее как «идейным расстрелом», собирался перед тем «основательно высечь» ее «перед всем честным народом», подтверждая в самой фигуральности этой издевки («сняв <...> юбку» и проч.)<sup>40</sup>, как легко побивается даже у самого правоверного коммуниста его «сознательное Я» — «бессознательным»!.. Недаром про словарь, к которому прибегает в минуту раздражения В. Ермилов, — этот ярый проповедник «гармонического человека» и «стопроцентный» по виду коммунист, — другой советский критик А. Лежнев сказал, что это «словарь исправника или армейского капитана, да еще находящегося „под шофе“», и что его стиль — «не-что среднее между стилем доноса, пасквиля и начальственной распеканции»<sup>41</sup>. Стопроцентность ермиловского коммунизма оказывается, таким образом, крайне дутою цифрой на счетах психоанализа, перед которым даже самым строгим блюстителям советских «литературных постов» трудно выдать роль «гармонического человека» за «вторую натуру».

Конечно, В. Ермилова должен был раздосадовать «саботаж» того «гармонического человека», каким он предписывал стать каждому порядочному коммунисту, а уж тем более — пролетарскому писателю, проникнутому сознанием ответственности перед массой, на своем «литературном посту». Но... что поделаешь! Предписывать художнику-писателю, ищущему до конца «излиться» в творческом порыве, так же напрасно и нелепо, как и искреннему любовнику, ищущему «излиться» в сексуальном

<sup>40</sup> «На литературном посту», сентябрь, 1930 г., № 18, стр. 26 и 31.

<sup>41</sup> А. Лежнев. «Разговор в сердцах». Изд<ание> 1930 г., стр. 130. В оправдание В. Ермилова можно только сказать, что на *себя самого* он способен «доносить» с такой же «распеканцией», как и на других. Так, в «покаянной статье», написанной им к началу 1932 г., В. Ермилов сознается: «В моем докладе содержалось грубейшее меньшевицкое извращение <...> Моя грубая, безобразная, недопустимая ошибка оставалась три года неразоблаченной, к стыду моему и стыду всей нашей критики. Три года никем не было стерто отвратительное пятно...» И тому подобное.

порыве. Как тому, так и другому порыву совершенно тщетно указывать к руководству предпочтительный «предмет» для «излияния» чувств, обходительные с ним манеры, «высочайшеодобренные» позы и вообще какие бы то ни было «соображения» о государственной или социальной пользе. Область искусства, как и область половых утех, издревле непримирима с какой бы то ни было цензурой! Прежде всего — с цензурой... рассудка! «Рассудок, господа, есть вещь хорошая, — говорит „человек из подполья“ Ф. М. Достоевского, — это бесспорно, но рассудок есть только рассудок и удовлетворяет только рассудочной способности человека, а хотение есть проявление всей жизни, то есть всей человеческой жизни, и с рассудком и со всеми почесываниями. И хоть жизнь наша в этом проявлении выходит зачастую дрянцо, но все-таки жизнь, а не одно только извлечение квадратного корня. Ведь я, например, совершенно естественно хочу жить для того, чтоб удовлетворить всей моей способности жить, а не для того, чтоб удовлетворить одной только моей рассудочной способности, то есть какой-нибудь одной двадцатой доли всей моей способности жить. Что знает рассудок? Рассудок знает только то, что успел узнать (иного, пожалуй, и никогда не узнает; это хоть и не утешение, но отчего же этого и не высказать?), *а натура человеческая действует вся целиком, всем, что в ней есть, сознательно и бессознательно, и хоть врет, да живет*»<sup>42</sup>.

Я склонен думать, что ермиловский лозунг «гармонического человека», т. е. человека, достигшего полнейшей внутренней гармонии знания и чувства, рассудка и нутра, что этот лозунг, это само требование наличности такого человека в литературе — «гармоничного» во что бы то ни стало — подсказан ближайшим образом таким давнишним для большевиков авторитетом, как В. М. Фриче<sup>62\*</sup>, который, защищая изо всех сил «рационалистическое изображение человека», писал в 1929 г. (см. «Красную новь» за этот год, № 1): «Вторжение в художественную литературу *подсознательной стихии* знаменует, в конце концов, не что иное, как *оживание* в ней *классов, вытесненных революцией* или стоящих вне пролетариата. Торжество

<sup>42</sup> Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. 1885 г., т. II, «Записки из подполья», стр. 87<sup>61\*</sup>.

„биологического“ человека и, в особенности, прорыв „биологического“ человека сквозь пролетарско-классовое сознание, что это, в конце концов, как не *самопротивопоставление* непролетарских социальных слоев сознательности пролетариата как класса, некий невольный протест против его рационалистического подхода к строительству жизни, против которых мелкобуржуазная стихия бунтует под маской „подсознательного“ и „биологии“, утверждая себя на фронте художественной литературы».

Таково упрощенное, но далеко не просвещенное понимание покойного советского ментора, не различающего, как мы видим, «биологическое» начало от «подсознательного» и называющего *первобытные* влечения и инстинкты человека (т. е. до-классовые!) «*мелкобуржуазной* стихией» (смехотворный анахронизм).

После такой «премудрости» можно легко прийти не только до ермиловского veto в отношении прав нашего «бессознательного» в жизни и литературе, но и до требования просто-напросто «*вытравить*» его из глубин психики всего многомиллионного населения Советского Союза!

Было бы — кто знает — большим благодеянием для всего человечества такое чудо «вытравления» из глубин нашей психики той обузы, какой является в глазах «просвещенного человека» часть нашего многотысячелетнего психического наследства! Но так как таким «чудотворцам» покамест неоткуда взяться, приходится не только примириться, но и как-то *считаться* нашему «цивилизованному обществу» со всякого рода сновидениями, в которых стопроцентный «наяву» атеист-богоборец замаливает в мирном сне свои грехи перед Богом, и с явлениями мистического страха не только перед Судьбой (это еще куда ни шло, особенно когда Судьба щеголяет в «чекистском» мундире!), но и перед безобидными мышатами и пауками, и с явлениями довольно трудно объяснимой идиосинкразии, и с тягой к ничем не обоснованному преступлению, кровопролитию, инцесту, инфантильному самочувствию, и с невесть еще какими дикими, странными и несуразными *древними влечениями*, никак не поддающимися «вытравлению» из глубин нашей психики.

А влечения эти — дело нешуточное! Сила их, скопившись в цивилизованном человеке, «гораздо опаснее (по своей страшной разрушительности) влечений первобытного человека, который постоянно понемногу изживает свои негативные влечения»<sup>43</sup>.

О том, что представление о пре-сущем предке, творящем внутри нас свою волюшку наперекор нашей собственной (представление, близкое к грильпарцеровской “Ahnfrau“), свойственно рудиментарно уже первобытному человеку, говорит хотя бы тот факт, что во всей Австралии, например, где дикари еще не догадывались, что зачатие плода является следствием полового акта, существовало убеждение (как это отметил Л. Штернберг<sup>63\*</sup>, занимаясь «партеногенезисом»<sup>44</sup>) что *зачатие происходит от вселения в тело женщины духа предка*<sup>45</sup>.

Отсюда, принимая во внимание, что дух предка завладевает вниманием женщины в образе животного, растения или камня, один шаг к начальному уразумению *тотемизма* и к заключению о причинной связи этого архаического института с верою в *переселение души* (сансары — круговращения, *метемпсихоза* и *палингенезиса*, т. е. *пакирождения*): ты уже существовал в бесчисленно многих формах и постоянно будешь снова являться в новых телах... Эту основную теорию всех индийских религиозных сект и философских систем Сакья-Муни<sup>65\*</sup> нашел уже готовую, при своем пришествии в образе Будды, и подтвердил ее как учение о мировом зле<sup>46</sup>.

Эта древняя вера в переселение души, разделяемая отчасти и нашими современными теософами, как нельзя красноречивее говорит о том, что человека, — начиная с его первых проблесков сознания и вплоть до его высшего развития — не оставляет мысле-чувство, что в нем таится некто, ранее его живший, служивший некогда лишь формой для своего бессмертного пред-

---

<sup>43</sup> К.-Г. Юнг. Ор. cit., стр. 132. (гл. III «Аполлоническое и дионисийское начало»).

<sup>44</sup> То есть верой в возможность зачатия от животных, растений и разных феноменов природы<sup>64\*</sup>.

<sup>45</sup> См. предисловие Г. П. Вейсберга к «Тотем и табу» З. Фрейда, стр. 6.

<sup>46</sup> П. Д. Шантени де ля Соссей. История религий, перев. под ред. В. Н. Линд. М., 1889, т. II, стр. 56–58 и 96–97.

шественника, который в свою очередь когда-то был живым вместилищем другого, и т. д.

С этим *древним существом* (как бы оно ни называлось в науке и религии), с этим столь отличным от нас таинственным жильцом нашего «сокровенного Я», отличным по своему возрасту, по основным запросам, навыкам, «капризам» и «замашкам», приобретенным, быть может, еще в животном воплощении, мы можем либо *бороться* как с чем-то (или с кем-то) «греховным», либо *ладить, ублажая* его. Первый путь, как мы увидим, есть путь религии и обусловленной ею морали, второй — *искусства*<sup>66\*</sup>.

По этим самым признакам — *борьбы* с древним жильцом нашего «сокровенного Я» или *ублажения* его — можно в каждом подходящем случае определить, *что* перед нами — *религиозное явление* по преимуществу или же *явление искусства*.

Поясню.

Как бы мастерски ни был сделан индейский тотем, он, прежде всего, религиозный феномен, т. к. внушает *борьбу*, скажем, с наклонностью к убийству определенной категории зверей и людей, наклонностью, присущей тому дикому пращуру, что таится в индейской крови данного племени. Наоборот, как бы скверно ни была сделана нелепая на вид эротическая игрушка, она — явление искусства по преимуществу, так как служит *ублажению* инфантильно-сексуального существа, в нас таящегося.

Ну а как же быть, спросят, со смешанным случаем: с так называемым «*религиозным искусством*»? За *что* считать явление, в коем заключены оба момента — «*борьбы*» и «*лада*» с живущим в нас «греховным» существом или, вернее говоря, нашим аморальным «исконным Я»?..

Такое явление (которое, кстати сказать, лишь *условно* можно назвать «*религиозным искусством*»)<sup>47</sup> имеет *двойственное* значение и находится в полной зависимости от нашего к нему

---

<sup>47</sup> О том, что под «религиозным искусством» надо подразумевать на самом деле «церковное искусство», прекрасно подсказал Конст. Миклашевский в книге «Гипертрофия искусства», заметив, что произведение искусства, воспринимаемое с точки зрения религии, превращается в *идол*; идол же становится произведением *искусства* только в руках неверующего (стр. 18 назв. книги).

отношения, поскольку, например, красивый лик иконы говорит нам о Богородице, перед нами *религиозное явление*, предмет культа, внушающий *борьбу* с нашим «греховным Я», поскольку тот же лик говорит нам прежде всего и особенно явственно о хорошенькой девушке, с известной долей импонирующего нам *sex-арреал*<sup>67\*</sup>, перед нами *явление искусства, удовлетворяющее* наше исконное «чувственное Я».

Статуя Афродиты должна была внушать горячо верующему греку исключительно религиозное чувство; вольнодумцу же Пигмалиону — не в меру и неуместно распалывшемуся — та же статуя могла импонировать не только на почве древнего как мир вожделения, но и дать ему на этой почве иллюзорное удовлетворение; в глазах же Дж. Рёскина<sup>68\*</sup>, прозванного, как известно, «апостолом религии красоты»<sup>69\*</sup>, та же самая статуя Афродиты должна была вновь и по-новому внушать религиозное чувство, споспешествующее борьбе с нашим плотским «низменным Я».

Насколько это *различение* религиозного феномена от художественного, по признаку *борьбы* с нашим «низменным Я» или *потворства* ему, правильно, — видно хотя бы из следующего сопоставления.

Стоит нам только усвоить *сугубо религиозную* точку зрения на мир, как мы последовательно должны будем признать в нем даже самое *прекрасное* за *ужасное*, раз оно противоречит нашему представлению о божественной заповеди, и будем вынуждены отвергнуть его, в интересах *борьбы* с нашим «низменным Я». Так, кстати напомнить, и поступил, например, Лев Толстой во второй период своей творческой деятельности относительно брачной любви, патриотизма, науки и прочих благ, кончая *искусством*. Величайшие произведения таких гениев, как Шекспир, Рихард Вагнер и самого Льва Толстого (в первый период его творческой деятельности) были им безоговорочно осуждены, во имя высшей религиозной морали, наравне с chefs d'œuvre'ами Оскара Уайльда и прочих «больных (по мнению Толстого) эротической манией». Изгнание всех подобных художников из «добродетельного общества» Л. Толстой готов был приветствовать по примеру Платона или «строгих магометан», считавших, что человечество гораздо меньше потеряет, если

всякое искусство будет изгнано, чем если будет допущено какое бы то ни было<sup>70\*</sup> искусство<sup>48</sup>.

Наоборот, стоит нам только усвоить точку зрения «чистого» искусства на мир, как нам становится крайне легко даже самое ужасное в нем (с точки зрения религиозной морали) признать за прекрасное, если только оно отвечает нашим глубинным влечениям, и приветствовать это «ужасное» в интересах потворства нашему «исконному Я»<sup>71\*</sup>. Так, известно, и поступил, например, тот же ненавистный Л. Толстому эстет Оскар Уайльд в отношении Саломеи: он воспел (и как воспел!) эту очаровательную блудницу, выплясавшую у развратного Ирода голову святого пророка!

После сказанного понятно, почему в седой древности, когда ни о каком религиозном скепсисе (не говоря уже об открытом вольнодумстве или полном неверии) и речи быть не могло, не могло быть и искусства в нашем современном, углубленном смысле этого понятия! А было лишь искусство, игравшее роль мастерства<sup>49</sup>, служившего не художественной в нашем смысле, а большей частью религиозной идее и религиозно-вещественной потребности. Оно было подлинно «прикладным» мастерством в отношении религиозного культа — «прикладным» по своему основному значению даже тогда, когда создавало настоящие и ни от чего независимые, как нам теперь кажется, художественные chefs d'œuvre.

Это в самом деле только кажется, неверно кажется, что произведения искусства и раньше, в эпоху их давнишнего создания, имели то же самое значение («эстетическое» значение!), что мы им придаем в настоящее время.

С этим заблуждением давно уже пора покончить!

Искусство становится автономным и автократным, т. е. художественные произведения начинают появляться и воздействовать в качестве именно таковых (а не только в качестве предметов религиозного культа)<sup>50</sup> не ранее эпохи религиозного скепсиса. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить V в.

<sup>48</sup> «Что такое искусство?», т. V, стр. 218.

<sup>49</sup> Искусство у греков называлось «техне».

<sup>50</sup> Каковым были подчинены в стародавнее время почти все явления жизни.



до Р. Х. в Греции, славный расцветом всех искусств и софистической философии(!), или вспомнить, например, эпоху Возрождения Италии с ее подозрительной, в глазах духовенства, пытливостью в отношении классического наследства!

И если мы проследим, *когда* именно наступает в истории эпоха религиозного скепсиса, мы увидим, что начало ее всегда совпадает с началом общего *культурного расцвета* данной страны. Лишь в такие эпохи — не ранее — искусство как бы обретает, наконец, свою *независимость* и хоть и черпает еще из религиозных источников, но делает это (не отдавая себе, впрочем, ясного отчета) не столько в целях *борьбы* с таящимся в нас «грешником», сколько в целях *ублажения* его религиозного чувства. Это звучит парадоксом, на самом деле вовсе не будучи им! Потому что в действительности *исконное существо*, в нас пребывающее, укрепляется на религиозной твердыне как раз к тому времени, когда наше «сознательное Я», уже разлагает эту твердыню силами своего скепсиса<sup>72\*</sup>. Но это «сознательное Я» став «вольнодумцем» в области веры, отнюдь не властно, как мы замечаем, над своим бессознательным, усвоившим с веками то, от чего «сознательное Я» веками же, быть может, пыталось отречься и наконец отреклось<sup>51</sup>.

К какому же заключению мы приходим в результате всего сказанного?

Было бы, конечно, чересчур самонадеянно и опрометчиво утверждать, что в итоге нашего исследования мы уже приблизились вплотную к раскрытию, что такое искусство: мы ведь не разобрались пока должным образом ни в *спецификуме* искусства, ни в его основном *методе*. Но если не само искусство, хотелось бы думать, то, по крайней мере, наше «исконное Я» стало нам значительно ближе теперь и понятнее, после всего приведенного здесь материала и сопутствовавшей его критики.

<sup>51</sup> «Нет такого закоренелого атеиста, — думает Александр Бенуа по поводу *религиозного искусства*, — который, переступая порог какого-либо прекрасного храма, не испытывал бы чувства известного замирания и не слышал бы род призыва в мир, ничего общего с обыденщиной не имеющий. Не отдавая себе отчета, что с ним происходит, он чувствует необходимость говорить вполголоса, ступать неслышными шагами» и т. п. (См. «Художественные» письма в газ. «Последние новости» от 26 янв. 1935 г.)<sup>73\*</sup>.

А это уже очень много для наших искусствоведческих целей! Потому что, ознакомившись лучше с нашим очень таинственным «исконным Я», мы тем самым как-то познакомились и с *насущными запросами*, увидели, что они (в своей архаической специфичности) не имеют ничего общего с запросами нашего сегодняшнего сознания (довольствующегося одними научными и техническими достижениями), но нуждаются, как и запросы нашего «сознательного Я», в *посильном и хотя бы иллюзорном удовлетворении*<sup>74\*</sup>.

Как мы знаем из личного опыта, такого рода *удовлетворение* своих *насущных запросов* наше «исконное Я» если и получает помимо искусства, то без какой бы то ни было *изошренности*, *спорадически*, *неупорядоченно* (во сне, например, под влиянием наркотиков или особого рода психических потрясений) и, как это нам также прекрасно известно, такого рода «удовлетворение» нашего «исконного Я», находясь во власти случайности, сопряжено бывает с *риском* и для нашего собственного здоровья, и для благополучия наших ближних.

Отсюда само собой напрашивается обретение такого рода «предмета», который бы легко давал удовлетворение нашему «исконному Я» *без* особого риска для нашего общего благополучия и не *спорадически* или *случайно*, а по возможности *упорядоченно, организованно* и с *максимальным мастерством*.

Представим себе на минуту, что мы и не слышали даже, что такое искусство в его исторически сложившихся формах и понимании! Ну что ж! Нам достаточно *внять*, по-моему, *запросам* нашего «исконного Я», чтобы постулировать из них совершенно правильную *функцию искусства* и заранее определить, в *общих чертах*, чем оно должно быть в *идеале*.

А когда мы обретаем таким манером некоторое понятие об искусстве, будьте уверены, что на страницах истории мы не только заметим, но и поймем его зарождение именно таким, каким мы представили себе его, исходя из *запросов* нашего «исконного Я»<sup>75\*</sup>.

---

---

## Глава III

# В ПОГОНЕ ЗА ОПРЕДЕЛЕНИЕМ ИСКУССТВА (Экзерсис)

### 1.

**М**ы подходим к такому моменту нашего исследования, когда становится в высшей степени желательной как можно точнее условиться о самом *предмете* данного исследования, т. е. определить посылно, *что же* мы подразумеваем конкретно под словом «искусство», склоняя его во всех падежах на этих страницах. Ибо в самом деле, как мы будем рыться в данных истории искусства, искать корней его, говорить о развитии праискусства и т. п., если мы сначала не условимся о возникновении какого именно явления мы будем вести речь?

Все это совершенно верно, но...

Но дело в том, что ввиду своеобразной «деликатности» интересующего нас понятия, известной «скользкости» его и вместе призрачности оно может быть схвачено скорее и верней всего путем многостороннего и одновременного его окружения, чем путем планомерно-расчлененной и педантично-последовательной погони за ним.

Когда мы задаемся вопросом, *когда*, в качестве *чего* и под *видом* чего возникает сначала искусство, оказывается, что мы тем самым, параллельно и одновременно, задаемся вопросом о *сущности* искусства и его *цели*, т. е. вопросом его детерминирования.

Наоборот, когда мы начинаем с последнего, т. е. хотим сперва добиться анализа понятия искусства, приступая к пред-

варительному выяснению, «что такое искусство», мы рискуем, дойдя до шатких положений и предположений, углубиться ради защиты их и укрепления в те же дебри праистории, фольклора и психоанализа, где чаем разрешение увертливой проблемы искусства.

Однако совершенно очевидно, что рядом с этими праисторическими, фольклорными и психоаналитическими изысканиями пора сейчас, хотя бы в общих чертах, наметить *предмет* их, т. е. сказать, наконец, *что же* мы приблизительно подразумеваем под искусством, которое мечтаем с охотничьим азартом заставить его «логовище» и «охватить живьем», т. е. увидеть в самой его *функции!*

Запасемся же поэтому терпением и выдержкой, необходимыми охотнику в критический момент его приближения к цели, и заострим наше внимание даже к обычному и уж, казалось бы, известному в окружающей обстановке его «охоты».

Мы должны отказаться, если хотим достигнуть чего-нибудь существенного в искусствовопонимании, от той предательской *покладистости* в отношении «раз установленного», с какой подходили к искусству и к художественному творчеству наши недавние учителя... Jean Sabannes правильно заметил<sup>1\*</sup>, «что некоторые истины здравого смысла кажутся теперь не чем иным, как долговременной привычкой к ложной идее»<sup>1</sup>. Будем же неизмеримо требовательней наших предшественников к данным об изучаемом явлении и откажемся с самого начала принимать что-либо «на честное слово», данное хотя бы самым авторитетным и родственным нам покойником!

Отсюда, например, когда мы задаемся вопросом — «*возможна ли правильная классификация изучаемого явления без предварительного изучения природы явления*»<sup>2\*</sup>, — поостережемся отвечать на подобный вопрос с поспешностью проф. Д. Н. Овсянико-Куликовского, утверждавшего, что это «вполне возможно, если только данное явление достаточно знакомо нам, если мы уже имеем о нем известные сведения, составившиеся эмпирически, и настолько правильные, что мы без труда различаем данное явление, не смешивая его с другим. Так мы, гово-

---

<sup>1</sup> Page scientifique, 29 November, 1930.

рит от имени всех проф. Д. Н. Овсянико-Куликовский, «не имея еще научных понятий о природе художественного творчества, не умея определить, что такое искусство, тем не менее хорошо и *твердо знаем*<sup>3\*</sup>, что, напр<имер>, „Евгений Онегин“, „Мертвые души“, стихи Кольцова, картины Айвазовского, опера Глинки и т. д. — это произведения *художественного* творчества, а не какого-нибудь другого, напр., не философского и не научного»<sup>2</sup>.

В том-то и беда, что если я «хорошо и твердо знаю», что «Евгений Онегин» — произведение художественного творчества, то отнюдь не «твердо» знаю, что всякая картина Айвазовского — тоже произведение художественного творчества, а не продажный вздор рыночного художника.

И не только я не твердо знаю это, но и такой авторитетный критик и историк русской живописи, как, напр<имер>, Александр Бенуа, которому, по его словам, — одно имя Айвазовского сейчас же вызывает воспоминание о какой-то безобразной массе совсем тождественных между собой, точно по трафарету писанных, большущих, больших, средних, крошечных картин...

«Если бы была возможность, — говорит Александр Бенуа, — собрать эту подавляющую коллекцию в одну кучу и устроить из нее гигантский аутодафе, то, наверно, тем самым была бы оказана великая услуга имени покойного художника и искусству, т. к. после такой очистки можно было бы оценить в Айвазовском то, что было в нем действительно хорошего»<sup>3</sup>. Вот вам и «твердое знание» проф. Овсянико-Куликовского, что вообще «картина Айвазовского — произведение художественного творчества». Легко представить себе, каких результатов может добиться ученый в погоне за истиной, «что такое искусство», если он заранее «хорошо и твердо знает», что картина Айвазовского (всё равно какая!) — произведение художественного творчества.

Этот пример да послужит нам лишним уроком-предостережением! В настоящее время «утверждать *очевидность* чего бы то ни было означает только одно: я слышал, как об этом давно

---

<sup>2</sup> Из лекции об «Основах художественного творчества», см. «Вопросы теории и психологии творчества», т. 2, Харьков, 1911, стр. 1.

<sup>3</sup> История живописи в XIX веке. Изд<-во> «Знание», СПб., 1901, ч. 1, стр. 200.

уже *говорят*» (Филипп Франк<sup>4\*</sup>). И только! Поэтому, не обременив себя *предвзятыми мнениями* на трудном пути к искомой истине, — оглянемся лучше пытливно назад и кругом, продолжая зорко стремиться вперед!

Понятие искусства (чрезмерно широко) — выражая умение, ловкость, техническое совершенство, навык, сноровку, наконец, ремесло, ставшее мастерством, это понятие, употребляемое вдобавок еще ради противопоставления рукотворного создания нерукотворному (т. е. природе), явно требует дальнейшей дифференциации, т. к. в широком смысле оно применимо чуть <ли> не ко всей человеческой деятельности — можно с таким же правом говорить о военном и врачебном искусстве, как и об искусстве вышивания и чистописания, об искусстве любви (напр<имер>, по Овидию), как и о маркшейдерском искусстве (подземной геометрии), об искусстве мистификации и мореплавания, как и об искусстве пиротехники (фейерверка), как педикюра.

Вследствие такой многосмысленности данного понятия те искусства, которые заняты *мастерством в художественно-творческой области*, принято было еще сравнительно недавно определять как «*изящные искусства*» (*les beaux arts*).

Эта дифференциация, однако, ввиду большой переменчивости (с течением времени) и потому крайней условности понятия об «изящном» (*beau*), едва успев войти в артистический обиход, выветрилась из него, как слабосильная и сбивчивая, оставшись без должной *замены* (о чем приходится очень пожалеть всякому, кому дорого, а может быть и нужно, ясное уточнение *понятий*).

Уточнение понятия (*собственно искусства*) оставалось — в продолжение веков растущего просвещения — неразрешимой задачей, о работе над которой люди, малосведущие в истории философии (в частности, эстетических учений), могут судить, «на худой конец», по первой части книги Льва Толстого «Что такое искусство?», где кратко излагается длинейший ряд попыток истолковать сущность искусства и определить его *цель*.

Ответы на вопрос, что такое искусство, жалуется Лев Толстой, по рассмотрении всех этих (мало успешных) попыток «сводятся к тому, что *цель искусства есть красота, красота же познается наслаждением, получаемым от нее, и что наслажде-*

ние искусством есть хорошее и важное дело. То есть что наслаждение хорошо потому, что оно наслаждение. Так что *то, что считается определением искусства, вовсе и не есть определение искусства, а есть только уловка для оправдания <...> существующего искусства.* И потому-то, как ни странно это сказать, несмотря на горы книг, написанных об искусстве, *точного определения искусства до сих пор не было сделано*<sup>4</sup>.

Как известно, этот-то недостаток и решил восполнить<sup>6\*</sup> Лев Толстой в названной книге! Но в результате его работы над теорией искусства появилось такое определение его, что в идеальные его границы не вместиться даже некоторым из величайших классических произведений.

«Вместо того, чтобы дать определение истинного искусства, — упрекает Лев Толстой „существующие эстетики“, — и потом, судя по тому, подходит или не подходит произведение под это определение, судить о том, что есть и что не есть искусство, известный ряд произведений, почему-либо нравящийся людям известного круга, признается искусством, и определение искусства придумывается такое, которое покрывало бы все эти произведения»<sup>5</sup>.

Надо признать откровенно, что более «компрометтантных»<sup>8\*</sup> для мыслителя строк, чем только что приведенные, Л. Толстому трудно было бы написать, при всем его желании и при всей его неоспоримой гениальности. И это не только потому, что сам великий писатель не пытается нам дать попутно хотя бы приблизительную дифференциацию явлений, обусловивших так или иначе разбираемый им предмет, а потому, главным образом, что в вопросе, явно постулирующем *индукцию*, он с нетерпимым своеволием и с непонятной наивностью предпочитает *дедукцию*, допуская, по-видимому, что понятие искусства может быть каким-то чудом выведено из чего-либо другого, кроме как из самих произведений искусства. При всем нашем глубоком уважении к личности яснополянского философа, мы не можем не заметить, что попытка его определить искусство умозрительным путем, не считаясь с данными, которые обуславливают само это понятие, может быть лишь попыткой

---

<sup>4</sup> Гл. IV, стр. 78, М., 1898<sup>5\*</sup>.

<sup>5</sup> Там же, стр. 68–69<sup>7\*</sup>.

самоослепленного в самонадеянности ума, возмнившего себя свободным от начал элементарной логики!<sup>6</sup>

Л. Толстой сетует, что определение искусства «придумывается такое, которое покрывало бы» «произведения, почему-либо нравящиеся людям известного круга...»

Пусть так (хоть это и не так — определения искусства во все не «придумываются», обыкновенно, а *ищутся* по признаку наибольшего соответствия закону «достаточного основания»), гораздо правильней «придумывать» определения искусства, исходя из нравящихся «почему-либо» произведений оногo, т. к. ради истолкования именно их и объяснения этого загадочного «почему-либо» и «придумываются» определения искусства, чем додумываться до такого определения искусства, на котором, как на прокрустовом ложе, должны растянуться величайшие из его достижений, которые послужили в истории не только поводом для возникновения эстетики и научного исследования искусства, но и *главным предметом* таковых исследований (вспомним хотя бы «Лаокоона» Лессинга<sup>9\*</sup>).

Оказывается — и это поучительно для всех, кто не задумывался глубоко над сущностью искусства, — можно быть и гениальным художником, и недюжинным мыслителем, и хорошо образованным человеком, ну, словом, быть *самим Львом Толстым* и всё же... расписаться в своем полном бессилии вскрыть сущность искусства!

Невольно вспоминаются в связи с этим меткие слова Г. В. Плеханова о том, что «даже гениальные художники нередко совершенно беспомощны в области теории» и что «за примерами ходить недалеко: Гоголь, Достоевский, Толстой — эти гиганты в области художественного творчества обнаруживают детскую слабость каждый раз, когда берутся за тот или иной отвлеченный вопрос. Белинский говаривал, что у художников ум уходит в талант. Немного найдется исключений из этого общего правила»<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Л. Толстой не мог не знать «Системы логики» Дж. Стюарта Милля, где так просто доказывается, что в основе всякой дедукции имеется индукция, (т. к.) единств<енным> источником познания являются опыт, факты.

<sup>7</sup> Собр. соч. Т. XVII, стр. 258<sup>10\*</sup> и 271<sup>11\*</sup>. См. также «Фрагменты» в книге «Плеханов и Толстой» С. М. Брейтбурга, М., 1928, стр. 147–148.



Наиблестящее же подтверждение этого правила находим мы у Л. Толстого, который дал нам показательнейший пример, как, несмотря на огромный пятнадцатилетний труд над теорией искусства и при всем благом желании *разрешить* его проблему на пользу всему человечеству, ее можно только *запутать*, если не отказаться заранее от предвзятого мнения и основываться не на опытных данных *науки*, а на умозрительных выкладках доморощенного идеализма. — Лев Толстой, несомненно, *запутал* проблему искусства! В этом может убедиться каждый, кто знаком с предшествовавшими ему — хотя бы в России — разъяснениями искусства. «Задача истинной эстетики, — писал, например, Виссарион Белинский, — состоит не в том, чтобы решать, *чем должно быть искусство*, а в том, *что такое искусство*. Другими словами: эстетика не должна рассуждать об искусстве как о каком-то идеале, который может осуществиться только в теории: нет, — настаивает правильно Белинский<sup>12\*</sup>, — она должна рассматривать искусство как предмет, который существовал давно прежде ее и существование которого она сама обязана своим существованием»<sup>13\*</sup>.

Здесь, кстати сказать, словно нарочно — что ни слово, то прямо «не в бровь, а в глаз» Л. Толстому, который предпочел свой нравственный императив объективно-научному и тем заронил в душу каждого, кто вдумчиво читал наряду с Толстым Белинского, законный вопрос: какую же цену, при столь противонаучном подходе к искусству, может иметь популярное толстовское определение искусства по признаку его *заразительности*? Разве только то, что определение это нашло себе еще *до* Л. Толстого *научное* оправдание у философа J. Guayou<sup>14\*</sup>, у которого (как на это правильно указал поэт Ив. Тхоржевский<sup>15\*</sup>) в книге «Искусство с точки зрения социологии» «все откровения графа Льва Николаевича об искусстве как способе „заражения чувствами“ были уже довольно давно (Гюйо умер в 1888 г.) напечатаны черным по белому»<sup>8</sup>. «Можно утверждать, — настаивает Ив. Тхоржевский, — что не найдется ни одного *верного* положения в статье Толстого „Что такое искусство?“, положения,

---

<sup>8</sup> «Сектантский пленник» Ив. Тхоржевского, см. газ. «Возрождение» от 3 авг. 1933 г.

которое не было бы выражено и обосновано в книге Гюйо „Искусство с точки зрения социологии“<sup>9</sup>.

«Признак, выделяющий *настоящее* искусство от *поддельного*, — учит Л. Толстой, — есть один несомненный — *заразительность искусства...*»<sup>10</sup>. Но мало того, что заразительность искусства есть несомненный признак искусства, степень заразительности есть и единственное мерило достоинства искусства: «*Чем сильнее заражение, тем лучше искусство как искусство, не говоря об его содержании, т. е. независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает* (курсив Л. Толстого. — Н. Е.)»<sup>18\*</sup>.

Стоит лишь перелистать историю искусства, где столько печальных примеров нулевой или ничтожной заразительности величайших, но не признанных на первых порах произведений искусства, чтобы серьезно усомниться в годности *критерия заразительности* для определения добротности искусства. Это сомнение окончательно окрепнет при ознакомлении на рынке с «objets d'art»<sup>19\*</sup>, собранными «на смех и поругание» в шуттгартовском Музее дурного вкуса (Музее ужасов, основанном вскоре после смерти Л. Толстого), где каждая из этих грубых подделок «под искусство» кричаще противоречит толстовскому мерилу своей доказанной распространенностью, возможной лишь при обольщающей «*заразительности*» некоторых антиэстетичных фабрикатов.

Л. Толстой забыл о первобытном художнике, изображавшем зверя (которого он хотел приворожить и убить) нарочно в самой отдаленной, темной части «своей» пещеры, чтобы никто не увидел и не использовал для себя приворота; забыл египетского живописца, расписывавшего стены гробницы отнюдь не для живых, от коих тщательно оберегалось место погребения; забыл и катакомбного христианина, изображавшего свои исцеления и прочие чудеса лишь в расчете на «Страшного Судию» мертвецов-грешников<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Не допуская мысли о сознательном «незаконном присвоении» Л. Толстым взглядов Гюйо, Ив. Тхоржевский (беседовавший с Толстым об искусстве и, в частности, о Гюйо) объясняет такое «присвоение» случайностью, обусловленную общим влиянием Гюйо, которого Л. Толстой знал большей частью из вторых рук, по Найту<sup>16\*</sup>.

<sup>10</sup> Курсив мой<sup>17\*</sup>.

<sup>11</sup> См.: *Ф. И. Шмит*. Предмет и границы социологического искусствоведения. Л., 1927, стр. 27.

«Искусство не сифилис, чтобы им заражаться», — острил Вл. Маяковский, когда его обвиняли, помню (со ссылкой на Толстого), в *непонятности* для большинства некоторых его стихотворений, т. е. в недостаточной их заразительности. (Это было еще в предреволюционный период футуризма, когда поэт при слове «большинство» представлял себе «презренную толпу», с которой охотней связывал понятие «стада», чем «народа».)

Впрочем, «заразительность искусства» — вещь спорная, если иметь в виду анекдот, переданный мне как достоверный случай: забрел будто бы казак-беженец с товарищем в Лувр, чтоб рассеять грусть-тоску по родине, наткнулся на Венеру Милосскую и тяжело вздохнул: «У нас, — говорит, — в станице тоже была одна такая казачка! Здоровенная баба, и между прочим — без руки!»

А вот другой, не менее анекдотичный случай у подножия той же Венеры Милосской, записанный в дневнике А. П. Сусловой<sup>20\*</sup> (возлюбленной Ф. М. Достоевского и впоследствии жены В. В. Розанова): «30 июня (1864 г.)<sup>21\*</sup>. Цюрих. Вчера ходили гулять с Лиденской <...> она просила меня остановиться посмотреть картины. Я указала ей на Венеру Милосскую, она с презрением отвернулась, дескать, искусство, его надо отрицать, а (признавать) виды Швейцарии на лубочных картинках?<sup>22\*</sup> Вот так знаменитые женщины XIX столетия. „Ах ты сукин сын, камаринский мужик“. Rien n'est sacré pour un tapseur<sup>23\*</sup>»<sup>12</sup>.

Вот и говорите после этого, вслед за Тургеневым, что «Венера Милосская *несомненное* принципов 1789 года!»<sup>24\*</sup> *Несомненность* принципов 1789 г. очевидна после 1917 г. каждому хотя бы на примере мощной и длительной *заразительности* таких принципов! А вот сказать то же самое о Венере Милосской можно разве что в двусмысленном анекдоте!

Но, отбросив анекдоты и двусмысленности в сторону, кто будет возражать принципиально, что *искусство* — одно из *средств эмоционального заражения*?! Совершенно верно; но это положение не включает в себе *ничего специфического для искусства*. «Способность действовать преимущественно на эмоциональ-

---

<sup>12</sup> Годы близости с Достоевским. Изд<-во> Сабашниковых, 1928, стр. 124.

ную область, — правильно поясняет А. Лежнев в книге „Вопросы литературы и критики“, — не является исключительной особенностью искусства, свойственной ему одному. *Религия*, например, тоже является одним из способов эмоционального заражения, причем ее „заразительность“ не может быть объяснена одной наличностью заключенных в ней элементов искусства»<sup>13</sup>.

На это, конечно, Л. Толстой мог бы возразить, что «*называем мы искусством в тесном смысле этого слова не всю деятельность людскую, передающую чувства, а только такую, которую мы почему-нибудь выделяем из всей этой деятельности и которой придаем особенное значение. Такое особенное значение придавали всегда все люди той части этой деятельности, которая передавала чувства, вытекающие из религиозного сознания людей, и эту-то малую часть всего искусства называем искусством в полном смысле этого слова*»<sup>14</sup>.

Это возражение хорошо объясняет нам происхождение толстовского положения о «заражении» искусства (т. е. путь, каким дошел автор этой теории до мысли о ней), но не только не помогает *отграничению искусства от религии*, а, наоборот, — ведет к их смеси, рождающей самопротиворечащее понятие «*религиозного искусства*», признаваемого Толстым за «искусство в полном смысле этого слова»(!) п<отому> ч<то> «религиозное искусство», если вдуматься, — очень условное, «гибридное», непрочное понятие, п<отому> ч<то> — как парадоксально показал К. Миклашевский (в своем труде «Гипертрофия искусства») <sup>15</sup> — «...произведение искусства», воспринимаемое с точки зрения *религии*, перестает быть *искусством*, превращаясь в *идол*. *Идол* становится произведением *искусства* только в руках *неверующего...*» Подтверждение такого положения можно найти, напр<имер>, в следующих словах из жития св. Терезы Младенца Иисуса<sup>28\*</sup>: «...когда Тереза вошла в лазарет, ее взгляд обратился сперва к Деве Чудотворице, которую мы туда поместили. Было бы невозможно передать выражение этого взгляда. „Что ты видишь?“ — сказала ей сестра ее Мария, та самая, что в ее детские годы была свидетельницей ее экстаза и заменяла ей также мать.

<sup>13</sup> Стр. 52<sup>25\*</sup>.

<sup>14</sup> Цит. произв., гл. V, стр. 217<sup>26\*</sup>.

<sup>15</sup> Стр. 18–19<sup>27\*</sup>.

Она ответила: „Никогда она (св. Дева Мария) не казалась мне столь прекрасной!.. Но сегодня это статуя: *некогда, ты хорошо знаешь, это не было статуей*“<sup>16</sup>.

Немудрено, что в результате своих далеко не оправдываемых (ни повседневной жизнью, ни научной критикой) положений книга «Что такое искусство?» Толстого осталась безразлично неиспользованной в последующих работах по эстетике и философии искусства, не оказав, в конечном счете, ровно *никакого* влияния на современное искусствovedение.

А между тем «Что такое искусство?» Л. Толстого могла бы в значительной степени осветить нам, *что же такое, в самом деле, искусство*, если бы мы обратились к этому тенденциозному произведению *не как к научному трактату, а как к своеобразному произведению искусства*, скажем: как к нравоучительной «повести», «сказке» или «проповеди»!

В качестве подобного *произведения искусства*, т. е. чисто *литературного* произведения, «Что такое искусство?» Л. Толстого могло бы быть приветствуемо приверженцами любого из современных искусствovedческих направлений.

И вправду! Возьмем на выбор, среди этих «направлений», хотя бы наиболее ходкие недавно на родине Толстого (наиболее известные там и отличающиеся друг от друга) дисциплины, как, напр<имер>, *формальный метод, марксистское искусствovedение и психоаналитическое учение об искусстве!* Мы увидим, что с точки зрения каждого из этих направлений толстовское «Что такое искусство?» не только типичное *литературное произведение*, но в качестве такового и замечательное по своей художественной убедительности *произведение искусства*.

## 2.

Для начала возьмем наудачу *формальный метод* искусствознания и попытаемся аккуратно приложить его к сочинению «Что такое искусство?» Толстого как к *художественному произведению*.

---

<sup>16</sup> *Sainte Thérèse de l'Enfant-Jesus. Histoire d'une Âme écrite par elle-même, p. 288–289.*

Но прежде чем это сделать, вспомним хотя бы в общих чертах, что проповедывали «формалисты» на Западе до своих русских собратьев.

Б. Христиансен так резюмирует сущность этого учения в своей почтенной «Философии искусства»:

«Что *не* предмет оказывает решающее влияние на ценность (искусства)<sup>29\*</sup>, яснее всего обнаруживается в том, что произведения с одинаковым содержанием могут быть чрезвычайно различной ценности. Если бы исключительно предмет определял собою ценность, тогда тождество содержания должно было бы повлечь за собою тождество ценностей: но этого как раз и не бывает. Если бы ценность, хотя бы в главных чертах, определялась предметом, то при одинаковом содержании резкие различия в ценностях были бы невозможны. Но они фактически существуют. Хорошая и плохая картина могут иметь одно и то же содержание. Значит, дело не в предмете изложения. Пусть одинаковый ландшафт, одинаковый портрет рисуют разные художники, и их произведения будут не равной ценности. Важно не „что“, важно — „как“. У художников Возрождения был один и тот же ограниченный круг тем: это не делает их картины равноценными...»<sup>17</sup> Б. Христиансен, обращая внимание на разницу между предметом искусства и эстетическим объектом, объясняет, что «чувственные качества оказывают двойное действие: прежде всего изображают предмет, а затем влияют сами по себе своими свойствами и непосредственно говорят нам как цвета, линии, светлые пятна и т. п. Эту вторую функцию мы и имеем в виду, употребляя выражение „форма“ как *terminus technicus*, когда мы отличаем и противопоставляем форму и содержание...»<sup>18</sup> «Бывают художественные произведения, лишённые всякой предметности, но нет искусства без формы; даже в изобразительных искусствах недостатки предметного изображения уравниваются формальными достоинствами, и обратно, *содержание* не может заглаживать пустоты и убожества *формы*. Таким образом, форма — *conditio sine qua non*<sup>31\*</sup>, и что отличает искусство

---

<sup>17</sup> Философия искусства, стр. 60 (русское изд.)<sup>30\*</sup>.

<sup>18</sup> Там же, стр. 64.

от не-искусства, художников от не-художников, так это именно власть над формой»<sup>19</sup>.

Значение формы в искусстве особенно убедительно вскрывается в работах Utitz'a<sup>33\*</sup>, рассматривающего искусство как «оформление, обоснованное чувственно пережитым впечатлением» («Kunst ist Gestaltung auf Gefühlserleben hin»)<sup>34\*</sup>. Говоря об отношении естественного наслаждения к художественному, Utitz замечает, что «каждое наслаждение имеет форму и качество, но т. к. искусство содержит реальное оформление на основе определенно пережитого впечатления, оправданного идеальным впечатлением, то зритель должен получить впечатление гораздо более сильное, чем это ему предоставляет природа...» «Искусство вызывает к жизни наиболее *интенсивную форму* переживания действительной сущности явления...» «Художественное бытие», таким образом «обосновываемое понятием искусства и являющееся основой каждого отдельного произведения искусства как определенного памятника, есть наличность его *формы* — не *содержания*»<sup>20</sup>.

Этому традиционному делению искусства на *форму* и *содержание*, различающему в искусстве моменты эстетические и внеэстетические, было противопоставлено в России деление, основанное на существенных особенностях произведения искусства как объекта эстетического рассмотрения — деление на *материал* и *прием*, поведшее к теоретическому изучению и систематическому описанию «формальных» элементов поэзии, литературы<sup>21</sup>, киномонтажа и пр<оч>.

Идеальный пример формалистического произведения на Западе наших дней явил гениальный (по мнению многих) Джеймс Джойс в своем объемистом «Улиссе» — романе, который стоит близко по своей конструкции к живописи Пабло Пикассо. — Композиция «Улисса» *независима от содержания*. Ее автор «строит» изображение или по подобию музыкальной фуги, или по принципу *ralenti*<sup>37\*</sup> (принятому в кино), или по *stretto*<sup>38\*</sup>

<sup>19</sup> Там же, стр. 66<sup>32\*</sup>.

<sup>20</sup> См.: Б. Л. Богаевский. Задачи искусствознания, в сборн. «Задачи и методы изучения искусств», П<г>., 1924, стр. 41–42<sup>35\*</sup>.

<sup>21</sup> В. М. Жирмунский. Задачи поэтики, в сборн. «Задачи и методы изучения искусств», стр. 128<sup>36\*</sup>.

(сжатости) катехизиса, или по другому какому-нибудь предвзятому принципу. «Внешняя хаотичность формальной структуры произведения, — пишет А. Старцев<sup>39\*</sup> в своей критике Дж. Джойса, — скрывает строго проводимый почти математический расчет. Взвешены и сосчитаны цезуры и ассонансы. Каждая ассоциация — смысловая, звуковая, цветовая — учтена и закреплена в контексте. Фраза, брошенная как бы невзначай на 85-й странице, с железной неизбежностью получает отклик на 590-й. Весь этот безукоризненный механизм функционирует „сам по себе“. Мировая литература не знает более чудовищного примера разрыва формы и содержания в художественной композиции»<sup>22</sup>.

Переходя к приложению *формального метода* к толстовскому «Что такое искусство?», следует напомнить, что к романам Л. Н. Толстого подход с таким критерием был намечен еще в конце 90-х гг. XIX в. пером известного критика К. Леонтьева<sup>40\*</sup>.

Его книга «О романах гр. Л. Н. Толстого» может быть признана в настоящее время прямо предвосхищающей принцип русской школы «формалистов». — «Язык, или общее сказать, по-старинному, *стиль*, или еще иначе выражусь, — заикается К. Леонтьев, в поисках нужного слова, — *манера*<sup>41\*</sup> рассказывать, есть вещь *внешняя*, но эта внешняя вещь в литературе то же, что лицо и манера в человеке: она — *самое видное*, наружное выражение *самой внутренней*, сокровенной жизни духа <...> В литературно-художественных произведениях существует нечто почти бессознательное, или вовсе бессознательное и глубокое, которое с поразительной ясностью выражается именно во *внешних приемах*, в общем течении речи, в ее ритме, в выборе самих слов...»<sup>23</sup>

Это положение стало исходным для теории основателей школы формального метода в России (Виктора Шкловского, Б. Эйхенбаума и др.), по учению которых цель искусства — в воссоздании ощущения вещи как *видения* ее, а не только как ее узнавания. *Душа* литературного произведения, т. е. его содержа-

<sup>22</sup> См.: «Литературная» газета» от 31 марта 1936 г.

<sup>23</sup> Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 63<sup>42\*</sup>.



ние, сводится нашими формалистами к его *строю*, к его *форме*, к сумме стилистических приемов, состоящих в «*остранении*» вещей и в приеме «*затрудненной формы*», увеличивающей трудность и долготу восприятия.

С точки зрения этого учения «Что такое искусство?» Л. Толстого — отличный пример литературного произведения, отвечающего всем требованиям, предъявляемым к произведению искусства правoverными формалистами.

Достаточно одних примеров *остранения*, находимых в «Что такое искусство?» (не говоря уже о чрезмерно «затрудненной форме» этого произведения для большинства читателей Л. Толстого), чтобы признать эту вещь исключительно «художественной» с точки зрения формалистской школы. Как известно, прием «*остранения*», по Виктору Шкловскому, состоит у Л. Толстого в том, что «он (Толстой)<sup>43\*</sup> не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз происшедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах»<sup>24</sup>. Викт. Шкловский указывает на «Холстомера» Толстого, где рассказ ведется от лица лошади, и вещи поэтому *остранены* не нашим, а лошадиным их восприятием; указывает на описание порки, в статье «Стыдно» Толстого, где телесное наказание высмеивается благодаря приему описания его, как словно неизвестной дотолe нелепости: оголять человека, «валить на пол» и «стегать по оголенным ягодицам»; таким приемом описывал Толстой все сражения в «Войне и мире»... Так же описал Толстой город и суд в романе «Воскресение». Так описывает он в «Крейцеровой сонате» брак. («Почему, если у людей сродство душ, они должны спать вместе?»)

Приведу — для большей вразумительности «формального подхода» к искусству — начальную цитату из давнишней статьи Шкловского «Параллели у Толстого»: «Для того чтобы сделать предмет фактом искусства, — начинается эта статья, — нужно извлечь его из числа фактов жизни. Для этого нужно прежде всего „расшевелить вещь“, как Иван Грозный „перебирал“ людишек.

<sup>24</sup> О теории прозы. Изд<-во> «Круг», 1925 г., стр. 12<sup>44\*</sup>.

Нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций, в которых она находится. Нужно повернуть вещь как полено в огне. У Чехова, в его „Записной книжке“ <...> есть такой пример: кто ходил не то 15, не то 30 лет по переулку и каждый день читал вывеску „Большой выбор сигов“, и каждый день думал: „Кому нужен большой выбор сигов?“; наконец, как-то вывеску сняли и поставили у стены боком, тогда он прочел: „Большой выбор сигар“. Поэт снимает все вывески со своих мест, художник всегда зачинщик восстания вещей. Вещи бунтуют у поэтов, сбрасывая с себя старые имена и принимая с новым именем — новый облик. Поэт употребляет образы — тропы сравнения; он называет, положим, огонь красным цветком или прилагает к старому слову новый эпитет, или же, как Бодлер, говорит, что падаль подняла ноги, как женщина для позорных ласк. Этим поэт совершает семантический сдвиг; он выхватывает понятие из того смыслового ряда, в котором оно находилось, и перемещает его, при помощи слова (тропа), в другой смысловой ряд, причем мы ощущаем новизну, нахождение предмета в новом ряду. Новое слово сидит на предмете, как новое платье. Вывеска снята. Это один из способов обращения предмета в нечто осязаемое, в нечто могущее стать материалом художественного произведения. Другой способ — это создание ступенчатой формы. Вещь раздваивается своими отражениями и противоположениями <...> Лев Толстой в своих вещах формальных, как музыка, делал построения типа *остранения* (называние вещи необычным именем) и давал примеры ступенчатого построения»<sup>25</sup>.

Здесь Викт. Шкловский — как нетрудно заметить — развивает взгляд на искусство, высказанный до него (приблизительно лет за 18) писателем Андре Жидом. «Я всегда считал великими художниками тех, — говорит А. Жид в „Имморалисте“ (написанном в 1902 г.), — которые дерзают дать право красоты таким естественным вещам, что люди, увидев их, принуждены сказать: „Как я до сих пор не понимал, что это тоже прекрасно?“»<sup>26</sup>.

В числе разновидностей приема «*остранения*» Викт. Шкловский упоминает момент, когда писатель фиксирует и подчер-

<sup>25</sup> Ход коня. Изд<-во> «Геликон», Берлин, 1923 г., стр. 115–118.

<sup>26</sup> Пер. А. Д. Радловой. Изд<-во> «Academia», 1927 г., стр. 185.

кивает в картине какую-нибудь деталь, изменяющую обычные пропорции. «Так, в картине боя Толстой разворачивает деталь жующего влажного рта», которая, привлекая внимание, создает своеобразный сдвиг<sup>27</sup>. Но самый обычный, по мнению Шкловского, прием у Толстого — это когда он *отказывается узнавать* вещи и описывает их как в первый раз виденные, называя декорации («Война и мир») кусками «раскрашенного картона, а причастие — булкой, или уверяя, что христиане едят своего бога»<sup>28</sup>.

Этот литературный прием «остранения» — как то всякому дано проверить — чрезвычайно широко и умело использован в «Что такое искусство?», где Толстой поминутно *не узнает* самые обыкновенные вещи и тем «остраняет» их (т. е. делает *странными*). Открытие этого приема Шкловский склонен, однако, приписывать не Андре Жиду, а его предшественникам — Вольтеру («Гурон, по прозвищу Наивный») и Шатобриану (описание дикарем французского двора)<sup>45\*</sup>.

«Во всяком случае, — говорит виднейший представитель советской школы формалистов, — имея в виду уже непосредственно „Что такое искусство?“, — Толстой „остранял“ вагнеровские вещи, описал их именно с точки зрения умного крестьянина, т. е. с точки зрения человека, не имеющего привычных ассоциаций по типу „французских дикарей“»<sup>29</sup>.

И не одни только вагнеровские вещи, добавлю я, а целый ряд еще других явлений искусства, начиная с описания оперной репетиции в Московской консерватории («Ферраморс» А. Г. Рубинштейна<sup>46\*</sup>) и кончая изложением «Короля Лира» Шекспира в книжке «О Шекспире и о драме», служащей продолжением приложением к «Что такое искусство?»

Нисколько не желая зубоскалить, скажу, что в смысле «жанра» формалисты могли бы смело отнести «Что такое искусство?» к *сказке*, с мотивом загадывания и разгадывания *загадок* — ведь «Что такое искусство?» (о чем говорит уже само название!) представляет собой как раз такого рода литературное произведение, где загадана *загадка*, а «загадка», по словам того же Шклов-

---

<sup>27</sup> О теории прозы, <стр.> 62.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid.

ского, «дает возможность педалировать изложение, *остранять* его, напрячь внимание читателя, главное, не дать ему возможности узнать предмет»<sup>30</sup> — т. е. достичь именно тех результатов, какие в изобилии имеются в «Что такое искусство?», предмет которого так и не дано нам узнать окончательно.

Если же кто-нибудь, спохватившись, усумнится здесь в допустимости применения к «Что такое искусство?» понятия литературного жанра и вообще рассмотрения этого трактата как какого-то художественного произведения, Виктор Шкловский может сослаться на свою статью о В. В. Розанове, где доказывалось, что «величайшие творения литературы <...> не укладываются в рамки определенного жанра...»<sup>31</sup> Книги В. В. Розанова, напр<имер>, в которые вошли публицистические статьи, разбитные<sup>48\*</sup> и перебивающие друг друга, биография автора, сцены из его жизни и пр<оч>., являются для Викт. Шкловского отнюдь *не бесформенными* (хотя они, в общем, куда бесформеннее, чем «Что такое искусство?»), т. к. в таких книгах, на его взгляд, <есть> «какое-то постоянство приема их сложения». «Для меня, — объявляет Викт. Шкловский, — эти книги являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного типа»<sup>32</sup>.

Б. М. Эйхенбаум же — верный соратник Викт. Шкловского на путях формального метода и соперник его в толковании Л. Толстого — смело определяет жанр трактата «Что такое искусство?» как «художественный памфлет»<sup>33</sup>.

По мнению Б. М. Эйхенбаума, «плохо понимает искусство и совсем не понимает Толстого тот, кто думает, что он когда-нибудь мог „перестать“ быть художником»<sup>34</sup>. «Он даже стал „моралистом“ только потому, что был художником»<sup>35</sup>, — заключает Эйхенбаум, критикуя общепринятое деление творчества Толстого на два периода: до «Исповеди» и после «Исповеди».

<sup>30</sup> Op. cit., <стр.> 132<sup>47\*</sup>.

<sup>31</sup> О теории прозы, <стр.> 165.

<sup>32</sup> Там же, <стр.> 166.

<sup>33</sup> Сквозь литературу. Л., 1924 г., статья «О кризисах Толстого», стр. 70<sup>49\*</sup>.

<sup>34</sup> Там же, статья «О Льве Толстом», стр. 65.

<sup>35</sup> Там же, <стр.> 66.

«До сих пор полагают, — пишет Эйхенбаум, — что после „Исповеди“ Толстой стал моралистом. Это неверно. Кризисы сопровождают всё творчество Толстого». И «настоящая основа всех этих кризисов Толстого — искание новых художественных форм и нового их оправдания. Поэтому за „Исповедью“, — объясняет Эйхенбаум, — последовал трактат об искусстве („Что такое искусство?“)<sup>50\*</sup>, над которым Толстой работал в течение пятнадцати лет»<sup>36</sup> и где им «окончательно утвержден» «переход к намеренному примитиву»<sup>37</sup>.

В заключение сказанного нам остается признать, что, не выдерживая критики в качестве *научного* сочинения, «Что такое искусство?» Л. Толстого в высокой степени отвечает требованиям, предъявляемым школой формалистов к *художественно-литературному* произведению. Говорю — «в высокой степени», имея в виду *новизну формы* этого произведения и диспут о формальном методе в Ленинграде, в марте 1927 г.<sup>51\*</sup>, на котором Виктор Шкловский как раз на примере Толстого доказывал, что определенная социальная устремленность и злободневное задание автора являются почти необходимым условием для того, чтобы он мог создать *новую художественную форму*<sup>38</sup>. А нужно ли доказывать наличие и того и другого («социальной устремленности» и «злободневного задания») в «Что такое искусство?» Толстого?

### 3.

Не менее убедительным, в качестве именно *художественного произведения*, а никак не научного трактата, представляется «Что такое искусство?» Л. Толстого и при свете *марксистской критики*.

Как известно, марксисты рассматривают искусство, с одной стороны, как производство (как часть промышленности), а с другой — как *идеологию*. Но главное внимание — как то естественно ожидать от марксизма каждому, кто занимался им, — марксисты заостряют, разбираясь в искусстве, на *идеологии*, в которой ви-

<sup>36</sup> О кризисах Толстого, стр. 69.

<sup>37</sup> Там же, <стр.> 71.

<sup>38</sup> Новый ЛЕФ, 1927 г., № 4, стр. 46.

дят систематизированное отражение в человеческом сознании бытия. «Искусство как идеология является организацией общественной мысли, — учил А. В. Луначарский. — Оно является особой формой познания действительности <...> Действительность может быть познана, — рассуждал быв<ший> народный комиссар просвещения в РСФСР (он же — советский драматург, критик-начетчик и *теоретик искусства*), — и при помощи науки<sup>52\*</sup>, которая старается быть точной и объективной; но научное познание абстрактно, ничего не говорит человеческому чувству». Между тем подлинно познать, *понять* (как подчеркивает Луначарский) данное явление (искусства, напр<имер>) — значит не только иметь о нем суждение чисто умственного порядка, но и установить к нему известное чувственное, как говорят, сердечное, т. е. моральное и эстетическое отношение<sup>39</sup>.

Оговоримся тут же, что «*сердечное отношение*», которое устанавливает Луначарский в понимании искусства, далеко не характерно для марксистов ленинского толка и легко может «подкузьмить», — что и случилось с Луначарским как раз в его предисловии к полному собранию сочинений Л. Толстого. — «Т<ов>. Луначарский совершенно не понял точки зрения Ленина», — констатировал Ф. Ф. Раскольников (тоже быв<ший> народный комиссар, советский драматург и *художественный критик*), полагая, увы, без всякого «сердечного отношения» к художественным заслугам т<ов>. Луначарского, что последний «очевидно, под влиянием рецидива нахлынувших на него богословских или богоискательских настроений, торжественно „миропомазал“ Льва Толстого „во пророки нашего советского крестьянства“»<sup>40</sup>.

Толстой — выразитель идей и настроений... — говорит Ленин.

— Нет, идеолог и пророк, — поправляет его Луначарский.

— Русского крестьянства... — продолжает Ленин.

— Нет, части революционного крестьянства, — снова вносит поправку т<ов>. Луначарский.

— Узкого исторического периода с 1861 по 1905 г., — заканчивает свой тезис Ленин.

<sup>39</sup> А. В. Луначарский. Беседы по марксистскому миросозерцанию, изд<-во> Рос. инст. истории искусств, Л., 1924 г., стр. 41.

<sup>40</sup> См. предисловие Ф. Ф. Раскольникова к сборнику П. М. Ташкарова «Ленин о Толстом» (Гос. изд<-во>, 1928 г., стр. 9).

— Нет, крестьянства вообще, в том числе современного крестьянства СССР, — продолжает т<ов>. Луначарский<sup>41</sup>.

После этого немножко трудно, пожалуй, согласиться с советским академиком П. С. Коганом<sup>53\*</sup>, когда он утверждает в своей книжке «Лев Толстой и марксистская критика», что «в марксистской критике господствует довольно *единодушное* мнение относительно социального генезиса толстовских идей»<sup>42</sup>. Но... *passons*<sup>55\*</sup>, как говорят французы в смущающих их случаях.

Книга Л. Толстого об искусстве, конечно, ничего не стоит как *научное* сочинение во мнении всех<sup>56\*</sup> марксистов без исключения хотя бы потому, что она проникнута религиозным целеустремлением<sup>43</sup>. В этом отношении можно смело согласиться с т<ов>. П. С. Коганом, удостоверяющим единодушие марксистской критики Л. Толстого. Но как *произведение искусства* эта книга о нем Толстого должна быть исключительно ценна для большинства марксистов, могущих усмотреть в ней отображение интересов класса, выразителем коего данный художник является<sup>44</sup>. Ведь марксизм как социологическая теория, как наука об обществе, повторяет Луначарский уже плехановские (т. е. ортодоксальные марксистские) «истины», анализирует художественные произведения не только с точки зрения реалистического отражения в них бытовых условий, но и «с точки зрения тех тенденций, тех эмоций, тех идеалов, которые в них отражаются и которые характеризуют личность автора и через

---

<sup>41</sup> Там же, <стр.> 9.

<sup>42</sup> Op. cit., <стр.> 21<sup>54\*</sup>.

<sup>43</sup> В своей прокламации 1904 г. уральские ортодоксальные марксисты объявили Л. Толстого *крепостником* (sic!). См.: Плеханов и Толстой. Изд<-во> Коммунист. академии, М., 1928 г., стр. 149. Сам Плеханов в своем Парижском докладе на тему «Толстой и Герцен» обмолвился, что «в известном смысле *Толстой для нас* (т. е. для революционных марксистов) *реакционнее Пуришкевича*», знаменитого черносотенца (См. в том же сборнике, стр. 150)<sup>57\*</sup>.

<sup>44</sup> А. В. Луначарский, op. cit., <стр.> 41. В последнее время в СССР имела место старательная реабилитация престижа Луначарского как марксиста-искусствоведа и эстетика. См, напр., показательный в этом отношении фельетон Е. Усиевич «Литературное наследство А. В. Луначарского» в «Литературной» газете от 26 декабря 1936 г.<sup>58\*</sup>

нее тот класс, которого он был представителем и для которого он главным образом писал»<sup>45</sup>.

Спрашивается, представителем какого именно класса был граф Лев Николаевич Толстой в своих обличительных произведениях, включая сюда и «Что такое искусство?». «Толстой велик, — по мнению Ленина, — как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России...»<sup>46</sup>

Он является выразителем настроения «примитивной крестьянской демократии» с накопившимися в ней за века рабства, обмана и мошенничества «горами злобы и ненависти». «Но горячий протестант, страстный обличитель» и «великий критик» — каким был Толстой в глазах Ленина — обнаружил, по мнению последнего, «такое непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса, надвигавшегося на Россию, которое свойственно только патриархальному, наивному крестьянину, а не европейски-образованному писателю»<sup>47</sup>. Стоя «на точке зрения патриархального, наивного крестьянина, Толстой переносит его психологию в свою критику, в свое учение», и «эта критика, — по мнению Ленина, — действительно отражает перелом во взглядах миллионов крестьян <...> Толстой отражает их настроение так верно, что сам в свое учение вносит их наивность, их отчуждение от политики, их мистицизм, желание уйти от мира» и пр<оч>.<sup>48</sup>

Отсюда становится понятна, скажет себе внимательный читатель, та предпочтительно-*мужицкая* точка зрения, с которой Толстой в «Что такое искусство?» смотрит, напр<имер>, на Девятую симфонию Бетховена (ставя этот непревзойденный chef d'œuvre ниже простой крестьянской песенки), на оперу «Ферморс» Ант. Рубинштейна, на «Кольцо Нибелунгов» Вагнера, на Шекспира, на стихи «декадентов» и пр<оч>.

<sup>45</sup> Ор. cit., <стр.> 63–64.

<sup>46</sup> В. И. Ленин. О Льве Толстом. Гос. изд<-во>, 1925, стр. 12<sup>59\*</sup>.

<sup>47</sup> Там же, <стр.> 12<sup>60\*</sup>.

<sup>48</sup> В. И. Ленин. Л. Н. Толстой и современное рабочее движение. Собр. соч. Ленина, т. XI, ч. 2, стр. 393<sup>61\*</sup>. См. также «Наш путь» № 7 — 1910 г., за подписью В. Ильин<sup>62\*</sup>.



«Общего движения вперед человечества нет, как то нам доказывают неподвижные восточные народы», — цитирует Ленин Толстого, заключая: «...вот именно идеологией восточного строя, азиатского строя и является толстовщина в ее реальном историческом содержании. Отсюда и аскетизм <...> и глубокие нотки пессимизма <...> и вера в „Дух“...»<sup>49</sup> и т. д.

Л. Толстой верен этой идеологии, как легко может установить любой марксист-ленинист, и в сочинении «Что такое искусство?», где автор так сочувственно говорит о мусульманском запрете изобразительного искусства и где тенденциозно построенное учение об искусстве так же «утопично и по своему содержанию, реакционно в самом точном и в самом глубоком значении этого слова»<sup>64\*</sup>, как и *всё*, по мнению Ленина, учение Толстого<sup>50</sup>.

Такой взгляд не мешал Ленину высоко *ценить* Л. Толстого как художника, т. е. как «выразителя тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства»<sup>51</sup>, большая часть коего «плакала и молилась» накануне буржуазной революции 1905 г., «резонировала и мечтала, писала прошения и посылала „ходателей“ — совсем в духе Льва Николаевича Толстого»<sup>52</sup>. У них, у крестьян, значит, научился Толстой<sup>67\*</sup> тому укладу жизни, какой он отразил потом в своих произведениях, стремясь там в то же время — как это признавал и Ленин — к поднятию культурного уровня масс.

А Ленин, по воспоминаниям о нем Клары Цеткин и Луначарского, как раз учил (цитирую по А. Лежневу), что «самая первая и насущная задача — поднятие культурного уровня масс, но что это еще вовсе не дает права художнику смотреть на массы сверху вниз, а, наоборот, заставляет его подойти к массам, учиться у них. Не художник, „герой“ — „критически мыслящая личность“ — дает „безъязыкой улице“, массе („толпе“) язык, учит ее говорить, — как это воображают футуристы, поэты и критики, а, наоборот, улица, „толпа“ учит говорить художни-

---

<sup>49</sup> В. <И.> Ленин. О Льве Толстом. Гос. изд<-во>, 1925, стр. 19<sup>63\*</sup>.

<sup>50</sup> Там же, <стр.> 20.

<sup>51</sup> Там же, <стр.> 6<sup>65\*</sup>.

<sup>52</sup> Там же, <стр.> 7<sup>66\*</sup>.

ка, поэта»<sup>68\*</sup>. Так же думал приблизительно и Л. Толстой, когда в 60-х гг. променял на некоторое время литературу на педагогику. — «Работа в школе, — пишет Б. М. Эйхенбаум, — возникла (у Л. Толстого)<sup>69\*</sup> на основе глубоко затаившихся художественных исканий. Как бы неожиданно для самого себя Толстой превращается из учителя в экспериментатора. Статья его „Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?“ (1862 г.) есть не менее значительный художественный памфлет, чем будущий трактат об искусстве. Произведения Сеньки и Федьки Толстой противопоставляет всей русской литературе, не находя в ней ничего подобного. Он восторгается художественными подробностями, которые они запечатлевают в слове. Он взволнован и потрясен силой этого примитивного творчества, не опирающегося ни на какие традиции. Здесь уже намечен будущий переход Толстого к „примитиву“, который окончательно утверждён позднее — в трактате „Что такое искусство?“<sup>70\*, 71\*</sup>.

Вот, значит, в результате каких соображений и сопоставлений могло быть «Что такое искусство?» Л. Толстого приветствуемо в качестве литературного произведения даже таким авторитетом в марксизме, как Ленин — этим полным антиподом Л. Толстого.

Но — возразят мне искусствоведы-марксисты — не Ленин считается подлинным основоположником науки об искусстве на основах марксистской социологии, а Плеханов; и уж ежели судить «Что такое искусство?» Л. Толстого с точки зрения марксистского искусствопонимания, следует искать ответа главным образом у него, а не у Ленина или Луначарского.

Согласимся, не споря, и подвергнем тут же это толстовское произведение «марксо-метру» Плеханова, чья заслуга, по словам А. Лежнева, не в том, что он первый применил принципы исторического материализма к исследованию искусства, а в том, что «он первый — и почти единственный — применил их правильно»<sup>72\*</sup>.

Вопрос:

В чем же выразилась «правильность» применения этих принципов Плехановым к явлениям искусства, в частности — к литературным явлениям?

Ответ:

В исследовании этих явлений, согласно принципам исторического материализма, при условии расчленения всего процесса на два этапа: 1) социологическое осмысление идейного содержания произведения искусства и 2) осмысление его как такового, т. е. только как произведения искусства.

Другими словами, словами самого Плеханова: «...первая задача критика состоит в том, чтобы перевести идею данного художественного произведения с языка искусства на язык социологии, чтобы найти то, что может быть названо социологическим эквивалентом данного литературного явления»<sup>73\*</sup>.

На этом «социологическом эквиваленте» разбираемого нами литературного явления («Что такое искусство?» Л. Толстого) останавливаться долго не будем, т. к. он худо ли, хорошо ли, но, как мы видели, достаточно выяснен в марксистском плане Лениным.

Остается разве что добавить, что искусство, по Плеханову, имея своей задачей отражать действительность не только как она есть, но и так, как она *должна быть*, т. е. в ее поступательном движении и развитии, включает в себя и некое «долженствование, идеалы, которые должны найти свое отражение в художественном творчестве»<sup>53</sup>. Ясно, что в отношении и этой задачи «Что такое искусство?» Л. Толстого, взятое само как произведение искусства, вполне и даже, можно сказать, с избытком отвечает плехановскому положению.

Но за оценкой идеи произведения искусства должна следовать, по Плеханову («второй этап»), оценка его чисто *художественной сути*.

Каков же путь к такой оценке? И где ее критерий?

«Особенности художественного творчества всякой данной эпохи, — отвечает Плеханов, — всегда находятся в самой тесной причинной связи с тем общественным настроением, которое в нем выражается. Общественное же настроение всякой данной эпохи всегда обуславливается свойственными ей общественны-

---

<sup>53</sup> Г. Плеханов. Искусство, стр. 18<sup>74\*</sup>. «Бывают времена, — говорил Плеханов, — когда публицистика неудержимо врывается в художественную литературу»<sup>75\*</sup>. См. ссылку на это замечание у Л. Авербаха (Наши литературные разногласия. <Изд-во> «Прибой», 1927).

ми отношениями»<sup>54</sup>. Эти отношения зависят в *последнем счете* от степени развития производительных сил<sup>55</sup>, т. е. «непосредственное влияние экономики на искусство и другие идеологии вообще замечается крайне редко»<sup>56</sup>.

Последнее замечание Плеханова полезно в том отношении, что заранее предотвращает дотошных марксистов-дилетантов от напрасных поисков *непосредственной* связи между экономикой «Ясной Поляны» и художественными приемами ее владельца, примененными в «Что такое искусство?».

Особенность этих художественных приемов надо искать, по Плеханову, в *тесной причинной* связи их с общественным настроением — крестьянским настроением, по ленинской характеристике, — коим был проникнут Л. Толстой в эпоху назревания первой революции в России, — проникнут до такой степени, что даже перенял в своем искусстве (этом «*мышлении образами*»)<sup>57</sup> *мужицкий примитив как предпочтительную форму*.

Удалась ли Л. Толстому эта *форма* в «Что такое искусство?» и есть ли для определения этого хоть какой-нибудь *объективный критерий*?

«Чем более соответствует исполнению замыслу, — учит Плеханов, — чем более форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее. Вот вам и *объективное мерило*»<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> Плеханов. Искусство, стр. 177<sup>6\*</sup>.

<sup>55</sup> Г. Плеханов. В. Г. Белинский. Сборник статей, стр. 8377\*.

<sup>56</sup> Там же<sup>78\*</sup>. Согласно «*монической формуле*» Плеханова (см. его «Основные вопросы марксизма») *соотношение (связь) между экономической базой и искусством как «идеологической надстройкой»* выражается в такой схеме: 1) состояние производительных сил, 2) обусловленные ими экономические отношения, 3) социально-политический строй, выросший на данной экономической основе, 4) психика общественно-го человека, определяемая отчасти самой экономикой, отчасти социально-политическим строем, и 5) различные идеологии, отражающие психику обществ<енного> человека, в их числе — искусство.

<sup>57</sup> Определение Вис. Белинского, заимствованное у него Плехановым для марксистского истолкования искусства. «Мышление образами» противопоставляется «мышлению силлогизмами», являющемуся, по Белинскому и Плеханову, уделом науки.

<sup>58</sup> Г. Плеханов. Искусство и общественная жизнь. Изд<-во> Моск. инст. журналистики. М., 1922, стр. 79–80<sup>79\*</sup>.

Нужно ли распространяться об *идеальном соответствии* в «Что такое искусство?» простецки-художественной формы изложения с простецкой нравоучительной идеей этого литературного памфлета?

«Что такое искусство?» Л. Толстого, будучи трезво-реалистическим по форме и по своей тенденции (осмеяния всего, что отклонялось от правдивой простоты), должно было прийти Плеханову, стоявшему на «твердой почве реализма»<sup>59</sup>, как нельзя больше по душе. Как и Толстой, Плеханов считал увлечение декадентством и символизмом (проявлявшееся даже среди некоторых марксистов) «таким же идеологическим отклонением, как, например, увлечение философией Маха — Авенариуса<sup>81\*</sup>, и указывал, что оно неизбежно связано и с отклонением в других областях»<sup>60</sup>. Понять это плехановское предостережение помогает Л. Аксельрод<sup>82\*</sup> своими воспоминаниями о нем: «...реалистическое направление в искусстве, — говорит он<sup>83\*</sup>, — вытекает (у Плеханова)<sup>84\*</sup> из общего принципа материалистического понимания истории. Оно являлось логическим следствием <...> высокой оценки самого исторического процесса и общего оптимистического взгляда на историю человечества» (См.: «Об отношении Плеханова к искусству по личным воспоминаниям». «Искусство», стр. 18<sup>85\*</sup>.) Казалось бы, работы Плеханова — этого умнейшего ученика и продолжателя Маркса — Энгельса — должны были предотвратить возможность появления в СССР среди марксистов псевдомарксистских толкований искусства. Ан нет! Появилась целая группа «ревизионистов», стремящихся, напр<имер>, вывести социальную природу художественных форм непосредственно из техники и экономики общества, отрицающих в искусстве функцию изображения жизни ради исключительно производства вещей и т. п. «Создается, — жалуется Лежнев на закате НЭПа, — целая категория пересмешников Маркса, людей, мыслящих исключительно по поверхностной аналогии. Маркс говорит: религия — опиум для народа. Пересмешники насвистывают: искусство — опиум для народа. Маркс замечает: философы лишь

<sup>59</sup> Ида Аксельрод. Лит<ературно>-критические очерки. Изд<-во> «Белтрестпечатъ». Минск, 1923. стр. 12<sup>80\*</sup>.

<sup>60</sup> Лежнев. Op. cit., <стр.> 71.

объясняли известным образом мир, но задача заключается в том, чтобы изменить его»<sup>61</sup> и т. д. «За последние годы теоретическая мысль в вопросах искусства, — подытоживал Лежнев (в 1926 г.), — шагнула у нас, по сравнению с Плехановым, далеко назад»<sup>62</sup>. С этим легко согласиться, если вспомнить хотя бы определение функции искусства, данное «напостовцами»<sup>87\*</sup>: «...искусство, — формулировали эти „разоблаченные“ ныне марксисты-ригористы, — являясь одним из средств познания классом общественной жизни, *образно организует мысли и чувства читателя, слушателя, зрителя через эмоциональное заражение*»<sup>63</sup>.

Мы уже достаточно выяснили не-специфичность для искусства понятия «заражение» (заимствованного «напостовцами» у Л. Толстого) и непригодность его для разграничения хотя бы сфер *религии* и *искусства*, чтобы не входить здесь снова в критику определения, построенного на этом понятии. — Можно только указать попутно, что и в смысле «эмоционального заражения» «Что такое искусство?» Толстого, насыщенное заражительной патетикой художника, «образно организующего мысли и чувства читателя», отвечает полностью требованиям «напостовцев», предъявляемым ими к литературному произведению.

Кстати — «nota bene»<sup>89\*</sup>, что может оказаться нелишним!

Если теоретическая мысль у сов<етских> марксистов-«искусствоведов» «шагнула назад», к 1926 г. (по утверждению А. Лежнева), она окончательно запуталась к 1936 г., когда ее стали распутывать (на примерах словесного искусства) такие рьяные марксисты, как И. Нусинов<sup>90\*</sup>, М. Лифшиц<sup>91\*</sup>, В. Каменов, Ф. Левин<sup>92\*</sup>, М. Храпченко<sup>93\*</sup>, Н. Новицкий и др.

Не стоит цитировать их скучнейшие разглагольствования — достаточно привести лишь выводы из них, чтобы всем стало ясно, до какой бестолочи можно дойти при марксистском объяснении искусства.

И. Нусинов, М. Храпченко и Ф. Левин выводят, напр<имер>, «Мертвые души» Гоголя из... стремления укрепить эксплуатацию

<sup>61</sup> Там же, стр. 57<sup>86\*</sup>.

<sup>62</sup> Там же, стр. 73.

<sup>63</sup> За пролетарскую литературу, стр. 57<sup>88\*</sup>. Ср.: Л. Авербах. Наши литературные разногласия, изд<-во> «Прибой», 1927 год, стр. 25.

крепостного крестьянина<sup>64</sup>. В советских учебниках, констатирует Ф. Левин, Анатолий Франс «все еще фигурирует как идеолог „средней буржуазии“», а Ромен Роллан — как «мелкобуржуазный гуманист»<sup>65</sup>. По определению т<ов>. Фриче, Шекспир — дворянин, по мнению т<ов>. Смирнова<sup>94\*</sup>, Шекспир — буржуа, по исследованию т<ов>. Динамова<sup>95\*</sup>, Шекспир — капитализирующийся феодал, а по утверждению т<ов>. В. Каменова, Шекспир — не дворянин, не буржуа и не капитализирующийся феодал, а просто народный поэт!.. «Докажите, что Пушкин и др. не были „идеологами эксплуататорских классов“!» — предложил И. Нусинов М. Лифшицу. — «Страсти-мордасти!» — ответил ему М. Лифшиц: докажите лучше, что «Утраченные иллюзии» Бальзака и «Борис Годунов» Пушкина — это «идеология эксплуатации!»<sup>66</sup> И т. п.

«Послушать наших социологов, — смеется М. Лифшиц, — так *вся история мирового искусства только и выражала, что мелкую свару из-за куса добычи между паразитами разного толка*»<sup>67</sup>.

Выходит, стало быть, что такое произведение, как «Что такое искусство?» Льва Николаевича Толстого «выражало» лишь «свару» «паразита»-помещика со своими собратьями, из-за львиной «добычи» всемирной славы, художественного авторитета и всяческого превосходства?!

#### 4.

Мы пока далеки от полемики с кем бы то ни было, ограничиваясь лишь *примеркой* наиболее значительных в XX в. и вместе с тем разнствующих учений об искусстве на таком почетном для нас образце, как толстовское «Что такое искусство?».

«Примерив» на этом образце основные критерии «формалистов», с одной стороны, и марксистов, с другой, мы получили

---

<sup>64</sup> М. Лифшиц. Критические заметки. См. «Литературную газету» от 15 августа 1936 г.

<sup>65</sup> Ф. Левин. Выправить ход дискуссии. «Литературная газета» от 26 июля 1936 г.

<sup>66</sup> Там же.

<sup>67</sup> М. Лифшиц. Ленинизм и художественная критика<sup>96\*</sup>.

положительные результаты, в значительной степени расширяющие (хотелось бы думать) искусствоведческие горизонты «неискушенных» читателей.

Наверно, среди всех этих читателей нашлось немало задавшихся таким естественным и простым вопросом: а не поискать ли благого результата в некоем *соединении* «формального метода» изучения искусства с социологическим (марксистским) подходом к нему?

Ответим сразу же, что такая попытка как раз привлекла к себе в свое время весьма плодотворное внимание некоторых ученых Советского Союза, в результате чего возникла *формально-социологическая теория искусства*, более или менее удачно защищавшаяся ее виднейшими представителями — Ф. И. Шмитом, П. Н. Сакулиным<sup>97\*</sup> и В. А. Келтуялой<sup>98\*</sup>.

Я остановлю внимание читателя только на Ф. И. Шмите, отдав ему предпочтение ввиду интересующего нас вопроса по следующим причинам: во-первых, профессор Ф. И. Шмит был еще совсем недавно директором Госуд<арственного> института истории искусств в Ленинграде и, таким образом, официально, как педагог, возглавлял искусствоведческий фронт в Сов<етском> Союзе; во-вторых, проф<ессор> Ф. И. Шмит с полной компетенцией констатировал ту же невнятицу в определении искусства, какая была и четверть века тому назад, т. е. когда появилось в печати «Что такое искусство?» Л. Толстого; и в-третьих, рискуя навлечь на себя обвинения в антипехановской ереси<sup>68</sup>, Ф. И. Шмит очень ловко подвел *марксистский фундамент под «формальную» и «формально-социологическую» теорию*, дав пример определения искусства, довольно вразумительный для текущего момента искусствоведения в СССР.

«Строить систему научного искусствоведения и разрабатывать самостоятельную искусствоведческую методологию стоит и можно, — говорит Ф. И. Шмит, — только при условии постоянного *сотрудничества формалистов и социологов на рав-*

---

<sup>68</sup> Что и случилось вскоре по опубликовании теории искусства проф. Ф. И. Шмита; см. в сборнике «За марксистское литературоведение», под ред. Г. Е. Горбачева (Л., 1930 г.), статью Ан. Андрусского «Философские предпосылки „формально-социологической“ теории искусства», стр. 79–93.



ных правах <...> Без социолога формалист запутается в самих вопросах стиля, ибо не будет в состоянии отделить чисто художественную форму от случайных и нехудожественных элементов <...> Но, с другой стороны, и социолог без формалиста беспомощен: все попытки вывести художественные формы и их смену из экономики терпят крах»<sup>69</sup>, как на это указывал еще отчасти сам Плеханов.

Однако дальше у Ф. И. Шмита начинается уже нечто «еретическое» по отношению к Плеханову, если только встать на точку зрения *ортодоксального марксизма*: «Не только историки искусства, — утверждал сей „еретик“, — обыкновенно занимаются своими исследованиями, не вырешив предварительно, что они будут понимать под словом *искусство*, но так поступают и социологи».

Ф. И. Шмиту «совершенно ясно, что никакой науки об искусстве нельзя построить, если на протяжении одного и того же сочинения искусство то оказывается „средством общения“, то приветствуется как выявление „красоты“, то рассматривается под углом зрения проблемы, что старше — труд или игра. Поэтому-то, — замечает назидательно Ф. И. Шмит, — *мы до сих пор и не имеем общепринятого и общепризнанного метода в искусствovedении, что не удосужились сговориться о существовании того явления, которое предполагается изучать*»<sup>70</sup>, — т. е., мол, и через 25 лет после открытия Л. Толстым, что *никакого определения искусства не существует*, положение остается без перемен.

Ф. И. Шмит доказывает, вразрез с ортодоксальным марксизмом, включающим искусство целиком в идеологическую надстройку, обусловленную экономикой, что искусство, развиваясь по каким-то несводимым к экономике и вытекающим из самой природы искусства законам, принадлежит какой-то своей частью к экономическому базису, а какой-то — к идеологической надстройке; поскольку «уровень развития сознания не зависит от уровня развития производительных сил, а есть составная

---

<sup>69</sup> Предмет и границы социологического искусствovedения. Изд<-во> «Academia». Л., 1927, стр. 42–43<sup>99\*</sup>.

<sup>70</sup> Ф. И. Шмит. Ор. с<it>. 2-е изд., стр. 27<sup>100\*</sup>. По этому поводу Ан. Андруский (ор. с<it>, стр. 79) замечает с иронией: «В последнее время, по-видимому, начинает входить в обычай полемика с Плехановым без названия его имени».

часть производительных сил», поскольку «искусство, конечно, относится к *базису*, а не к надстройке...»<sup>71</sup> «Но те впечатления, которые художник получает извне и из которых он строит свои образы, те эмоции, которые он испытывает от воздействия природы и от людей» и пр<оч>. — «это всё дается художнику извне», «обусловлено всею окружающею средою», «случайностями» и является «надстройкой»<sup>72</sup>. Разумеется, «в живом искусстве базис и надстройка нераздельно сливаются в одно органическое целое», и если мы его расчлняем, то только «для удобства научного (т. е. монистического) исследования»<sup>73</sup>.

К чему же приводит Ф. И. Шмита такого рода ревизионистское по отношению к марксизму исследование? К какому — сузим вопрос — ведет это конечному *определению искусства*? Чем вообще, по его мнению, отличается художник от не-художника, искусство от не-искусства? Другими словами, в чем видит Ф. И. Шмит *спецификум* искусства?

«А откуда известно, — отвечает Ф. И. Шмит, — что такой *качественный*<sup>102\*</sup> спецификум, который бы позволил строго отграничить житейски-бытовое эмоциональное общение и воздействие от „высокого“ искусства непереходимую гранью, *должен быть*? И как бы мы смогли объяснить понимание не-художниками художественного творчества и воздействия художественных произведений на мир эмоций не-художников, если бы мы такой *качественный* спецификум нашли?» Другое дело, по мнению Ф. И. Шмита, вопрос о выделении особо интересного вида искусства, искусства особо квалифицированного. Но это явно, говорит Шмит, «может быть спецификум только *количественный*, а не *качественный*», и аргументирует это следующим положением: «...во всяком человеческом обществе существует постоянная и никогда не утолимая потребность всё <...> по-новому познавать эту среду („образы“), находить всё новые средства общения, которые бы соответствовали эмоциям и образам. Сознание не-художников не поспевает за развитием бытия. И вот тех людей, которые поспевают за жизнью или даже опережают ее, которые первые ясно высказывают то, что остальные лишь

<sup>71</sup> Там же (1-е изд.), стр. 47<sup>101\*</sup>.

<sup>72</sup> Там же, стр. 48.

<sup>73</sup> Там же (2-е изд.), стр. 45.

смутно чувствуют, первые учат смотреть на мир новыми глазами, первые изобретают новые или более совершенные приемы для выявления новых и эмоций, и образов — *вот этих людей мы квалифицируем как художников, а их специфическую деятельность называем искусством в узком значении этого термина*»<sup>74</sup>.

Трудно представить себе более исчерпывающее определение для понятия «художник» вообще и в частности для Льва Толстого — безразлично, выступает ли он перед нами как автор «Войны и мира» или «Что такое искусство?», ибо и там, и здесь Толстой, излагая свои взгляды, к которым он пришел, размышляя, прибегал (как это ярко отметил еще Г. Плеханов) «к своей творческой фантазии, а не к тем или другим теоретическим доводам»<sup>75</sup>.

«<...> Все наши разногласия о существе искусства, — поясняет в заключение Ф. И. Шмит, — <...> происходят <...> от нашего недостаточного умения диалектически мыслить и от нашего постоянного требования статических, не учитывающих развития, т. е. метафизических, определений»<sup>76</sup>.

Типичный пример стремления к такому вовсе не учитывающему развития, чисто метафизическому определению искусства и дает Лев Толстой в «Что такое искусство?».

«Мы привыкли, — констатирует Л. Толстой, — понимать под искусством только то, что мы читаем, слышим и видим в театрах, концертах и на выставках, здания, статуи, поэмы, романы... Но все это есть только самая малая доля того искусства, которым мы в жизни общаемся между собой. *Вся жизнь человеческая наполнена произведениями искусства* всякого рода, от колыбельной песни, шутки, передразнивания, украшения жилищ, одежд, утвари до церковных служб, торжественных шествий. Всё это деятельность искусства. Так что *называем мы искусством в тесном смысле этого слова не всю деятельность людскую, передающую чувства, а только такую, которую мы почему-нибудь выделяем из всей этой деятельности и которой придаем особенное значение.* Такое особенное значение придавали все-

---

<sup>74</sup> Ор. с<it., стр>. 22–24 (1-е изд.)<sup>103\*</sup>.

<sup>75</sup> Плеханов и Толстой. Приг<отовил> к печ<ати> С. М. Брейтбург. Изд<-во Комму. академии. М., 1928, стр. 127<sup>104\*</sup>.

<sup>76</sup> Ф. И. Шмит. Ор. с<it>., стр. 52–53 (1-е изд.)<sup>105\*</sup>.

гда все люди той части этой деятельности, которая передавала чувства, вытекающие из *религиозного сознания людей*, и эту-то малую часть всего искусства называли *искусством в полном смысле этого слова*<sup>77</sup>.

Ясно — при таком определении, — что даже превосходнейшие из произведений, напр<имер> советских «безбожников», никак не подойдут под толстовское понятие *искусства в полном смысле этого слова*.

Совсем другое дело получается, если вместо толстовской мы примем «*сегодняшнюю формулу*» искусства, как ее излагает Ф. И. Шмит, оговариваясь, что «с этой сегодняшней формулой к старому<sup>107\*</sup> искусству не подойти»: «...искусством называется деятельность художников, т. е. людей, которые ярче и ранее других людей способны осознать порождаемые в общественной среде непрерывно меняющуюся житейскую (непосредственно воздействующую на жизненный обиход) обстановкою всё новые эмоции и разновидности эмоций, познавать непосредственно задевающую интересы их сограждан житейскую обстановку всё с новых точек зрения и изобретать всё новые формы и приемы для выражения и сообщения всем живущим в той же самой житейской обстановке людям продуктов своего творчества, а для сего находят максимально впечатляющие формы для вещественных предметов, звуков, телодвижений»<sup>78</sup>.

Оставляя за собой право дальнейшей критики основных положений обеих искусствоведческих школ — *формалистической* и *марксистской*, примиряемых не без натяжек (как легко заметить) представителями *формально-социологической теории искусства*, — обратимся к третьему из выбранных нами критериев толстовского сочинения об искусстве как своеобразного художественного произведения, а именно — к психоаналитическому критерию Фрейда и его последователей.

## 5.

Нашему *сознанию* («Я»), учит проф. Зигмунд Фрейд, принадлежит очень скромная роль, по сравнению с воздейст-

---

<sup>77</sup> Что такое искусство? Гл. 5. стр. 217<sup>106\*</sup>.

<sup>78</sup> Op. cit., стр. 53 (1-е изд.).

вующим на него *бессознательным* («Оно»), одной из главных черт которого является *сексуальность*.

Судьба этой последней определяет собою — в глазах Фрейда и его последователей — судьбу всей нашей жизни, а значит, и идеологию творческой деятельности человека, т. е., в частности, характер и значение любого художественного произведения.

Как становится возможным это «роковое» влияние сексуального начала, в нас скрытого, на всё наше творчество?

Путем *сублимирования*, отвечает Фрейд. «Это значит, что, благодаря большой пластичности сексуальных движений и при помощи работы нашего сознания <...> такие влечения меняют свои цели, переходят на иные объекты, присоединяются к различным общественным влечениям и, таким образом, поднимаются на сравнительно более высокую ступень»<sup>79</sup>. «Один из *источников художественного творчества*, — говорит Фрейд, — можно найти (именно)<sup>109\*</sup> *здесь*. И в зависимости от того, полное или неполное это сублимирование, анализ характера высокоодаренных, особенно имеющих способности к художественному творчеству лиц откроет *различную* смесь работоспособности, перверсии и невроза»<sup>80</sup>.

Не вдаваясь в дебри психоанализа в отношении такого исключительно сложного индивидуума, как Л. Толстой, можно тем не менее тут же обратить внимание на крайнее *различие* в его творчестве последнего периода, когда он *полностью* (предполагается) сублимировал сексуальное чувство, возымев к нему отвращение, от раннего периода, когда он так *любовно* описывал своих героинь, в их «романических» ситуациях, т. е. когда сексуальное чувство еще не было полностью сублимировано и автор «Анны Карениной» и «Войны и мира» был далек еще от того отрицательного отношения к этим *chef d'œuvre*'ам, какое он высказал потом на страницах «Что такое искусство?».

Что же представляет собой этот «трактат» с точки зрения фрейдизма?

---

<sup>79</sup> См. вступ. статью проф. М. А. Рейснера к переводу книги Ф. Виттельса «Фрейд»<sup>108\*</sup>.

<sup>80</sup> Очерки по психологии сексуальности. Перевод д-ра М. В. Вульфа. Гос. изд.<во>, М.; Л., 1924, стр. 112<sup>110\*</sup>.

Удовлетворительный ответ на заданный вопрос куда сложней, чем этого хотелось бы!

Говоря о двух принципах психической деятельности — «*принципе удовольствия*» и «*принципе реальности*», — Фрейд полагает, что, когда психическое состояние покоя было некогда нарушено «властными запросами внутренних потребностей», *желанное* стало выдвигаться просто «в виде галлюцинации, как это и теперь еще еженощно происходит в наших сновидениях»<sup>111\*</sup>.

И только «отсутствие ожидаемого удовлетворения — разочарование» привело, по мнению Фрейда, к решению «представить себе реальные отношения внешнего мира и стремиться к их реальному изменению». Таким образом, рядом с «*принципом удовольствия*» как высшей тенденцией бессознательных душевных процессов появился новый принцип душевной деятельности — «*принцип реальности*», повлекший «за собою большие последствия»<sup>81</sup>.

Но т. к. общая тенденция нашего душевного аппарата остается неизменно верной «экономическому принципу сбережения», заставляющему цепляться за источники удовольствия, то «с введением принципа реальности откололся *вид мыслительной деятельности, свободной от критерия реальности*<sup>112\*</sup> и подчиненный исключительно принципу удовольствия; это *фантазирование*, которое начинается еще с детских игр и, продолжаясь в виде сна наяву, совершенно отказывается от всякой опоры в реальных объектах»<sup>82</sup>.

*Искусство*, по Фрейду, «своеобразным путем» достигает примирения этих двух принципов (удовольствия и реальности). «Художник — это первоначально человек, отвращающийся от действительности, потому что он не в состоянии примириться с требуемым ею отказом от удовлетворения влечений; он открывает простор своим эгоистическим и честолюбивым замыслам в области *фантазий*. Однако из этого мира фантазий он находит обратный путь в реальность, преобразая, благодаря своим особым дарованиям, свои фантазии в новый вид дейст-

---

<sup>81</sup> Основ<ные> психологич<еские> теории в психоанализе. Гос. изд<во>, М.; Пг., 1923 г., стр. 83.

<sup>82</sup> Там же, <стр.> 85.

вительности, который принимается человечеством как ценное отображение реальности»<sup>83</sup>.

Развивая эти мысли, в своей монографии «Der Künstler (Ansätze zu einer Sexual-Psychologie)» Dr. Otto Rank<sup>114\*</sup> приводит фрейдовское определение искусства как «*междуцарствие между действительностью и фантазией (Zwischenreich zwischen Wirklichkeit und Phantasie)*»<sup>84</sup>.

Если мы вспомним толстовский подход к искусству, пренебрежительное обращение Толстого с исторически заверенными данными о происхождении искусства, не вяжущимися с теорией «заразительности» такового, вспомним произвольную подмену им индукции дедукцией при формировании понятия искусства (см. выше), вспомним наиболее веские упреки Толстому из лагеря марксистской критики и, наконец, собственное, Толстого, признание, что он считает искусством, в тесном и полном смысле этого слова, *не всю* деятельность людскую, передающую чувства, а только *часть* этой деятельности, передающую чувства, вытекающие из *религиозного* сознания людей (из какого сознания, как мы знаем, и родилась вся книга об искусстве Толстого), — мы несомненно и по праву будем склонны признать, что в этой книге и впрямь заметно «*междуцарствие между действительностью и фантазией*», т. е. что с точки зрения фрейдизма «Что такое искусство?» не более как *художественное* произведение.

Мы могли бы поставить здесь точку, т. к. наша ближайшая цель, в отношении толстовской книги об искусстве, кажется достигнутой: не только с точки зрения формалистов, марксистов и помеси тех и других<sup>85</sup>, как мы видели, но и с точки зрения фрейдистского искусствопонимания разбираемая книга Толстого, так «трезво» на первый взгляд толкующая об искусстве, сама *оказывается довольно-таки фантастичным произведением искусства*.

<sup>83</sup> Там же, <стр.> 87–88<sup>113\*</sup>.

<sup>84</sup> Дополненное 2-е и 3-е изд. Wien; Leipzig: Hugo Heller, 1918. S. 66<sup>115\*</sup>.

<sup>85</sup> Читай — «синтеза». («Мне Рошин-Гроссман<sup>116\*</sup>, Вяч. Полонский, Сакулин и еще кто-то всё время предлагают синтез, — смеется Виктор Шкловский. — Нужно женить формальный метод на ком-то. Дети, говорят, будут хорошие». — См.: Гамбургский счет, 1928 г., стр. 46.)

Но т. к. психоаналитический метод, в применении к произведениям искусства, далеко не исчерпываясь приведенными данными, претендует не только узнавать художественное произведение в качестве такового, но и угадывать его *психические предпосылки* — мы, прежде чем «поставить точку», попробуем хотя бы в самых общих чертах выяснить еще, *что* представляет собой именно в глазах фрейдизма «Что такое искусство?» как один из *чисто толстовских* художественных «памфлетов» и каковы его душевные корни<sup>117\*</sup>.

Постараюсь быть кратким, насколько только позволяет прикосновение к столь обширным явлениям, как творческая душа Л. Толстого и психоаналитическая доктрина З. Фрейда.

Л. Толстой один из ярчайших представителей так называемого «кающегося дворянства», которое так нуждается в «*Исповеди*» и покаянии во грехах своих, в перемене образа мыслей и самой деятельности, готовое на всяческое *искупление*, т. к. оно тяготится *сознанием вины* перед народом, перед Богом, перед самим собой.

Откуда — спросим конкретно — взялось это *чувство вины* у Л. Толстого, доведшее его до искупительного отрицания своих лучших художественных произведений, до молитвы о сожжении в себе «древнего, плотского человека», до обречения себя на аскетический образ жизни и на грубый физический труд?

Где корень, например, такого *покаянного произведения*, как «Что такое искусство?»?

Его надо искать, по Фрейду, в «*эдиповом комплексе*» (инцестуозном влечении к матери и любовно-враждебном отношении к отцу) — «в этом первом *доисторическом событии* жизни человека»<sup>86</sup>, каковое повторяется в наших инфантильных влечениях сексуального характера и составляет главное содержание «системы бессознательного».

Ребенка органически влечет к «кровосмесительству» с матерью, т. к. он невольно сексуализирует каждый акт ее ухода за ним (я лично живо помню то гнетущее изумление, с каким я в первый раз наблюдал *эрекцию* у младенца, которого мать

---

<sup>86</sup> См. «Тотем и табу» З. Фрейда<sup>118\*</sup>, где приведены исторические и фольклорные данные, подтверждающие мысль Фрейда.



кормила грудью). Соперником в этих влечениях «маленького Эдипа» становится его отец, который, вмешиваясь в отношения ребенка к матери (приучая его к самостоятельности и пр<оч>.), вызывает ненависть сына, доходящую до желания смерти отцу. Но «когда принцип реальности» — о котором мы говорили — получает силу и голос отца (с его запретами) <и> начинает мало-помалу перерабатываться в голос собственной *совести*, возникает тяжелая упорная борьба с инцестуозными влечениями, и они *вытесняются* в бессознательное. Весь эдипов комплекс подвергается полной амнезии (забвению). На месте вытесненных влечений рождаются страх и *стыд*; «их вызывает в душе самая мысль о возможности полового влечения к матери»<sup>87</sup>. А страх и стыд, как мы знаем, это как раз то, что характеризует *чувство вины*.

«Не подлежит никакому сомнению, — утверждает Фрейд, — что в комплексе Эдипа приходится видеть самый главный источник чувства вины»<sup>88</sup> и вместе с тем «начало *религии, нравственности, общественности и искусства*»<sup>89</sup>.

В подтверждение того, сколь *огромно* влияние эдипова комплекса на художественное творчество, Фрейд ссылается на обширный труд Отто Ранка (в 700 стр.) «*Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage*»<sup>120\*</sup>, где доказывается, напр<имер>, что «драматические писатели всех времен черпали свои сюжеты из эдипова и инцестуозного комплексов, из их вариаций и маскировок»<sup>90</sup>.

Интересно указать всем тем, кому эдипов комплекс представляется чудовищно-невероятной новостью, в качестве рядового явления, что более чем за 100 лет до Фрейда этот «комплекс» подозревал уже знаменитый энциклопедист Дидро в диалоге «*Le Neveu de Rameau*»: «*Si le petit sauvage était abandonné à lui-même, — говорится в этом диалоге, — qu'il conserva toute son imbecillité et qu'il réunit au peu de raison de l'enfant au berceau la violence des passions de l'homme de trente ans, il torderait le cou à son père et coucherait avec sa mère*»<sup>121\*</sup>.

<sup>87</sup> В. Н. Волошинов. Фрейдизм. Гос. изд<-во>, 1927, стр. 62.

<sup>88</sup> Лекции по введению в психоанализ, стр. 121.

<sup>89</sup> Тотем и табу, стр. 165<sup>119\*</sup>.

<sup>90</sup> Лекции по введению в психоанализ. Гос. изд<-во>, 1922, стр. 127.

Нормальное «чувство вины» (совесть), коренящееся в эдиповом комплексе, присуще большинству людей, обнаруживаясь в моменты конфликтов их «Я» со «сверх-Я» (= идеальным Я), и не содержит для фрейдистов трудностей истолкования.

Иное дело — «чувство вины» в случаях *болезненной раздражительности*, какое наблюдается у *невротиков*.

Это «чувство вины» у невротиков «мы находим действующим, — сообщает Фрейд, — как *асоциальное*, как *творящее новые предписания морали* и *непрерывные ограничения*, как *покаяние в совершенных преступлениях* и как мера против тех, которые предстоит совершить»<sup>91</sup>. — Прибавим тут же и отметим как следует, что это «чувство вины» у невротиков мы, коротко говоря, находим действующим в подлинно *толстовском духе*. «Но если мы станем искать у этих невротиков, — продолжает Фрейд, — поступков, вызвавших такие реакции, то нам придется разочароваться. Мы не находим поступков, а только импульсы, движения чувств, стремящихся ко злу, выполнение которого сдерживается. Сознание вины у невротиков имеет свое основание только в психических реальностях, а не в фактических»<sup>92</sup>, и это сознание вины со временем начинает даже нравиться испытывающему его. «Хорошо себя чувствовать виноватым, — констатирует Л. Толстой в дневнике от 10 августа 1910 г., — и я чувствую...»<sup>123\*</sup> Порою ему было даже чересчур хорошо с этим чувством, и тогда он вздыхал: «...мне хорошо, мне ужасно хорошо, мне слишком хорошо <...> *Пострадать бы*»<sup>93</sup>.

«Обстоятельства сложились так, — пишет дочь Л. Толстого Александра Львовна в своих о нем воспоминаниях, — что он был окружен людьми, перед которыми считал себя *виноватым*: перед матерью за то, что не мог исполнить всех ее желаний; перед крестьянами, что жил в Ясной Поляне; перед Гусевым<sup>125\*</sup>, сосланным в Чердынь, перед Молочниковым<sup>126\*</sup>, посаженным в тюрьму

<sup>91</sup> Тотем и табу, стр. 168<sup>122\*</sup>.

<sup>92</sup> Ibid., <стр.> 168. Ср. «Я и Оно» З. Фрейда, где говорится, что у молодых преступников наличие чувства вины может быть доказано до преступления; чувство вины, т<аким> о<бразом>, является не следствием, а мотивом преступления, как если бы ощущалось облегчение в возможности связать это бессознательное чувство вины с чем-то реальным и актуальным.

<sup>93</sup> М. Горький. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 49–50<sup>124\*</sup>.

за распространение его сочинений; перед Чертковым<sup>127\*</sup>, посвятившим ему жизнь...»<sup>94</sup> «13 марта (1908 г.)<sup>128\*</sup> Гусев получил письмо от Бодянского<sup>130\*</sup>, недавно сидевшего в тюрьме за распространение сочинений отца, — пишет А. Л. Толстая по поводу толстовского юбилея: — «...написал свое мнение, как надо праздновать юбилей Льва Николаевича <...> согласно с законами, а потому и принятой правде, Льва Николаевича следовало бы посадить в тюрьму ко дню юбилея, что дало бы ему глубокое нравственное удовлетворение...»<sup>95</sup> Л. Н. Толстого глубоко тронуло это письмо, и он сейчас же ответил Бодянскому: „Действительно, ничто так не удовлетворило бы меня и не дало бы мне такой радости, как именно то, чтобы меня посадили в тюрьму: в хорошую, настоящую тюрьму, вонючую, холодную, голодную“»<sup>96</sup>.

Однако, хотя Толстому и нравилось чувствовать себя виноватым, *чувство вины* по самому существу своему, как мы знаем, — чувство мучительное, гнетущее, доводящее людей до мысли о *самоубийстве*, если оно отличается чрезмерной интенсивностью! А это как раз наблюдается в случаях *болезненного раздражения*, бывших столь частыми у Л. Толстого.

«В этих случаях, — учит Фрейд, — чувство вины сознается чрезмерно ярко; „идеальное Я“ проявляет тогда особенную строгость и *неистовствует* по отношению к „Я“ часто самым ужасным образом»<sup>97</sup>, «как если бы оно завладело всем содержащимся в индивидууме садизмом. Согласно нашему пониманию садизма, — добавляет Фрейд, — мы сказали бы, что разрушительный компонент отложился в „сверх-Я“ (*идеальном Я*) и обратился против „Я“. Господствующее теперь в „сверх-Я“ начало подобно чистой *культуре влечения к смерти*<sup>134\*</sup>, и последнему довольно часто удается умертвить „Я“, если только „Я“ предварительно не обезопасит себя от своего тирана, предавшись мании»<sup>98</sup>.

Какое отношение конкретно имеют все эти фрейдовские данные к толстовскому творчеству и, в частности, к его сочинению «Что такое искусство?»?

<sup>94</sup> См. газ. «Послед<ние> новости» от 30 мая 1931 г. «Из воспоминаний»<sup>129\*</sup>.

<sup>95</sup> Н. Н. Гусев. Два года с Толстым<sup>131\*</sup>.

<sup>96</sup> «Послед<ние> новости», от 24 июня 1931 г.<sup>132\*</sup>

<sup>97</sup> Я и Оно, изд<-во> «Academia», 1924 г., стр. 52<sup>133\*</sup>.

<sup>98</sup> Там же, <стр.> 55.

Правоверный фрейдист найдет ответ в *биографии* Л. Толстого, где он отметит полное совпадение только что сказанного, по поводу «чувства вины», с фактами личной жизни и чертами характера великого писателя.

*Болезненная раздражительность* Л. Толстого, еще в молодые годы его, поражала всех его знавших<sup>99</sup> и вполне позволяет говорить о нем как о *невротике*. «Я всегда был Лева-рева, — сознается Толстой в письме к тетке, Т. А. Ергольской. — Сначала я стыдился этой слабости...» «Левочка всю зиму *раздраженно*, часто со слезами и волнением пишет»<sup>100</sup>, — свидетельствует С. А. Толстая о работе своего мужа над «Войной и миром». «...Левочка впал не только в уныние, но даже в какую то *отчаянную апатию*. Он не спал и не ел, сам *à la lettre*<sup>136\*</sup> плакал иногда, и я думала, просто, что я с ума сойду», — писала она же своей сестре 14 октября 1881 г.<sup>101</sup> А в следующем году С. А. Толстая, встревоженная меланхолией мужа, не боится уже определить ее как *болезнь* (см. письмо ее к Толстому от 3 марта): «Я начинаю думать, — пишет Софья Андреевна, — что если счастливый человек вдруг увидел в жизни только всё ужасное, а на хорошее закрыл глаза, то это от *нездоровья*. Тебе бы *полечиться надо* <...> Это тоскливое состояние уже было прежде давно...»<sup>138\*</sup> И пр<оч>.

*Садический* привкус его высказываний о женщинах, о войне и о некоторых литературных явлениях вынудил однажды И. С. Тургенева заметить: «Хоть в щелоче вари три дня русского офицера, а не вываришь из него юнкерского ухарства; каким лаком образованности ни отполируй такого субъекта, все-таки в нем просвечивает *зверство* <...> И все это *зверство*, как подумаешь, из одного желания получить отличие...»<sup>102</sup> Героинь романов Жорж Санд молодой Л. Толстой готов был «привязывать к позорным колесницам и возить по петербургским улицам»<sup>103</sup>,

<sup>99</sup> См., напр., «Воспоминания» Д. В. Григоровича, изд<-во> «Academia», Л., 1928 г., стр. 250–254; «Воспоминания» Авдотьи Панавой, <стр.> 343 и сл. (история несостоявшейся дуэли Л. Толстого с И. С. Тургеневым).

<sup>100</sup> «Две жены — Толстая и Достоевская» Ю. И. Айхенвальда. Берлин, стр. 17<sup>135\*</sup>.

<sup>101</sup> П. И. Бирюков. Биография Л. Н. Толстого. Т. II., стр. 421–422<sup>137\*</sup>.

<sup>102</sup> Воспом<инания> Авд<отьи> Панавой. Л., 1927 г., стр. 335<sup>139\*</sup>.

<sup>103</sup> Op. cit., <стр.> 253.

в спорах он обдумывал «не прямой ответ», а такой, который должен был «сразить собеседника»<sup>104</sup> и пр<оч>. В 1886 г., вспоминая о жестокостях человека в русской истории, Л. Толстой заносит в свою записную книжку: «Всегда в истории и в действительности: „как кричит?“ „когда?“ *меня притягивало к этим жестокостям*, я читал, слышал или видел их и замирал, вдумываясь, вслушиваясь, вглядываясь в них. Чего мне нужно было от них, я не знал; но мне неизбежно нужно было знать, слышать, видеть это <...> Я не мог найти и понять того, чего от меня требовало и *почему меня тянуло к этому* <...> Только очень недавно я понял, наконец, *что мне нужно было в этих ужасах, почему они притягивали меня*.

Почему я чувствовал себя ответственным в них, и что мне нужно сделать по отношению их?» «Оказывается, чисто-садическая страсть Толстого» — которую он не сумел назвать по имени — нужна была, чтоб «сорвать с глаз людей завесу, которая скрывает от них их человеческие обязанности и призывает их к служению дьяволу»<sup>105</sup>.

Толстовская философия непротивления злу, говорит проф. А. М. Евлахов<sup>141\*</sup>, «с ее идеализацией крестьян, смирением и покорностью Платона Каратаева, Акима, Алешки-Горшка, Ивана-дурака и других есть, в сущности, не что иное, как реактивное образование против *садической жестокости* и насильнических тенденций, свойственных эпилептической психике»<sup>106</sup>.

*Влечение к смерти* как результат отложения *садического* компонента в «сверх-Я» (обращающегося против «Я») точно так же наличествует у Л. Толстого «как по писаному». «Всем известно по его „Исповеди“ и другим сочинениям, — пишет жена Льва Толстого в своих „Записках“, — что он (Толстой)<sup>143\*</sup> хотел даже *повеситься*, не находя удовлетворения в своих исканиях <...> Муж мой, не высказывая этого ясно, грезил тем, что *лишит себя жизни*, как грозил впоследствии своим уходом»<sup>107</sup>.

<sup>104</sup> Там же.

<sup>105</sup> Бирюков, <т.> II. стр. 613–614. Ср. также: А. М. Евлахов. Конституционные особенности психики Л. Н. Толстого. Гос. изд<-во>, 1930 г., стр. 76–77<sup>140\*</sup>.

<sup>106</sup> А. М. Евлахов, *op. cit.*, <стр.> 77<sup>142\*</sup>.

<sup>107</sup> «Две жены» Ю. И. Айхенвальда, стр. 31<sup>144\*</sup>.

«Умереть часто хочется. Работа не забирает», — сознается Толстой сам себе в интимном дневнике 2 сентября 1881 г. «Здоровье мое слабеет и очень *часто хочется умереть*, — жалуется он на следующий год в письме В. И. Алексееву<sup>145\*</sup>, — но знаю, что это дурное желание — это второе искушение. Видно, я не пережил еще его» (см.: П. И. Бирюков. Биография Л. Толстого, т. II, стр. 462<sup>146\*</sup>). «Смерти я не боюсь, даже *желаю ее*. Но это то и дурно...» и т. д. — пишет Толстой В. Г. Черткову в 1885 г. (Бирюков, т. II, <стр.> 549<sup>147\*</sup>). «Со всеми тяжело. *Не могу не желать смерти*», — значится в его дневнике от 11 августа 1910 г. («Две жены» Ю. И. Айхенвальда, стр. 50<sup>148\*</sup>).

Славного Н. Ф. Федорова — как известно — он повергал в гнев и изумление своим настойчивым признанием: «...люблю эту курноску» (т. е. *смерть*)<sup>108</sup>. «Иногда казалось, — пишет Максим Горький, — что старый этот колдун играет со смертью, кокетничает с ней и старается как-то обмануть ее: я тебя не боюсь, я тебя люблю, я жду тебя»<sup>109, 150\*</sup>.

Отсюда, чтоб «*обезопасить себя* — согласно фрейдовскому объяснению — от своего *тирана*», т. е. от «*идеального Я*», по-нуждающего к «чувству вины» и искупляющей ее смерти, сознательное «*Я*» Толстого должно было «*предаться мании*». — И мы знаем слишком хорошо, к *какой* именно мании был склонен в юности Толстой и *какой* он окончательно предался к старости, сразу же обеспокоив ею своих близких.

«Он пишет какие-то религиозные рассуждения, читает и думает до головных болей, — жалуется сестре своей жена Толстого (в ноябре 1879 г.), — и всё это, чтоб показать, как церковь несообразна с учением Евангелия <...> Я одно желаю, — пишет С. А. Толстая, — чтобы уж он поскорее это кончил и *чтоб прошло это как болезнь* (курсив мой. — Н. Е.)»<sup>110</sup>.

Как известно, эта «*болезнь*» не прошла и — к счастью, т. к. чрез *религиозную манию* Толстой, несмотря на приступы влечения к смерти, сохранил на долгие годы свою бесценную для всего человечества творческую жизнь.

<sup>108</sup> А. К. Горностаев. Перед лицом смерти. Б. м., Изд<-во> «Eurasie», 1928 г., стр. 8<sup>149\*</sup>.

<sup>109</sup> М. Горький. Воспоминания о Л. Н. Толстом. 3-е изд., <изд-во> И. Гржебина, 1922 г., стр. 49<sup>151\*</sup>.

<sup>110</sup> См.: Бирюков, т. II, <стр.> 335; у Полнера<sup>152\*</sup>, <стр.> 134.

«Ночью слышал голос, требующий обличения заблуждений мира, — заносит Толстой в записную книжку 25 мая 1889 г., — нынешнюю ночь голос говорил мне, что настало время обличить зло мира...»<sup>111</sup> и т. д.

Подобные признания слишком хорошо знакомы врачам-невропатологам и психиатрам.

О том, что он был одержим религиозной манией, как некой болезнью, Толстой, конечно, не подозревал, подобно большинству «одержимых», находя — вопреки мнению жены, — что как раз наоборот — не он, а другие ведут духовно нездоровую жизнь.

То же отношение к себе и к другим, как известно, проявлял и Н. В. Гоголь, страдавший в последние годы своей жизни такой же — только в иной и тягчайшей форме — *религиозной манией*. И весьма показательна, что Л. Толстой, отрицавший чуть не поголовно искусство своих великих предшественников, полагал себя конгениальным, на старости лет, только Гоголю и именно Гоголю последнего периода его жизни<sup>112</sup>.

«40 лет тому назад, — писал Л. Толстой П. И. Бирюкову<sup>159\*</sup> по поводу гоголевской „Переписки с друзьями“, — человек, имевший право это говорить, сказал, что наша литература на ложном пути — ничтожна, и с необыкновенной силой показал, растолковал, чем она должна быть, и в знак своей искренности *сжег свои прежние писания*<sup>113</sup>. Но много и сказал в своих письмах, по его выражению, что *важнее всех его повестей*. Пошлость, обличенная им, закричала: он *сумасшедший*, и 40 лет литература продолжает идти по тому ложному пути <...> Пошлость

<sup>111</sup> Там же, т. III., стр. 101<sup>153\*</sup>.

<sup>112</sup> К сведению художественных критиков, исповедующих фрейдизм: в «Моих воспоминаниях из прошлого» Л. М. Жемчужников, говоря о некоем Федоре Васильевиче Чижове<sup>154\*</sup>, делится следующими сведениями: «О Гоголе он (Чижов)<sup>155\*</sup> и Галаган<sup>156\*</sup> сообщали, что сначала он был остер и интересен, а потом... застенчив, скрывался и замечен в *самом несчастном пороке*, о котором говорил его товарищ Прокопович<sup>157\*</sup> и другие лица. Сомневаться в этом едва ли возможно, — находит Л. М. Жемчужников, — и этим объясняются его болезненные письма к друзьям, возмущившие Белинского и всех лучших людей того времени» (См. выпуск второй «В крепостной деревне». Изд.-во Сабашниковых, 1927 г., стр. 68)<sup>158\*</sup>.

<sup>113</sup> Параллель: Л. Толстой *отрекся* от своих «прежних писаний».

царствует, и я всеми силами стараюсь как новость сказать то, что сказано Гоголем (курсив мой. — Н. Е.)»<sup>114</sup>.

И то же самое Л. Толстой повторяет в письме к Н. Н. Стрехову<sup>161\*</sup>: «Ведь я опять относительно значения истинного искусства открываю Америку, открытую Гоголем 35 лет тому назад...»<sup>115</sup>

Откуда, спрашивается, взялась у Толстого эта неумолимая строгость его «идеального Я» (сверх-Я), строгость, загнавшая его (как и Гоголя) в болезненное состояние, именуемое *религиозной манией*?

Из *стремительного вытеснения эдипова комплекса*, ответил бы Фрейд. «Чем стремительнее было его вытеснение (под влиянием авторитета, религии, образования и чтения), — поясняет Фрейд, т. е. как раз под влиянием тех воспитательных факторов, какие имели место в ранней юности Толстого, — тем строже впоследствии „сверх-Я“ будет властвовать над „Я“ как совесть, а м<ожет> б<ыть> и как бессознательное чувство вины»<sup>116</sup>.

Так как, по Фрейду, «*невроз представляет собой негатив перверсии*»<sup>117</sup> — следует допустить, что *невроз*, засвидетельствованный у Толстого, говорит тем самым об имевшей место в его ранней юности, но сурово вытесненной, *перверсии*<sup>118</sup>.

Но «общее перверсное сексуальное предрасположение детства» считается Фрейдом «*источником наших добродетелей*, поскольку оно дает толчок к развитию их посредством реакци-

---

<sup>114</sup> П. И. Бирюков. Биография, т. III, стр. 40–41<sup>160\*</sup>.

<sup>115</sup> Там же, <стр.> 41<sup>162\*</sup>.

<sup>116</sup> Я и Оно, стр. 33<sup>163\*</sup>.

<sup>117</sup> Очерк по психологии сексуальности. Гос. изд<-во>, стр. 111.

<sup>118</sup> Какова была конкретно предполагаемая перверсия, мы в точности не знаем, но некоторые из автобиографических данных Толстого могут вручить фрейдисту руководящую нить; напр<имер>, из времен первого детства Толстой хранил такое воспоминание: «...мы, в особенности я с Митенькой и девочками, сидели под стульями, как можно теснее друг к другу. Стулья эти завешивали платками, загораживали подушками и говорили, что мы „муравейные братья“, и при этом испытывали особенную нежность друг к другу. Иногда эта нежность переходила в ласку, дети начинали гладить друг друга, прижиматься друг к другу <...> Мы называли это игрой, — заявляет Толстой, — а между тем все на свете игра кроме этого» (См. П. И. Бирюков, т. I, стр. 94–95)<sup>164\*</sup>.



онных преобразований»<sup>119</sup>. При этом опыт позволяет заметить, что чем *сильнее* проявлялось *сексуальное влечение*<sup>166\*</sup> в прошлом, тем *высшей* становится потом — при реактивном преобразовании наших «низменных чувств» — наша *добродетель*, согласно поговорке, которую приводит Фрейд (разъясняя процесс вытеснения «особенно *сильных*, врожденных компонентов»): «*кто в молодости гуляка, тот в старости монах*»<sup>120</sup>.

Простодушный читатель — далекий мыслью от связи между эротическим и религиозным чувствами — объяснит, наверно, такое *превращение*, вошедшее в поговорку, простым желанием в старости замолить грехи молодости, находя естественным, что религиозное рвение старости прямо пропорционально грехам молодости.

Фрейдисты же — в своем учении о *сублимации* — совсем иначе объясняют подобное превращение, доказывая, как, напр<имер>, цюрихский последователь Фрейда священник Dr. Pfister<sup>168\*</sup> (в своей работе о набожности графа von Zinzerdorf'a и в др. работах), что «*религиозная мечтательность сводится к проявлениям извращенной эротики*»<sup>121</sup>.

«Вы *сильно распутничали* в юности?» — спросил А. П. Чехова Л. Толстой. «*Я был неутомимый*»<sup>122</sup>, — признался старый грешник.

<sup>119</sup> Оч<ерк> по психол<огии> секс<уальности>, стр. 111<sup>165\*</sup>.

<sup>120</sup> Там же, <стр.> 111<sup>167\*</sup>.

<sup>121</sup> 3. *Фрейд*. Очерк истории психоанализа (См.: Основные психол<огические> теории в психоанализе, стр. 45)<sup>169\*</sup>.

О связи *сексуальности* с *религиозностью* говорили до священника Dr. Pfister'a наши духовные пастыри — епископ Феофан Затворник и епископ Игнатий Брянчанинов. По словам первого, «художественное делание молитвы Иисусовой иного ввергает в прелесть мечтательную, а иного, дивно сказать, в постоянное *похотное* состояние» (Собр. писем святителя Феофана, М., 1901 г., т. 7, стр. 87). «Какое странное явление, — вторит ему епископ Игнатий, — по-видимому, подвижник занимается *молитвою*, а занятие порождает *похотение*, которое должно бы умерщвляться занятием» (Соч., т. 2, СПб., 1865 г., стр. 354).

Наш знаменитый ныне Вас<илий> Вас<ильевич> Розанов, писатель преимущественно по *религиозным* вопросам, говорил, что кто пишет кровью, кто потом, кто слезами, а он, Розанов, — *спермою*, и утверждал, что лучше всего пишется, когда, держа руку в кармане, трогашь гениталии.

<sup>122</sup> М. Горький. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 20<sup>170\*</sup>.

«Без ужаса, омерзения и боли сердечной не могу вспомнить об этих годах, — кается он в „Исповеди“, говоря о десятилетии 1847–1857. — Я убивал людей на войне, вызывал на дуэли, чтобы убить <...> блудил, обманывал. Ложь, воровство, любоддеяние всех родов, пьянство, насилие, убийство...»<sup>123</sup>

Его «претензия на *донжуанство*» выводила из себя И. С. Тургенева<sup>124</sup>.

Но «среди всей этой бурной смены светских удовольствий, игры, *припадка чувственности, увлечений цыганками*, охотой вдруг наступали периоды религиозности и смирения», — отмечает П. И. Бирюков в 1-м томе биографии Л. Н. Толстого<sup>125</sup>.

И обратно! — говорит нам жизнеописание Толстого: за сексуальным отливом наступал «вдруг» сексуальный прилив. — Даже на склоне лет в периоды, казалось бы, полной *сублимации* сексуального влечения у Л. Толстого всё еще нет-нет, а обнаруживается словесный прорыв того фронта, какой охраняло вокруг его сознания его суровое «идеальное Я».

«О женщинах он говорит охотно и много, как французский романист», — пишет М. Горький о Толстом, уже почтенном *старце*, но всегда с... «грубостью русского мужика», так что «с обычной точки зрения *речь его была цепью „неприличных“ слов*»<sup>126</sup>, т. е. сплошно *непристойностью*.

А «что такое „непристойность“?» — спросит фрейдист. Это «суррогат<sup>175\*</sup> сексуального действия, полового удовлетворения. Непристойность рассчитана на женщину, на ее присутствие, хотя бы воображаемое <...> *Называние непристойных предметов есть суррогат их видения, показывания или осязания*»<sup>127</sup>.

Вражда Толстого к женщине это — по Горькому — «вражда мужчины, который не успел исчерпать столько счастья, сколько мог, или вражда духа против “унизительных порывов плоти” <...> что-то деланное звучало в его словах (о женщинах)<sup>177\*</sup>, что-то неискреннее и в то же время — очень личное. Словно его

<sup>123</sup> Исповедь. Изд<ание> «Своб<одного> слова», стр. 2<sup>171\*</sup>.

<sup>124</sup> А. Панаева. Воспоминания, стр. 335<sup>172\*</sup>.

<sup>125</sup> См. берлинское изд. 1921 г., стр. 172<sup>173\*</sup>.

<sup>126</sup> Воспом<инания о Л. Н. Толстом>, <стр.> 20<sup>174\*</sup>.

<sup>127</sup> З. Фрейд. Остроумие и его отношение к бессознательному, М., 1925 г., стр. 129–134 и В. Н. Волошинов. Фрейдизм, стр. 89<sup>176\*</sup>.

однажды оскорбили, и он не может ни забыть, ни простить»<sup>128</sup>. «Панегиристу смерти, величайшему лицемеру нашего времени», — так озаглавлена одна из статей, посвященных Л. Толстому Н. Федоровым<sup>179\*</sup>, авторитет которого Толстой читил как ничей («Я горжусь, что живу в одно время с подобным человеком», — говорил Толстой про Н. Ф. Федорова)<sup>129</sup>.

И как бы в подтверждение характеристики, данной ему Н. Ф. Федоровым, Л. Н. Толстой озадачивал своих слушателей, заявляя: «А я про баб скажу правду, когда одной ногой в могиле буду, — скажу, прыгну в гроб, крышкой прикроюсь — возьми-ка меня тогда!»<sup>130</sup>

Но всё это были, конечно, только «прорывы» его религиозно-нравственного фронта, лишь исключения из того незыблемого положения, какое фрейдисты в своем учении о сублимации видят верно выраженным в пословице «Кто смолоду гуляка, тот в старости монах».

Поэтому, если в период *неполной сублимации* сексуального влечения (годы работы над «Войной и миром») Л. Толстой допускал в своих сочинениях эротические вольности, которые выкидывал потом по просьбе жены (считавшей их «не довольно чистым для чтения молодежи») <sup>131</sup>, то впоследствии при *возможно полной сублимации* своей чувственности (годы работы над «Что такое искусство?») великий старец должен был проявлять ко всему чувственному фанатическую нетерпимость.

Всё искусство, «и настоящее, и поддельное, за самыми редкими исключениями», кажется автору «Что такое искусство?» «посвященным» только тому, чтобы «описывать, изображать, разжигать всякого рода *половую любовь* во всех ее видах. Только

<sup>128</sup> Горький. Воспоминания о Л. Н. Толстом, <стр. > 25<sup>178\*</sup>.

<sup>129</sup> А. К. Горностаев. Перед лицом смерти. Изд.-во > «Eurasia», 1928 г., стр. 4 и 8.

<sup>130</sup> М. Горький. Воспоминания о Л. Н. Толстом, <стр. > 62<sup>180\*</sup> и В. Лазурский. Воспоминания. М., 1911 г., стр. 6. «Лев» Николоевич стал в шутку говорить, что он выскажет свой решительный взгляд на женщину лишь тогда, когда почувствует себя наполовину в могиле: „Тогда высьнусь, скажу и спрячусь, а теперь нельзя — заключают“<sup>181\*</sup>.

<sup>131</sup> «Как, например, сцены цинизма красавицы Элен», — сообщает С. А. Толстая в своих «Записках» (См.: «Две жены» Ю. И. Айхенвальда, стр. 17–18)<sup>182\*</sup>.

вспомнить, — сокрушается Толстой, — все те романы с раздражающими похоть описаниями любви и самыми утонченными, и самыми грубыми, которыми переполнена литература нашего общества; все те картины и статуи, изображающие обнаженное женское тело, и всякие гадости, которые переходят на иллюстрации и рекламные объявления; только вспомнить все те пако-стные оперы, оперетки, песни, романсы, которыми кишит наш мир, — и невольно кажется, что существующее искусство имеет только одну определенную цель: как можно более широкое пространство разврата»<sup>132</sup>.

Это старческое «откровение» Л. Толстого в высокой степени *симптоматично* в глазах фрейдиста, и читатель уже знает, *почему*.

Нам остается еще, чтоб покончить с правоверным фрейдизмом (ибо есть еще и *не-правоверный*, как известно, не говоря уже о *вульгарном* фрейдизме!), сказать несколько слов о *нарциссизме*<sup>133</sup> — одном из позднейших учений Фрейда — и о применении его к анализу художественного творчества вообще и толстовского в частности.

Нарциссизм, учит Фрейд, это *либидинозное дополнение эгоизма*: «Когда говорят об эгоизме, то имеют в виду только пользу индивида; когда говорят о нарциссизме, то принимают во внимание и его либидинозное удовлетворение»<sup>134</sup>.

Dr. A. Hesnard<sup>184\*</sup>, верный, в общем, учению Фрейда о нарциссизме, доходит до утверждения, что в известном смысле «*искусство не что иное, как нарциссизм*», более или менее подмешанный и скрытый или, вернее, усовершенствованный. Оно включает в себе существенный, центральный, явно нарцисстический зародыш *самолюбования и самоприхорашивания*, а также культа *самого себя*, одновременно чувственного, нежного и порой почтительного<sup>135</sup>.

«*Он вечно рисуется перед нами*, — говорил И. С. Тургенев про молодого Л. Толстого, — и я затрудняюсь, как объяснить

<sup>132</sup> Что такое искусство?, глава XVIII, стр. 241–242<sup>183\*</sup>.

<sup>133</sup> От мифического Нарцисса, предпочтившего нимфе Эхо свое собственное изображение, отражавшееся в воде.

<sup>134</sup> Лекции по введению в психоанализ, стр. 205.

<sup>135</sup> L'individu et le sex. Psychologie du narcissisme. «Stock», 1927, p. 197.

в умном человеке эту глупую кичливость своим захудалым графством»<sup>136</sup>.

«Я стал писать из *тщеславия*, корыстолюбия и *гордости* <...>», — вспоминает (как бы поддакивая И. С. Тургеневу) сам Толстой свою молодость, на страницах «Исповеди»<sup>186\*</sup>.

Изменился ли он к старости?

Нет. «Я — много пишу, — сокрушался он при М. Горьком, — и это нехорошо, потому что — от *старческого самолюбия*, от *желания*, чтобы все думали по-моему»<sup>137</sup>.

«Для некоторых наблюдателей даже, стремящихся обнаружить во всех духовных областях ритмы инстинкта, *искусство*, — по замечанию А. Hesnard'a, — является прежде всего *расширением примитивной половой* склонности: *эксгибиционистской склонности*»<sup>138</sup>.

Это положение солидно защищается W. Stekel'em<sup>189\*</sup> в его «Dichtung und Nervose», где всякое художественное творчество рассматривается как *эксгибиционная извращенность*, состоящая в «удовольствии от наготы и *обнажения себя и других*».

Под этим углом зрения многие художественные произведения являются лишь *нарцисскими проекциями* некоей «инстинктивной внутренней драмы». Почему среди художников, например, так много пессимистов, горьких, жестоких порою в своих произведениях, как не потому, что в них авторы их проецировали свое архаическое любопытство, страстное, неутолимое, близкое к садической потребности копать, обнажать, раскрывать...<sup>139</sup>

Некоторые примеры из истории искусства и литературы дают определению В. Штекеля несомненное основание. Среди них на первом месте, разумеется, Ж.-Ж. Руссо, который начал в детстве с *обнажения «заднего фасада»* своего тела перед проходящими женщинами, а кончил, в зрелом возрасте, *обнажением «заднего фасада»* европейского общества, государства, церкви, семьи, воспитания, обнажением тайн своей собственной души (см. его «Confessions»).

---

<sup>136</sup> Авд. Панаева. Воспоминания > стр. 335<sup>185\*</sup>.

<sup>137</sup> М. Горький «Воспоминания > о Л. Н. Толстом», стр. 78<sup>187\*</sup>.

<sup>138</sup> А. Hesnard. Op. cit., p. 197<sup>188\*</sup>.

<sup>139</sup> А. Hesnard. Op. cit., p. 203.

В каком именно отношении Ж.-Ж. Руссо интересен для нашего исследования?

В том, что именно его — великого Жан-Жака Руссо — взял себе за образец наш великий Лев Толстой, найдя с ним явное *сродство душ*. «Я прочел всего Руссо, все двадцать томов <...> — говорил Толстой посетившему его в 1901 г. профессору Paul Boyer<sup>190\*</sup>, — Я более, чем восхищен им — я боготворил его. В 15 лет я носил на шее медальон с его портретом вместо нательного креста. Многие страницы его так близки мне, что мне кажется, я их написал сам»<sup>140</sup>.

Доверившись этому признанию, фрейдист легко прощупает *нарцисскую подоплеку* книги «Что такое искусство?», где автор, со страстным рвением *обнажая* пороки современного искусства, творцов его и общества их поощряющего, *самовозвышается* в глазах света даже тогда, когда сбрасывает себя с почетного пьедестала, какой он воздвиг себе своими бессмертными творениями.

## 6.

Вот в общих чертах примерный подход провизуарного характера к «Что такое искусство?» со стороны *правоверного* фрейдизма, имеющего еще в ресурсе, для психоанализа художественных произведений, и другие более или менее сложные концепции, как, напр<имер>, парадоксальный на первый взгляд «кастрационный комплекс» (эдипов комплекс плюс страх кастрации). Но рядом с правоверным фрейдизмом (Венской школы) существует еще, как известно, и *не-правоверный* «фрейдизм» (Цюрихской школы), отрицающий, напр<имер>, тот же «эдипов комплекс» и «кастрационный», дающий совсем другое толкование «libido»<sup>192\*</sup> и пр<оч>.

Остановлюсь здесь как на наиболее подходящем для нашей цели (К.-Г. Юнга и В. Штекеля мы уже цитировали) на знаменитом психоаналитике Альфреде Адлере<sup>193\*</sup>.

Психоанализ, по словам Фрейда, «никогда не предъявлял претензий дать вообще исчерпывающую теорию душевной жизни человека, но требовал только, чтобы применяли его

---

<sup>140</sup> П. И. Бирюков. Биография Л. Толстого, т. I, стр. 288<sup>191\*</sup>.

положения для дополнения и корректуры нашего знания, приобретенного любым иным путем. Теория Альфреда Адлера идет гораздо дальше этой цели: она хочет поведение и характер людей объяснить тем же приемом, что и невротические и психотические заболевания их»<sup>141</sup>.

Основная мысль системы Адлера (заимствованная у Ницше) состоит в признании, что нами движет «*воля к власти*» («*воля к могуществу*» — «*Das Wille zur Macht*»<sup>194\*</sup>), что у каждого из нас главная цель в жизни — *самоутверждение индивидуума*, стремление к чему, проявляемое доминирующим образом в форме «*мужского протеста*», имеет место и в образе жизни, и в образовании характера, и в неврозе.

Что, следовательно, обиднее всего для человека? — Слабость, *неполноценность*. «Неполноценный субъект, гонимый своей жаждой к могуществу, со страстной энергией работает сам над собой, ибо чувство неполноценности для него невыносимо <...> Когда неполноценный индивид отчаивается в возможности победы <...> он ищет *убежища в болезни*, как бежит в монастырь монах, не желающий ничего больше знать о мирском. Такое бегство в болезнь приносит обычно тот выигрыш, что заболевший неврозом властвует, тиранит окружающих, принуждает их к заботливости, состраданию, денежным жертвам; таким образом, под покровом своей болезни, он добивается гораздо большего значения, чем в здоровом состоянии»<sup>142</sup>.

«Приходят тут ко мне люди, — ворчал бывало Адлер, — которых уже годами лечили психоанализом. Они знают всевозможные вещи: и эдиповский комплекс, и чорта, и дьявола! Но они ничего не знают о том, что *не выносят чувства неполноценности (inferiority complex)*<sup>196\*</sup> и отсюда их бегство в болезнь, вместо борьбы с этой неполноценностью»<sup>143</sup>.

Приложимо ли это учение о «*неполноценности*»<sup>144</sup> ко Льву Толстому? Был ли он на самом деле одержим этим чувством?

---

<sup>141</sup> Основные психологические теории в психоанализе. — «Очерк истории психоанализа» проф. Зиг. Фрейда. М.; Пг., Гос. изд.-во, 1923 г., стр. 57.

<sup>142</sup> Ф. Виттельс, *op. cit.*, <стр.> 120–121<sup>195\*</sup>.

<sup>143</sup> Там же, <стр.> 125<sup>197\*</sup>.

<sup>144</sup> Жане называет подобное чувство «*Le sentiment d'incomplétude*».

И не должны ли мы видеть во всей страстности его творчества борьбу с чувством своей неполноценности?

На первый взгляд — глупый вопрос! Однако вот что говорит по этому поводу сам Лев Толстой: «Посмотрим, что такое моя личность, — пишет 26-летний прапорщик Л. Толстой в своем дневнике. — Я дурен собой, неловок, нечистоплотен и светски необразован. Я раздражителен, скупен для других, нескромен, нетерпим (*intolérant*) и стыдлив как ребенок. Я почти невежда <...> Я невоздержан, нерешителен, непостоянен, глупо тщеславен и пылок, как все бесхарактерные люди. Я не храбр. Я не аккуратен в жизни и так ленив, что праздность сделалась для меня почти необходимой привычкой <...> У меня нет ни ума практического, ни ума светского, ни ума делового. Я честен, т. е. я люблю добро <...> но есть вещи, которые я люблю больше добра — славу. Я так честолюбив <...> что часто, боюсь, я могу выбрать между славой и добродетелью — первую... (курсив мой. — Н. Е.)»<sup>145</sup>.

Если из этого беспощадного самообличения выкинуть пункты, касающиеся пороков, побежденных впоследствии Л. Толстым (нечистоплотность, лень, невежество, неаккуратность), то всё это самообличение останется действительным и для «зрелого мужа» Толстого, и для «великого старца» Льва Николаевича. Он сам нас в этом утверждает: стоит лишь принять во внимание его письмо П. И. Бирюкову, написанное на склоне лет, где Толстой словно колеблется перед публичным покаянием: «Написать всю свою гадость, глупость, порочность, подлость — совсем правдиво, правдивее даже, чем Руссо, — это будет соблазнительная книга или статья <...> Я подумал: что же другие люди, если я, хваленый многими, такая глупая гадина? А между тем, ведь это объясняется еще тем, что я хитрее других»<sup>146</sup>.

В этом осознанном Толстым чувстве своей *неполноценности*, обостренном и укрепленном, быть может, его на редкость неудавшимися личными «романами», потом брачной жизнью и служебной карьерой, Адлер и его последователи должны видеть источник всего толстовского творчества, стремящегоо-

<sup>145</sup> П. И. Бирюков. Л. Н. Толстой. Биография, т. I, стр. 257<sup>198\*</sup>.

<sup>146</sup> Там же, т. I, стр. 13<sup>199\*</sup>.



ся к *сверхполноценности*, и его «бегство» порой «в болезнь» при неудачах и усталости.

Это «бегство в болезнь» было тем легче для Л. Толстого, что к его «услугам» в этом отношении был не малый выбор всевозможных немощей: и камни в печени, и геморрой его одолевал, и с желудком было неладно, а главное, невроз с истерическими припадками и с обмороками, когда Толстой терял память и заговаривался как в бреду<sup>147</sup>. Близкие к Толстому лица не подозревали настоящей причины его нервных взрывов и «обмороков», объясняя их то переутомлением, то... <о>сознанием разлада между учением и жизнью. «Если Софья Андреевна, — говорит проф. А. М. Евлахов, — искала объяснения в „вегетарианстве и непосильной физической работе“, то Чертков — в... самой Софье Андреевне. Если Душан — в „отравлении мозга желудочным соком“, то вызванный из Тулы врач Щеглов — в артериосклерозе, осложненном предшествующим нервным состоянием <...> врачи не понимали, в чем дело!» — признает А. М. Евлахов, пришедший к заключению, что в Л. Толстом мы имеем дело с явным *эпилептиком*, с детства обнаруживающим «типичную *эпилептическую психику*», а к 1910 г. «настоящий *status epilepticus*<sup>200\*</sup>» (См. обширную монографию А. М. Евлахова «Конституциональные особенности психики Л. Н. Толстого», Гос. изд<-во>, 1930 г.)<sup>201\*</sup>.

Если иметь в виду, что в основе всякой шутки лежит в большей или меньшей мере нешуточная правда, мы с особенным интересом прочтем юмореску Л. Толстого «Скорбный лист душевнобольных яснополянского госпиталя» (помещенную в «Почтовом ящике» Толстых)<sup>202\*</sup>, где великий писатель дает сам себе следующую характеристику:

№ 1. Сангвинического свойства. Принадлежит к отделению мирных. Большой одержим манией, называемой немецкими психиатрами «*Weltverbesserungswahn*»<sup>203\*</sup>. Пункт помешательства в том, что больной считает возможным изменить жизнь других людей словами. Признаки общие: недовольство всем существующим порядком, осуждение всех, кроме себя, и раздражительная многоречивость без обращения внимания на слушателей; частые

<sup>147</sup> «Из воспоминаний» Александры Толстой в «Посл<едних> новостях», гл. X (номер от 24 июля 1931 г.), Бирюков, т. IV, стр. 239 и др.

переходы от злости и раздражительности к ненатуральной слезливой чувствительности<sup>148</sup>.

Можно с уверенностью сказать, что в этом шуточном документе гораздо меньше шутки, чем Л. Толстой полагал. Он и вправду был нервнобольным человеком и, хоть и проповедывал превозможение болезней, на самом деле любил болезнь ненормальной любовью, т. к. она давала ему в моменты душевной неуравновешенности верное прибежище. «*Болезнь лучше учит, чем здоровье*», — говорил Толстой своей приятельнице В. Микулич<sup>204\*</sup> и тут же объяснял, что болезнь нужна, «чтоб в виду ее ясно увидеть и свою жизнь, и свои отношения к Богу и к людям. *Не пугаться надо болезней, а всегда радоваться им*»<sup>149</sup>.

После такого признания нам становится совершенно понятной всем известная нелюбовь Толстого к врачам и его высокомерное презрение к медицине.

Нужно ли подчеркивать, что всё это вместе взятое — обильная «вода» на адлеровскую «мельницу»!

Известный психоаналитик доктор Ф. Виттельс лечил однажды невротика, удивительно похожего, по-моему, на Льва Толстого, отрицавшего, за малым исключением, чуть <ли> не всё на свете, начиная с Церкви, государства и цивилизации и кончая наукой, прогрессом и половым общением<sup>150</sup>. «Этот пациент, — сообщает Ф. Виттельс, — страдал тем, что не мог признавать никакого авторитета, делал вид, что всё знает лучше, *принуждал себя давать отрицательные отзывы о самых выдающихся произведениях искусства*, каждого объявлял дураком и при этом, с другой стороны, не мог отделаться от уничтожающего чувства собственной *неполноценности*. Вопреки наличию у такого пациента кастрационного комплекса и нарциссизма, его было трудно пользоваться, по крайней мере в первое время, иначе, чем по *методу Адлера*»<sup>151</sup>.

<sup>148</sup> И. Л. Толстой. Мои воспоминания, стр. 79. См. также в цитир. книге Евлахова стр. 70.

<sup>149</sup> В. Микулич. Встречи с писателями. Л., 1929 г., стр. 125<sup>205\*</sup>.

<sup>150</sup> «Оппозиция всему общепринятому, быть может, самая характерная черта Толстого», — пишет Т. И. Полнер в своей книге «Лев Толстой и его жена» (Париж, 1928 г., стр. 18).

<sup>151</sup> Виттельс. Op. cit., стр. 126.

Это признание в устах приверженца скорее Фрейда, чем Адлера, отменно лестно для последнего и назидательно для наших поисков психических корней такой озадачивающей книги, как «Что такое искусство?» Л. Толстого.

И. С. Тургенев недаром назвал Толстого в своем предсмертном письме «великим писателем земли Русской». Такому писателю, такой исключительно чуткой, развитой, высококультурной художественной натуре, как Л. Толстой, *не могли, конечно, не нравиться* величайшие произведения других великих творцов, всепризнанных талантов и гениев, но, сказал бы Адлер, в *подсознательном* Толстого эти прославленные таланты и гении стояли, грубо выражаясь, «поперек славе» самого Толстого и *его* христианским опрощенским идеям. Пока эти таланты и гении были *непререкаемо* славны, Толстой должен был страдать от чувства *неполноценности* (inferiority complex) своей творческой личности, своей собственной славы и (не он первый, не он последний среди великих художников!), исходя из этого «уничижающего чувства», стремиться затмить своих конкурентов, «*принуждая себя*», подобно пациенту Виттельса, к отрицательным о них отзывам. Но разумеется, больной не знал, да и не мог знать в свое время, *где* корень его болезни: «Странная вещь! — заносит Л. Толстой в свой швейцарский дневник 1857 г. — Из-за духа ли противоречия или вкусы мои противоположны вкусам большинства, но в жизни моей ни одна знаменито-прекрасная вещь мне не нравилась»<sup>152</sup>.

Вы восторгаетесь бессмертными творениями великих классиков — Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана? — А в глазах Л. Толстого это «*грубые, дикие и часто бессмысленные произведения*»<sup>153</sup>.

Вы преклоняетесь пред гениями Данте, Тассо, Мильтона? — Толстому ж непонятно, что хорошего в их «*рассудочных, выдуманных произведениях*»<sup>154</sup>.

Вы называете великим Гёте?.. — «А чем же он „великий“?» — недоумевал по-нароचितому яснополянский гений. «Читаю

<sup>152</sup> *Ив. Бунин*. Особенности Толстого, См. «Последние» нов<ости> от 14 марта 1937 г.<sup>206\*</sup>

<sup>153</sup> Что такое иск<усство?>, <стр.> 166<sup>207\*</sup>.

<sup>154</sup> Там же, <стр.> 165<sup>208\*</sup>.

Гёте, — записал он в дневнике 30 сентября 1906 г., — и вижу всё вредное влияние этого *ничтожного* буржуазно-эгоистического даровитого человека на то поколение, которое я застал. В особенности на бедного Тургенева с его восхищением перед „Фаустом“ (*совсем плохое произведение*)...»<sup>209\*</sup>

Вас пленяет «Страшный суд» Микеланджело?.. А Толстому этот непревзойденный *chef d'œuvre* кажется только «нелепым»<sup>155</sup>.

Вы увлечены Шекспиром? По-вашему, Шекспир велик, недосягаем?.. Так не угодно ли почитать в толстовской брошюре, ему посвященной, какую *чепуху* изобразил в «Короле Лире» сей «*посредственный писатель*»! Да и «Гамлет» его не ахти что, если вдуматься! — Видел Толстой гениального трагика Росси<sup>211\*</sup> в «Гамлете» и «испытывал и от самого содержания драмы, и от представления то особенное страдание, которое производят *фальшивые подобиya искусства*»<sup>156</sup>.

Что? Девятая симфония Бетховена — высочайшее достижение музыкального гения?.. Какое заблуждение! Правда, «среди <...> по заказу, второпях писанных бесчисленных произведений его (Бетховена)<sup>213\*</sup> есть, несмотря на искусственность формы, и художественные произведения; но он становится глух, не может слышать и начинает писать уже совсем выдуманные, недоделанные и потому часто *бессмысленные, непонятные в музыкальном смысле произведения* <...> представляющие *художественный бред* <...> *уродливые произведения* <...>»<sup>157</sup> как, например, Девятая симфония, которую «*без всякого сомнения*» Л. Толстой относит «к *дурному роду искусства*»<sup>158</sup>.

— Ну, а Шуман, Берлиоз, Лист?

— И они тоже, — отвечает Толстой, — «*принадлежат к этому дурному искусству*»<sup>159</sup>.

О музыке Мусоргского Л. Толстой сказал: «*Стыдно слушать*»<sup>160</sup>.

<sup>155</sup> Там же, <стр.> 166<sup>210\*</sup>.

<sup>156</sup> П. И. Бирюков. Биография Л. Н. Толстого, т. III, стр. 522<sup>212\*</sup>.

<sup>157</sup> Что такое искусство?, <стр.> 166–167<sup>214\*</sup>.

<sup>158</sup> Там же, <стр.> 226<sup>215\*</sup>.

<sup>159</sup> Там же<sup>216\*</sup>.

<sup>160</sup> Ив. Бунин. Особенности Толстого, «Посл<едние> новости» от 14 марта 1937 г.

Рихард Вагнер — просто «ограниченный, самонадеянный, дурного тона и вкуса немец, у которого самые ложные понятия о поэзии»<sup>161</sup>, который «пишет свою музыку в связи с <...> ложной системой соединения всех искусств»<sup>162</sup>, и вот появляется «Кольцо Нибелунгов» — «бессмысленное, грубое, фальшивое произведение, не имеющее ничего общего с искусством», которое лишь «благодаря мастерству подделки под искусство обходит весь мир»<sup>163</sup>.

«Написать <...> симфонию в духе Брамса и Рихарда Штрауса <...> гораздо легче, чем рассказать простую историю (как — подразумевается — это делал сам Л. Толстой на склоне дней своих! — Н. Е.) без чего-либо лишнего и вместе с тем так, чтобы она передала чувство рассказчика, или <...> написать четыре такта простой ясной мелодии, без всякого аккомпанемента <...>» (sic!)<sup>164</sup>.

Поэты особенно раздражали Л. Толстого, коль скоро их считали великими.

Кто такие Бодлер и Верлен с толстовской точки зрения? — *плохие стихотворцы, «очень неискусные по форме и весьма низкие и пошлые по содержанию»*<sup>165</sup>.

— А Гюго? — спросил раз М. Горький.

— ...Не люблю его — крикун! — ответил Толстой<sup>166</sup>.

Малларме и Метерлинк писали стихи, «не имеющие никакого смысла»<sup>167</sup>. И, чтоб это доказать на Метерлинке, Толстой «недобросовестно (по выражению А. М. Евлахова)<sup>224\*</sup> соединяет три стихотворения Метерлинка — в одно!»<sup>168</sup>

«Мы, не понимая их (т. е. этих стихов), — досаждает Толстой, — смело говорим, что это вздор, что это поэзия, забредшая в тупой угол»<sup>169</sup>. И т. д.

Но вот поэт Некрасов писал *понятно*, да к тому же с *любовным чувством к мужику!* Хороший это был поэт? Нет, — говорит

<sup>161</sup> Что такое искусство?, стр. 185<sup>217\*</sup>.

<sup>162</sup> Там же, стр. 167<sup>218\*</sup>.

<sup>163</sup> Там же, стр. 192<sup>219\*</sup>.

<sup>164</sup> Там же, <стр.> 257 и 258<sup>220\*</sup>.

<sup>165</sup> Там же, <стр.> 127 и 128<sup>221\*</sup>.

<sup>166</sup> М. Горький, *op. cit.*, <стр.> 71<sup>222\*</sup>.

<sup>167</sup> Что такое искусство?, <стр.> 129<sup>223\*</sup>.

<sup>168</sup> *Op. cit.*, <стр.> 83<sup>225\*</sup>.

<sup>169</sup> П. И. Бирюков, т. III, <стр.> 464<sup>226\*</sup>.

Толстой; у мужика «ох, да ой, да эй — а выходит настоящая песня, прямо из души как у птицы», Некрасов же «сплошь выдумывал свои стишонки»<sup>170</sup>.

О том, как Л. Толстой вообще не жаловал современных ему поэтов, говорит следующий отрывок из его предисловия к русскому переводу романа фон Поленца<sup>228\*</sup> «Крестьянин»: «...поэтическая слава переходит <...>, — тужит Л. Толстой, — к весьма сомнительным поэтам Майкову, Полонскому, Фету, потом к совершенно лишенному поэтического дара Некрасову, потом к искусственному и прозаическому стихотворцу Алексею Толстому, потом к однообразному и слабому Надсону, потом к совершенно бездарному Апухтину...»<sup>229\*</sup> То ли дело никому неизвестный И. И. Горбунов-Посадов<sup>230\*</sup> — поэт, в котором никак нельзя было Толстому заподозрить соперника по славе. «Стихи Горбунова хорошие стихи, — пишет Толстой П. И. Бирюкову; — в них чувствуется искренность» и прочее. Какое-то стихотворения И. И. Горбунова нравится Толстому даже «со всеми слабостями и по слабостям»<sup>171</sup>.

Немногим справедливее были отзывы Толстого и о великих прозаиках его времени. — Жорж Санд он не только не признавал с самых первых шагов своей литературной деятельности, но «резко объявил себя ее ненавистником и не терпел малейшей похвалы ее романам, доводя споры о ней до скандала»<sup>172</sup>.

У французов он признавал снисходительно, к старости, только трех писателей: Стендаля, Бальзака и Флобера; «...ну еще Мопассан», — прибавлял он нехотя. «А Гонкуры»<sup>233\*</sup>, — брал он тут же реванш против литературной Франции, — сами клоуны, они только прикидывались серьезными. Изучали жизнь по книжкам, написанным такими же выдумщиками, как сами они, и думали, что это серьезное дело, а это никому не нужно»<sup>173</sup>.

И. С. Тургенева, при шуме славы которого он рос как писатель, Толстой всю жизнь не выносил, издевался над ним, ссорился с ним, готов был убить его на дуэли и только после получения звания «великого писателя земли Русской» из рук умирающего

<sup>170</sup> М. Горький. *Op. cit.*, <стр.> 15<sup>227\*</sup>.

<sup>171</sup> Бирюков, <т.> III, <стр.> 38–39<sup>231\*</sup>.

<sup>172</sup> Д. В. Григорович. Воспоминания. Л., 1928 г., стр. 250<sup>232\*</sup>.

<sup>173</sup> М. Горький. *Op. cit.*, <стр.> 72<sup>234\*</sup>.

Тургенева, Толстой воздал ему должное и даже сверх-должное, сказав, что «Тургенев переживет Достоевского»<sup>174</sup>. Остались всё же памятны такие толстовские клейма, как огульное «*плохо*»<sup>235\*</sup> на повестях И. С. Тургенева, изд<данных в> 1856 г.; на «Асе» — «*дрянь*, самая слабая вещь из всего, что он (Тургенев)<sup>236\*</sup> написал»<sup>237\*</sup>. По поводу «Накануне» Л. Толстой пишет Фету, что «писать повести вообще напрасно, а еще более таким людям, как Тургенев»<sup>238\*</sup>. — Прослушав в 1896 г. «Песнь торжествующей любви» И. С. Тургенева, Л. Толстой назвал ее «мерзостью и гадостью»<sup>239\*</sup><sup>175</sup>.

О Достоевском, который явно «пережил», во всемирном значении, и Тургенева, и самого Л. Толстого, последний выражал при случае не только отрицательное мнение, но и боязнь, как бы этого писателя не возвели в пророки и не увековечили в *памятнике*.

«Мне кажется, — пишет Л. Толстой Н. Н. Страхову в 1883 г., — вы были жертвой ложного, фальшивого отношения к Достоевскому, не вами, но всеми — преувеличения его значения и преувеличения по шаблону возведения в пророки и святого — человека, умершего в самом горячем процессе внутренней борьбы добра и зла. Он трогателен, интересен, но *поставить на памятник*<sup>241\*</sup> в поучение потомству *нельзя* человека, *который весь борьба*»<sup>176</sup>.

О Достоевском, вспоминает М. Горький, Толстой «говорил неохотно, натужно, что-то обходя, что-то преодолевая...» По словам Толстого, Достоевский «политиканствовал и кокетничал <...> был человек буйной плоти, рассердится, на лысине у него шишки вскакивают и ушами двигает. Чувствовал многое, а думал — плохо <...> В крови у него было что-то еврейское. Мнителен был, самолюбив, тяжел и несчастен. *Странно, что его так много читают*, — удивлялся Толстой, — *не понимаю почему*»<sup>177</sup>.

<sup>174</sup> П. И. Бирюков, т. II, стр. 481.

<sup>175</sup> Н. Гусев. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. Изд<во> «Academia», М.; Л., 1936: «...февраль 19. М. С. Сухотин читает у Толстых вслух „Песнь торжествующей любви“ Тургенева. Т<олстой>. называет ее „мерзостью и гадостью“» (стр. 529)<sup>240\*</sup>.

<sup>176</sup> Там же, <стр.> 480<sup>242\*</sup>.

<sup>177</sup> М. Горький. Op. cit., стр. 59–60<sup>243\*</sup>.

Почему *его*, а не *только меня*, Толстого, расшифровывает это меланхолическое «непонимание» Адлер, взвесив его на своих весах «inferiority complex'a».

И, как бы в подтверждение этого, Толстой обмолвился однажды, что правы те, кто *желание славы* считают последней одеждой, которую скидает человек. «Как верно говорит Куно Фишер<sup>244\*</sup> (вычитавший мысль о славе у Платона)<sup>245\*</sup>, — заметил раз Толстой, — что это *последнее снимаемое платье. Ужасно трудно его снять*»<sup>178</sup>.

Но тот, кто хочет славы для себя, тем самым не хочет ее для других; по крайней мере в *равной степени!* Это логически вытекает из сущности стремления к славе — стремления, имеющего тенденцию затмить других.

Однако рядом с *нормальным* выражением такой тенденции — с благовидной маскировкой таковой — наблюдается *ненормальная, болезненная* тенденция, где о благовидности диссимуляции ее не может быть и речи. И вот спрашивается: *принуждал ли себя Толстой* — подобно пациенту Ф. Виттельса — *давать отрицательные отзывы о самых выдающихся произведениях искусства*» или эти отзывы естественно вытекали, скажем, во-первых, из его христианского мировоззрения, а во-вторых, из его осведомленности во всех родах искусства, им критикуемого?

Христианское мировоззрение, как известно, внушает определенное веление: «Не судите да не судимы будете»<sup>247\*</sup>, — и Толстой, как мы знаем из биографических данных о нем, весьма считался с этим велением, нарушая его лишь при болезненных приступах, о чем потом очень *жалел*. («Был обед у Тургенева <...>, — записывает Толстой 5 мая 1856 г. в своем дневнике, — я, глупо оскорбленный стихом Некрасова, всем наговорил неприятного. Тургенев уехал. *Мне грустно...*»<sup>248\*</sup> «...обедал у Боткина, — записывает Толстой 3 ноября того же года. — Григорьев и Островский, я *старался* оскорбить их убеждения. *Зачем?* не знаю». И т. д.)<sup>249\*</sup>

Об *осведомленности* же Л. Толстого в тех искусствах, которые он так беспощадно критиковал, говорит красноречиво, между

---

<sup>178</sup> Бирюков, т. III, стр. 341<sup>246\*</sup>.



прочим, переписка Л. Толстого с композитором П. И. Чайковским в декабре 1876 г.

«Посылаю вам, дорогой Петр Ильич, песни. Я их еще пересмотрел. Это *удивительное сокровище* — в ваших руках. Но ради Бога, обработайте их и пользуйтесь в моцартовско-гайдновском роде, а не в бетховено-шумано-берлиозо-искусственном, ищущем неожиданного...»<sup>250\*</sup>

Ответ Чайковского:

«Граф! Искренне благодарен вам за присылку песен. Я должен вам сказать откровенно, что они записаны рукой неумелой и носят на себе разве лишь одни следы своей первоначальной красоты. Самый главный недостаток — это, что *они втиснуты искусственно и насильственно в правильный, размеренный ритм* <...> Кроме того, большинство этих песен, и тоже, по видимому, *насильственно, записано в торжественном Д-дуре, что опять-таки не согласно со строем настоящей русской песни*, почти всегда имеющей неопределенную тональность <...> Вообще присланные мне вами песни не могут подлежать правильной и систематической обработке, т. е. из них нельзя сделать сборника, т. к. для этого необходимо, чтобы песня была записана насколько возможно согласно с тем, как ее исполняет народ»<sup>179</sup>. О неосведомленности Л. Толстого в критикуемых им искусствах (на страницах «Что такое искусство?») сознается и сам автор этого произведения в одном из примечаний к оному: «...я, кроме того, что *недостаточно сведущ во всех родах искусства*, — говорит он, — принадлежу к сословию людей с извращенным ложным воспитанием вкусом. И потому *могу* по старым усвоенным привычкам *ошибаться*...»<sup>180</sup>

После такого признания совершенно ясно, имело ли на самом деле или не имело место в критике Толстого *принуждение* себя давать отрицательные отзывы о самых выдающихся произведениях искусства — *принуждение*, имеющее корни, как показал нам Ф. Виттельс, в *неврозе*.

О том же, до какого душевного состояния доводил невроз Толстого в дни его критического отношения к другим, говорит он сам в письме к В. Г. Черткову, написанном в июне 1885 г.:

<sup>179</sup> Бирюков, т. II, стр. 271–272<sup>251\*</sup>.

<sup>180</sup> Что такое иск<уство>?, стр. 224 (примечание)<sup>252\*</sup>.

«...я слаб и скверен, а мне хочется обвинять других и видеть в своем положении что-то исключительно тяжелое»<sup>181</sup>.

Иногда Толстому в таком состоянии надоело снижать в *отдельности* возмечившихся представителей искусства, и тогда он начинал уже «гуртом» хаять всех художников, хаять всю, «почем зря», как выражаются хулиганы (чуждые тех гуманитарных идей, во имя коих расправлялся их проповедник с негодными ему талантами).

«Живопись как искусство очень интересовала Льва Николаевича, — пишет подобострастно П. И. Бирюков, в своей биографии Толстого (см. III том), — и он часто посещал выставки и галереи»<sup>254\*</sup>. Какие же впечатления вынес, напр<имер>, Толстой из посещения Третьяковской галереи, этого отборного хранилища художественных сокровищ России?

«Пошел в Третьяковку, — записывает Толстой в дневнике от 14 марта 1889 г. — Хорошая картина Ярошенко „Голуби“. Хорошая, но и она и особенно все эти 1000 рам и полотен с такой важностью развешанные. Зачем это? Стоит искреннему человеку пройти по залам, чтобы наверно сказать, что тут какая-то грубая ошибка и что это совсем не то, что нужно»<sup>182</sup>.

Не любил Толстой и — даже больше — презирал всех скульпторов, из-за их призвания увековечивать в *памятниках* людей, недостойных того, и тем навсегда, казалось, и непререкаемо возмечивать их. — Мы только что видели, как опасался Толстой, чтобы Достоевскому, не дай Бог, поставили *памятник!*.. Эта неприязнь к *памятникам* вообще как к средству возмечивания соперников по славе (и отсюда нелюбовь Толстого к скульптурам) должна казаться, разумеется, весьма симптоматичной Альфреду Адлеру и его приверженцам.

В самом деле, как понять психоаналитику адлеровской школы такое, напр<имер>, «душевное изливание», какое сделал Л. Толстой в беседе со скульптором И. Я. Гинцбургом<sup>256\*</sup> в 1891 г.?

«Вы меня извините, — сказал <ему> Лев Николаевич, — <...> я скульпторов не люблю и не люблю их потому,

---

<sup>181</sup> Бирюков, т. II, стр. 549<sup>253\*</sup>.

<sup>182</sup> Бирюков, op. cit., т. III, стр. 100<sup>255\*</sup>.

что они принесли много вреда искусству и людям; они занимаются тем, что вредно. Они наставили по всей Европе памятники, хвалебные монументы людям, которые были недостойны и вредны человечеству. Все эти полководцы, военачальники, правители и др. только одно зло делали народу, а скульпторы их воспевали, как благодетелей, и потомству оставили для поклонения тех, кого следовало бы позорить. Но главная неправда та, что, увековечивая этих насильников и деспотов, они представляли их не в том виде, в каком они в действительности были. Людей слабых, выродившихся и трусливых они представляли всегда героями, сильными и великими, что несогласно с самой действительностью; человека малого роста, рахитичного они представляли великаном с выпяченной грудью и быстрыми глазами, — всё это ложь и неправда. Скульпторы находились на жаловании у сильных мира сего и угождали им. Такого позора в такой степени мы не видим ни в одном искусстве»<sup>183</sup>. Таким же «гуртовым» способом, как с возвеличенными художниками, скульпторами, полководцами, государственными правителями и с прочими «сильными мира сего», разделяется Л. Толстой и с возвеличенными представителями науки. — Скучно, да и хлопотливо, верно, показалось Толстому разбирать отдельные научные дисциплины — как это пришлось ему сделать в начале своей книги «Что такое искусство?»; к тому же и времени не хватит свергать с пьедесталов одного за другим виднейших ученых во всех областях неохватной науки. Куда проще перевести назло (смехотворную теперь) статейку Эд. Карпентера<sup>258\*</sup> «Современная наука», где доказывается, что «наука почти во всех своих отраслях заблудилась в безвыходном лабиринте (!)»<sup>184</sup>, и — рубя сплеча — заявить, что *современная наука* является, «с одной стороны, *системой софизмов*, нужных для поддержания отжившего строя жизни, с другой стороны, *бесформенной кучей* всяких, большею частью мало или вовсе ни на что не нужных знаний...»<sup>185</sup>

<sup>183</sup> П. И. Бирюков, т. III, стр. 196<sup>257\*</sup>.

<sup>184</sup> Соч. Л. Н. Толстого. Произведения последних лет. М., 1898 г., стр. 321<sup>259\*</sup>.

<sup>185</sup> Что такое искусство?, стр. 270<sup>260\*</sup>.

Известен рассказ об одном из посещений Л. Толстым Румянцевской библиотеки.

«Мало ли глупостей написано; следовало бы все сжечь!» — вырвалось у Толстого при взгляде на бесконечные книжные полки. На что Н. Ф. Федоров, библиотекарь, несмотря на свою легендарную доброту и любезность, ответил Л. Толстому в сердцах: «Много я видел на своем веку глупцов, а такого еще не видел»<sup>186</sup>.

«Глупец»? — «Нет», — сказал бы Альфред Адлер, как раз наоборот, если только взглянуть на этот характерный эпизод под углом зрения «воли к власти» и «уничужающего чувства неполноценности». Ведь Л. Толстой, находя, что нужно сжечь все книги, не включал в их число свои собственные, к распространению которых он относился с такою трогательною заботливостью. «Глупец»? — Нет! Разве того, кто, видимо, подразумевает в таких случаях *otes toi pour que moi je m'y mette*<sup>262\*</sup>, можно назвать глупцом? «Как раз наоборот!» — скажет Адлер и будет по-своему прав.

«Лавры Мильтиада не давали спать Фемистоклу»<sup>263\*</sup>. Это положение так понятно, по Адлеру, всякому, болезненно испытывающему чувство «inferiority complex'a». — Военная карьера не удалась Л. Толстому. «Как он на это реагировал?» — спросит Адлер. Он написал «Войну и мир», где постарался изничтожить как *гения* величайшего в мире военного полководца всех времен и народов, доказав (как ему казалось), какое «малое значение <...> имеют так называемые великие люди в исторических событиях»<sup>187</sup>. В дневнике 19 марта 1865 г. Л. Толстой до того «распоясывается» в характеристике Наполеона I, что, как говорится, вчуже неловко становится: «На Аркольском мосту упал в лужу», — злорадствует он. «Плохой ездок. В итальянской войне увозит картины, статуи <...> Три раза поправлял реляцию сражения Риволи — все лгал <...> Полное сумасшествие, расслабление и ничтожество на Св. Елене. Ложь и величие потому только, что велик объем, а мало стало поприще и стало

<sup>186</sup> А. К. Горностаев. Перед лицом смерти. Л. Н. Толстой и Н. Ф. Федоров. Изд<-во> «Eurasie», Clamart, 1928, стр. 7261\*.

<sup>187</sup> См. статью Л. Толстого «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“»<sup>264\*</sup>.

ничтожество. И позорная смерть»<sup>188</sup>. Вот вам и военный гений, вот вам и народный кумир! — видели?

Знаменитый авиатор Уточкин, славный пионер нашего воздухоплавания, погибший смертью храбрых, очень не понравился Толстому при его посещении Ясной Поляны. «Лучше бы вы учились хорошо жить на земле, — любезно сказал своему гостю хозяин, — чем плохо летать по воздуху»<sup>189</sup>.

«Герои — ложь, выдумка, есть просто люди, люди и больше ничего!» — доказывал Толстой Горькому<sup>190</sup>.

Ну а Христос?

Христа тоже наполовину выдумали. Не было такого Христа-чудотворца, какого выдумали Отцы Церкви и всякие богословы. Надо заново составить Евангелие! — у признанных евангелистов это вышло неудачно!

«Наш Христос — не *ваш* Христос, — писал Толстому обер-прокурор Св. Синода Победоносцев в 1881 г. — Своего (Христа)<sup>268\*</sup> я знаю мужем силы и истины, исцеляющим расслабленных, а в вашем показались мне черты расслабленного, который сам требует исцеления»<sup>191</sup>.

«Думаю, — пишет Горький после беседы с Толстым о Христе, — что он считает Христа наивным, достойным сожаления, и хотя — иногда — любит его, но — *едва ли любит*. И как будто опасается: приди Христос в русскую деревню — Его девки засмеют»<sup>192</sup>.

Нужен ли вообще человечеству Христос-Спаситель? — Как будто нет. «Каждый разумный человек может *спасти* себя сам, — говорил Толстой на последнем свидании с графиней Александрой Андреевной Толстой<sup>271\*</sup>, — ему для этого *никого не нужно*»<sup>193</sup>.

«Понять было нетрудно, — замечает А. А. Толстая в своих воспоминаниях, — *кого* он подразумевал под словом *никого* <...> ему не нужно того, кто Един спасает!.. Он дошел, наконец, до ве-

---

<sup>188</sup> П. И. Бирюков, т. II, стр. 36–37<sup>265\*</sup>.

<sup>189</sup> А. М. Евлахов, стр. 84<sup>266\*</sup>.

<sup>190</sup> М. Горький. *Op. cit.*, <стр.> 73<sup>267\*</sup>.

<sup>191</sup> П. И. Бирюков, т. II, стр. 392–393<sup>269\*</sup>.

<sup>192</sup> М. Горький. *Op. cit.*, <стр.> 12<sup>270\*</sup>.

<sup>193</sup> Бирюков, т. III, стр. 484<sup>272\*</sup>.

личайшего и страшнейшего отрицания в мире — до отрицания *божественности* Христа»<sup>194</sup>. Старозаветного Бога Толстой и подавно отрицал, возмущаясь преподаванием детям Закона Божия. «У ребенка, — заявлял Толстой, — есть смутное представление о том, что есть <...> начало всего», во власти которого он находится. «И вдруг <...> ему говорят, что начало это есть не что иное, как какое-то личное, *самодурное и страшно злое существо*, еврейский Бог»<sup>195</sup>.

Какому же Богу молился Толстой? — а что он молился Богу, об этом говорят его многочисленные записи.

«Бог есть мое желание»<sup>275\*</sup>, — прочел М. Горький в тетрадке дневника Толстого, данной ему на прочтение автором.

М. Горький попросил объяснения.

«„Незаконченная мысль, — сказал Л. Толстой, глядя на страницу прищуренными глазами. — Должно быть, я хотел сказать: Бог есть мое желание познать Его... Нет, не то...“ — засмеялся и, свернув тетрадку трубочкой, сунул ее в широкий карман своей кофты»<sup>196</sup>.

«Мое желание»... Это значит, он создал сам себе *своего* Бога, *собственного*, толстовского Бога, являвшегося воплощением *его* воли, мысли, чувства, *его самого* в его высшем устремлении — и только такому феномену его духовной персонификации мог он, Толстой, молиться и поклоняться.

Так ли это?

Как будто.

Во всяком случае, «с Богом у него (Толстого)<sup>277\*</sup> очень неопределенные отношения, — замечает Горький, — но иногда они напоминают мне отношения „двух медведей в одной берлоге“»<sup>197</sup>.

Сильнее трудно выразиться, к вящему удовлетворению Альфреда Адлера и его теории «мужского протеста».

Д-р Виттельс, однако, отдав должное Адлеру, поясняет, что «Фрейд под своим *комплексом кастрации* понимает как раз то же самое, что Адлер называет *мужским протестом*. По Адле-

---

<sup>194</sup> Там же, <стр.> 485<sup>273\*</sup>.

<sup>195</sup> Там же, <стр.> 561<sup>274\*</sup>.

<sup>196</sup> М. Горький. Ор. cit., <стр.> 18<sup>276\*</sup>.

<sup>197</sup> Там же<sup>278\*</sup>.

ру, каждый из нас хочет покорить другого. Если ему это не удается, он как бы покоряет самого себя и чувствует себя *неполноценным* <...> По Фрейдю, за такой борьбой скрывается стремление кастрировать другого. Маленький Эдип хочет кастрировать своего отца, чтобы занять его место подле матери. Вслед за тем он хочет кастрировать своих братьев <...> в конце концов он хочет *кастрировать весь мир* (равнозначаще отрицанию Толстым плотской любви и брака и *проповеди всеобщего полного воздержания*)<sup>279\*</sup>, чтобы стать единственным властителем в царстве любви. Т<ак> к<ак> индивид не в силах привести в исполнение подобные желания, т. к. последние вообще не могут существовать наряду с моралью и совестью, то *желания эти вытесняются*, маленький человек кастрирует самого себя за свои желания („*чувство вины*“ у Толстого и обречение себя на *целомудрие!*)<sup>280\*</sup> и весь комплекс оказывает свое влияние из области бессознательного в форме символов (наличных у Толстого)<sup>281\*</sup>: стремление к власти, цинизм и его противоположность — сверхмораль, приниженность, *sentiment d'incomplétude*<sup>282\*</sup>»<sup>198</sup>.

Но, однако, позвольте, — спохватится, быть может, смущенный читатель, — здесь уж мы совсем отходим от явлений искусства в сторону «клинических случаев», перестаем уже вообще говорить о художественном произведении, а беседуем лишь о симптомах болезни, забываем *писателя* Л. Толстого, занимаюсь *невротиком* Л. Толстым.

Напрасное смущение! Для фрейдиста «художник, в психологическом смысле, стоит между *сновидцем* и *невротиком*; психический процесс у них по существу *одинаков* (der psychische Prozess „ihnen ist dem Wesen nach gleich“), отличаясь лишь степенями»<sup>199</sup>.

«Художник только *может* освободиться от мучительных ощущений, когда они его угнетают, в отличие от невротика, который этого *не может*, хотя и хочет, и от сновидца, который дает сему свершиться. Художник, таким образом, отличается от невротика и от сновидца лишь своеобразным неопределимым состоянием психической силы, некоей волевой силы (eine

<sup>198</sup> Там же, глава «Комплекс кастрации», стр. 133–134<sup>283\*</sup>.

<sup>199</sup> *Dr. Otto Rank. Der Künstler, S. 53*<sup>284\*</sup>.

Art Willenskraft). Отсюда проистекает, что в большинстве случаев мужчина, выделяющийся, по своей природе, деятельностью, становится художником, в то время как женщина при тех же условиях впадает в истерию <...> *Невротик*, так сказать, — „женственный“ художник, художник же — „мужественный“ невротик (Der Neurotiker ist sozusagen ein „weiblicher“ Künstler, der Künstler ist ein „männlicher“ Neutiker), который бессознательно сам нашел себе лечение и чья природа, всё более угнетаемая, не знает, чем бы другим она могла помочь себе»<sup>200</sup>.

По заключению Фрейда, «неврозы, с одной стороны, показывают резкое и глубокое сходство с большими социальными созданиями искусства, религии и философии, а с другой стороны, они производят впечатление искажения последних. С некоторой смелостью можно утверждать, что истерия представляет собой карикатуру на художественное творчество, невроз навязчивости — карикатуру на религию, параноический бред — карикатурное искажение философской системы»<sup>201</sup>.

Из этого следует, что стоит только изучить досконально *истерия*, как нам откроется путь к уразумению *художественного творчества*; правда — извилистый путь, каковым он обычно бывает при переходе от затейливого шаржа к точной фотографии, но всё же *путь*, и чуть ли не единственный, по мнению фрейдистов.

«Художник может, — по словам их, — как и *истерики*, переживать и выражать, в их симптомах, не только собственные (душевные) состояния, но и переживания длинного *ряда лиц*, страдать (подобно Льву Толстому!)<sup>286\*</sup> сразу за *целое человечество*<sup>287\*</sup> и всецело своими личными средствами исполнять любую актерскую роль. Для массы сопереживание созданий гениального художника является благодетельным — отсюда преклонение перед гением (того же Толстого)<sup>288\*</sup> <...> произведения которого дают толпе (как и религиозный миф) род массового психотерапевтического лечения»<sup>202</sup>.

<sup>200</sup> Там же, <S.> 70<sup>285\*</sup>.

<sup>201</sup> Тотем и табу, стр. 85.

<sup>202</sup> Ср.: *И. И. Лапин*. Художественное творчество. Изд<-во> «Мысль», П<г>. 1923 г., стр. 78.



Мы уже познакомились выше с фрейдовским *определением искусства*: это «междуцарствие между действительностью и фантазией». Но где «срединное царство фантазии»? Оно «между реальностью и лишением», — отвечает Фрейд и тут же объясняет, что «для нехудожников возможность получать удовольствие от источников фантазии очень ограничена. Неумолимость вытеснений у них заставляет их довольствоваться только теми незначительными грезами, которые еще могут быть ими осознаны. Истинный же художник обладает большим. Во-первых, он умеет так обрабатывать свои грезы, что они лишаются всего личного, отталкивающего посторонних, и могут благодаря этому доставлять удовольствие другим. Он также умеет их настолько смягчать, что нелегко заметить их происхождение из запретных источников. Он обладает, далее, *загадочным умением придавать форму* определенному материалу и обрабатывать его до тех пор, пока материал не станет верным отображением его фантазии, и затем, он умеет связать столько чувства наслаждения с этим удовлетворением его бессознательной фантазии, что благодаря этому, по крайней мере временно, преодолеваются и уничтожаются вытеснения. Если он может совершить всё это, то он дает и другим возможность снова почерпнуть утешение и облегчение от сделавшихся им недоступными в бессознательном источниках наслаждения, вызывает их восхищение и благодарность и достигает благодаря деятельности своей фантазии того, чего раньше достигал только в своей фантазии: почестей, могущества и женской любви»<sup>203</sup>.

На этом общем заключении Фрейда, могущем быть всецело отнесенным к Л. Толстому-художнику, я и закончу настоящий отдел, привлекая лишь внимание читателя к словам Фрейда о том, что художник обладает «*загадочным умением придавать форму определенному материалу*»<sup>290\*</sup>. — Если видеть сущность искусства именно в *форме*, то говорить о «загадочном умении» обращения с ней — значит оставить загадку искусства неразгаданной. Если же видеть «центр тяжести» искусства в моменте сублимации полового влечения при помощи фантазии, то сказанное Фрейдом об искусстве дает если не ключ к уразумению

<sup>203</sup> Лекции по введению в психоанализ, стр. 165–166<sup>289\*</sup>.

его корней, то всё же одну из отмычек, правда, довольно капризную и не сразу действующую, а порой и не вполне пригодную.

## 7.

У пытливого читателя, познакомившегося — вслед за марксистским искусствовопониманием — с фрейдовским или, общее говоря, с фрейдистским искусствовопониманием, может вновь возникнуть вопрос: а не поискать ли благого результата в некоей комбинации фрейдистского и марксистского методов изучения искусства?

Как это было, вслед за рассмотрением «формального» и социологического (=марксистского) методов толкования искусства мы находим и здесь утвердительный ответ на заданный вопрос. — К сведению интересующихся можно заметить, что подобных компромиссно-комбинаторских попыток соединения марксизма с фрейдизмом было предложено несколько в одном только СССР (о других странах я недостаточно осведомлен). Критик А. Воронский объяснял эти настойчивые попытки «обилием медицинских терминов» и «слишком позитивной внешностью» Фрейдовой науки; «всё это склоняет, — по его мнению, — к соблазну соединить фрейдизм с марксизмом», каковому соблазну «легко поддаются марксистствующие и марксистскообразные беспартийные круги интеллигенции, тяготеющие к марксизму, но всё же отстоящие от него на известной дистанции»<sup>204</sup>. Эти попытки компромиссного соединения было тем легче осуществить, что «марксизм, — по утверждению названного критика, — всегда занимался расшифровкой динамически-бессознательных общественных намерений, и психоанализ Фрейда ничего принципиально нового в методологию марксизма не вносит»<sup>205</sup>.

В противоположность А. Воронскому, В. М. Фриче, В. Н. Волюшинову<sup>291\*</sup>, В. Юринцу<sup>292\*</sup>, Лебедеву-Полянскому<sup>293\*</sup>, Переверзеву и другим советским критикам, отрицательно относящимся к данной попытке, Лев Троцкий<sup>294\*</sup>, Л. Джемсон<sup>295\*</sup>, Б. Быховский<sup>296\*</sup>, А. Р. Лурия<sup>297\*</sup>, Б. Д. Фридман<sup>298\*</sup>, А. Б. Залкинд<sup>299\*</sup>, И. Григорьев и др. советские критики склонны с неко-

<sup>204</sup> Жур<нал> «Красная новь» за 1925 г., кн. 7-я — «Фрейдизм и искусство» А. Воронского, стр. 260.

<sup>205</sup> Там же, стр. 255.

торами оговорками признать таковую попытку (фрейдистско-марксистского компромисса) закономерной и плодотворной.

«В установлении позитивного характера моральных и религиозных ценностей, в развенчании того мистического ореола, которым эти ценности окружались и окружаются, в анализе техники, с помощью которой эти ценности создаются», И. Григорьев, напр<имер>, видит «большую заслугу фрейдизма, и кое-чему *здесь*, — находит он, — марксистам можно и следует поучиться. Марксистская теория, — по его признанию, — обладает бесспорно правильным положением, по которому идеология (искусство, религия, нравственность и т. п.) рассматривается как надстройка над базисом производственно-экономических отношений; но большие затруднения в некоторых случаях представляет показать *технику* этой надстройки. Правда, фрейдская теория при истолковании идеологических надстроек исходит из другого базиса — сексуального, но думается (И. Григорьеву<. — Н. Е.>), что *приемы* истолкования могут быть использованы и марксистской теорией»<sup>206</sup>. Доказательству этой возможности и посвящена статья И. Григорьева «Психоанализ как метод исследования художественной литературы»<sup>207</sup>.

Предшественником И. Григорьева на этом компромиссном пути был Б. Быховский, который в статье «О методологических основаниях психоаналитического учения Фрейда» старался доказать, что в своих методологических посылаках и в основных принципиальных выводах психоанализ (бессознательно) воспроизводит в области своего исследования положения, провозглашенные диалектическим материализмом. Между фрейдизмом и марксизмом нет, по мнению Б. Быховского, разъединяющей их пропасти, т. к. психоаналитический метод, характеризуясь объективизмом, материалистическим монизмом, энергетизмом и диалектикой, согласуется вполне с «реактологией»<sup>301\*</sup> и, в результате, с диалектическим материализмом, который, таким образом, «может зачесть в свой актив еще одну победу»<sup>208</sup>.

<sup>206</sup> Психоанализ как метод исследования художественной литературы. — Красная новь, 1925 г., кн. 7, стр. 230<sup>300\*</sup>.

<sup>207</sup> См. предыдущую сноску.

<sup>208</sup> Жур<нал> «Под знаменем марксизма», 1923 г.<sup>302\*</sup> См. также у В. Н. Волюшинова — «Фрейдизм» (Гос. изд<-во>, 1927 г., стр. 139–148).

Если Б. Быховский находит связующее звено между фрейдизмом и марксизмом в «реактологии», А. Б. Залкинд обретает такое звено в *рефлексологии*, в которой вообще многие видят в Сов<етской> России «пробный камень» для испытания марксистской пригодности той или иной психологической теории (научная ценность рефлексологии принимается — как мы знаем — безоговорочно всеми марксистами). «Чистый объективизм и биологический монизм» рефлексологического метода «разрушают, — по словам А. Б. Залкинда, — метафизические леса вокруг здания фрейдовского учения и обнажают стойкую материалистическую сущность *действительного*, не искаженного фрейдизма». *Рефлексологизовав фрейдизм* и (по аналогии с арифметическим способом проверки обратным действием) *фрейдировав рефлексологию*, А. Б. Залкинд получает в результате некую гибридную марксо-фрейдовскую теорию, которую при желании можно применить к чему угодно, а значит, и к искусству<sup>209</sup>. В сборнике «Психология и марксизм» (Москов<ско-го> института экспериментальной психологии) работы А. Р. Лурия («Психоанализ как система монистической психологии») и Б. Д. Фридмана («Основные психологические воззрения Фрейда и теория исторического материализма») служат также примирению марксизма с фрейдизмом, но исходят из других соображений, чем только что отмеченные. А. Р. Лурия исходит из проблемы изучения «цельной личности», общей фрейдизму (противопологающему психоанализ «атомизирующей» старой психологии) и марксизму (методология которого подходит к личности «как к неотъемлемому и активному элементу истории»); Б. Д. Фридман же исходит из проблемы образования идеологий, утверждая, что марксистская точка зрения совпадает здесь со взглядами Фрейда. Понимая одинаково процесс образования идеологий, марксизм и фрейдизм, по мнению Фридмана, изучают разные стороны этого процесса и потому прекрасно дополняют друг друга: марксизм изучает *источники*

<sup>209</sup> См. статью А. Б. Залкинда «Фрейдизм и марксизм» в жур<нале> «Красная новь», 1924 г., № 4 и <его> книгу «Жизнь организма и внутренение» (М.; Л.: Госиздат, 1927); ср. у В. Н. Володинова: *Op. cit.*, стр. 156–163, где изложение залкиндовской теории сопровождается отрицательной критикой.

идеологических явлений, фрейдизм же — самый способ, *психический механизм* их образований. «Исторический материализм рассматривает общественное „сознание“ как продукт и отражение хода истории, т. е. борьбы различных желаний (интересов) в обществе. Учение Фрейда дает объяснение тому, как совершается процесс образования желаний и отражения их борьбы в „головах“ людей, под влиянием внешних обстоятельств»<sup>210</sup>.

Ознакомившись с означенными попытками<sup>211</sup> и вспомнив всё то, что мы знаем уже (см. выше) о *формально-социологическом методе*, под который искусно подведен марксистский фундамент, можно вновь легко прийти к мысли «*породнить*» отборные из этих двух смешанных учений, т. е. *формально-социологическую теорию с марксистско-фрейдистской*, и обрести в такой *новой компромиссной теории* залог верного понимания искусства.

Ведь читатель, конечно, догадывается, что я не случайно остановился в данном «экзерсисе» на *формальном, марксистском и фрейдистском* осмыслениях искусства! — Я остановился на них не только потому, что данные учения наиболее привились одно время на родине Л. Толстого и вместе с этим наиболее отличны друг от друга, но и потому что они находятся уже давно в центре внимания всего сегодняшнего образованного мира.

Легко — помимо этого — догадаться, что я выбрал данные учения (для приложения их к четвертому — к учению Л. Толстого) еще и потому, что они наиболее ярко, заостренно и вместе с тем различно-односторонне разбираются в одной из трех данностей искусства, какие ему свойственны, а именно — со стороны его 1) *формы* («формалисты»), 2) *социального значения* (марксисты) и 3) *психологической ценности* (фрейдисты).

Казалось бы, остается лишь воспользоваться истинами, добытыми этими тремя учениями, скомбинировать их вместе искусным образом — подобно тому, как скомбинированы уже отдельно «формально-марксистское» и «марксистско-фрейдистское» учения об искусстве — и «дело в шляпе»: перед нами

<sup>210</sup> Стр. 152 названного сборника. См. также: В. Н. Волошинов. *Op. cit.*, стр. 154 и сл.<sup>303\*</sup>

<sup>211</sup> Приношу извинение авторам за ущербно краткое изложение их трудов.

окажется совершенная, многосторонне продуманная теория искусства!

Но дело в том, что ни одна из этих «истин» об искусстве не оказывается при строгой критике таковою; а если так, то и комбинационное соединение таких сомнительных «истин» не может дать в итоге ничего другого как, в лучшем случае, приблизительную истину. Подозрительность же данных «истин» вытекает (как опять-таки нетрудно догадаться) из того простого соображения, что если в самом деле правы формалисты-искусствоведы, то, ясное дело, тогда не правы (или не вполне правы) марксисты-искусствоведы и фрейдисты; если же истиной владеют марксисты, тогда то, чему учат формалисты и фрейдисты, не может тем самым почитаться за совершенную истину; если же правы фрейдисты-искусствоведы, то, значит, не целиком-таки правы марксисты и формалисты. (Ведь, по существу, каждое из этих учений претендует на абсолютно-монопольное владение истиной, исключаящее права на нее для всех прочих учений!)

Однако и без применения здесь метода взаимоисключения каждое из разобранных нами учений об искусстве — *само по себе* и вне зависимости от других — не может, как я уже сказал, быть принято за *безоговорочно-истинное*. — В этом читатель окончательно и, надо думать, «воочию» убедится из следующих глав моей книги, где шаг за шагом вскрывается подлинная «подоплека» искусства в высшем значении этого слова.

Всё же в целях вящего убеждения читателя (особенно — нетерпеливого, пристрастного к пословице «пока солнце взойдет, роса очи выест»), было бы небесполезным, пожалуй, теперь же, как говорится, «на свежую память», привести хотя бы краткие возражения против изложенных взглядов на искусство и последовательно отметить основные *дефекты* формального, марксистского и фрейдистского подходов к искусству и учений о нем. Начнем с «формального метода»!

## 8.

У меня, выражаясь «психоаналитически», *амбивалентное* отношение к «формалистам» вообще, к русским — в частности, к Виктору Шкловскому — в особенности:

я их люблю и уважаю за их серьезные и плодотворные изыскания в области искусства как *мастерства*; я отношусь к ним с осуждением и насмешкой, когда они пытаются (верней — пытались раньше) отрицать, в качестве искусствоведов, всё то в искусстве, что скрывается *за* его мастерством и чему последнее исторически призвано только служить как внешнее выражение внутренней сущности.

«Рассматривая литературное произведение и смотря на так называемую *форму* его как на какой-то покров, сквозь который надо *проникнуть*, современный теоретик литературы, садясь на лошадь, перепрыгивает через нее»<sup>212</sup>.

Это замечание Викт. Шкловского — чистейшее краснобайство: садясь на лошадь, мы хотим сесть именно *на лошадь*, а не только на седло со стременами, на чапрак, потник, волосатую шкуру и прочее, что вкупе образует понятие «верховой лошади» и что прекрасно имитируется в аппарате Цандеровской гимнастики<sup>305\*</sup>, вплоть до кавалерийского галопа и карьера. Все части конского снаряжения очень нужны и прекрасны порою, как нужна и прекрасна высшая школа верховой «джентльменской» езды. Но мы можем и без них обойтись, будучи лихими «прирожденными» наездниками, всадниками «милостью Божией», которым претит порою разбираться в «карусельных» тонкостях и любо поскорей пуститься вскачь хотя бы на неоседланной лошади. Лишь бы она (а не Цандеровская махинация) помчала нас в желанном *направлении* и привела к определенной цели. Лишь бы она не оказалась старой разбитой клячей. Лишь бы она хоть немного походила на вольного крылатого Пегаса! Я хочу сказать — *искусство не непременно обусловлено мастерством формы*, будучи мыслимо (и еще сколь отменным) вне всякого искусного снаряжения(!), и изощренная *форма* порою нас не только не занимает, а прямо-таки угнетает, когда она не дана, чтобы выразить то, что *за* формой скрывается, когда, ограничиваясь сама собою, форма не нечто такое, через что так сладостно каждому по-своему *проникнуть*.

Я по образованию юрист и теоретик музыки. В сравнении с тем, что (в продолжение нескольких лет упорного труда)

<sup>212</sup> «Теория прозы» Виктора Шкловского, изд<-во> «Круг». 1925 г., стр. 162<sup>304\*</sup>.

преподается в консерваторских «классах теории композиции» (учение о гармонии, контрапункте, фуге, каноне, музыкальных формах и пр<оч>.), учение наших формалистов о словесном искусстве — «детские игрушки». Можно, конечно, взрослому увлекаться детскими игрушками, ценя их за тот волшебный, веселый и дурашный мир, что *за ними* скрывается; но видеть смысл игрушки только в волнующе новом сочетании тряпок, погремушек и пр<оч>. может только очень скромный в своих требованиях ребенок.

Воображаю, если бы нам, ученикам Петербургской консерватории, покойные Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов или А. К. Глазунов вздумали внушать, что, напр<имер>, смысл первой части сонаты (так называемой «сонатной формы») *исчерпывается начисто* определенным построением музыкальных периодов, таким-то предпочтительным моментом возвращения «главной темы», такой-то ее «разработкой» и прочими звуковыми тонкостями, *за которыми ничего* искать, кроме архитектурного мастерства, — мы бы, наверно, подумали, что наши учителя просто глумятся над нами, и, конечно, перестали б заниматься музыкой. Потому что та же «сонатная форма», в каком бы блестящем построении она ни предстала пред нами, абсолютно никому не нужна, если не служит *музыке* в ее глубоко-эмоциональном и идейном смысле, а не только лишь в поверхностно-звучальном!

«Технические изыскания, открытия и новшества, не обустраиваемые эмоциональной необходимостью, никакого эмоционального действия оказать не могут и интересуют только профессионалов, суждения которых о произведениях искусства вообще не должны иметь никакого серьезного значения». — Знаете, кто это сказал? Один из самых изощренных и прекрасных *мастеров* русской поэзии XX в., поэт и ученый-композитор Михаил Алексеевич Кузмин<sup>213</sup>.

Давно уже не поддаваясь гипнозу авторитетов в искусстве, я всё же не могу здесь не вспомнить сочувственно это мудрое признание художника, в котором здравый смысл так громогласно — в поучение другим — возоблада над горделивым чувством авторитетного профессионала.

---

<sup>213</sup> См. его книгу «Условности» (П<г>., 1923 г., стр. 177).



Профессионально-художественный «подход» к объекту искусства только тогда находит правильный «выход из положения», когда этот «подход» далек от границ, в которых уже тесно здравому смыслу.

«Для того чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание»<sup>214</sup>. Это основное положение об искусстве школы «формального метода», возглавляемой Викт. Шкловским, было бы, пожалуй, достаточным, если бы всё понятие искусства *ограничивалось* пределами *мастерства*.

В противном случае становится довольно хлопотно от ряда вопросов, вызываемых «формальной» ограниченностью искусства: а зачем нам, собственно говоря, нужно столь живое ощущение вещи? и если нужно, то всегда ли? — А кроме того, так ли уж интересно «видение» вещи, а не автоматическое ее восприятие в виде простого «узнавания»? Если я не приемлю этого мира (в его детерминированной данности), считая его «тюрьмой» для моего вольного духа, зачем же, в таком случае, «делать камень каменным» в окружающих меня стенах? Не почтеннее ли задача обращать все эти «камни» в пыль и прах для моего воображения? Делать так, чтобы я не только не «ощущал» их таковыми, не «видел» их совсем, но и не «узнавал» подобно Дон-Кихоту, «не узнававшему» в силу разгоряченной фантазии Альдонсы Лоренсо и принимавшему эту грубую потную девку за нежную и благоуханную Дульсинею Тобосскую? (Помните Федора Сологуба, полагавшего чары искусства в «дульцинировании»<sup>306\*</sup> действительности?)

Много вопросов — важных и праздных — может вызвать формалистское определение цели искусства.

Все эти вопросы, однако, можно «с грехом пополам» (особенно «проформы ради») отмести, поскольку искусство рассматривается *только* как мастерство.

Но, говоря серьезно, кой прок нам в «мастерстве», которое ни к чему *путному* в конце концов не ведет, ограничиваясь

---

<sup>214</sup> «Теория прозы» Вик. Шкловского, стр. 12.

лишь служением своим собственным интересам? Акробатика ведь тоже искусство! Высоко пускать мыльные пузыри тоже в своем роде искусство! Но разве, говоря об искусстве в высшем значении этого слова, о том искусстве, которое возносит художников на пьедесталы памяти признательного человечества, мы имеем в виду лишь *ограниченное мастерством искусство*?

Неужели «цель искусства» только в том, чтобы «дать ощущение вещи», как сказали нам формалисты?

Не будем придираться к этому неудачному выражению, попытаюсь сосричь, что иногда «ощущение вещи», напр<имер> обуха, можно дать и без искусства, ударив им просто по голове.

Спросим лучше: а куда ведет нас «ощущение по-новому» вещи? Какой *смысл* связывается с таким ощущением вещи? И, стало быть, *что* преследует искусство, создающее ощущение вещи как бы впервые увиденной?

Если это нам что-то открывает *помимо* самой вещи (*с нею* вместе, *через* нее), то тогда всё обстоит благополучно, и да будут всячески благословенны формалисты!

Но если они говорят нам, что их вовсе не касается, какое мы сделаем употребление из «ощущения по-новому» вещи, что это вне искусства, *содержание* которого (напр<имер>, литературного произведения) целиком заключено в «сумме стилистических приемов», причем «душа сюда же», уточняет Вик. Шкловский<sup>215</sup>, мы получаем впечатление той *узости профессионального* «подхода» к искусству, в границах которого просто нечего делать здравому смыслу.

Никто не спорит, очень полезны могут быть, напр<имер>, теоретические изыскания об эротических позах в индусской «Кама Сутре», в «Науке любви» Овидия, в «Сатириконе» Петрония или в науке «О природе вещей» Тита Лукреция Кара. Но все эти данные об освежающих эротическое чувство положениях — об этом тоже, если хотите, «ощущении вещи как видения, а не как узнавания», — хороши до тех пор, пока они учитывают то *главное*, к чему все они ведут и на чем основываются, — извечный Эрос, т. е. живую «душу» присущей нам всем сексуальности.

---

<sup>215</sup> Там же, <стр.> 163–162.

Но если б эти учителя «любовных положений» сказали нам, что в *самих* этих, искусно достигаемых, положениях и заключается вся *суть* их, т. е. «душа» эротики, мы бы приняли таких «учителей» за сумасшедших и были бы, конечно, правы.

То же самое мне приходит в голову по аналогии, когда я занимаюсь трудами формалистов, пытающихся доказать, что «*всякого хорошо грамотного человека можно научить, например, писать романы или рассказы, точно так же, как можно научить человека строить жилище*»<sup>216</sup>.

Покуда меня оставляют при предположении *высшей целесообразности* формалистических требований, — я с благодарностью внемлю формалистам. Но как только меня лишают последней «иллюзии» (в глазах формалистов) и насильно возвращают к беспросветно-ограниченной действительности формального метода, напоминая, что и «душа сюда же», что в «понятии „содержание“ при анализе произведения искусства с точки зрения сюжетности надобности не встречается»<sup>217</sup> и т. п., — я попадаю в тупик невозможного игрушечного магазина, где все предметы ничего другого собой не представляют как составные фигуры, которые сочетанием материала, линий и красок должны только привлечь мое внимание. (Мы встречаем подобные фигуры на торговых объявлениях и рекламных плакатах; но там их *raison d'être* заключается *не в них* самих, а в завлечении и осведомлении *через них* покупателей, в «развитии» *посредством них* торговли публикуемыми товарами.)

И *страсть* с формальной точки зренья  
Есть конвергенция *приемов*... —

гласит шуточный гимн ОПОЯЗа.

«Это *вполне возможно*», — соглашается уже *не* в шутку В. Шкловский<sup>218</sup> и тем становится предметом нашей искренней жалости.

«Формалист, — по замечанию И. Иоффе, — как инженер, рассматривает произведение искусства со стороны материа-

---

<sup>216</sup> «Идеология и техника в искусстве» В. Перцова (Жур<нал> «ЛЕФ», 1927, № 5, стр. 2)<sup>307\*</sup>.

<sup>217</sup> Там же, <стр.> 507<sup>308\*</sup>.

<sup>218</sup> Сбор. «Как мы пишем», 1930 г., стр. 215<sup>309\*</sup>.

ла и его конструкции, впуская социальное назначение конструкции, ее смысловое значение. Он отбрасывает психологию, чувство, биографию автора-мастера, все внутреннее содержание произведения, пытаясь дать план внешней конструкции, схему произведения. Он — независимый спецификатор, т. к. не занимается общественными психологическими типами и идеями, а самими произведениями, представляющими организованную массу слов, звуков, красок и т. д. Но при этом *упускает*, что круг произведений, на которых он остановил свое спецификаторское внимание, самый подход и характер этого внимания определен *культурной средой*, что направление и характер этого внимания вместе с произведением искусства составляет *социальную жизнь искусства*. Вне социального внимания произведение — вне культуры, *безымянная физическая вещь* <...> Только социальное потребление определяет спрос на форму — конструкцию, и форма зависит от социального назначения»<sup>219</sup>.

Это — марксистская критика «формализма» в искусстве.

А вот эстетическая критика его метода:

«Оформляя эстетически жизненные содержания, — говорит В. Сеземан<sup>311\*</sup> — искусство *не отменяет и не нейтрализует заложенные в них внеэстетические ценности*, а переводит их лишь в иную тональность, выявляя их эстетическую значительность. Оно остается подлинным искусством лишь до тех пор, пока ощущает жизнь как настоящую реальную жизнь. Как только оно обращает ее в простой материал для художественных экспериментов, оно само теряет всякую остроту и напряженность и низводит себя на уровень *пустой игры и эстетического гурманства*. Связь искусства с жизнью поэтому не есть только связь с внешним необходимым условием, а связь внутренняя, определяющая само его существо»<sup>220</sup>.

Со своей стороны (и вместе с тем *pro domo mea*<sup>313\*</sup>) скажу следующее.

Пусть не пытаются объяснить мне, что я недооцениваю термин «остранение», которым Викт. Шкловский обозначает глав-

<sup>219</sup> И. Иоффе. Кризис современного искусства. Изд<-во> «Прибой», Л., 1925 г., стр. 15<sup>310\*</sup>.

<sup>220</sup> «Искусство и культура (к проблеме эстетики)». См. жур<нал> «Версты», № 2, Париж, 1927 г., стр. 196<sup>312\*</sup>.

ный прием искусства, состоящий в «увеличении ощущения вещи» и в «выводе ее» таким путем из «автоматизма восприятия».

Если термин «*остранение*» принадлежит Викт. Шкловскому, то значение *подобного* художественного приема *открыто мною* (в моих работах по философии театра) под термином «*преображение*». О таком моем *предвосхищении* говорит, между прочим, и Конст. Миклашевский, указывая в своей книге «Гипертрофия искусства», что «несколько тяжеловатый прием „*остранение*“ не представляет чего-нибудь совсем нового. Мы давно знаем, — напоминает К. Миклашевский, — что искусство есть некое „обострение“ представляющихся предметов (остро взято, остро трактовано, говорим мы в похвалу), и в последнее время называем этот процесс в искусстве термином „сдвига“, а *Евреинов нечто похожее разумел в своем термине „преображение“*»<sup>221</sup>.

Напомню, в свою очередь, что задолго до Викт. Шкловского — в первой же моей статье, появившейся в 1911 г. в журнале «Против течения»<sup>222</sup> (и вошедшей в мою книгу «Театр как таковой», изд. 1912 г.), где мною проповедуется сознательное *преобразование* сущего как *искусство*, — этот процесс выводится мною из «инстинкта преобразования» и рассматривается как явление, раскрывающее свою сущность в *театральности*. Избегая самоповторений об этом процессе (об этом «приеме», как выразился бы В. Шкловский), сошлюсь, для параллели его с понятием «*остранение*», на проф. Б. В. Казанского<sup>315\*</sup>, который так хорошо толкует «театральность» в монографии, посвященной моим теориям и моему творчеству, «Метод театра. Анализ системы Н. Н. Евреинова»<sup>316\*</sup>. «Евреинов, в своем понимании театральности, — говорит проф. Б. В. Казанский, — выражает не столько <...> неуловимый в своей абсолютной конкретности момент, сколько его функцию или *метод*. Театральность <...> это то, что делает силу внушительной, чары обаятельными, *красоту прекрасной* (курсив мой. — Н. Е.), ценное значительным; это та полновесность, экспрессивность, разительность, которая делает всякое *качество действительным*»<sup>223</sup>.

<sup>221</sup> Конст. Миклашевский. Гипертрофия искусства. П<г>., 1924 г., стр. 14–15<sup>314\*</sup>.

<sup>222</sup> В № 2 под названием «Театрализация жизни».

<sup>223</sup> Проф. Б. В. Казанский. Метод театра. Анализ системы Н. Н. Евреинова. 1925 г., стр. 48–49<sup>317\*</sup>.

Предоставляю самому читателю сравнительную оценку значения моего термина «преображение», раскрывающего свою сущность в «театральности», и *позднейшего* (на много лет!) термина Викт. Шкловского «остранение», под которым, по его словам (в «психологическом параллелизме», напр<имер>), надо понимать «*перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, т. е. своеобразное семантическое изменение*»<sup>224</sup>.

Вот это самое, добавлю я разъяснительно, и является как раз тем, что составляет сущность «*преображения*»<sup>225</sup>. (В одной из своих статей В. Шкловский даже открыто пользуется *моим* термином «*преображение*», предпочитая его явно своему «*остранению*»: «Восприятие человеческого тела, — говорит В. Шкловский, — ушло из области видения в область узнавания; тело, по крайней мере, не измененное, *не преобразенное*, не обезображенное или не разложенное, *не существует как предмет художественного восприятия*»<sup>226</sup>.)

Трудно было бы также В. Шкловскому упрекнуть меня в недооценке или в непонимании выдвигаемых им положений о том, что «литературное произведение есть *чистая форма*»<sup>227</sup>, что «в понятии „содержание“ при анализе произведения искусства с точки зрения сюжетности надобности не встречается»<sup>228</sup>, что «*содержание* литературного произведения равно сумме его *стилистических приемов*»<sup>229</sup>, что «*содержанием* произведения

<sup>224</sup> Викт. Шкловский. Теория прозы, стр. 18<sup>318\*</sup>.

<sup>225</sup> О *неслучайном* «совпадении» взглядов Шкловского с моими можно судить отчасти и по такой, напр., параллели: «В предметах, представляемых на сцене, — писал я в своей книжке „Введение в монодраму“, *изданной в 1909 году*, — должна как бы циркулировать кровь действующего лица и самый *каменный камень* не должен молчать рядом с действующим» лицом (см. стр. 21). «Для того, чтобы делать *камень каменным*, существует то, что называется искусством», — пишет В. Шкловский в своей статье «Искусство как прием», вошедшей в сборник «Поэтика», вып. II, *изданный в 1917 году*.

<sup>226</sup> «О „*Великом металлисте*“». См. книгу В. Шкловского «Ход коня» (изд<-во> «Геликон». М.; Берлин, 1923 г., стр. 84)<sup>319\*</sup>.

<sup>227</sup> Теория прозы, <стр.> 162<sup>320\*</sup>.

<sup>228</sup> Там же, <стр.> 50.

<sup>229</sup> Там же, <стр.> 163<sup>321\*</sup>.

является восприятие его *формы*»<sup>230</sup>, что «*содержание — это превращение формы в содержание*»<sup>231</sup> и т. п.

Мне тем легче согласиться с этими крайними положениями русских формалистов о *содержании-форме*, что они суть явные перепевы или простые *повторения* моего давнего взгляда на искусство как на чистое мастерство. А именно еще в 1910 г., в анкетной книге «Куда мы идем» (Изд<-во> «Заря» в Петербурге) было впервые напечатано (а в 1912 г. полностью воспроизведено в моей книге «Театр как таковой») мое давнее credo<sup>324\*</sup>, которое бесполезно, б<ыть> м<ожет>, здесь привести не только в доказательство *точного предвосхищения* мною основной идеи русских формалистов, но и по другим соображениям, имеющим, как мы увидим далее (в шестой главе), прямое отношение к теме настоящей книги.

«Близкое будущее, — писал я в названных книгах (изд<анных в> 1910 и 1912 гг.), — явит нам всеобщее признание смысла художественного произведения *исключительно в его форме*; недолго ждать, пока наиупрямейшие будут чтить ее как *истинное содержание искусства*, а всё остальное (внехудожественную идею, фабулу и пр<оч>.) лишь балластом «от лукавого». Оправдание жизни через прекрасное, через искусство воспримется и глубоко, и прочно. А раз в *искусстве форма станет содержанием*, мы обратим уродливую внешность жизни в невиданную и неслыханную красоту»<sup>232</sup>. И т. д.

Время показало, что я был, в общем, прав, предсказывая такое «близкое будущее», — не прошло и десяти лет со времени моего предсказания, как огромное большинство передовых деятелей искусства и его теоретиков (в том числе футуристы и формалисты) стали чтить *форму как истинное содержание искусства*.

Таким образом, как видит читатель, в учении о *форме* как о *содержании искусства*, точно так же как и в учении об «*отстранении*» (как об одном из выражений «*преобразования*» вещей), Виктор Шкловский мыслит *моими* мыслями. И мне оставалось

<sup>230</sup> Там же, <стр.> 145<sup>322\*</sup>.

<sup>231</sup> Поиски оптимизма, М., 1931 г., стр. 63<sup>323\*</sup>.

<sup>232</sup> См. «Предисловие без маски, но на котурнах», в моей книге «Театр как таковой» (Изд<-во> «Современное искусство», 1912 г.)<sup>325\*</sup>.

бы только приветствовать своего исключительно талантливую последователя, если бы он относил это учение только к искусству как к *мастерству*, не ограничивая в то же время общее понятие *искусства* одним лишь *мастерством*.

Насколько В. Шкловский, как и все формалисты, неправ в таком *ограничении искусства* — в таком непомерно узком подходе к нему, — я уже показал, смею думать, достаточно убедительно. К чему такой «ограничительный» взгляд на искусство приводит, видно из некоторых *практических* применений *теории* формалистов. Оставив в стороне «Гамбургский счет» атлетов, который, по мнению В. Шкловского, «необходим в литературе» (и по которому писателей Серафимовича и Вересаева вовсе нет в литературе, талантливый Булгаков — «у ковра», Бабель — «легковес», Горький «сомнителен» в формальном отношении, а Хлебников — чемпион)<sup>326\*</sup>, возьмем хотя бы следующие два примера формалистской оценки драматических произведений! (Отмечу, в скобках, что один из этих примеров объективного характера, другой — субъективного и даже, м<ожет> б<ыть>, пристрастный с моей стороны.)

Не нравится Викт. Шкловскому «Король Лир» Шекспира. Почему? «Самое неважное в „Короле Лире“, на мой взгляд, — заявляет Шкловский, — это то, что произведение это — трагедия <...> Эмоции, переживания не являются *содержанием* произведения <...> *Содержанием* „Короля Лира“, на мой взгляд, повторяю, является не трагедия отца, а ряд положений, ряд острот, ряд приемов, организованных так, что они создают своими взаимоотношениями новые стилистические приемы. Говоря просто, „Король Лир“ — явление стиля...» Далее В. Шкловский находит, что «плохо мотивирована вся завязка пьесы, да и весь ее ход, в частности все эти бесчисленные неузнавания. Речи короля Лира так же слабо связаны с ним, как речи Дон-Кихота об испанской литературе слабо связаны с Алонсо Добрым <...> короля Лира нужно играть как каламбуриста и эксцентрика<sup>327\*</sup>. Дочери его так же условны, как карточные дамы»<sup>233</sup> и т. д.

<sup>233</sup> См. статью «По поводу „Короля Лира“» в книжке «Ход коня» Вик. Шкловского (Изд. 1923 г., стр. 147–150)<sup>328\*</sup>.



Как говорилось в старину: *sapienti sat*<sup>329\*</sup>. Я не знаю лучшего примера критики *не по существу* художественного произведения. (Даже толстовская критика «Короля Лира»<sup>330\*</sup> бледнеет, по признаку *несущественности*, рядом с критикой В. Шкловского!) Шекспир явно для всех включил в *содержание* своей пьесы эмоции и переживания. Викт. Шкловский же находит, что «эмоции, переживания *не являются содержанием произведения*»<sup>331\*</sup>. Шекспир замыслил свое произведение как *трагедию*. В. Шкловский же находит, что «самое неважное в „Короле Лире“ это как раз то, что произведение это — трагедия»<sup>332\*</sup>. Шекспир создавал и создал *трагедию отца*. В. Шкловский же находит, что не в этом смысл произведения и потому короля Лира *нужно* играть как «каламбуриста и эксцентрика»<sup>333\*</sup>.

Словом, автор дает одно, а критик критикует другое. Я даже не знаю, можно ли придумать что-либо более *абсурдное!*

Но *абсурд* этот имеет свое *законное основание*. Это не беспринципная критика! Далеко нет! Она вся исходит совершенно *закономерно* из основных принципов школы «формального метода», согласно коим *центр тяжести* художественного произведения должен быть на определенном ему формалистами месте; а если этого нет, то его нужно *передвинуть* (со всяких там «эмоций» и «переживаний») туда, куда следует (т. е. на чистую форму, организованность стилистических приемов и т. п.). Ясное дело, что при *смещении* центра тяжести с *положенного* ему строителями места в *данной* постройке она легко может рухнуть, грозя похоронить под собою виновника подобного эксперимента.

При грустном зрелище таких экспериментов сердобольная литературная нянька затужила бы: вот, мол, до какой катастрофы может довести слепое *увлечение* формальным методом!

Но мне трудно быть «сердобольной нянькой» в данном случае, потому что я, «наравне с Шекспиром», имею честь «пострадать» от «формального метода» и, в частности, от слепого увлечения им В. Шкловского.

Если от самого Шекспира при применении этого метода к одной из лучших его пьес остались «рожки да ножки», легко себе представить, что должно было остаться от современного драматурга, не угодившего «формально» критику, при расправе с ним тем же методом.

«„Самое главное“ Евреинова, — пишет В. Шкловский в 1921 г. (см. жур<нал> «Жизнь искусства»<sup>334\*</sup>), — водевиль с громадным ответом <...> О, не пугайте нас Параклетом, не утешайте нас доктором Фреголи, не уравнивайте всего этого с арлекинадой. Никакая извне внесенная сила не может увеличить силы произведения искусства, кроме строя самого произведения <...> Бедный Евреинов! — такой большой ответ и такое пустяковое действие»<sup>234</sup>. И т. д.

Словом, пьеса моя, как и пьеса Шекспира, не ответила требованиям «формального метода»... Что в том, что пьеса моя прошла бесчисленное число раз в лучших театрах СССР, около 15 лет игралась передовыми худож<ественными> театрами Европы и обеих Америк, что сам Луиджи Пиранделло выбрал мою пьесу, как достойнейшую среди иностранных, для включения ее в репертуар руководимого им театра<sup>335\*</sup>, что такие выдающиеся в истории театра артисты, как Александр Моисси<sup>336\*</sup>, Шарль Дюллен<sup>337\*</sup> и другие, равные им, нашли в моей пьесе благодарнейшие для себя роли, — пьеса моя не ответила требованиям «формального метода» (в его толковании Вик. Шкловским) и... «кончен бал» — ничего не поделаешь!..

Ну что ж! В конце концов, с этим можно еще примириться (*dura lex sed lex*)<sup>338\*</sup>, как можно было некогда примириться и с «формальным методом» иудейских книжников, по которому выходило, что «не суббота для человека, а человек для субботы». — Пусть так! Пусть «по букве закона» не критика должна исходить из творческого задания художника, а художник из формального задания критика! Беда не в этом, а в том, что «книжники» оказываются не только «книжниками», а и «фарисеями», которых их «формальный метод» — само название коего исключает возможность пристрастия и лицепрятия — не в состоянии *застраховать* от этих тяжких для судьбы грехов.

И вот спрашивается: можно ли отнести сказанное и к «книжнику» Вик. Шкловскому? *Страхует* ли достаточно «формальный метод» этого «судью» искусства от *пристрастия* и *лицепрятия*? Вопрос довольно важный, п<отому> ч<то> если «формальный

<sup>234</sup> См. жур<нал> «Жизнь искусства» за 1921 г., номер от 19 июня, — статью «Рыбу ножом...». Статья была напечатана потом В. Шкловским в его книжке «Ход коня», изд. 1923 г. (стр. 174–179).

метод» не дает *гарантии* беспристрастного суждения о художественном произведении (нелицеприятно суда над ним), то какой же это — чорт возьми! — «формальный» метод и каковы тогда новизна его и преимущество по сравнению со старинными методами художественной критики, исходившими из личных вкусовых пристрастий, из религиозных (как, например, у Л. Толстого), политических (как, например, у марксистов) и прочих убеждений, не имманентных искусству.

Тут я позволю себе — чтобы дать передышку в погоне за определением искусства — потешить публику откровенным «сведением личных счетов» со Шкловским! (Уверен, что «галерка» животики себе надорвет!)

«Мы утверждаем, — заявлял наш „книжник“, — что *литературное произведение может быть анализировано и оценено, не выходя из литературного ряда*»<sup>235</sup>.

Не слишком веря на слово в наш век кому бы то ни было, *проверим* «задним числом», действительно ли В. Шкловский «анализировал», например, мою пьесу *должным* (для формалиста) образом и «оценил» ее «не выходя из литературного ряда».

Критический отзыв о названной пьесе («Самое главное») написан Вик. Шкловским, как я уже отметил, в 1921 г. Вот что об этом времени пишет Шкловский в 1928 г. (См. его «Начатки грамоты», в книге «Гамбургский счет»): «В 1921 году пьесы оплачивались поактно. Несомненно, что бытие определяет сознание. Акты получались маленькие. Писали мы тогда пьесу в ночь. Одну написал даже хорошую, т. е. не плохую. „Пушка коммуны“, ее потеряли. Всего же написано мною было 16 пьес. Список их, кажется, есть в Союзе драматических писателей. Если кто найдет рукописи, согласен купить обратно»<sup>236</sup>.

Одну из этих пьес В. Шкловского, состряпанную в одну ночь и составленную из коротеньких актов (на том «художественном» основании, что «*пьесы оплачивались поактно*»), мне пришлось, по долгу режиссерской службы в Петрограде, ставить на сцене Государственной вольной комедии<sup>340\*</sup>, где в то время ежедневно шла, с неослабевающим успехом, моя пьеса «Самое главное».

---

<sup>235</sup> Третья фабрика. Издана в 1926 г., стр. 99<sup>339\*</sup>.

<sup>236</sup> В. Шкловский. Гамбургский счет, стр. 98.

О художественных качествах пьесы В. Шкловского (наскоро написанной, как он дал нам понять, ради «хлеба насущного») не буду распространяться, полагаясь на воображение читателя, которому достаточно сообщить для курьеза, что наиболее эффективным и остроумным в своей пьесе В. Шкловский считал хор контрреволюционеров, распевавший на тему «Боже, царя храни...» склонение слова «жид» («Жи-ид, жида, жиду, жида-а, жидо-ом...» и т. д.).

При всём моем желании сделать удовольствие В. Шкловскому, с которым связывало меня частичное единомыслие в теоретических вопросах искусства, я, проработав довольно долго над планом постановки его пьесы, пришел к убеждению, что самое лучшее для литературного «реноме» ее автора, если она вовсе не увидит света рампы. Короче говоря, мне не хотелось «приложить свою руку» к неминуемому в случае постановки пьесы позору Вик. Шкловского; об этом я и заявил открыто, после «считки», многолюдной труппе Вольной комедии, предоставив другим ее режиссерам (Н. В. Петрову<sup>341\*</sup> и т. о. >. Кроллю<sup>342\*</sup>) «спасти», если смогут, это произведение от заслуженного забвения. «Спасти» они не захотели, и никто вообще в театральной России не сумел найти способа дать хоть подобие жизни этому мертворожденному детищу, зачатому и рожденному в ту самую голодную ночь, когда мысль об «оплачиваемых поактно пьесах» особенно больно подхлестывала творческое воображение незадачливого драматурга.

Мне до сих пор жаль бедного В. Шкловского, который так умильно осыпал меня комплиментами как «лучшего режиссера в России» («Мейерхольда я не люблю», — твердил Шкловский)<sup>237</sup> и который так хотел — понятное дело, — чтобы я помог как можно скорее замене на сцене моей пьесы «Самое главное» пьесой В. Шкловского, сулившей такую же «поактную оплату» его произведения.

Как это ни возмутительно, я оказался крайне пристрастным судьей в данном «казусе», т. к. не колеблясь решил, что моя пьеса «Самое главное» (заяввшая ныне большое место в «Истории

<sup>237</sup> Ср.: «Ход коня», примеч. на стр. 177<sup>343\*</sup>.

советского театра»)<sup>238</sup> гораздо лучше канувшей в архивах Союза драм<атических> писателей пьесы Вик. Шкловского<sup>344\*</sup>. — И надо же было так случиться, чтобы с этим решением совпало другое мое решение, но уже в качестве *суперарбитра* (в третейском суде между редактором «Жизни искусства» Е. М. Кузнецовым<sup>345\*</sup> и Вик. Шкловским) — решение, увы, также не в пользу Вик. Шкловского<sup>346\*</sup>.

После этого воспоследовали результаты, которые при всем желании чрезвычайно трудно принять за простое «совпадение» и с которыми назидательно познакомиться всем, кто интересуется историей практического применения «формального метода» в СССР и характеристикой возглавлявших это учение лиц.

«Мясо мягкое — резать нельзя. Про Евреинова поэтому не писал, — сообщает в начале своей критики „Самого главного“ В. Шкловский. — Долго и очень хорошо молчал. Вообще хорошо молчать тем, которые будут говорить, и *мы* научились молчать блистательно. Афиши висят: „Самое главное“, „Самое главное!“, „Самое, самое главное!!!“ И довиселись: буду писать»<sup>239</sup>.

Комментарии — уверен — излишни... Излишне, наверно, и мое заверение, что я не останавливался бы на этом «казусе» дольше положенного для «казусов» *pro domo sua*, если б не видел в нем нечто и для других *показательное*, а именно, что даже метод, называемый «формальным», не гарантирует от чисто *человеческой*, *allzumenschliches*<sup>348\*</sup>, сказал бы Ницше, т. е. далеко *не-формальной* критики, *выходящей* — в приложении своем к литературному произведению — из *границ «литературного ряда»*.

С этим согласился потом и сам В. Шкловский, правда с опозданием на семь лет, т. е. только ко времени напечатания им «Гамбургского счета» — здесь на страницах 110 и 111 почтенный глава школы «формального метода» вдруг открывает... кинематограф, который в свою очередь открывает ему глаза на то обстоятельство, что «*вне искусства стоящее задание для искусства бывает полезно*», что возможно «*скрещивание художественной формы с вне-литературным рядом*» и что его, Вик. Шкловского, «*прежняя установка о чистом не изменя-*

<sup>238</sup> См. стр. 215–217 тома 1-го «Истории советского театра» (Гос. изд<во>, 1933 г.).

<sup>239</sup> Ход коня, стр. 172<sup>347\*</sup>.

ющемся по посторонним обстоятельствам внелитературном ряде»... «неверна»<sup>349\*</sup>.

Вот после этого и принимай всерьез такого критика! Оплевал «формальным образом» собрата по перу (правда — заодно с Шекспиром!) а потом просит «пardonу»: мол, вышла ошибка!.. Так где ж у тебя раньше глаза, милый, были? И кто тебе теперь поверит, что ты вновь не ошибаешься?

«Формалист»<sup>350\*</sup> Шкловский сменил вехи, — констатирует Л. Поляк<sup>351\*</sup>, критикуя книгу Шкловского о Л. Толстом<sup>240</sup>, появившуюся в 1928 г., — <...> он на новом пути — *на пути*<sup>352\*</sup> к марксизму. Об этом узнаём мы почти с первых строк его предисловия: „Я посвятил большую часть своей работы выяснению вопроса связи Толстого с его классом“, — пишет Шкловский, ставя „проблему стиля *не отвлеченно, а диалектически*“ и связывая ее с „*классовой установкой писателя*“<sup>241</sup>. И т. д.

«Под натиском марксистского метода формалистский лед тронулся, наглядно иллюстрируя слова „Коммунистического манифеста“ о том, что господствующей идеологией может быть лишь „идеология господствующего класса“, — пишет не без злорадства в 1930 г. С. Малахов<sup>354\*</sup>, по поводу сборника ГИИИ «Поэтика», № 5<sup>242</sup>.

Ну что же, «чрезвычайно правдоподобно, — сознается конфузливо В. Шкловский в своей „Поденщине“ <в> 1930 г., — что общественная борьба, классовое строение общества сказывается в создании литературных форм и даже вызывает их»<sup>243</sup>.

И это пишет тот, кто за несколько лет перед тем горделиво заявлял перед марксистами, что «*искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города*», что «если бы сословные и классовые черты отлагались в искусстве, то разве было бы возможно, что великорусские сказки про барина те же, что и сказки про попа», что «уже Александр Веселовский положил начало свободной

<sup>240</sup> Материалы и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». Изд<-во> «Федерация», М., 1928 г.

<sup>241</sup> См. жур<нал> «Красная новь», 1929, № 1, стр. 256–257<sup>353\*</sup>.

<sup>242</sup> «Красная новь», 1930 г., № 1, стр. 212 («Новое выступление формалистов»).

<sup>243</sup> Поденщина, стр. 171.

истории литературной формы, а мы, футуристы, связываем свое творчество с Третьим интернационалом! Товарищи, — возмутился В. Шкловский, — ведь это же *сдача всех позиций*<sup>244</sup>.

Конечно «сдача»! И притом *полная*! Такая «сдача», после которой В. Шкловскому ничего другого не осталось сказать на московском совещании писателей в 1931 г., как только то, что «*формализм кончен*», что он — глава школы формального метода — «*увидел потолок своей работы*» и что «*формальный метод разгромил сам себя*».

Это признание (если только оно не чистейшая «формальность») грустно не только своей несправедливостью к методу, давшему — наряду с порочными крайностями — *очень много ценного* для исследования искусства как *мастерства*, но и тем, что признаваемый формалистами отход со своих принципиальных позиций «делает их, — по словам таких советских критиков, как Е. Мустангова<sup>356\*</sup>, — теоретически еще более *беспомощными* перед лицом серьезной методологической критики, чем раньше (ибо сейчас они не выдерживают даже имманентной критики — критики на их собственной почве)»<sup>245</sup>.

В то же время новая позиция формалистов в СССР, «давая возможность укрываться, — опасается Е. Мустангова, — под quasi-социологической вывеской эклектикам, путаникам <...> эпигонам идеализма» (и тем, добавлю, для кого «по-актная оплата пьес» служит стимулом творчества в «должном» направлении!) эта позиция является «по существу гораздо опасней, т. к. сбивает с толку многих людей, „верящих на слово<sup>357\*“»<sup>246</sup>.</sup>

Верить же на слово «формалистам» и впрямь оказалось рискованно, потому что напишет бывало тот же Шкловский какую-нибудь статью, раскритикует в ней попавшееся под руку произведение искусства, поверишь ему на слово, ан глядь через неделю-другую он все свои слова берет назад и оставляет вас в дураках! Говорю это, просматривая среди прочих статью В. Шкловского «Юго-Запад», за которую несчастному автору пришлось потом изругать себя «самыми последними слова-

<sup>244</sup> Ход коня, стр. 39 и 40<sup>355\*</sup>.

<sup>245</sup> За марксистское литературоведение. Изд<-во> «Academia», 1930. См. статью «Формалисты на новом этапе», стр. 142.

<sup>246</sup> Там же, стр. 142.

ми»: «Статья извращает перспективы», — пишет он в редакцию «Литературной газеты», «не успев износить башмаков», в которых статья его была написана! Она-де, сознается Шкловский, «восстанавливает старые ошибки, которые обезоруживают советского писателя», в ней «неправильная констатация», могущая «задержать перестройку советского писателя», «статья неправильная политически и методологически и потому вредная»; «неправильно у меня, — кается Шкловский, — замечание о Горьком», «ошибочно и очень вредно» написанное об Ильфе и Петрове; «все эти писатели, — извивается в самобичевании В. Шкловский, — сейчас пишут лучше, чем когда бы то ни было, и пишут лучше потому, что они советские писатели» (sic!.. См. «Литературную газету» от 29 апреля 1933 г., стр. 4)<sup>358\*</sup>.

Лиха беда начало! Войдя во вкус кокетливого самооплевывания (после азартного дотолпе оплевывания других), Вик. Шкловский посвятил сей процедуре такие статьи в журналах, где *буквально* утопил в плевках себя как критика искусства, а заодно и весь «формальный метод»<sup>247</sup>.

Пример такого гомерического самооплевания, оказался настолько заразительным для других «формалистов», что одно время целые простыни сов<етских> журналов были сплошь забрызганы такого рода тошнотворным «покаянием». Самооплевывались поэты, живописцы, музыканты, синеасты<sup>363\*</sup>,

<sup>247</sup> «Какую же ошибку делали формалисты, — спрашивает Вик. Шкловский (см. „Литературную газету“ от 15 марта 1936 г.), — и в чем основное несчастье формализма?» Оказывается: в попытке «отделиться от жизни и выделить себе „сетльмент искусства“, куда бы не входил социализм...» «Мы брали предмет, явление остановленным, — поясняет тут же Шкловский, — не понимая, что если образ повторяется, то он изменяется, становится другим. Мы диалектики искусства не понимали, а нарезанное для исследования искусство было нами неправильно описано...»<sup>359\*</sup> «Я думал тогда, — кается Шкловский в «Литературном» Ленинграде» от 26 апреля 1936 г., — что предметы не изменяются, что монтируются лишь неподвижные вещи. Я мыслил историю литературы, историю искусства внеисторично. Я говорил, что искусство существует отдельным и предельным...» «Мы уверяли, что искусство двигается само по себе, совершенно изолированно, — говорит Шкловский там же, несколькими строками выше, — а в литературе (мол)<sup>360\*</sup> развивается история какого-нибудь приема. Это ощущение распада мира, эта методология мира, не имеющего связи<sup>361\*</sup>, была основной мировоззренческой *ошибкой*»<sup>362\*</sup>. И т. д. и т. п.



театральные деятели — все, кто так или иначе грешили «формальным образом»! Все, кому раньше публика верила на слово, как самым лучшим, самым тонким, искренним, самым что ни есть передовым и истинным вождям искусства!

«Я потерял контакт с реальной жизнью...» — обдавал себя слюною в 1937 г. автор «Потемкина» Сергей Эйзенштейн после провала фильма «Бежин луг»<sup>364\*</sup>: «...я сотру у себя последние следы анархического индивидуализма в моем мировоззрении и в моем творческом методе...»<sup>248</sup> — обещает знаменитый синеаст в заключение, кляня свои съёмочные «ракурсы», «деформации освещения» и прочие формалистические трюки, создавшие ему славу. «Я, бесспорно, допускал отдельные неясности, преувеличения, ошибки!» — самооплевывался (чем он хуже других?) народный артист РСФСР Всеволод Мейерхольд в 1936 г., тут же перечисляя некоторые из своих формалистических ошибок. «Смотря „Лес“, — негодует на себя Мейерхольд, — зритель удивлялся: за каким чертом зелёный парик у героя? В спектакле „Бобус“ удивлял чрезвычайно замедленный темп. В оформлении „Ревизора“ удивлял ракурс площадки, а также наличие „двойника“. Так его назвала публика; на самом деле никакого двойника в спектакле нет. *Это ошибка.* Есть заезжий офицер. Но раз зритель принимает офицера за какую-то мистическую категорию, — значит, мне не удалось реализовать задуманное. В „Смерти Тарелкина“<sup>366\*</sup> актёры были неверно наряжены, и крайне претенциозна была механизированная мебель. Следовало бы сделать новые редакции этих спектаклей, как это я сделал с „Маскарадом“<sup>367\*</sup> и „Горе уму“<sup>368\*</sup>. Кое-что надо откинуть, кое-что переделать. В искусстве главное — человек. И я был грешен когда-то (вспомним период моей работы у В. Ф. Комиссаржевской 1906–1907 гг.)<sup>369\*</sup> в том, что, стремясь восстановить традиции подлинной театральности на сцене, часто забывал о человеке. И тогда отрывал форму от содержания. Актёр должен быть на сцене человеком, а не марионеткой...»<sup>249</sup>

<sup>248</sup> Цитирую по статье Сергея Эйзенштейна «Les erreurs du film „Pré Béjine“», напечатанной в «La littérature Internationale» (Moscou, 1937, № 7, p. 82–87)<sup>365\*</sup>.

<sup>249</sup> См. «Литературную» газету от 20 марта 1936 г. № 17 — «Мейерхольд против мейерхольдовщины» (Выступление Всеволода Эмильевича Мейерхольда)

Вот и верь после этого человеку! А ведь как возмущался он в 1907 г., когда В. Ф. Комиссаржевская, выгоняя его из театра, написала ему: «...путь, ведущий к театру *кукол*, это путь, к которому вы шли всё время...»<sup>250</sup> На третейский суд потащил гениальную артистку<sup>372\*</sup>, жаловался в прессе, на лекциях, всюду, мне — помню — лично «плакал в жилет» у режиссера М. Е. Дарского...<sup>373\*</sup> А через 30 лет: «...в искусстве главное человек», «актер должен быть на сцене человеком, а не *марионеткой*», «я был грешен <...> в период моей работы у В. Ф. Комиссаржевской» и т. д. — Даже заврался человек, оправдываясь стремлением отдать дань «*театральности*», п<отому> ч<то> в 1907 г. Мейерхольд доказывал, что «новый театр вырастает из *литературы*», что «литература подсказывает театр», а во все не «*театральность*»<sup>374\*</sup>, сущность которой была теоретически *впервые обоснована мною* и апологетически возведена<sup>251</sup> при моем вступлении режиссером «Драматического» театра В. Ф. Комиссаржевской» (вместо Мейерхольда)<sup>252</sup>.

Как-то даже страшно становится за человека и уж во всяком случае вчуже неловко, читая все эти диковинные акты *отречения* от того, чему служил человек, казалось, «верою и правдою», и служил столько лет, соблазняя «малых сих»...

Изо всех случаев борьбы с религией в СССР на меня особенно гнетущее впечатление произвел случай (где-то в Сибири), когда какой-то священник, выйдя из алтаря к собравшимся богомольцам, снял с себя облачение и разодолжил прихожан сообщением, что никакого такого Бога не существует, а все это «чепуха

---

хольда 14 марта в Ленинграде, в Большом зале Лектория, с названным докладом)<sup>370\*</sup>.

<sup>250</sup> «Мейерхольд», монография Николая Волкова, т. I, стр. 346–347<sup>371\*</sup>.

<sup>251</sup> Моя «Апология театральности» впервые напечатана в 1908 г., 8 сентября, в петербургской газете, выходившей под ред. И. М. Василевского (Не-Буквы)<sup>375\*</sup>.

<sup>252</sup> Сравнивая Станиславского с Мейерхольдом, А. Р. Кугель (ред<актор журнала> «Театр и искусство»<sup>376\*</sup>) писал тогда же, в 1907 г., после «ухода» Мейерхольда от Комиссаржевской, что обоих режиссеров связывала общая пуговина — стремление *создать театр из не театральных элементов*... «Оба строят театр не на театральной способности человека, т. е. лицедействе, а на феерии...» (см. монографию (написанную при документальном содействии самого Мейерхольда) Николая Волкова — «Мейерхольд», т. I, стр. 351)<sup>377\*</sup>.

на постном масле», которой он больше не намерен морочить головы кому бы то ни было.

Вы только представьте себе этот ужас — у собравшихся богомольцев, у которых ничего не осталось после революции, кроме веры в Бога и в воздаяние за всё «на том свете», у которых священник у одних крестил, у других венчал, у этих хоронил близких, от тех выслушивал на исповеди самое что ни есть затаенное, и вдруг («на-ко! выкуси!») отнимается (ни за что ни про что) буквально последнее! — отнимается у нищего сума — «никакого Бога», извольте видеть, «не существует», и вы напрасно тратились, товарищи, на свечи!..

Нечто подобное проделали перед своими приверженцами и вожди искусства в СССР, заподозренные в «формалистическом» уклоне — те самые, кому верили на слово, у кого усердно учились, кого считали наиболее достойными поклонения в области, которая *заменила* для многих *религию*, — вдруг сняли с себя («как ни в чем не бывало!») свои хитро расписанные личины «подвижников», «революционеров» и «глашатаев» нового искусствопостижения и показали свои жуткие старосветские лица — лица законопослушных чиновников!

Брр... Добро бы на то пошли от избытка искренности! Но... где тот наивный, кто поверит здесь в искренность? — в искренность «по щучьему велению»? вдруг? сразу? вместе? в ногу? в одно и то же время, словно по команде: «Маски до-олой, враз?!!»

Но, спрашивается, во имя *чего* же, в таком случае, все это проделано? Во имя какой такой *правды*? Во имя каких таких высших *принципов*? Во имя какого такого *идеала*, нового *открытия*, нового *предначертания*?

Ответ тут заранее известен. Раз «дело было» в СССР — поставленные вопросы, стало быть, имеют лишь одно значение: риторическое.

## 9.

Обращаясь к *марксистскому искусствovedению*, следует сразу же оговориться, что критиковать его исключительно трудно, т. к. *по существу* его вовсе *нет* в действительности

и оно лишь «рекламируется» как нечто существующее в противоречивых друг другу советских декларациях.

Как очень правильно и смело заметил на публичном диспуте в Ленинграде (6 марта 1927 г.) известный критик Б. М. Эйхенбаум, «марксистская теория литературы», например, «есть система, подлежащая построению, а не цитированию, и что современному историку искусства приходится(?) учиться у марксистов-историков вообще, но не у марксистов-искусствоведов»<sup>253</sup>.

И действительно, у них мало чему можно научиться! Вспоминая слова самого Карла Маркса: «Moi-même je ne suis pas marxiste» («Я-то сам не марксист»)<sup>379\*</sup>, — Л. И. Аксельрод (Ортодокс) замечает, что «социологическое объяснение искусства приводит <...> благодаря марксистскому усердию к полному отрицанию специфического характера искусства»<sup>254</sup>.

«Скажите, имеется ли у нас уже в области искусствоведения марксистская ортодоксия?» — спрашивает А. В. Луначарский в статье «Один из сдвигов в искусствоведении», и отвечает: «Конечно нет. У нас есть, — говорит он, — несколько основных принципов, у нас есть некоторые подготовительные труды, у нас есть небольшая группа усердно работающих товарищей»<sup>255</sup>. И всё. — «Марксизм», стремящийся в области искусствоведения «как можно скорее перейти к какой-то преждевременной черствой ортодоксии, не имеет ничего общего ни с подлинной научной мыслью, ни, конечно, с подлинным марксизмом»<sup>256</sup>.

Об «ортодоксии» марксистского искусствоведения говорить, разумеется, весьма преждевременно, если только вспомнить хотя бы недоразумение, приключившееся с тем же А. В. Луначарским (переданное мною выше), «совершенно не понявшим», по словам Ф. Ф. Раскольниковца, ни «точки зрения Ленина» на Л. Толстого, ни социального генезиса идей Толстого.

---

<sup>253</sup> Журнал «ЛЕФ» 1927 г., № 4, стр. 46<sup>378\*</sup>.

<sup>254</sup> «Методологические проблемы искусства» в «Красной нови», 1926 г., кн. XII, стр. 149<sup>380\*</sup>.

<sup>255</sup> А. Луначарский. Вопросы социологии музыки. Гос. академия худ. наук., 1927 г., стр. 110<sup>381\*</sup>.

<sup>256</sup> Там же, <стр.> 111.

Что ж это за «искусствоведение» такое, если оно своим адептам дает в руки столь *различное* мерило, что по одному Толстой выходит «выразителем идей и настроений русского крестьянина», а по другому — «идеологом и пророком» только «части революционного крестьянства»?

До «ортодоксии» и вправду далеко марксистам в области искусствovedения, если по Луначарскому «*формы творчества* <...> имеют свои имманентные психофизиологические законы» (см. «Еще о театре и социализме» Луначарского в сборнике «Вершины»<sup>382\*</sup>, стр. 196–197), а по Н. Бухарину «этот взгляд, по меньшей мере, недостаточен, чтобы не сказать прямо неверен» («Теория историч<еского> материализма», Гос. изд<-во>, 1925 г., стр. 213). И т. д.

Если даже в таком основном, казалось бы, для искусства вопросе, как «форма творчества», и здесь двое марксистов (да еще каких! — высокообразованных и знатных, в прошлом вождей российского пролетариата!) не могут прийти к принципиальному соглашению — чего же ждать от других среди самобытного русского народа, где с искони «всяк молодец» готов все толковать «на свой образец»!

Немудрено, что при таком разброде мыслей у, казалось бы, единомышленников «теоретическая мысль в вопросах искусства шагнула» среди начетчиков марксизма в СССР «далеко назад» «по сравнению с Плехановым»<sup>257</sup>. «Произвольные, априорные положения, грубейшие злоупотребления марксистским методом, высасывания теорий из большого пальца — вот ее характерные, ежедневно о себе напоминающие черты»<sup>258</sup>. И время в данном случае не оказалось «лучшим лекарем», скажет каждый, кто внимательно следил эти годы за теоретической мыслью об искусстве в СССР.

Для марксистов А. Лежнева, Л. и И. Аксельрод, Фриче и др. Г. Плеханов — основоположник «науки об искусстве, на основах марксистской социологии». А для марксиста т<ов>. Чужака<sup>383\*</sup> «Плеханов — последний дворянской культуры, руководствующийся в своих суждениях об искусстве не объективно-науч-

---

<sup>257</sup> А. Лежнев. Вопросы литературы и критики. Изд<-во> «Круг», 1923 г., стр. 73.

<sup>258</sup> Там же, <стр.> 73.

ным марксистским критерием, а личными, по существу консервативными, вкусовыми пристрастиями»<sup>259</sup>.

Вот тут поди и докопайся до правды! Вот тут и спорь с Л. Д. Троцким, который указывал еще с высот Кремля, что «пути свои искусство должно проделать на собственных ногах», т. к. «методы марксизма — не методы искусства»<sup>260</sup>.

Тов. Чужак обвинял марксиста Плеханова, что тот в суждениях своих об искусстве руководствовался «личными консервативными вкусовыми пристрастиями»...

Но то же обвинение приложимо и к самому Ленину, на эстетические принципы которого стараются опереться все советские критики.

«Мы чересчур большие „ниспровергатели в живописи“», — говорил, например, Ленин Кларе Цеткин<sup>261</sup>. *Красивое* нужно сохранить, взять его как *образец*, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него как исходного пункта для дальнейшего *развития* только на том основании, что оно «старое»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что оно «новое»? «Бессмыслица, — восклицает Ленин, — сплошная бессмыслица»<sup>386\*</sup>.

По-видимому, для Ленина существовало — вопреки учению современной эстетики — нечто *само по себе красивое* (которое — в противоположность, скажем, Бодлеру с его принципом «le beau c'est le laid»<sup>387\*</sup> — нужно брать как *образец* в искусстве), существовало — в качестве неоспоримого — *истинно-прекрасное*, которое может быть «исходным пунктом для дальнейшего развития»(?), существовало, наконец, как нечто явно непреклонное, устарелое воззрение на портретное сходство. Так, когда группа скульпторов под руководством некоего Алешина<sup>388\*</sup> построила большую модель памятника Карлу Марксу, Ленин,

<sup>259</sup> Там же, <стр.> 75.

<sup>260</sup> Л. Троцкий. Литература и революция, 2-е изд. Гиз., 1924 г. Ср. «Наши литературные разногласия» Л. Авербаха (изд.<-во> «Прибой», 1927 г., стр. 14)<sup>384\*</sup>.

<sup>261</sup> См. ее воспоминания. Цитирую по книге А. Лежнева «Вопросы литературы и критики» (изд.<-во> «Круг», М.; Л.), см.: Ленин и искусство, стр. 87<sup>385\*</sup>.

как известно, одобрил ее, но прибавил, что непременно следует сказать художнику, «чтобы и голова вышла *похожей*, чтобы было то впечатление от Карла Маркса, какое получается от хороших его портретов, а то как будто сходства нет»<sup>262</sup>.

В отношении последнего замечания нельзя не подивиться поразительной скромности требований, предъявлявшихся Лениным к произведениям искусства. Позволительно думать, что тот, к кому скульпторы-портретисты обращались за санкцией их произведений, и не подозревал об отношении к портретному сходству таких гениев, как Роден (создавший своего «невероятного» Бальзака), как Пювис де Шаванн<sup>389\*</sup>, как Гёте (с его заветом «искусство потому и искусство, что не природа»), как Овербек (победно высмеявший никчемную полноту реалистического сходства), как чтимый Лениным великий диалектик Гегель (желавший, чтобы портрет был еще «вернее, схожее с человеком, чем сам человек»), как Достоевский, наконец, с его утверждением, что «человек не всегда на себя похож»<sup>263</sup>.

Интересно отметить, для ищущих <с позиций> марксизма путь <построения> искусствоведения (и в частности — литературоведения), — что можно, будучи ученым-марксистом и идеальным коммунистом, оставаться в сфере эстетических вкусов и понимания искусства настоящим «буржум». Ленин наводит нас на эту мысль как нельзя лучше своим собственным примером, т. е. высказанным им отношением к искусству. (Не будь этого примера и не имей к тому же личность Ленина *предопределяющего авторитета* в СССР даже в тех областях, где — по его собственному признанию — *взгляды его не отвечали уже духу времени*, не стоило бы и упоминать здесь его имя «всуе».)

«Дорогая Клара, — жаловался Ленин Кларе Цеткин незадолго до смерти, — ничего не поделаешь, мы оба старые <...> За новым искусством нам не угнаться, мы будем ковылять позади»<sup>264</sup>.

<sup>262</sup> А. Лежнев, *op. cit.*, стр. 86.

<sup>263</sup> «Фотографические снимки, — говорит в „Подростке“ Версиров (ч. III), — чрезвычайно редко бывают похожи, это понятно: сам оригинал, т. е. каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль». См. мою книгу «Оригинал о портретистах» (Гос. изд.-во, 1922 г., стр. 37).

<sup>264</sup> А. Лежнев, *op. cit.*, стр. 88<sup>390\*</sup>.

И несмотря на это, при виде лихорадочной борьбы всяких школ и течений в искусстве Ленин, находя такую борьбу «хаотичной», не удержался-таки от окрика: «Мы, коммунисты, мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты»<sup>265</sup>.

Как же им «руководил» сам Ленин, сознававший, что за новым искусством ему «не угнаться»?

Для этого ему достаточно было («ковыляя позади») просто высказать свои... вкусы и художественные предпочтения.

«Пушкина понимаю и признаю, — наставлял руководяще Ленин, — Некрасова признаю, а Маяковского просто не понимаю»<sup>266</sup>. (Когда Ольга Гзовская<sup>393\*</sup>, набравшись храбрости, стала читать Ленину стихи Маяковского, он только презрительно пожимал плечами<sup>267</sup>.) В живописи, как известно, Ленин предпочитал «передвижников» и издевался над футуристами (у которых на картинах, жаловался он, «я ни глаз, ни носов не нахожу»). В музыке выше других Ленин ценил Бетховена; не любил же в музыке «сыплющегося гороха, равно как и разные „Песни без слов“...»<sup>397\*</sup>

После таких высказываний «пушкинианство» разрослось в Сов<етской> России до культа, о каком раньше «пушкинисты» и мечтать не смели. Маяковский (пока Сталин его не возвеличил) опустился до рекламных стишков о «Моссельпроме», обрек футуристический «ЛЕФ» на исследование... стиля ленинских произведений и захирел в кропани славословящей оды «Фелица», то бишь «Ленин»<sup>398\*</sup>. От футуризма после ленинского отзыва о нем остались только «рожки да ножки». В сов<етской> музыке перестали пользоваться «сыплющимся горохом» и начали — что ни такт — оглядываться на Бетховена. А в театре...

В самом деле: — почему «так пышно и богато» расцвел театр в Сов<етском> Союзе?.. Потому ли, что такие требовательные

<sup>265</sup> Там же, стр. 85<sup>391\*</sup>.

<sup>266</sup> Там же, стр. 84<sup>392\*</sup>.

<sup>267</sup> Об отношении Ленина к искусству говорят достаточно подробно сборник «Ленин и искусство» С. Дрейдена<sup>394\*</sup>, письмо Ленина к Горькому (использованное в работе Е. Добина)<sup>395\*</sup> и воспоминания Бонч-Бруевича<sup>396\*</sup>.



там театралы? Такие уж знатоки — советские граждане? Или так уж дорог там театр «властям предрержающим», что на чем угодно сэкономят наркомы, только не на театральные дотациих?

Нет! Дело куда проще объясняется: пошел однажды всесоюзный староста М. И. Калинин на квартиру к Ленину, и стали они разговаривать, *чем бы религию* заменить. «Владимир Ильич мыслил так, — сообщил потом М. И. Калинин — что, пожалуй, кроме *театра*, нет ни одного института, ни одного органа, которым мы могли бы заменить *религию*. Ведь мало религию уничтожить и тем освободить человечество совершенно от страшнейших пут религиозности, — надо религию эту *чем-нибудь* заменить, и Ленин говорил, что *место религии заступит театр*. Отсюда видно, — заключает М. И. Калинин, — какое огромное значение придавал Владимир Ильич театру»<sup>268</sup>.

Так вот оно, оказывается, *откуда* пошло безудержно-щедрое насаждение театров в полунищенском СССР и та пышность и богатство их расцвета, которым так дивятся все иностранцы, объясняя это чудо невероятной, по сравнению с Западом, любовью к театру советских граждан.

В сущности говоря, если хорошенько вчитаться в ходовые данные «марксистского искусствоведения» в СССР, то окажется, что эти данные, по большей части, представляются не чем иным, как более или менее искусственным обоснованием *личных* взглядов, вкусов и оценок, высказанных некогда Лениным в том или другом подходящем случае.

Эти *личные* взгляды Ленина на искусство (его *личные* эстетические вкусы и художественные оценки) представляются столь же приемлемыми с точки зрения консервативной буржуазии, сколь и спорными (чтоб не сказать — «профанскими») с точки зрения художественной элиты, «делающей погоду» в мире искусства. Но каковы бы они ни были на самом деле, в них напрасно было бы искать чего-то специфически «*марксистского*», хотя и более чем вероятно, что, высказывая свои личные

<sup>268</sup> М. И. Калинин. О Владимире Ильиче Ленине. М., Партиздат, 1934 г., стр. 49<sup>399\*</sup>. До чего прав был Фр. Ницше, советуя: «Не пренебрегай *религиозным* чувством; исследуй обстоятельно, каким образом ты нашел настоящий путь, ведущий к *искусству*» (см. «Человеческое, слишком человеческое») <sup>400\*</sup>.

взгляды, вкусы и оценки в области искусства, Ленин — привыкший на своем революционном пути мыслить исключительно по-марксистски — полагал, что и в данной области он судит и высказывается не как филистер-обыватель, а как настоящий, искушенный в партийных боях *марксист*.

К этому наблюдению (демаскирующему в известной мере «марксистское» искусствопонимание Ленина) не только можно, но и должно присовокупить замечание, что взгляды Владимира Ильича на искусство, его вкусы и оценки художественных явлений оказались далеко *не марксистскими* еще и в другом отношении: известно, что Карл Маркс решительно «*отрицал* такую *тенденциозность*, при которой идея произведения навязывается независимо или даже вопреки системе его художественных образов»<sup>269</sup>. Такая тенденциозность осуждалась и самим Марксом, и Энгельсом как *антихудожественная*, как «недоходчивая» и как неубедительная в искусстве. Между тем — насколько мы знаем — «Ленин, не будучи сторонником „оглобельных“ мероприятий в области искусства, отнюдь не стоял здесь на точке зрения невмешательства»<sup>270</sup>, считая, что коммунисты «должны вполне планомерно *руководить*» исканием правильных лозунгов для художественного творчества и «формировать результаты» этого процесса, что, разумеется, вело так или иначе к *внушению* предпочтительной *тенденции* в области искусства, т. е. в результате к *навязыванию коммунистических идей* произведениям «вопреки системе их художественных образов». Нужно ли удивляться после сказанного тому невиданному в истории искусства размеру *агитационного* элемента и *пропагандной* тенденции, какой заключают в себе даже наиболее вольные произведения советской литературы и искусства?

Здесь мы невольно подходим к самому уязвимому месту марксизма вообще и марксистского искусствопонимания

<sup>269</sup> *Спокойный*. Маркс и искусство. См. жур<нал>. «Рабочий и театр» за 1933 г. № 8–9<sup>401\*</sup>.

<sup>270</sup> А. В. Луначарский рассказал о двух случаях энергичного вмешательства Ленина в область искусства. «Первый раз, когда нужно было выпрямить общую идеологическую линию в области искусства и повернуть острие против футуризма (обращение ЦК)<sup>402\*</sup>. Второй раз — выступление против вредных уклонов в работе Пролеткульта» (см.: А. *Левинев*. Ор. cit. — «Ленин и искусство», стр. 89)<sup>403\*</sup>.

в частности. Искусство как особый род «духовной» деятельности является, по учению марксистов, одной из *«идеологических надстроек»* на *«экономическом базисе»*. На вопрос *«вливают ли вообще такие «надстройки» на свой «базис», марксисты отвечают утвердительно, указывая, что «идеологический труд, будучи производной величиной, в то же время является регулирующим началом»*<sup>271</sup>, хотя эта взаимозависимость и не устраняет *«основной»* (действующей *«в последнем счете»*. <— Н. Е.>) самой глубокой зависимости всех общественных явлений от развития производительных сил», — учил Н. Бухарин<sup>272</sup>.

Тут, казалось бы, может быть сделан только один вывод: если искусство является *«производной»* (экономически обусловленной) *«величиной»*, надо принять его таким, каким оно вынужденно и естественно создается на своем экономическом базисе, *не навязывая* ему *«свыше»* никаких стеснительных тенденций, чтобы не исказить его сущность, не лишит искусство свойственного ему значения; если же искусство является *«вдобавок «регулирующим началом»*, то тем паче нельзя его *«свыше»* регулировать какими-либо предписаниями, т. к. какое же тогда в *самом искусстве* останется его (*искусства*) регулирующее начало?

Все это, думается, азбучно-логично. А между тем, в нашем социалистическом отечестве, клянущемся в верности заветам Карла Маркса, искусство неизменно *«регулируется»* *«свыше»* и в отношении формы, и в отношении содержания, и в отношении желанной тенденции. Чтобы не быть голословным в этом утверждении, стоит только вспомнить резолюцию ЦК ВКП(б) — выработанную вскоре же после смерти Ленина — от 1 июня 1925 г. № 147 (2480) *«О политике партии в области художественной литературы»*. *«В классовом обществе, — говорится в этой диктаториальной резолюции, — нет и не может быть нейтрального искусства...»* (см. п. 4). *«...у пролетариата уже теперь есть безошибочные критерии общественно-политического содержания любого литературного произведения...»* (см. п. 7). *«...руководство в области литературы принадлежит*

<sup>271</sup> Н. Бухарин. Теория исторического материализма, с<тр>. 256<sup>404\*</sup>.

<sup>272</sup> Там же, <стр.> 257<sup>405\*</sup>.

*рабочему классу* вообще в целом, со всеми его материальными и идеологическими ресурсами» (см. п. 9)<sup>406\*</sup> и т. д. и т. п.

Каким образом марксисты дошли в СССР до подобного рода извращения марксистского понимания искусства? С. Л. Франк полагает, что «марксизм», пытаясь доказать, что не сознание определяет бытие, а общественное бытие людей определяет их сознание, совершив большой круг, в конечном итоге приходит к выводу, что общественное бытие всё же определяется человеческим *сознанием*, и притом сознанием чисто умственным, именно состоянием человеческих знаний и умением их развивать и совершенствовать. «Это есть, следовательно, — заключает С. Л. Франк, — чисто интеллектуалистическая теория общественной жизни, совершенно в духе наивных представлений XVIII века, согласно которым прогресс определяется развитием человеческого *ума*, так что стоит человеку только как следует подумать и поумнеть, чтобы усовершенствовать свою жизнь»<sup>273</sup>.

Я не стану вдаваться в рассуждения, прав ли вообще С. Л. Франк в своей критике марксизма; но что в отношении марксистско-ленинского взгляда на искусство он метит «не в бровь, а в глаз» — это очевидно для всякого, кто находится вне зависимости от «материальных и идеологических ресурсов» ЦК ВКП(б) и вне того круга «сознания», которое определяется «бытием» Главного политического управления.

Очень трудно в области искусства разбираться по марксистской указке. И трудно, а порою и совершенно бесплодно. Напр<имер>, легко признать вместе с К. Марксом, что «сущность человека — совокупность общественных отношений»<sup>408\*</sup>, что, следовательно, *творчество* писателя всегда «*классово обусловлено*», и отсюда вывести, что «в классовом обществе нет и не может быть нейтрального искусства» (п. 4 упомянутой резолюции ЦК ВКП(б)). А вот не угодно ли подойти «должным образом» к музыкальному, напр<имер>, произведению с точки зрения «классовой идеологии» ее производителя! Может случиться анекдот, какой и произошел ненароком с советским критиком Р. Грубером<sup>409\*</sup>, который, анализируя <по->марксистски

<sup>273</sup> «Основы марксизма». Евразийское книг.-изд<-во>, Берлин, 1926 г., стр. 29<sup>407\*</sup>.

Восьмую симфонию Малера и приняв во внимание (согласно марксистскому предписанию) 1) социальное происхождение композитора, 2) его социальное положение в момент создания данного произведения и 3) тот класс, для которого творит и к которому обращается композитор, — никак не мог выяснить, «какова будет, с этой точки зрения, классовая номенклатура <...> Восьмой симфонии Малера, который по рождению принадлежал к *беднейшему классу*, в момент написания был *крупным буржуа* и обращался в симфонии ко *всему человечеству*»<sup>274</sup>. Но допустим даже, что возможно выяснить эту «классовую номенклатуру» в отношении Малера как композитора именно восьмой симфонии, — *что* это прибавило бы или убавило бы у *ценности* этого сочинения и его *восприятия* в качестве *музыкального* произведения? Ровно ничего! Потому что и в самом деле, как признал это Лев Троцкий, «методы марксизма (с его „классовой идеологией“)<sup>411\*</sup> — не методы искусства», которое «пути свои должно проделать на *собственных ногах*»<sup>412\*</sup>. Когда же методы марксизма берутся напрокат для <целей анализа> искусства, — они оказываются очень обветшалыми, несколько неоригинальными и, на поверку, отмеченными эстетикой, как совершенно ненадежные.

«Искусство, являясь одним из средств познания классом общественной жизни, образно организует мысли и чувства читателя, слушателя, зрителя через *эмоциональное заражение*» — так вещал, напр<имер>, об искусстве пресловутый редактор коммунистического журнала «На литературном посту» Леопольд Авербах<sup>413\*</sup> в брошюре «За пролетарскую литературу» (стр. 57), которая, указывает он, признается «программным напостовским документом»<sup>275</sup>.

Что же тут *нового*, в этом определении искусства? — что оно является «одним из средств *познания*»? Но это само собою очевидно и старо как свет — еще Аристотель заметил, что «люди

<sup>274</sup> См. статью Р. Грубера «Установка музыкально-художественных понятий в социально-экономической плоскости» в сборнике «De musica»<sup>410\*</sup> и критику этой статьи Луначарским в книге «Вопросы социологии музыки» (1927 г., стр. 131).

<sup>275</sup> См. книгу Л. Авербаха «Наши литературные разногласия», изд<-во> «Прибой», стр. 25<sup>414\*</sup>.

получают удовольствие, рассматривая картины, потому что, глядя на них, можно учиться и соображать, что представляет каждый рисунок, напр<имер> — „это такой-то“» (человек). И т. д. (см. «Поэтику» Аристотеля, 1448b — рус. пер., в изд<ве> «Academia», 1927 г., стр. 44)<sup>415\*</sup>.

Что искусство является также «одним из средств познания классом общественной жизни» — вполне допустимо, раз искусство, как всем давно известно, служит вообще одним из средств познания.

А вот что искусство действует «*через эмоциональное заражение*», это не так уже старо, и в некотором смысле *находка!* Но, увы, — вовсе не авербаховская, а главное, вовсе не марксистская находка, а, так сказать, «антимарксистская», поскольку она принадлежит, как мы знаем, Л. Толстому.

«Искусство есть средство „обобществления чувства“ или, как вполне правильно определял Л. Толстой („Что такое искусство?“), *средство эмоционального заражения*», — сказал еще до Л. Авербаха другой такой же, как и он, «разоблаченный» коммунист — Н. Бухарин в своем учебнике «Теория исторического материализма» (на стр. 208)<sup>416\*</sup>, которую — надо думать — «зубрил» в свое время и Л. Авербах.

О том, что старенькое толстовское учение не выдерживает больше критики и давно уже сдано в архив искусствоведения, я уже говорил достаточно обстоятельно (для «имеющих уши, чтоб слышать»), в начале настоящей главы.

В заключение же могу заметить, что сам Карл Маркс мало обещает хорошего для искусства будущего, на которое так самоотверженно работает пролетариат. Если Маркс гениально вдохновляет нас в деле переустройства хозяйственной жизни на новых началах, то он же глубоко разочаровывает нас в отношении чаемого пролетариатом расцвета искусства. — «Нам нужно пролетарское искусство, которое *должно быть* во всех отношениях *более высоким, чем искусство буржуазное*», — кричал «на посту» коммунист Л. Авербах<sup>276</sup>. «Настало время, когда чернорабочие хотят и *должны быть* не только мастеровыми,

---

<sup>276</sup> «Против хвостизма», см.: «На литер<атурном> посту», 1929 г., № 14<sup>417\*</sup>.

а и художниками, виртуозами своего дела», — утверждал Максим Горький<sup>277</sup>. Тысячи советских художников, поэтов, музыкантов артистов только и мечтают, как бы превзойти в искусстве всё, доселе созданное. А между тем их старый и мудрый учитель — Карл Маркс — «определенно утверждал, что искусства пережили свой наивысший расцвет»; и когда же? — еще «в эпоху кульминации античной греческой культуры» (т. е. в эпоху «процветания» рабства!) «При этом, — скорбно цитирует Маркса быв<ший> наркомпрос А. В. Луначарский, — Маркс прямо заявляет, что в остальные эпохи мы имеем перед собою *снижение искусства*», что «линия развития искусства не совпадает с линией развития хозяйственной», в результате чего Луначарский допускает, что «*прогрессирующие хозяйственные моменты заставляют упасть интенсивность — формальную высоту — искусства*, достигнутую господствующим классом в период его кульминации, классом, сбрасываемым дальнейшим ходом развития экономических факторов»<sup>419\*</sup>.

«Для тех марксистов, — заключает Луначарский, — для которых эти марксовы рассуждения звучат „не по-марксистски“, остается только либо оспаривать идеи самого Маркса, либо признать, что их „марксизм“ нуждается в известном пересмотре в отношении эстетических вопросов»<sup>420\*</sup>.

Некоторые и оспаривают Маркса прямо или косвенно, как, например, отважный в условиях советской действительности тов. Деннике<sup>421\*</sup> (в статье «Маркс в искусстве») или — еще отважнее его — знаменитый писатель Борис Пильняк, который не постеснялся на собрании писателей (в Доме Герцена) 22 декабря 1928 г. выдвинуть положение, что «талантливость писателя обратно пропорциональна его политической активности и его пониманию политики»<sup>278</sup>. Нашлись и такие «среди ренегатов и предателей» — как их честит всех сов<етский > журнал «Экономическая жизнь» (в номере от 26 июля 1928 г.), — ко-

<sup>277</sup> «Под красными знаменами. Первомайская», 1931 г., статья М. Горького (Цитирую по воскресному приложению нью-йоркской газеты «Русский голос» от 17 мая 1931 г.)<sup>418\*</sup>.

<sup>278</sup> См. сборник «С кем и почему мы боремся». Изд<-во> «Земля и фабрика», 1930 г., стр. 120, статью А. Селивановского «О литературе факта, значении мировоззрения и апологии кулака»<sup>422\*</sup>.

торые, «отходя от рабочего класса» в СССР «на позиции буржуазии», ведут уже «модные разговоры о том, что Маркс устарел»<sup>423\*</sup>.

В наши задачи не входит обсуждение вопроса о принципиальной устарелости учения Карла Маркса; и это потому, что в силу всего здесь изложенного учение этого замечательного мыслителя имеет, как мы видели, только косвенное отношение к понятию искусства. Помимо сказанного, само учение это столь различно понимается и трактуется его виднейшими последователями, что покамест говорить серьезно о «марксистском искусствоведении» как о чем-то уже выведенном за пределы спора (вполне выясненном и установленном) можно только с риском оскорбить память того «настоящего» Карла Маркса, который не напрасно прибегал к оговорке, что он сам... не «марксист».

## 10.

Переходя к последнему из приведенных в этом «экскурсе» учений об искусстве, а именно — к *психоаналитическому*, связанному с именем Зигмунда Фрейда, — можно в поисках критического подхода к нему найти его истоки прежде всего в том же Марксовом учении, полагающем *сущность человека* «не в абстракте, свойственном *отдельному лицу*», а в «сокупности *всех общественных отношений*»<sup>424\*</sup>.

При таком подходе имеется большое основание утверждать (правда, в дискуссионном порядке), что Фрейд «не может вырваться из пределов *индивида* и подняться до понимания *общества*», т. к. <...> при построении общественного „Я“, как сочетания „Я“ индивидуальных»<sup>279</sup>, он совершенно игнорирует *экономическую необходимость*, ибо не придает труду и трудовому процессу решающего (по учению К. Маркса) значения. «Процесс производства, приспособляющий материальный мир для человеческих нужд <...> есть процесс оформленный и целесообразный, — говорит проф. М. А. Рейснер, — следовательно, обладающий *эстетической ценностью* независимо от вложенной в него сексуальной энергии. Лишь в *труде*, — по мнению

---

<sup>279</sup> См. вступительную статью проф. М. А. Рейснера к книге Ф. Виттельса «Фрейд» (Гос. изд.-во, 1925 г., стр. 26)<sup>425\*</sup>.



этого марксистского критика Фрейда, — сексуальность теряет свои роковые свойства и превращается в творчество»<sup>280</sup>.

Сексуальный монизм Фрейда подвергается, конечно, особенно суровой (и по-моему — в значительной части справедливой) критике со стороны марксистов, полагающих, что наша «психика» в гораздо большей степени отражает *диалектику истории*, нежели *диалектику природы*: «...природа в ней дана уже в экономическом и социальном преломлении»<sup>281</sup>.

Фрейдисты любят возражать своим критикам, что для опровержения психоаналитической теории нужно сначала опровергнуть факты, на которые она опирается. «Но это в корне не верно», — возмущается марксист В. Н. Волошинов, доказывая в своей книге «Фрейдизм», что последний основывается вовсе не на самих *фактах*, а только на «смелой и оригинальной *интерпретации фактов*». — «Чтобы иметь право говорить (например)<sup>427\*</sup> о детской сексуальности, должно понимать под словом „сексуальность“ только строго определенную совокупность физиологических проявлений. Если же, — замечает В. Н. Волошинов, — мы имеем в виду данные о внутреннем опыте переживания, связанные с этими проявлениями, пропитанные оценками и точками зрения, — мы уже строим произвольную конструкцию: вместо физиологического факта сексуальности мы берем его идеологическое оформление. Таким *чисто идеологическим оформлением*, проецированным в детскую душу, и является конструкция<sup>428\*</sup> *эдипова комплекса*. Это вовсе не чистое беспримесное выражение объективных физиологических фактов»<sup>282</sup>.

Но если даже и допустить эдипов комплекс как безоговорочный факт, обуславливающий в конечном счете содержание и состояние человеческой психики, он мало служит *разъяснению* художественного произведения как такового. Все исследователи, напр<имер> литературных произведений по методу психоанализа, «наперед убеждены, — замечает справедливо И. Григорьев, — что загадочная картинка расшифровывается *однозначным* способом: а именно — за знаками художественного произведения скрывается сексуальное поведение художника,

<sup>280</sup> Там же, стр. 27<sup>426\*</sup>.

<sup>281</sup> В. Н. Волошинов. Фрейдизм. Гос. изд<-во>, 1927 г., стр. 125.

<sup>282</sup> Там же, <стр.> 124.

а не какое-нибудь иное; кроме того, это сексуальное поведение складывается по типу эдипова комплекса»<sup>283</sup>. Таким образом, работы фрейдистов в области искусства дают хоть и интересные, б<ыть> м<ожет>, в психологическом отношении образцы анализа, но с явно отрицательными и монотонными результатами для искусствоведения в собственном смысле этого слова. «На практике, — признает А. Воронский, — психоанализ Фрейда в искусствоведении подобен бегу на месте — он лишен историзма»; и это потому, что фрейдисты «остаются на почве изучения *изолированного* от всего общества индивида», восприятия которого «они рассматривают в связи не с внешней средой, а только со стихией бессознательного»<sup>284</sup>.

Как мы уже отметили (по поводу попыток компромисса между марксистским и фрейдистским миропониманиями), психоанализ Фрейда ничего принципиально нового, по мнению марксистов, не вносит в их методологию, т. к. идея *бессознательного* (герср. — подсознательного), давным-давно известна марксистам, но оно не то, что принадлежит специфически индивиду, а то, что берется (по замечанию В. М. Фриче) откуда-то из биологических глубин, из массовой стихии: это род, это коллектив, живущий в индивидуальной психике; и марксизм (по словам его приверженцев) всегда занимался расшифровкой динамически бессознательных общественных намерений. В противоположность фрейдистам «марксисты-искусствоведы» указывают, что «на заре человеческой культуры искусство непосредственно зависело от того, как человек *трудился* и как он добывал себе *пищу*», а не от преодоления «эдипова комплекса, который, в сублимированном виде, остается главной темой художественных произведений...»<sup>285</sup> Подсознательные влечения человека имеют, с марксистской точки зрения, гораздо более разнообразный и богатый характер, чем кажется фрейдистам. «В подсознательную сферу переводятся и те чувства и желания, которые приобретаются, накапливаются и совершенствуются в процессе нашего *общественного развития*. Таковы, например,

<sup>283</sup> И. Григорьев. Психоанализ как метод исследования худож. литературы. Журн<ал> «Красная новь», 1925 г., № 7, стр. 233<sup>429</sup>\*

<sup>284</sup> Фрейдизм и искусство. См.: «Красная новь», 1925 г., № 7, стр. 260<sup>430</sup>\*

<sup>285</sup> Там же, <стр.> 252<sup>431</sup>\*

социальные инстинкты. По мере того как они приобретают характер привычки, механизмируются, они переводятся из сферы сознания в сферу подсознательного. Самопожертвование, храбрость, солидарность, тяготение к обществу и т. д. носят сплошь и рядом такой же подсознательный характер, как и скрытые сексуальные атавистические убеждения, выдвигаемые фрейдистами»<sup>286</sup>.

Фрейдисты хвастаются открытием *смысла художественного произведения*, которое — по их убеждению — существует главным образом для того, «чтобы в скрытой форме дать выход тайным желаниям автора, отождествляющего себя со своим героем; исследователю остается (только)<sup>433\*</sup> героя и автора разоблачить, показать истинную пружину, пускающую в ход обоих и, в конечном счете, общую для всех»<sup>287</sup>.

«Но в том-то и дело, что на составные части такого рода разлагается без остатка лишь *мнимое* художественное произведение. Один немецкий критик весьма остроумно указал, что из психоанализа при умелом употреблении можно было бы сделать отличное средство для распознавания плохой литературы. Та литература именно и плоха, где автор всего лишь осуществляет в вымысле то, что в жизни ему не дано осуществить, и тем же самым позволяет заняться своему читателю; так построены бульварные романы, пользующиеся успехом фильмы; настоящая литература строится не так. В ней действительность качественно изменена, передвинута в другое измерение, а не просто украшена, подслащена, полупродана читателю за умеренную плату. Объяснить то, что происходит в настоящей литературе, психоанализ не может», — приходит к заключению и наш художественный критик В. Вейдле<sup>288</sup>.

Помимо этих недостатков — отнюдь не маленьких в глазах искусствоведа — следует указать еще по адресу фрейдистов на совершенно недопустимую склонность их *смешивать* проблемы чисто психологические — проблемы *происхождения* —

<sup>286</sup> Там же, <стр.> 253<sup>432\*</sup>.

<sup>287</sup> В. Вейдле. Психоанализ и литература, см. газ<ету> «Посл<едние> новости» за октябрь 1934 г.<sup>434\*</sup>

<sup>288</sup> Там же и в «Современных записках» (т. 58; за 1935 г.) в статье «Механизация бессознательного»<sup>435\*</sup>.

с проблемами *оценки*, т. е. с проблемами, сущность коих — в выяснении *значения* явлений.

Эту предательскую склонность очень хорошо вскрыл, между прочим, прив<ат>-доц<ент> М. Вайнтроб<sup>436\*</sup> в своей критической статье о психоанализе<sup>289</sup>, и нам еще придется вернуться в следующей главе к его остроумному обличению этого фрейдовского «первородного греха» (при изучении *возникновения* искусства).

Пока же рассмотрим бегло сущность этого «греха» вне зависимости от только что указанной критики!

Очень интересно, конечно, и поучительно узнать о сословных *корнях* данного художественного произведения, о классовой, религиозной или сексуальной его *обусловленности*, но это не имеет никакого *непосредственного отношения* к нашей *оценке* данного произведения как произведения искусства. *Оценка* движется в иной плоскости, нежели *причинность*<sup>290</sup>: — я ценю нечто не потому, что оно *возникло* по закону такой-то, а не иной, каузальной необходимости, а потому, что оно отвечает каким-то моим нуждам, каким-то запросам моего «Я», какому-то *идеалу*, взлелеянному мною самим или доставшемуся мне в наследство от моих далеких предков. Этот идеал, будучи, конечно, исторически детерминирован, мне дорог тем не менее как нечто самочинное само по себе, как такого рода представление, которое в своей автономности не только не считается с условиями своего возникновения и формирования, но еще судит об этих условиях своим собственным судом с *идеальной* высоты своего величия.

Проблема *происхождения* в искусстве, будучи чрезвычайно важной для *понимания* его воздействия на нашу психику, никоим образом не совпадает с проблемой *оценки* художественного произведения, исключаящей обыкновенно начисто его каузальное *понимание* и не считающееся ни с чем, кроме своего вкуса, нрава и прихоти. И это до такой степени верно, что порою чем меньше мы понимаем, *почему* нам нравится то или другое

---

<sup>289</sup> См. парижскую газету «Дни» за 1926 г.<sup>437\*</sup>

<sup>290</sup> Ср. очень интересные соображения на этот счет в соц<иально>-философ<ском> этюде И. Давыдова<sup>438\*</sup> «Индивидуалистический анархизм М. Штирнера» (сборник «Факелы», кн. 2-я, 1907 г., стр. 50–51).

в искусстве, чем менее отдаем себе отчет в его происхождении и причинности, тем более художественное произведение нам кажется чудесным, необыкновенным, поразительным и обаятельным.

Я бы сказал, — рассматривая обе проблемы в психологическом плане, — что *проблема происхождения* (которую в области искусства так искусно сплошь и рядом и незаметно подменяется у фрейдистов *проблема оценки*) имеет отношение к *редуктивно-му методу* психологии, тогда как *проблема оценки* — к *конструктивному методу*. (При этом, конечно, надо брать как понятие «редукция», так и понятие «конструкция» в психоаналитическом смысле, однако — не во фрейдовском, а в юнговском.)

Редуктивный метод как метод психологического толкования рассматривает бессознательный продукт, согласно К.-Г. Юнгу (не имеющему в виду при этом только искусство), «в смысле обратного сведения его к элементам, к основным процессам, — будь то воспоминания о действительно имевших место событиях или элементарные процессы, воздействующие на психику. Поэтому редуктивный метод <...> ориентируется назад или в историческом смысле, или же в переносном смысле, т. е. сводя сложную и дифференцированную величину обратно к более общему и элементарному. Метод толкования Фрейда, а также и Адлера, редуктивен, — говорит К.-Г. Юнг, — потому что тот и другой сводят явления к элементарным процессам желания и стремления, имеющим в конечном счете инфантильную или физиологическую природу. При этом на долю бессознательного продукта неизбежно выпадает лишь значение несобственного выражения, для которого термин „символ“, в сущности, не следовало бы употреблять (как это делает Фрейд. — Н. Е.)». «Редукция, — по мнению Юнга, — действует разлагающим образом на значение бессознательного продукта, который или сводится к своим историческим первоступеням и тем самым уничтожается, или же вновь интегрируется в тот элементарный процесс, из которого он вышел»<sup>291</sup>. Всё это целиком, по-моему, и полностью должно быть отнесено к фрейдовскому толкованию искусства, в результате которого *то ценное,*

<sup>291</sup> Психологические типы, стр. 442 (рус. изд.).

что в нем заключено, не дифференцируется, как того хотелось бы настоящему ценителю искусства, а наоборот — интегрируется путем редукции в тот элементарный процесс, из которого данная художественная ценность возникла.

Отсюда достаточно ясно, что проблема оценки, имеющая в искусстве решающее, как мы знаем, значение, должна скорее относиться как раз к противоположному методу, чем тот, какой обычно применяют фрейдисты в отношении искусства — а именно к *конструктивному методу*, занимающемуся не различными источниками искусства (начиная с биологии и кончая фольклором), лежащими в основе символического продукта искусства, а стремящемуся свести этот продукт к совершенному выражению его цели и задания<sup>292</sup>.

Мы будем, повторяю, иметь случай вернуться еще к этому вопросу в следующей главе настоящей книги, где будет приведена более детальная критика фрейдистского искусствопонимания, имеющего, как увидит читатель, огромное (несмотря на его порочность) *подсобное* значение для усвоения функциональной и эвтелистической<sup>439\*</sup> стороны художественного творчества.

Пока же отмечу, что — подобно рассмотренным нами «формальному» и марксистскому учениям об искусстве — и фрейдистское претерпело с годами значительный *декаданс* своих основных положений. Говорю так после выхода в свет книги Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия», где знаменитый основоположник психоанализа, вынужденный <прибегнуть> к ревизии своего учения противоречащими ему фактами, приходит, во-первых, к *отказу* от установленного им в «Traumdeutung»<sup>440\*</sup> положения, что сновидения всегда осуществляют вытесненные желания (создавая ситуацию, при которой переживаются удовлетворения их)<sup>293</sup>, и, во-вторых, что «влечения Я», восходя «к возникновению жизни в *неживой* материи <...> имеют тенденцию снова вернуться к неорганическому состоя-

<sup>292</sup> Там же, <стр.> 425–427.

<sup>293</sup> Так, напр., «сны травматических невротиков нельзя, — по мнению автора „По ту сторону принципа удовольствия“, — рассматривать под углом зрения исполнения желания», как это невозможно и в отношении снов, воспроизводящих «воспоминания о психических инфантильных травмах» (стр. 68 рус. изд.).

нию», т. е. сводятся к «влечению к смерти» (Todestrieb), резко противоположному сексуальным влечениям<sup>294</sup>.

Оставляя открытым вопрос о принципиальной приемлемости этого «нового» учения Фрейда, достаточно пока в наших целях отметить, что оно в *корне* подрывает прежнее фрейдовское учение о *сексуальном монизме* и, таким образом, в значительной степени *обесценивает все искусствovedческие труды психоаналитиков*, базирующиеся на таком монизме.

## 11.

Подводя итоги приведенным в настоящем «экзерсисе» соображениям и критике искусствovedческих *credo*, следует все же оговориться (во имя справедливости конечных оценок), что и у *формалистов*, и у *марксистов*, и у *фрейдистов*, как и у самого *Льва Толстого*, на чьем материале мы проделали (увы, без пиетета!) наш «экзерсис», имеется немалое количество *бесспорно верных домыслов* относительно искусства, крайне *полезных* каждому, кто свободен от предвзятых идей при оценке художественного творчества и стремится узнать его истинный смысл.

В результате настоящего «экзерсиса» мы убедились, в частности, во-первых, что *понятие* искусства — по своей *многосторонности* — отнюдь не поддается целиком *одностороннему* захвату, какой наблюдается всякий раз, когда к искусству подходят или только с *технической* стороны (формальной), или только с *социологической* (производственно-идеологической), или исключительно с *психологической* стороны (психоаналитической), или же с исключительно *религиозно-нравственной*.

Во-вторых, мы не без пользы для наших искусствovedческих усилий убедились (в результате данного «экзерсиса»), как неимоверно *усложнилась* проблема искусства со времени Л. Толстого благодаря эволюции научной мысли, с одной стороны, и отчасти самого искусства — с другой стороны; а из этого

---

<sup>294</sup> Влечения к самосохранению, к власти и самоутверждению являются — после саморевизии Фрейда — «парциальными влечениями, предназначенными к тому, чтобы обеспечить организму собственный путь к смерти и избежать всех других возможностей возвращения к неорганическому состоянию, кроме имманентных ему» (По ту стор<ону> принц<ипа> удов<ольствия>, стр. 78 рус. изд.).

нам стало ясно, что пользоваться старыми учебниками по эстетике — еще недавно (во времена Л. Толстого) почитавшимися за «откровение» — можно (выражаясь «живописно») только с той же опаской, с какой вступают в ветхое, источенное «червями Времени» здание<sup>441\*</sup>, где первая же прогнившая половица грозит исследователю провалом.

В-третьих, наш «экзерсис» заразил нас, надо думать, тем добрым скепсисом (в отношении конечного опознания искусства), который как нельзя лучше «страхует» шанс проникновения в подлинную, а не мнимую (обманчивую или выдуманную) сущность искусства.

В-четвертых, рядом с общим скепсисом относительно искусствоведческой проблемы кое-что нам прояснилось (в ходе данного «экзерсиса») не только в отрицательном, но и в положительном смысле, а именно: и Л. Толстой, и формалисты, и марксисты, и фрейдисты довольно убедительно показывают: а) что в искусстве мы имеем дело главным образом не с рациональными ценностями, а с иррациональными, т. е. с произведениями творческой деятельности человека, обращающимися к его чувству, а не к разуму; б) что произведения искусства — это такие произведения, в которых почти у всех людей ощущается эмоциональная потребность особого характера; в) что, в некотором отношении, произведения искусства как бы заменяют, дополняют или возмещают собою произведения природы и г) что форме в искусстве придается столь исключительное (решающее) значение, какое не пристало никакой другой области человеческой деятельности.

Кроме того — что главнейшим образом входит в задачу настоящей книги, — данный «экзерсис» (в связи с данными предшествующей главы, посвященной нашему «исконному Я») должен был укрепить нас в убеждении, что рядом с искусством как мастерством — касающимся не только формы, но и содержания (сюжетосложения, напр<имер>) — существует искусство как сверх-мастерство, полагающее свою ценность за пределами чувственно-рационального «содержания», усвояемого нашим «сознательным Я».

В связи же с этим уместно заметить, что, ежели противопоставить понятие «мастерства» понятию «искусства», вполне



допустимо («на худой конец») мастерство без искусства и искусство без мастерства.

Я назвал данный «экзерсис» погоней за определением искусства... Читатель видит теперь, что самое понятие искусства *раздваивается*, при приближении к нему, и даже *растраивается* (строго расчлняя), т. к. мыслимы в конечной дифференциации:

во-первых, просто *мастерское произведение* (чего бы то ни было в творческой деятельности человека),

во-вторых, *произведение искусства* (в коем или почти нет мастерства, или оно не играет большой роли)

и в-третьих, *мастерское произведение искусства*.

Нужно ли пояснять вдумчивому читателю, что именно во втором из указанных смыслов — в смысле главным образом *сверх-мастерства* — искусство интересует автора настоящей книги и будет им рассматриваться здесь на дальнейших страницах.

Теперь у нас достаточно, пожалуй, данных для «провизуарного» определения *искусства как сверх-мастерства*, предмет которого пора уже, казалось бы, выявить (в том смысле, напр<имер>, в каком «пространство в мере» является *предметом* геометрии), для того, чтобы иметь ясное представление, что же мы подразумеваем, повторяя здесь на все лады слово «искусство». — Ведь одна и та же вещь может быть *предметом* весьма *различных областей* знания, бытия и быта! Напр<имер>, изображение экзотической женщины, едущей с поклажей на ослике мимо египетских пирамид, может оказаться (с одинаковым основанием) предметом и (1) *этнографии* Востока, его *фольклора*, и (2) его *истории* или (3) *географии*, и (4) *рекламы* туристического бюро, и просто (5) «предметом *купли-продажи*», в частности, — (6) *антиквариата* (если это «ветхая» вещь), и (7) *религии* («Бегство св. Девы Марии в Египет»), и, наконец, (8) живописи, т. е. *искусства*.

Чем же отличается та же самая вещь как *предмет искусства* от других ей свойственных предметных квалификаций?

*Конкретно* выявить *предмет искусства* и составляет содержание настоящей книги; *представление* же о том, что такое искусство, наверное, уже создано у читателя, прошедшего искус данного «экзерсиса»! А это гораздо важнее любой, хотя бы

и очень хорошо уточненной «дефиниции», которая — даже при всем совершенстве своего «pass partout» — мало приносит пользы, если оказывается... преждевременной.

Преждевременным же будет всякое определение искусства, коему не предпослано сначала удовлетворительное объяснение его *специfikума, функции и метода*, — тех трех координат, по которым только и возможно правильное построение понятия *искусства как сверх-мастерства*.

Усвоение, однако, означенных координат будет *путным* только в том случае, когда *история возникновения искусства* (как *в веках*, так и *в мгновении*) не будет представляться более окутанной мистическим туманом!

Вот почему, прежде чем говорить о спецификуме, функции и методе искусства как сверх-мастерства, мы исследуем сначала проблему *происхождения* такового искусства.

---

---

---

Часть вторая

О ФАТАЛЬНОЙ «ИСТОРИЧНОСТИ»  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

---

Глава IV

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИСКУССТВА  
КАК СВЕРХ-МАСТЕРСТВА

1. В ВЕКАХ

<1.>

**О**ткуда взялось искусство, его понятие, его понимание?

Как возникло, в веках, *произведение искусства* в качестве именно *такового*?

*Когда*, спрашивается, в истории наступает момент, в котором отношение к тому или иному явлению культуры получает (вдруг?) характер по преимуществу *художественного* отношения? А в связи с этим другой вопрос: как происходит *замена одной ценности* того же самого предмета *другой его ценностью* — художественною?

Мы говорим обычно об искусстве, подразумевая, что оно как-то вдруг или постепенно, *само собой*, возникло в веках из какой-то необъяснимой, но присущей всем людям «эстетической потребности».

Нам кажется, что произведения искусства (в обычном понимании этого слова) так же произвольно стали появляться у первобытных людей, как они появляются у наших современников, т. е. вот, мол, осенило талантливого человека — он и создал статую, танец, рассказ или замечательное здание! И при этом нам кажется, что создал он их именно в качестве «художественных произведений», полагая себя в своем творчестве «артистом, художником» в нашем расхожем смысле этого слова.

Конечно, поправимся мы, говоря о *происхождении искусства*, наши предки делали сначала грубее, неказистее (на наш вкус) «художественные произведения», а потом, с ростом культуры, усовершенствовались.

И если б нас спросили, от какого *стимула*, из какого *чувства* появилось искусство на земле, большинство ответило бы, что из «эстетического чувства», из того «чувства прекрасного», удовлетворять каковое является назначением искусства.

Это мнение, как известно, разделял и сам Дарвин<sup>1\*</sup>, который в предположении необходимой связи между красотой и искусством наделял *эстетическим чувством* даже животных, в частности птиц (см. главу о половом подборе в «Происхождении человека»<sup>2\*</sup>).

Нелепость «птичьего» понимания искусства стала вскоре столь же очевидной в науке, как и смешение Дарвином «эстетической оценки» с «физиологическим возбуждением». Поэтому, не вдаваясь в подробности прискорбного недоразумения, случившегося с гениальным естествоиспытателем, просто отошлю интересующегося им читателя к главам XIII и XVI книги И. Гирна<sup>3\*</sup> «Происхождение искусства» («Жест у животных» и «Эротическое искусство»), где это недоразумение разобрано всесторонне со ссылкой на авторитетнейших критиков Дарвина (Уоллес<sup>4\*</sup>, Спенсер<sup>5\*</sup>, Брем<sup>6\*</sup>, Гроссе<sup>7\*</sup>, Хадсон<sup>8\*</sup> и др.)<sup>1</sup>.

Не хочу также повторять здесь высказанное мною о *преэстетизме* театральности в книгах по философии театра, где, кстати сказать, читатель может вообще найти попутно многое, что послужило началом моего искусствовопонимания, излагаемого в настоящем труде, и, в частности, убедиться, что появлению искусства на земле должно было предшествовать некое *предискусство*<sup>10\*</sup>, беря понятие «искусство» в эстетическом аспекте (см. «Театр как таковой» и «Театр у животных»)<sup>11\*</sup>.

Итак, откуда взялось искусство на земле? Откуда и когда возникла художественная деятельность человека и что она стала собой означать?

---

<sup>1</sup> См. «Натуралист в Ла-Плате». Из всего написанного против художественной теории Дарвина нет, б<ыть> м<ожет>, ничего важнее критики Хадсона, который доказывает, что Дарвин собрал со всех частей земного шара *несвязные факты* относительно различных видов искусства, не исследовав в точности ни *действий* этих фактов, ни *обстоятельств* их<sup>9\*</sup>.

Если мы возьмем искусство в смысле «мастерства», т. е. как выражение известного технического навыка, умелости, формального совершенства, виртуозности, то ответ на поставленный нами вопрос не вызовет никаких затруднений: *искусство как мастерство* возникает в результате более или менее длительной (передаваемой по наследству или благоприобретенной) аккомодации в какой бы то ни было области, понуждающей к творческой деятельности; искусство в смысле мастерства одинаково может быть присуще и «архитектуре» птичьего гнезда, и самодельному луку дикаря, охотящегося за владелицей такого гнезда, и, наконец, живописному изображению подобной охоты на полотне художника. Но откуда взялось и *как образовалось понятие искусства в высшем смысле этого слова, т. е. в смысле, не исчерпываемом понятием «мастерства»*, пользуясь коим художественное произведение отнюдь не в нем одном полагает свою высшую ценность? — вот вопрос, на который, к сожалению, до сих пор в истории <теории> искусства не дано удовлетворительного ответа.

А между тем от этого ответа в значительной мере зависит наш правильный подход к искусству, его подлинное понимание, верная оценка художественных произведений по их *сущности*, а не по случайным признакам (как это часто наблюдается), и, наконец, требования, какие мы вправе предъявлять к искусству, безразлично, прошлых оно веков, нашего времени или будущего.

Не приходится, впрочем, удивляться, что вопрос о происхождении искусства до сих пор оставался без должного решения, т. к. путь такого решения ведет к праисторическим временам и к первобытным людям, изучение коих в науке лишь с начала L. Lévy-Bruhl'я<sup>12\*</sup> обрело верный метод<sup>13\*</sup>.

До XX в. ученые судили о психологии первобытных людей по нашей собственной психологии: ведь и они, и мы — люди, а значит — ничто человеческое и в образе мыслей, и в образах чувств не должно быть им чуждо. Да, мол, это дети, «дети природы», еще не культурные в нашем смысле этого слова, совершенно нецивилизованные, конечно, — но эти дикари такие же люди, как мы, а значит, для понимания их психологии мы можем смело исходить из наших собственных психологических предпосылок.

Оказалось на поверку, что это *глубочайшее заблуждение!* Что даже анимистическая теория, которую разрабатывали Тайлор<sup>14\*</sup>, Фрэзер<sup>15\*</sup> и Эндрю Ланг<sup>16\*</sup>, не дает нам достаточного понимания внутреннего мира первобытного человека. По мнению названных ученых, первобытный человек, как и ребенок, не более как «одушевляет» всё, что его окружает, населяя мир духами, в произвольных действиях коих все явления на земле находят свои причину и объяснение. Отсюда, в каждом отдельном случае надо, мол, только поставить себя на место первобытного человека, вообразить вместе с ним духов, скрывающихся за данной действительностью (представляющихся нашему взору такими же, как они представляются первобытному человеку), и «дело в шляпе!» — Так как ум первобытного человека и наш оперируют-де одинаковым образом, нам легко уже (восстановив его «точку отправления») напасть на ту же игру сближений и выводов, которые освещают и оправдывают мысли и поступки первобытного человека<sup>2</sup>.

Всё это «заключение по аналогии» анимистов оказалось совершенно ошибочным, оказалось, если хотите, своего рода «антропоморфизмом», поскольку человек наделяет при «антропоморфизме» своими собственными качествами чуждые данному человеку предметы и явления. Нельзя мерить на «наш аршин» первобытных людей, т. к. дело не только в том, что их «умственное развитие» *меньше* нашего, а в том, что оно совершенно *другое*, совсем отличное от нашего.

Анимисты словно забыли, что человек есть порождение той социальной среды, в которой он вырос, и что если люди схожи в биологическом отношении, это никак не дает нам права полагать их схожими и в смысле *склада их ума (mentalité)*.

Когда мы сравниваем наш склад ума со складом ума первобытного человека, мы должны иметь в виду не два различных индивидуума (цивилизованного и первобытного), а *два различных типа общества*, формировавших тот и другой склад ума. «Тотемический клан и наш общественный строй не имеют ничего схожего, кроме того, что и то и другое — сборище людей; с морфологической же точки зрения расстояние между ними

---

<sup>2</sup> Ch. Blondel. La mentalité primitive. «Stock», 1926, p. 22–23<sup>17\*</sup>.

так же велико, как между позвоночным животным и моллюском»<sup>3</sup>.

Отсюда мы должны с необходимостью раз навсегда отказаться — вслед за Леви-Брюлем и его последователями — от представления о складе ума первобытного человека *по аналогии* со складом ума цивилизованного человека и тем самым отказаться считать этот примитивный склад ума за «рудиментарную форму нашего склада ума, младенческую и чуть не патологическую». Склад ума первобытного человека, учит Леви-Брюль, совершенно «нормален в тех условиях, в каких он проявляется»: он по-своему и сложен, и развит, и последователен<sup>4</sup>.

Но по своему складу ума первобытный человек совсем иначе, чем мы, относится как к самому себе, так и к окружающей его действительности.

Он смешивает, принимая за то же самое, то, в чем мы видим явные различия; наоборот, он делает порой различие там, где всё нам представляется неразличимым, он видит причины там, где мы никогда бы не подумали их искать; то, что представляет для нас интерес в этом мире, отнюдь не то, что интересует первобытного человека, и т. д.

Между первобытным человеком и нами — неизмеримая пропасть!

Те качества, благодаря которым вещи открываются нашим чувствам, являются для первобытного человека не более чем случайными, нечаянными знаками оккультной силы, легко могущей проявиться и под другими видимостями.

Для нас существенно в вещах то, что мы видим в них и осязаем! Для первобытного же человека — как раз наоборот — существенно в них то, что невидимо и неосязаемо, а именно мистические силы, коих ощущаемые данные сводятся лишь к знаку и средству. — Что важно в восприятиях для первобытного человека — это общение, какое он устанавливает с невидимым и неосязаемым, с мистическим и оккультным, через посредство того, что материально, осязаемо и видимо. Пусть осязаемые и материальные элементы вещи убавятся в ней (даже совсем

<sup>3</sup> Там же, стр. 26.

<sup>4</sup> L. Lévy-Bruhl. *La mentalité primitive*, p. 15–16<sup>18\*</sup>.

сойдут на нет!), лишь бы мистические свойства вещи продолжали проявлять свое наличие и действие на чувства!

При таком совершенно отличном от нашего складе ума первобытных людей было бы безнадежно с нашей стороны подозревать у них *искусство* в том значении, какое мы обычно придаем этому слову (помимо понятия «мастерства») — мы заранее обречены здесь на риск усмотреть «искусство» в вещах, знаменующих собой совсем иные явления, чем нам хотелось бы видеть, следуя привычной нам оценке вещей по «анalogии».

Я пришел к убеждению, что чем глубже вникаешь в склад ума первобытных людей, тем более становишься склонным к мысли, что подлинно *первобытные люди не знали абсолютно никакого искусства, в присущем нам понятии этого слова.*

Для нас портрет, например, есть акт *искусства*. Для первобытного же человека это один из актов *магии*, посредством которого уловляется и закрепляется часть нашей личности (и притом существенная часть ее!). Верование в магический характер живописи общеизвестно: «...во всем мире, — говорит И. Гирн, — мы встречаемся со страхом быть зарисованным», и «поскольку это суеверие сказывалось в живописи и скульптуре, оно задерживало серьезным образом развитие этих искусств. Но, с другой стороны, — добавляет И. Гирн, — это же верование порождало образное изображение, целью которого являлось *приобретение власти над изображенными вещами и существами*»<sup>5</sup>. Так называемые вольты, т. е. заговоры посредством кукол и рисунков, употреблявшиеся для чародейства еще в древнехалдейских заговорах<sup>20\*</sup>, применяются большинством диких племен и иногда встречаются даже у европейских народов<sup>6</sup>. «Я знаю, — говорил о г. Catlin'e<sup>21\*</sup> один североамериканский индеец (mandan)<sup>22\*</sup>, — что этот человек вложил в свою книгу много наших бизонов, т. к. я был там, когда он это делал (т. е. зарисовывал)<sup>23\*</sup>, и с тех пор у нас нет больше бизонов<sup>24\*</sup> на обед»<sup>7</sup>.

Забегая вперед, можно тут же напомнить, что суеверное предубеждение против портрета (чему посвящено, между прочим, исследование Д. А. Коропчевского<sup>25\*</sup> «Народные предубежде-

---

<sup>5</sup> Op. cit., стр. 214<sup>19\*</sup>.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> L. Lévy-Bruhl. Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures, p. 42.



ния против портрета») взято, как известно, темой «Портрета» Гоголя, «Овального портрета» Эдгара По, «Портрета Дориана Грея» О. Уайльда и «Портрета» Анджея Струга<sup>26\*</sup>; последний, например, уверяет в своем романе, что «в мертвое полотно впитывалась душа человеческая с ее неисследимой внутренней жизнью, с ее страданиями, счастьем и сокровенными мечтами. И явственнее, чем в лице живого человека, выявлялась здесь его подлинная правдивая сущность...»<sup>8</sup>

Но вернемся к первобытным народам!

Можно считать установленным, что «наиболее выдающиеся образцы магической скульптуры и живописи связаны с земледельческими обычаями, охотой, рыбной ловлей, медициной и с церемониями, предназначенными для устранения бесплодия»<sup>9</sup>. (Фрэзер описывает куклы, изображающие духов зерна, Хадсон и Вольдт говорят об изображениях рыб, употребляемых для их приманки, Бенжер — об изображениях детей, носимых женщинами для устранения бесплодия, и т. д.) Обо всех этих предметах следует заметить, что если они с точки зрения первобытных народов и являются произведениями искусства, то только в смысле достигнутого *мастерства*, но отнюдь не в том высшем смысле, в каком мы употребляем обычно слово «искусство».

Мы не знаем у этих народов скульптурных произведений в значении предметов искусства, а только в значении *идолов*. Идолы же создаются исключительно с целью соблазнить того или другого духа (или божество), вселить его в соответствующее ему деревянное или каменное тело, достигнув чего, путем заклинаний обращаться затем с этим телом как с местопребыванием данного духа или божества: «Негры Западной Африки, желая перенести бога лесов с его первоначального места жительства в свои города или деревни, строят деревянную куклу из ветвей заселенного им дерева», т. к. они «предполагают, что бог питает особую склонность устраивать свое жилище в идоле, построенном по его подобию. Однако они не меньшее, а даже большее значение, чем сходству, придают материаль-

<sup>8</sup> Ср. в моей книге «Оригинал о портретистах» (Пг., 1922), стр. 16–17<sup>27\*</sup>.

<sup>9</sup> И. Гирн. <Происхождение искусства>, стр. 215.

ной связи, представленной деревом. Подобную же тесную и нерасторжимую связь между магией через материальную связь и магией посредством сходства мы находим в статуях предков с Новой Гвинее, у которых в отверстиях головы находятся черепа покойников»<sup>10</sup>.

Иногда дух почившего прикрепляется к его статуе, при посредстве какого-нибудь мелкого животного, найденного поблизости его могилы; иногда же идол оживляется просто путем соприкосновения с почившим.

Эти примеры достаточно ясно показывают, что в примитивной скульптуре нет творческого замысла, позволяющего трактовать статуи-идолы наподобие того, как мы трактуем обычно наши скульптурные произведения. Эстетический подход здесь напрасен, т. к. эстетическое намерение чуждо заданию примитивного скульптора, и значение его произведений, следовательно, исключает начисто рассмотрение их как предметов *искусства* в собственном смысле этого слова (с каким бы *искусством* эти произведения ни были созданы!). И действительно! — «...мы не находим у первобытных людей ни малейшего указания на обычный для цивилизованного человека способ рассматривать статуи и картины, — говорит тот же И. Гирн. — В то время как у нас главным предметом и целью художественного произведения является психическое впечатление, производимое им на зрителя, первобытные люди (чародеи и идолопоклонники) ищут тут главным образом материальной силы и материального влияния»<sup>11</sup>.

Понять отношения, какие существуют для первобытного ума между предметами и людьми, хорошо помогает «закон мистической сопричастности» (*La loi de la participation mystique*), формулированный L. Lévy-Bruhl'ем (и, можно сказать, обесмертивший этого ученого). Сущность этого закона состоит в том, что субъект не в состоянии ясно отличить себя от объекта, будучи связан с ним непосредственным отношением, которое можно определить как *частичное тождество*. Вещи сопричастны друг другу или нет, в зависимости от того, имеют

---

<sup>10</sup> Шуриц. Отчеты «Саксонского науч. общества». XV<sup>28\*</sup>.

<sup>11</sup> И. Гирн. <Происхождение искусства>, стр. 218.

ли они те же оккультные свойства. Эта взаимная мистическая зависимость между вещами, а также между людьми и вещами, гораздо важнее для первобытного ума, чем объективное сходство между ними.

По этим соображениям первобытного ума два одинаковых рисунка, например, могут быть абсолютно различными по своему значению и ценности, в зависимости от того, *на чем* они сделаны — на священном предмете или где попадется; в первом случае рисунок обозначает собой нечто, во втором ровно ничего не значит<sup>12</sup>. Когда дикари бороро<sup>29\*</sup> утверждают, что они «красные попугаи», полагая, что их мистическая сущность та же, что и у их могучего тотема — красного попугая, — попробуйте-ка отнестись с неуважением при них хотя бы к самому корявому изображению красного попугая! Это будет святотатством, потому что для первобытного ума нет той разницы, какую мы видим между изображением предмета и самим предметом. Отсюда для такого ума совсем не чудо, если у какой-нибудь вдовы родится ребенок от статуи ее мужа, если деревянная собачка вдруг сорвется с места и побежит или, скажем, какой-нибудь живописец, встретив лошадь на улице, признает в ней свое собственное произведение!

Эти примеры, приводимые Lévy-Bruhl'ем<sup>13</sup>, не должны нам казаться чрезмерно удивительными, если мы вспомним о *древнейших произведениях* египтян — народа, еще в незапамятные времена вышедшего из стадии первобытности.

Что означали собою, спрашивается, древнеегипетские статуи и статуэтки, которые, в изобилии находясь в одной и той же гробнице, изображали все то же и то же самое лицо, а именно обитателя данной гробницы? Ведь его драгоценные с религиозной точки зрения останки были застрахованы от тлетворного действия времени искусным мумифицированием! — Да, но мумия подвергалась всё же всяким опасностям, начиная с происков врагов, ревнивых к памяти усопшего, и кончая нападением грабителей-святотатцев. Надо было защитить покойника от превратностей судьбы. И т. к. со смертью не всё еще погибает

<sup>12</sup> L. Lévy-Bruhl. Les fonctions mentales..., p. 125.

<sup>13</sup> Там же, <р.> 41. См. также в назв. книге Шарля Блонделя <стр.> 17.

ло — оставалось Ка покойного, т. е. его двойник (как определил Масперо<sup>30\*</sup> это таинственное Ка), — можно было дать этому Ка-двойнику искусственную опору, для чего естественней всего подходила статуя, его изображающая: «...определенная надпись и сходством лица, статуя служила к продолжению жизни того фантома, который постоянно рисковал бы раствориться и испариться, если бы не находил материальной поддержки, опоры, к которой он мог бы прилепиться, за которую мог бы ухватиться. Статуи были прочнее мумий, и ничто не мешало делать их в таком количестве, в каком хотели. Одно тело представляло только один шанс к тому, чтобы оно просуществовало до возвращения двойника; двадцать статуй представляли двадцать таких шансов»<sup>14</sup>.

Совершенно естественно, что в таком своеобразном значении каменного кокона, хранящего потенциальную бабочку-душу, — значении действительно *жизненно важном*, — скульптура даже сравнительно культурного Египта еще далека от того, чтобы принимать ее за искусство в нашем самом высшем смысле этого слова! Потому что между произведением рук человеческих, содержащим *настоящую* жизнь, и произведением, лишь *подражающим жизни*, — непроходимая пропасть.

Нужно ли доказывать после этого, что к скульптуре первобытных народов еще менее приложимо наше понятие «искусства», если только мы не хотим, легкомысленно жонглируя словами, определять одним и тем же словом совершенно различные концепции.

Да и в самом деле! Типичный вольт — только грубый эскиз человеческого тела и, что в высшей степени замечательно, по мнению И. Гирна, «не обнаруживает никакого *сходства* с подвергающимся чародейству человеком». Эта же неопределенность свойственна также картинам, «которые служат целям медицинского исцеления и религиозного культа» у первобытных народов. «Даже при должном учете технической беспомощности и наивной возбудимости первобытного человека, по-видимому, трудно поверить, — говорит осторожный в своих заключениях И. Гирн, — чтобы эти грубые произведения об-

<sup>14</sup> Н. Ф. Федоров. *Философия общего дела*, II, стр. 230. М., 1913<sup>31\*</sup>.

разной магии имели целью достижение какой-либо *иллюзии*<sup>15</sup>. А ведь стремление к достижению иллюзии свойственно самому примитивному искусству малолетних детей! И если это так, то можно ли в данных случаях серьезно говорить об *искусстве как таковом* у первобытных народов?

Это было не искусство в нашем смысле этого слова, а чародейство, магия, выражение не эстетического чувства, а религиозного или близкого к религиозному чувству.

Такое заключение оказывается верным и легко приложимым не только к живописи и скульптуре первобытных людей, о чем мы только что говорили, но и к его музыке, поэзии, танцам, драме, орнаментике, ко всем проявлениям его культуры (принимаемым ошибочно за искусство), за исключением разве что архитектуры, появляющейся в истории того или другого народа с огромным опозданием и уже, так сказать, в преддверии его цивилизации.

Было бы, значит, тщетно искать у первобытных народов *искусства слова* (эпос, лирика) или *искусства звука* (музыка) в том самом значении, какое свойственно искусству хотя бы малокультурных народов.

Чародейство при помощи слова и музыки имеет, разумеется, совсем другой *смысл* в предрассветных сумерках культуры, чем на заре ее, а тем более, чем в наше время. Нельзя смешивать *магию слова* и *магию песни* под бубен какого-нибудь шамана с «магией слова» и «магией музыки» (в кавычках) современного поэта или музыканта, хотя бы и в том, и в другом случае наблюдался своего рода магический результат вдохновенного воздействия.

Когда Ницше, в одном из афоризмов «Веселой науки», категорически высказался, что «*заговоры и заклинания — вот первоначальная форма поэзии*»<sup>33\*</sup>, он тем самым оказался на пороге истины — в обозначениях «песни-сказки» наш А. Н. Веселовский нашел как раз «следы ее древнего прикрепления к обрядовому акту, именно акту *заговора, заклинания, гадания*» (см. «Историческую поэтику», где Веселовский обращает наше внимание на этимологию слов *spel, runa, siggyvan*, на глаголы

<sup>15</sup> Op. cit., стр. 217<sup>32\*</sup>.

старофранцузские *lesan* (?), северн. *lesa*, староангл. *raēdan*, которые явно «относятся к акту *обрядового гадания*»; на старосев. и староверхненем. *gîpen, gînazan*, означающие ‘шептать’, ‘нашептывать’; на наше древнерусское слово «баян» от «баяти», «бахарь», в значении ‘*знахарь*’ и пр<оч>.)<sup>34\*</sup>.

«Для ненаучного ума звуки и отражения их являются чем-то вполне равнозначными зрительным образам и отражениям, — замечает И. Гирн. — Поэтому связанные с впечатлением какого-нибудь существа вещи или явления *звуки могут рассматриваться как часть* этого существа, вещи или явления»<sup>16</sup>.

При таком отношении первобытного ума к словам и звукам *искусство* того или другого выбора их и сочетания может, разумеется, оказаться изрядным *мастерством*, но никоим образом не искусством в нашем смысле этого слова. Уж одно то, что «во многих случаях чрезвычайно сильное чародейство состоит в *непонятных словах* (абракадабре)<sup>36\*</sup>, не имеющих никакого смысла даже *для самого чародея*»<sup>17</sup>, должно бы нас уберечь от готовности (вместе с Эрнестом Гроссе<sup>18</sup> и его последователями) находить «поэзию» и «музыку» подобными нашим у первобытных народов.

Еще менее оснований приравнивать не только первобытную «*драму*», но и культовую, равно как и всевозможные театральные манифестации малокультурных народов, — к категории искусства в общераспространенном значении этого слова.

Мне могут возразить, сославшись на мои же книги, где я усердно проповедую наличность театра не только в жизни людей, но и в жизни животных! На это мне придется, рипостируя, напомнить, что вместе с проповедью театральности и исследованием ее манифестаций (даже в царстве *растений*) я постарался возможно вразумительнее установить исключительно ценный, с моей точки зрения, принцип *преэстетизма театральности*; этим самым, казалось бы, как у «первобытного театра», так и у «культовой драмы» была сразу же вышиблена эфемерная эстетическая основа, чтобы уступить законное место *инстинкту преображения*.

<sup>16</sup> Op. cit., <стр.> 220<sup>35\*</sup>.

<sup>17</sup> Там же, <стр.> 221<sup>37\*</sup>.

<sup>18</sup> Автор известной книги «Происхождение искусства».

Продолжая утверждать, что «театр», в широком толковании этого понятия, представляет собою универсальный феномен (позволяющий говорить даже о «театрокрации», лежащей в основе нашей жизни)<sup>19</sup>, я если и связываю с этим феноменом в первоначальной стадии его развития *понятие искусства*, то только опять-таки в смысле *мастерства*.

Подтверждение всего сказанного легко найти не только в моих книгах по философии театра («Театр для себя», «Театр у животных» и др.), но и в книгах, посвященных мною развитию *культуры драмы* у греков («Происхождение драмы», изд<-во> «Петрополис», Петроград, 1921), у германо-скандинавских народов («Первобытная драма германцев», изд<-во> «Полярная звезда», Петр<оград>, 1922) и у семитов-евреев и вавилонян («Азazel и Дионис» — «О происхождении сцены, в связи с зачатками драмы у семитов», изд<-во> «Академия», Ленингр<ад>, 1924).

Эти исследования, надо думать, достаточно ясно показывают, что даже у такого культурного народа, как греки, *драма* (трагедия) преследовала первоначально отнюдь не художественные цели, а главным образом *культуры* (литургического характера), причем катарсису<sup>39\*</sup> в художественном (аристотелевском) смысле этого слова предшествовал катарсис (очищение) в чисто ритуальном значении этого понятия. Не надо забывать, что в греческом театре, где уже игрались высокохудожественные произведения классиков, перед началом представления всё еще обносили зрителей кусочками сырой козлятины, как бы «причащая» их искупительной жертвой, которой был козел, служивший зооморфной эмблемой бога Диониса — виновника возникновения трагедии, т. е. буквально — «козлиной песни».

Можно ли после этого говорить о драме первобытных (по сравнению с теми же греками) народов как о явлении «свободного искусства», руководящемся «эстетическим принципом»? — Такого искусства не было и в помине на заре культуры, да и не могло быть в то время, если мы серьезно примем во внимание склад ума первобытного человека!

<sup>19</sup> См. «Театр для себя», часть 1<sup>38\*</sup>.

Когда знаменитый христианский мыслитель Тертуллиан учил, что «сами демоны внушили театр» (De spect., 365)<sup>40\*</sup>, — он говорил сущую истину, хотя и не ту, какую хотел выразить этими словами<sup>20</sup>. Как звали, например, древнейших демонов растительности («вегетативных демонов»), для нас это не так важно, как то, что *жертвенные обряды* в честь такого рода демонов (Эа, Азазела, Диониса, Тора и пр<оч>.) являли собой некий *магический театр* и что именно из *драматического* культа одного из таких демонов, представлявшегося козлом (из траголатрии), возникла в Аттике трагедия<sup>41\*</sup>.

Обратимся напоследок к первобытному орнаменту как к наиболее трудному на первый взгляд, но зато и наиболее яркому доказательству утверждаемого мною положения!

Прошло много времени в исследованиях и спорах, прежде чем ученые пришли к заключению, что значительная часть фигур и узоров, которые сперва принимались за несомненные «украшения», возникла вовсе не из эстетической потребности и не из стремления к «прикладному искусству», а из совершенно других побуждений.

Мы рассмотрим здесь, хотя бы вкратце, некоторые из этих побуждений, результаты которых ввели стольких искусствоведов и историков культуры в досадное заблуждение насчет характера и роли первобытного орнамента.

Так, например, первобытные горшечники довольно часто разрисовывали свои изделия узором, изображающим корзинное плетение. Откуда взялось такое шокирующее художественный вкус несоответствие орнамента с орнаментирующим предметом? — А вот откуда: как это выяснил уже Гольмс<sup>42\*</sup> (в своей работе о керамике индейских племен), «гончарное искусство — сравнительно молодое; по крайней мере, оно гораздо моложе плетения, которое даже у самых диких племен стоит довольно высоко. Корзина везде была предшественницей горшка и поэтому везде стала его *прообразом*. (У кафров<sup>43\*</sup> и у некоторых американских племен корзины еще недавно служили для помещения жидкостей.)<sup>44\*</sup> Глиняный сосуд узурпировал положение своей плетеной предшественницы и присвоил себе

<sup>20</sup> Ср. «Азazel и Дионис», <стр.> 188 и сл.



ее наружность. Стали стараться делать горшок как можно более похожим на корзину и в существенном, и в несущественном; не довольствовались тем, что придавали новому сосуду равномерную округлость старого, — его снабжали и наружным видом плетеной корзины»<sup>21</sup>.

Совершенно подобный пример представляют собой и рисунки на австралийских копьях, изображающие обвязку. Нарисованный или вырезанный поясок заменяет здесь настоящую обвязку, которая была когда-то существенно необходима для прикрепления наконечника к копыю, а позднее, благодаря успехам техники, стала совершенно излишней<sup>22</sup>.

Какой *смысл* имела в приведенных примерах (а их число можно легко умножить!) эта *верность старине*, верность «раз установленному», верность первоначальной модели, образу, способу, традиции? Ответ на этот вопрос представляет для нас исключительное, можно сказать, решающее значение в деле выяснения характера и роли явлений, которые принято в большинстве относить к области «первобытного искусства».

Говоря о резьбе или узоре на ложке русского крестьянина, о «коньке» на избе и орнаменте на печи, Евгений Лундберг<sup>46\*</sup> правильно отмечает, что все подобные произведения безличны: «В них больше подражания, привычки, исторического наследования, чем мастерства и напряженного личного творчества. Сравните мальчика, рисующего дом, лошадь, птицу, и крестьянку, ведущую красной краской затейливый орнамент. Мальчик еще не творец, но он ищет, думает, выбирает, что и как нарисовать. *Крестьянка не думает, не ищет и не выбирает — она только вспоминает, приспособливает свои воспоминания к месту, времени и средствам*, отпущенным ей для украшения избы»<sup>23</sup>. Подобное «искусство» (с позволения сказать) «повсюду разлито и всем доступно», по наблюдению Лундберга: «В средней массе своей оно почти *не развивается, не растет*; оно питается часто, как, например, в малороссий-

<sup>21</sup> Эрнст Гроссе. Происхождение искусства, пер. А. Грузинского, М., 1899, с<тр>. 134–135<sup>45\*</sup>.

<sup>22</sup> Там же, стр. 135.

<sup>23</sup> См. статью «Об искусстве» в сборнике «Искусство и народ» под ред. Конст. Эрберга (изд<-во> «Колос», Пг., 1922, стр. 206)<sup>47\*</sup>.

ских домотканых коврах, полотенцах и скринях, прекрасной стариной»<sup>24</sup>.

Откуда же, спросим, взялась эта *консервативная косность* «первобытного искусства» и что она собой означает, если только не исключена возможность говорить тут вообще об «искусстве»?

На это Евг. Лундберг не находит никакого ответа. А между тем в объявлении этой консервативной косности скрывается как раз ключ к разгадке первобытной «орнаментики» и познание ее «искусства» как вовсе не искусства.

Путь к разъяснению этого (так называемого) «украшающего искусства» первобытных народов мы находим в названном уже труде Эрнста Гроссе; но оговариваюсь, путь без конечной «станции назначения».

Ссылаясь на наблюдения Collins'a<sup>49\*</sup> и Brough Smith'a<sup>50\*</sup>, Эрнст Гроссе сообщает, что «каждое австралийское племя для украшения своих изделий и оружия пользовалось особыми значками, по которым можно было узнать, из какой местности предмет»; так, племена, жившие по верхнему течению Дарлинга, «изображали на щитах *кобонги* своих племен»; «кобонг» же австралийцев приблизительно «то же, что индейский *тотем*», почитаемый ими в образе «кенгуру, ястреба, ящерицы, змеи или рыбы» как их предок-покровитель. «Австралийский воин находился в таких же отношениях к своему животному — кобонгу, в каких чувствовал себя некогда европейский рыцарь к своему гербовому животному, т. к. такие животные означали первоначально в гербах не символы рыцарских доблестей, а покровительствующие силы или предков рыцарского рода»<sup>51\*</sup>. Это, по заключению Эрн<ста> Гроссе, освещает сразу два факта: «...частое применение узоров, изображающих шкуру животных, и своеобразную, условную передачу этого оригинала. Туземец, кобонг которого представляет животное, естественно, не мог найти для своего щита более подходящего племенного знака, чем шкура его гербового животного. Но если почитание кобонга, с одной стороны, подсказывало такое естественное украшение, это же чувство (почитания)<sup>52\*</sup>, с другой стороны, должно

---

<sup>24</sup> Там же, <стр.> 206 и след.<sup>48\*</sup>

было служить препятствием; а именно, австралиец не мог убить своего кобонга <...> должен был оказывать ему известную пощаду. Поэтому настоящая шкура не могла или не должна была прибиваться на щит, и ее заменяли вырезанным или покрашенным изображением, каковое никогда не верно натуре»; и это не по недостатку художественных способностей (т. к. в других случаях австралийцы обнаруживают достаточный талант в верной передаче натуры), а по совсем иным причинам. «Австралиец, впервые рисовавший на своем военном щите змеиную кожу, вероятно, старался изобразить ее как можно натуральнее, но остальные уже воспроизводили не природный оригинал, а подражали рисунку, ставшему гербом; сюда присоединилось естественное стремление придавать племенному знаку строго определенные, легко отличимые и, главное, упрощенные для удобства очертания, и изображение с течением времени неизбежно все более удалялось от натуры»<sup>25</sup>.

К сожалению, Эрнст Гроссе не сумел сделать из этих данных правильного заключения о первобытной живописи, вернее — не смог этого сделать, будучи в плену эстетических предрассудков конца XIX в., принуждавших почти с гипнотической силой усматривать во всем, что даже чисто внешне напоминает об искусстве, — энергию, затрачиваемую на «художественное творчество» и «эстетическое наслаждение»<sup>26</sup>.

В противоположность Эрнсту Гроссе я нахожу совершенно недопустимым измерять первобытные ценности «на аршин» культурных и цивилизованных народов. Это мы видим «художественное творчество» в произведениях первобытной культуры! Мы полагаем, что эти произведения создаются с целью «эстетического наслаждения»! Мы! А не «дикари», не люди первобытной культуры!

Казалось бы, только что разобранный пример с австралийскими кобонгами должен бы нас научить «уму-разуму», ясно показывая, что даже при «художественных способностях» дикари, создавая жизненно важное для них произведение, нарочно умеряют порой (до эстетического умаления!) его живописные

<sup>25</sup> Эрнст Гроссе. *Op. cit.*, <стр.> 130–132.

<sup>26</sup> Там же, <стр.> 290<sup>53\*</sup>.

достоинства, дабы выиграть в главном, а именно в том, что является *освященной чародейством традицией* — создания *священного для них предмета*. Закон «мистической сопричастности» (частичного тождества) заставлял, несомненно, австралийского воина видеть в изображении кобонга не схематичный рисунок шкуры животного, какой *мы* здесь усматриваем, а как бы самого кобонга, коему надлежит быть запечатленным так, как это было некогда запечатлено могучими предками данного племени и санкционировано их жрецами-чародеями.

Для первобытного австралийца это было не произведением искусства в эстетическом значении этого слова, а куда *высшей* ценностью, оттеснявшей саму мысль об искусстве, коим ради этой высшей ценности приходилось даже пренебрегать.

И то же самое приходится отметить и во всех других проявлениях первобытной культуры, принимаемых обычно за проявления искусства! Даже на сравнительно высшей ступени культуры, когда появляются хотя и не дифференцированные на отдельные искусства, но уже достаточно развитые игры религиозно-обрядового характера (так называемое синкретическое искусство, где слово, песня, пляска, мимика и действие тесно сплетены друг с другом), — и на этой ступени культуры нельзя еще безоговорочно утверждать о явлении искусства *в том смысле, какой мы навязываем теперь этому понятию*. Говоря о развитии, например, драмы из обрядового синкретизма, А. Н. Веселовский правильно утверждал, что только в выходе драмы из культа можно видеть «момент ее художественного зарождения»<sup>27</sup>.

Говорить тем паче о «художественном творчестве» первобытных народов ради «эстетического наслаждения» можно только метафорически, а не по существу.

Каких бы различных взглядов мы ни держались на искусство, мы всегда связываем с ним более или менее *свободное* выражение чувства или идеи, которые творческим актом облекаются в *желаемую*, т. е. удобную артисту произвольную *форму*.

Ничего подобного в произведениях первобытной культуры, относимых к «искусству», мы не находим, и австралийский ко-

---

<sup>27</sup> Е. Аничков. Историческая поэтика А. Н. Веселовского (см.: Вопросы теории и психологии творчества, т. 1, стр. 124, Харьков, 1911)<sup>54\*</sup>.

бонг, представляя собой *типичный пример* такого рода произведений, служит лучшим тому доказательством. — Ни о каком «свободном выражении чувства» у австралийского живописца не может быть и речи при изображении им согласно освященным традициям шкуры тотема, которому дикарь «мистически сопричастен», подчиняя свою волю его воле — воле тотема, от коего он чувствует себя так же, как и от установленной древними чародеями традиции, в полной *зависимости*. Равным образом здесь, в сущности, нет и *творческого*, художественного акта, т. к. дикарь здесь выполняет только строго предустановленный орнамент (подобно крестьянке, расписывающей печь древним орнаментом, о чем мы говорили выше). Нет тут, наконец, и «*желаемой*» (т. е. произвольной) *формы*, угодной именно данному художнику, т. к. эта «угодность» предопределена и обусловлена до полного *обезличения* ее мнимого «творца».

В своей верности старине, обуславливающей творческую косность, первобытный человек находил *магическую страховку* для создаваемой им ценности, в отношении которой он чувствовал себя совсем отлично от того, как *мы* чувствуем себя в отношении ценностей искусства: мы сравнительно *свободно* подчиняемся «магии» художественного произведения, понимая самое слово «*магия*» в кавычках; первобытный же человек в силу «закона сопричастности» был некоторым образом *связан* с созданной им ценностью, относя ее поэтому к совсем *иной* категории явлений, чем искусство (как мы его понимаем), и будучи связан с этой ценностью посредством *магии*, которую он понимал без всяких кавычек.

Бессмысленно отождествлять произведения первобытной культуры с произведениями искусства, потому что на поверку они нам только *кажутся* «художественными достижениями», а *на самом деле* представляют собою нечто до крайности отличное от них, благодаря той творческой косности, которая служит в глазах первобытного человека «магической страховкой». В то время как для нас искусство одну из своих главных задач видит в *борьбе с косным началом* окружающего нас внешнего мира и нашего собственного внутреннего мира, для *первобытного человека рабское подчинение этому косному началу* является существенно важным в создаваемой им ценности.

Что же общего, спрашивается, между этими двумя ценностями — произведением искусства и произведением первобытной культуры — с точки зрения преследуемых в них *задач* основного характера? — Ничего общего, принуждены мы ответить, если только мы не хотим, играя словом «искусство» (в значении, превышающем понятие «мастерства»), попасть в рискованное для критика положение.

И правда! Не только с данных точек зрения, но и с некоторых других мы должны решительно отказаться от привычного подхода ко всему, что в быту первобытных народов напоминает об искусстве, как к искусству во что бы то ни стало.

Например, возьмем — в дополнение к изложенным сообщениям — тот факт, что для создания предмета искусства нужно, чтобы творцу его было свойственно некоторое, хотя бы иррациональное, металогическое *понимание* цели и значения творимого им; он должен отдавать себе, хоть в минимальной степени, хотя бы крайне общий, чисто свойский (пусть непереволимый на язык разума) *отчет* в своем художественном делании. Совсем обратное мы замечаем в квазихудожественных проявлениях культуры у первобытных народов, для которых в огромном числе относящихся сюда случаев *понимание* творимого ими *вовсе не обязательно!*

Мы уже говорили выше, что в чародейской квазипоэзии эффект иногда заключается в совершенно *непонятных* словах, не имеющих никакого смысла даже для самого чародея.

К этому можно добавить, что даже там, где слова и имеют действительное значение, мы всё же легко можем наблюдать, что они отнюдь «не употребляются для создания иллюзии действительности»<sup>28</sup>, а совсем с другой целью: с целью магического воздействия на определенный предмет, название которого бывает при некоторых условиях равнозначим для первобытного ума самому предмету. «Певец опасно озабочен (в таком случае)<sup>55\*</sup>, — говорит И. Гирн, — чтобы не забыть ни малейшей детали, упущение которой могло бы оказаться вредным для силы чародейства»<sup>29</sup>. Пусть эти «детали» совершенно непо-

---

<sup>28</sup> И. Гирн. Op. cit., <стр.> 221.

<sup>29</sup> Там же, <стр.> 221.

нятны ему! — не важно! Так как суть их не в их рациональном значении, а в *иррациональном*, составляющем настоящую ценность магической песни-заклинания. — «Из песни слова не выкинешь», — говорит старинная поговорка, которая совершенно понятна, поскольку речь идет о *песни-заклинании*, где слова ценятся не по логическому смыслу, а по металогическому, и где, стало быть, наименее важное слово, в первом смысле, может иметь решающее (магическое) значение во втором смысле.

То же самое мы можем раскрыть у первобытных народов и в выполнении ими какого-нибудь мотива рисунка, где принимаются в соображение совсем иные цели, чем в искусстве. Так, Э. Гроссе указывает на туземцев Новой Зеландии, которые в своих орнаментах давали человеческим фигурам непропорциональную форму не потому, что у них были плохо развиты живописные способности, а потому, что они «буквально воспроизводят старый, традиционно-неизменный образец во всей его первобытной грубости <...> под влиянием веры в то, что волшебная сила изображения неразрывно связана с его традиционной формой»<sup>30</sup>. В связи с этими данными мне вспоминаются экскурсии, организованные мною (еще до Великой войны)<sup>56\*</sup>, с целью исследования остатков нашего древнего русского *обрядового театра*. Во время одной из таких экскурсий мне довелось присутствовать на некоего рода «представлении», дававшемся ежегодно крестьянами в ознаменованье наступления лета.

«Представление» называлось «Проводы русалки». Состояло оно — говоря совсем вкратце — в том, что при наступлении сумерек кануна того дня, когда весна должна была уступить место лету, из рощи выводили на лужок (окруженный поджидавшим «представления» народом) *ряженую лошадь*, т. е. чучело лошади, примитивно изображавшееся двумя парнями при помощи конского черепа спереди, хвоста сзади и парусины (попоны?), покрывавшей оглобли, которые эти парни держали на плечах, находясь друг от друга на расстоянии лошадиной головы и хвоста. Вел эту лошадь старый цыган, с лицом, запачканным сажей. Лошадь встречал гармонист, который изображал собою покупате-

<sup>30</sup> Op. cit., <стр.> 23.

ля. Цыган-барышник торговался, покупатель заглядывал в зубы лошади, балагурил, заставлял ее плясать под гармонику, на лошади прокатывался верхом мальчишка, лошадь гоняли на корде и пр<оч>., пока она, наконец, не падала и не подыхала.

Сколько я ни расспрашивал доморощенных актеров этого представления, что, собственно, оно обозначает и почему это «Проводы русалки», когда никакой русалки и не показывали, — никто мне ничего толком ответить не мог. Обращался я и к старожилам из крестьян и помещиков, съехавшихся на это «представление», — тоже никто ничего не знал, объясняя, что так, мол, уж принято у них (в некоторых глухих местах Спасского уезда Тамбовской губернии) «баловаться» в этот вечер. — «А где же русалка эта самая?» — спрашиваю. — «А Бог их знает, куда они ее девали! Сказывают, будто раньше она действительно на лошади показывалась, да запретили, говорят, озорно выходило! Русалка, мол, нагишом должна показываться... ну и напавали какую-нибудь бабу до пояснения риз... Духовенство, конечно, возмутилось...»

Все это оказалось чистейшим вздором, Быть может, и пытались когда-нибудь (в Спасском или другом уезде) изобразить таинственную русалку как «героиню» этих «Проводов русалки», но, по наведенным справкам, это было разве что единичным случаем, т. к. на памяти старожил в этом представлении «завсегда без бабы обходились».

На самом деле — как я об этом знал, уже отправляясь в Спасский уезд на «Проводы русалки» — никакой «русалки» и *не полагалось* в этом народном представлении, т. к. имелась в виду не водяная или лесная русалка, а *Хорсалка* (Хърсалка) — солнечное божество славян-язычников, парное богу Хорсу (Хърсу), чьей зооморфной эмблемой была *лошадь* (ср. англ. hots и вспомн. эмблематику нашей сказочной «кобылей» головы) «Проводы Хорсалки» означали 'проводы весны' в образе «лошадки». Она как бы умирает к сроку наступления лета, чтобы вновь воскреснуть потом, символизируя тем смерть и воскрешение природы. А провожали ее вовсе не «цыгане», а прислужники языческого культа, чернившие лица в честь *демона плодородия* и ведшие свой маскарад от византийских мимов, «маравших себе лица сажею» (во время готских игр<sup>57\*</sup>), согласно традиции,



установленной еще древнегреческими фаллофорами<sup>58\*</sup> в честь грозового божества (Диониса Элевфереяского)<sup>31</sup>.

Таким образом, в этом драматическом представлении ни инициаторы его, ни исполнители, ни зрители *ровно ничего не понимали* из того основного, что составляло сущность и *raison d'être* всего этого магически-заклинательного действия, судить о каковом как о явлении «искусства» значило бы судить непозволительно *поверхностно*. — Ведь и к службе православного священника можно подойти с точки зрения ритма, напр<имер>, и пластики! И какой-нибудь индусский танцовщик, далекий от знакомства с нашим религиозным культом, мог бы многое сказать (будучи развязным и скороспелым критиком) о «воздымании рук»<sup>59\*</sup>, благословляющих жестах, «препоясывании лентионом»<sup>60\*</sup> и прочих жестах нашего духовенства, найдя, в конце концов, вероятно, что это уже не бог вещь какое содержательное «искусство». Но что стоило б суждение такого несмышлениша в *главном!* Что значило бы мнение человека, принимающего за искусство то, что имеет к нему минимальное отношение, и берущего предметом критики, в воспринимаемом явлении, не эссенциальное в нем, а акциденциальное!<sup>61\*</sup>

В таком воображаемом примере *суждения не по существу* мы легко разбираемся, т. к. вместе со священнослужителями *знаем и понимаем* смысл их литургического поведения. В свидетельствуемом же мною примере с «Проводами русалки» нет ничего легче для тех, кто чужд фольклорной «премудрости», спутать *существо* явления (им совершенно непонятного!) с его *видимостью* и принять последнюю за основание для квалификации всего явления. — Ах, ряженые? гримированные? бутфорская лошадь? пляшет под гармонику? артисты ведут примитивно-грубый диалог? — ну, значит, ясно, что перед нами одно из проявлений первобытного *искусства!*

В этом заключении и правда, и неправда — правда, поскольку дело касается *акцидентального* в данном магическом обряде (в его позднейших наслоениях), и неправда, поскольку речь идет об *эссенциальном* в нем, которое остается *непонятным* невеждам в нашей «живой старине».

<sup>31</sup> См. мою статью (разоблачение) «Тайна черной полумаски», в альманахе «Арена» (Л., 1924, стр. 15–22).

И в самом деле! Азбучная истина: чтобы *судить* о чем бы то ни было — а тем более определять, квалифицировать и критиковать что бы то ни было, — надо сперва хорошенько *понять*, что это такое, в чем его *сущность*, где его «*центр тяжести*». Иначе рискуешь попасть в то же неловкое положение, в каком очутился, например, этнолог Ривз во время одной самоитянской мимодрамы<sup>62\*</sup>: Ривз и его спутники были поражены непристойными движениями центральной пары в этом зрелище! А оказалось, что отталкивающая своею гнусной эротичностью пантомима не имела никакого отношения к эротике, представляя лишь движения женщины, собирающей рыбу в корзину (см. <книгу> Ривза «Коричневые мужчины и женщины»<sup>63\*</sup>).

Помню, я сам попал в аналогичное положение, присутствуя на похоронах одного молодого мингрела<sup>64\*</sup> в Абхазии (г. Сухуми) и увидев, с каким благоговением среди женщин (с распущенными волосами и исцарапанными, в знак горя, лицами) несли на высоком шесте необычайный по своей смехотворной антихудожественности портрет покойного, изображавший его с карикатурно-розовыми щечками, алым ротиком, приторным взглядом и т. п. «прелестями», которые были совершенно чужды покойному (я хорошо знал его: это был задумчивый смуглый юноша, студент с выразительным «интеллигентным» лицом). «Неужели, — подумал я, — не могли воспользоваться хотя бы фотографической карточкой покойного, если уж так необходимо *напоминать* участникам траурной процессии черты умершего!..» Оказалось, тут дело было вовсе не в «напоминании», а в древнем пережитке, требующем красочного, идеализированного изображения покойного, могущего (наподобие египетского Ка-двойника) служить *резервуаром* для души почившего. Нельзя было воспользоваться портретом, сделанным при жизни этого мингрела, т. к. он сам тогда был носителем своего «духовного двойника». Надо было сделать посмертный портрет, со специальной целью — дать новое и прочное вместилище душе, не могущей уже долго оставаться в разрушающемся теле. Это уже было не *произведение искусства* в обычном смысле этого слова! И не потому, что оно было антихудожественно, а потому, что оно служило совсем другой цели, было создано с далеким от эстетики намерением и по самому заданию явля-

лось не художественным феноменом, а куда *высшим* по сравнению с ним магическим феноменом, представлявшим самую душу покойника. И тогда понятно стало, почему этот портрет в траурной процессии несли на таком высоком шесте: то был не портрет на самом деле, а *дух покойного, сама его душа*, вознесшаяся над скорбными главами провожавших его, в образе цветущего юноши.

Когда мне объяснили это и я наскоро вспомнил историю возникновения портретной живописи у народов средиземной и черноморской культуры, этот мингрельский портрет, казавшийся мне только что смехотворным, вдруг предстал передо мною как страшное, нездешнее уже, поистине «волшебное» видение, и я сочувственно с остальными стал взирать на него их заплаканными глазами.

Рядом с этим мне вспоминается другой довольно поучительный случай из области «чистого искусства». Была лекция с иллюстрациями известного в России теоретика футуризма — художника Н. И. Кульбина<sup>65\*</sup>. Диапозитив, изображавший футуристический портрет поэта М. А. Кузмина, оказался перевернутым на экране, и наш всеобщий любимец очутился перед нами вверх ногами. «Переверните!» — закричало несколько человек из зала. «Вверх ногами!» — крикнул и я. — Н. И. Кульбин, не оборачиваясь к экрану, выждал паузу и с легким презрением объяснил своим слушателям, что для художественной конструкции — безразлично, сделана ли она на портретную тему или другую — не имеет никакого значения, в каком положении изображение показывается — в перевернутом или неперевернутом; нельзя, мол, путать искусство с природой, и что еще Гёте сказал, что искусство потому и искусство, что не природа.

Сравните теперь оба случая с портретами и вы легко выведете сами должное заключение о том, какая иногда *непроходимая идеологическая пропасть* разделяет предметы, относящиеся, казалось бы, к *одной и той же* категории явлений. «Общеизвестным, часто повторяющимся явлением, — говорит И. Гирн, — служит тот факт, что первоначальное значение какого-нибудь ритуала или обычая предается забвению, как только культура достигает высшей ступени. Однако *самый обычай сохраняется с настойчивым, характерным для человека упорством еще долго*

после того, как его происхождение забыто...»<sup>32</sup> «Почти в каждом художественном проявлении, — настаивает И. Гирн в другом месте, — мы можем прочесть историю прошлого. Упорство, с которым сохраняются старые формы и старые технические приемы, сообщают каждому орнаменту, картине или поэтическому произведению *археологическую цену*»<sup>33</sup>. Это чрезвычайно важное признание, и я останавливаю на нем внимание читателей ввиду дальнейшего анализа, *что* такое искусство.

Когда мы дружно кричали Н. И. Кульбину: «Переверните портрет! Он вверх ногами!» — мы отдавали невольно лишь дань *старине*, ценность которой мы приписывали даже футуристическому портрету. В нас словно просыпался первобытный человек, который ассоциировал с художественным произведением, а тем паче с портретом, некую магическую (вольтовую) ценность. Благодаря такому *древнему* воззрению, портрет для нас, да еще любимого нами поэта, должен был еще прямее стоять на ногах, еще тверже, быть еще живее, чем в жизни, еще понятнее, еще ближе нам, чем в действительности! — Ведь это был отчасти «он» *сам*, поэт М. Кузмин, а не только его изображение! *Его* «душа», «его сущность» были перед нами! Вместилище его «двойника»! Как же было не взбунтоваться, когда в таком (подсознательно подразумеваемом) значении нам показывали портрет вверх ногами!

Поставим точку!

Я полагаю, что приведенных данных вполне достаточно, чтобы, опираясь на них, *отрицать* какое бы то ни было искусство у первобытных народов (если только не брать понятие искусства в чисто техническом смысле). Его *не было* и — как увидим дальше — не могло быть в том значении, какое мы, культурные люди, связываем обыкновенно с понятием искусства, не исчерпываемого понятием мастерства.

*Каким же образом и когда именно возникло у людей искусство в нашем особом (художественном, эстетическом) смысле этого слова?*

Самая постановка такого вопроса должна быть признана очень новой, если только мы примем во внимание, что даже такой авторитетный (казалось, еще недавно) исследователь

---

<sup>32</sup> <И. Гирн.> Цитированное произведение, стр. 130<sup>66\*</sup>.

<sup>33</sup> Там же, <стр.> 128<sup>67\*</sup>.

«происхождения искусства», как Эрнст Гроссе, после почти трех сотен страниц своей почтенной книги приходит к заключению, что «нет народа без искусства» и что даже *самые грубые и жалкие племена посвящают искусству(?) значительную часть своего времени и сил*<sup>34</sup>.

Мы видим, что эти самые грубые и жалкие племена «посвящают свое время и силы *отнюдь не искусству*», в нашем эстетическом смысле этого слова, и что Эрнст Гроссе может быть легко уличен в некотором противоречии на основании им же высказанного мнения, что «большая часть художественных произведений первобытных народов возникает вовсе не из чисто эстетических стремлений»<sup>35</sup>.

Мы нашли в ходе нашего исследования, что большая часть художественных произведений первобытных народов является вовсе *не художественными* по своему значению, а лишь *магическими* произведениями, и что не большая часть таких произведений, а *все они* в силу такового своего значения и назначения возникли отнюдь не из чисто эстетических стремлений.

Куда резонней, по сравнению с Э. Гроссе, предположение И. Гирна, что «аналогично тому, как моральные чувства развились постепенно под влиянием поступков, которые первоначально были вполне внеэтичны, так и совершенствование (я бы сказал: *развитие*. — Н. Е.) эстетического чувства было вызвано художественными произведениями (я бы сказал: *просто произведениями*. — Н. Е.), которые сами по себе служили вполне *внеэстетическим чувствам*»<sup>36</sup>.

Остается только решить вопрос, *каким образом это произошло!* То есть каким образом развилось *эстетическое* чувство под влиянием произведений, служивших *внеэстетическим* чувствам?

Совершенно ясно, что подобного рода противоположение «эстетического» «внеэстетическому», т. е. (в интересующей нас частности) *феномена искусства феномену магии*, религии или какому-либо другому феномену культуры первобытных народов, — это противоположение могло иметь место только при условии перехода от *бессознательно-инстинктивного* от-

<sup>34</sup> <См.: Э. Гроссе.> Op. cit., <стр.> 289–290<sup>68\*</sup>.

<sup>35</sup> Там же, <стр.> 284<sup>69\*</sup>.

<sup>36</sup> <И. Гирн.> Op. cit. стр. 108<sup>70\*</sup>.

ношения к своему «Я» и окружающему его миру, свойственного первобытному человеку, к отношению «*сознательному*», т. к. только при *сознании* возможна как дискриминация (т. е. способность различения), так и разделение чего бы то ни было, таящегося в одном, на *пары противоположностей*; там же, где нет еще полностью сознания, а имеется лишь бессознательно-инстинктивное отношение к себе и к миру, путающее в известной мере то и другое (согласно «закону мистической сопричастности»), там, разумеется, *о происхождении искусства как некоего дифференцированного феномена* и речи быть не может.

Искусству, значит, как *таковому* нет еще *самостоятельного* места в обиходе первобытного человека. Для того чтобы это случилось, надо человеку прежде всего *выйти из первобытного состояния*, характеризуемого как раз отсутствием развитого сознания, способного к указанной дискриминации.

Из этого факта, что *для нас* те или другие произведения первобытной культуры представляются дифференцированно произведениями *искусства*, отнюдь не следует, как мы могли убедиться, что они представлялись таковыми и первобытному человеку.

Такие произведения первобытной культуры могли быть для создавшего их, пользовавшегося ими или только наблюдавшего их предметами не только магического значения *par excellence*, но и — скажем, упрощая проблему, — предметами просто *практического характера*.

Имея в виду этот *практический характер* (вещей и действий) в первобытном мире, многие ученые приходили даже к выводу, что именно здесь, в этой *полезности* тех или других произведений культуры можно найти корни всего искусства.

Так, обращая внимание на такие внеэстетические вначале факторы, как интеллектуальное поучение, побуждение к войне, к работе и ее совместности (знаменитая теория Бюхера!<sup>71\*</sup> См. его кн<игу> «Работа и ритм»), половое домогательство и прочие такого рода факторы, — некоторые из ученых пришли к заключению, что с течением времени именно эти факторы первобытной культуры стали подлинными факторами искусства.

Отдавая должное почтенности подобного рода изысканий в темной области происхождения искусства, я, однако, не вижу возможности примириться с теми выводами, к которым приве-

ли эти изыскания, считая их поспешными и, в частности, не отвечающими на главный вопрос: *каким образом и отчего фактическая ценность* того или другого произведения первобытной культуры уступает место *художественной ее ценности*.

Разумеется, трудно отрицать, что практическая польза способствовала в свое время развитию живописной стороны вещей, Вальтер Крейн<sup>72\*</sup> на примере египетских иероглифов отлично показал, что рисунок их лишь потому достиг «удивительной высоты абстрактного и всё же точного обозначения», что имел характер и цель «декоративного отчета»<sup>37</sup>. Но рядом с этим достаточно взглянуть, по словам И. Гирна, на символическую систему ассирийцев, мексиканцев и китайцев, чтобы понять, что «интеллектуальные требования сами по себе никогда не создали бы художественного изображения природы»<sup>38</sup>. Равным образом нельзя отрицать, что практические соображения повлияли известным образом и на форму устного рассказа, а в конечном счете — на поэзию: метрический и ритмический рассказ должен был оказаться целесообразнее, если интеллектуальное содержание хотели сохранить (запомнить) на будущие времена. Однако этот факт не оправдывает всё же теории, согласно которой поэзия была изобретена и достигла развития благодаря своим заслугам в качестве мнемотехнического средства. Как отметил еще Браун<sup>75\*</sup> (в «Истории происхождения и развития поэзии»), трудно понять, как могли ритм, размер и стих быть изобретены в помощь памяти, если допустить, что ничего подобного раньше не существовало.

Все недостатки подобного рода теорий объясняются, по моему, тем, что их авторы, по-видимому, совсем не принимают в соображение отличный от нашего склад ума первобытного человека, создававшего культурные ценности с совсем другим намерением, с совсем другим отношением к ним, чем те, что наблюдаются у людей, вышедших из первобытного состояния. Все эти ученые как бы наделяют «ничтоже сумняшеся» *нашей* теперешней психологией души людей, на тысячелетия отставших от нас в своем развитии.

<sup>37</sup> См.: <В. Крейн.> Основы рисования<sup>73\*</sup>.

<sup>38</sup> <И. Гирн.> Op. cit., стр. 140<sup>74\*</sup>.

Я уже дал достаточно примеров, как возникают и из каких именно (непохожих на наши!) соображений творятся произведения первобытной культуры, будь то скульптура, живопись, танец, музыка, драма, песнь или сказание!

Нам ни к чему умножать эти примеры, т. к. уже приведенные мною вполне ясно, надо думать, вскрывают чародейскую логику возникновения произведений, принимаемых лишь по недоразумению за искусство.

Это, как я уж объяснил, не произведения *искусства* в глазах первобытных людей, а исключительно произведения *магии*! Не художественные, по существу, произведения, а *окультурные*, *колдовские* или чисто *религиозные*.

Для того чтобы подобные произведения стали в глазах создавших их или их родичей произведениями по преимуществу (если не целиком!) *искусства* — нужен такой психологический сдвиг, после которого прежний «взгляд на вещи» оказался бы, по меньшей мере, под сомнением.

Словом, тут нужен, выражаясь широко, религиозный скепсис.

Как я уж имел случай высказать во второй главе настоящего исследования, *искусство становится автономным*, т. е. художественные произведения начинают появляться именно в качестве таковых (а не только в качестве предметов религиозного культа) не ранее эпохи религиозного *скепсиса*, наступление которой у элиты того или другого народа стоит в зависимости от целого ряда факторов его культурного развития.

Можно ли говорить о таком скепсисе у подлинно первобытных народов?

Вы только подумайте, *чем* был в представлениях таких народов хотя бы обыкновенный тенистый лес, где мы ищем отдохновения и который полон для нас эстетической прелести!.. Как мог восприниматься такой темный лес нашими отдаленными предками, особенно глубокой ночью, если и для нас в детстве под охраной наших нянек он всё еще представлялся чем-то *сказочно-жутким*! Загадочные звуки, смутные колеблющиеся образы, бесчисленные страхи и опасности окружают в лесу человека, давя его воображение вплоть до его расстройств. «Дикие, насмешливые крики и фосфорические глаза ночных птиц, хо-



лодные огоньки болот, странные, причудливые сочетания света и теней в листве, порождающие тысячи иллюзий, непонятный (некогда) факт кругового пути заблудившегося человека, который всё время думает, что идет прямо, постоянная возможность нападения хищных зверей, которые подкрадываются в полумраке, — всё это вместе образовывало (для наших отдаленных предков) сложный комплекс жизненной неприспособленности, тревоги и недоверия к окружающей среде»<sup>39</sup>. — Мышление первобытного человека конкретно и авторитарно; оно не может связать и объединить этот комплекс иначе, как в живом образе *стихийного существа*, властителя лесов, который существовал в представлении первобытного человека как «живая сумма природных условий леса и неразрывных с ними человеческих настроений», как присущий примитивному народному сознанию образ политеистического мировоззрения<sup>40</sup>.

Мог ли человек при таких условиях восприятия и осмысления окружающего его мира быть способным хотя бы на малейший скепсис в отношении стихийных существ, во власти которых он непрестанно в продолжение веков и веков вел свое брненное существование, едва способный на различие между «я» и «мы», между существованием по *сю* сторону смерти и по *ту* сторону ее?

Нужны были тысячелетия, чтобы человек обрел способность к религиозному скепсису и благоприятные обстоятельства в связи с ним для дифференциации произведений искусства в качество таковых.

Не только у первобытных, но и у народов сравнительно высокой культуры как то, что мы называем «искусством», так и то, что мы называем «наукой», было настолько насыщено религиозным началом, что составляло долгое время лишь одну из форм религиозного опыта, откровения или культа.

Стоит только вспомнить, *чем* была, например, астрономия или геометрия у древних египтян! Какую, например, *религиозную тайну* они усматривали в столь «светлой», на наш взгляд, теореме, как в той, согласно которой в прямоугольном треугольнике квадрат длинной стороны — гипотенузы — равен сумме квадратов двух более коротких сторон — катетов. Казалось бы,

<sup>39</sup> А. Богданов. Философия живого опыта. М., 1923, стр. 287<sup>76\*</sup>.

<sup>40</sup> Там же, стр. 288.

здесь всё так просто и без вмешательства богов! Ан нет! — У египетских жрецов эта формула выражалась соединением символов трех главных богов: Озирис, бог Нила, означал короткий катет, Изида — богиня земли — более длинный, Гор — их сын, плодородие земли — гипотенузу.

Когда греки, для религиозного сознания которых имена Озириса, Изиды и Гора были «пустым звуком», узнали «тайну» этой полезной землемерной теоремы (через Пифагора), они воспользовались ею просто как *научной* истиной, абсолютно чуждой того религиозно-мистического значения, какое при давали ей египетские жрецы.

Нечто подобное должно было случиться и с *обособлением искусства* в качестве самостоятельной ценности от ценности религиозно-культовой, в которой оно растворялось.

Так, напр<имер>, согласно преданию, отец Авраама — Фарра, живя в Ур-Каздике (Уре Халдейском), был ваятелем идолов, которых он продавал окрестным племенам. В Коране (19, 47), где Фарра назван Азером, Авраам настойчиво увещевает отца отворотиться от идолопоклонства, а тот грозит ему в ответ лапидацией<sup>77\*</sup>. Позволительно заподозрить, что в этой угрозе Азер (Фарра) исходил скорее из низменных соображений торговца идолами, чем из возвышенных интересов религиозного человека, т. к. профессия «создателя богов» вряд ли споспешествует укреплению веры в них как в сверхъестественных владык. И возможно, именно здесь, в этих условиях «домашнего воспитания» при мастерской «ваятеля богов», надо искать начало того *скепсиса*, благодаря которому Аврааму довелось впоследствии стать протестантом в отношении многобожной вавилонской религии и основоположником монотеистического культа Израиля.

Так или иначе, для Авраама — как можно судить по преданию — отцовские изваяния идолов стали в один прекрасный день только предметами художественно-коммерческого значения.

Что знаменует такой факт? — Он знаменует *подмену главной ценности предмета другой его ценностью*, вытесняющей вполне или только до некоторой степени его прежнюю ценность. Это значит, что поскольку изваяния языческих богов возымели в глазах монотеиста Авраама лишь скульптурную ценность — их религиозная ценность свелась, казалось бы, к нулю.

Но в целях распознавания данного момента нужно задаться еще другим вопросом: перестав быть *идолом*, стало ли для Авраама то или другое из наиболее удачных произведений Фарры *произведением искусства* в высшем смысле, чем тот, который свойственен понятию технического мастерства?

Ведь легко могло стать, что вещь, перестав быть *идолом*, вместе с тем не стала еще *произведением искусства*, хотя бы в смысле мастерства.

Такой факт легкодопустим, стоит только представить себе крайне *плохо* (примитивно, дилетантски) вылепленный идол, т. е. скульптурное произведение, которое в смысле технического выполнения никак не подходит под понятие *мастерского произведения искусства*.

## 2.

Но можно ли сказать положительно, что такой грубо и неумело сработанный идол не будет *вовсе* произведением искусства для того, в чьих жилах течет еще наследственно-свежая кровь язычников, веками веривших в этот идол как в бога?

Я отвечаю, что *нет*, и полагаю, что каждый, кто продумает этот ответ, тем самым подойдет вплотную к моменту зарождения искусства как такового.

Прежде всего, то (на что подробнее я указываю дальше в главе шестой<sup>78\*</sup> настоящего исследования) иногда далеко *не-мастерское* произведение живописи бывает нужным человеку, ценным и, в известных условиях, незаменимым никаким другим произведением искусства (хотя бы величайшим *chef d'oeuvre*), по той простой причине, что *главный* смысл такого *не-мастерского* произведения лежит отнюдь *не* в искусстве, не в «эстетике», а в таком (б<ыть> м<ожет>, даже антиэстетичном) феномене, который *кровно близок* человеку.

Рядом с этим вспомним хорошенько всё то, что было сказано, во второй главе настоящей книги, о нашем «исконном Я» в его отношении к искусству. «Ничто из того, что было однажды нашим духовным достоянием, не может совершенно погибнуть» (Fr. Scholz)<sup>79\*</sup>. «Религия прошедших тысячелетий есть психологическая установка, особого рода приспособление к внутренне-

му и внешнему миру, создающее определенную форму культуры и тем самым некую атмосферу, на которую интеллектуальное отрицание не имеет никакого влияния» (К.-Г. Юнг)<sup>80\*</sup>. — Мы можем полагать чистосердечно, что не верим в физически реального дьявола, или представлять его себе лишь как темную силу, как некий «злой дух»; это не гарантирует нас от наваждения, подобного тому, какое описал в своих воспоминаниях кн. Н. Д. Жевахов (см. вторую главу). Существуют люди, которые в жизни играют роль глубоко неверующих, а на самом деле оказываются «глубоко религиозными людьми» (Ф. Виттельс)<sup>81\*</sup>. И т. д. и т. п.

В чем, пожалуй, единодушны психоаналитики самых различных направлений, это в том, что «бессознательная религиозность» относится к самым скрытым комплексам<sup>41</sup>.

Для интеллекта вавилонянина Авраама, ставшего на путь монотеизма, боги вавилонского пантеона перестали существовать в качестве высшей реальности, и идолы их, тем самым, потеряли для него, *казалось бы*, религиозную ценность.

Но это только «казалось бы»! П<отому> ч<то>, как мы видели (в главе второй), считать себя в жизни неверующим — не значит еще быть им на самом деле! П<отому> ч<то> существует огромное различие между «Я» как субъектом нашего сознания и *самостью* как субъектом всей нашей психики, включая в нее и бессознательную, неподконтрольную нашему «Я» сферу<sup>42</sup>.

Если при таком различии «Я» Авраама легко порывало с вавилонскими идолами религиозную связь, его «самость» была бессильна это сделать! И вавилонское языческое наследие не могло, значит, исчезнуть без следа не только из его, Авраама, психики, но и из психики его отдаленных потомков. Достаточно указать на идолатрические рецидивы в истории Израиля<sup>83\*</sup>, чтобы согласиться, что это так, и иначе и быть не могло. Достаточно вспомнить установленный Моисеем *по подобию шумеро-вавилонского* обряд козлоотпущения, в коем *наравне* с Яхве (Иеговой) один из двух козлов приносился в жертву козлоподобному богу Азазелу, для того чтобы понять, как трудно порой человечеству расстаться *навсегда* с тысячелетними ценностями,

<sup>41</sup> Ф. Виттельс. Op.cit., стр. 151<sup>82\*</sup>.

<sup>42</sup> Юнг. Op. cit., стр. 467.

вошедшими некогда в его плоть и кровь. И без того чтоб появился Иеровоам<sup>84\*</sup> — восстановитель официального идолопоклонства у Израиля<sup>43</sup>, — ясно теперь каждому психологу-фольклористу, что языческое наследие Вавилона в продолжение веков и веков не могло быть изжито потомками Авраама.

Чем же стали, т. е. какую значимость получили даже грубо сделанные идолы богов вавилонского пантеона для отрекшегося от них Авраама?

Они стали для него как *бы произведениями искусства в сверхмастерском значении этого слова.*

Я говорю здесь «как бы» не напрасно, и вот почему! — Ни для Авраама, ни для кого бы то ни было идолы, сделанные из потребности *религиозного культа*, а не из потребности *искусства* (в его сверхмастерском значении), не могли и не могут тем самым стать *настоящими* произведениями искусства. — Для этого нужна *творческая воля*, направленная к созданию именно *произведения искусства* — пусть искусства на «религиозный сюжет» — но направленная *именно* к этому, а не к созданию произведения религиозного культа.

Никто нам не мешает, напр<имер>, рассматривать даже самою *природу* как некое произведение искусства! — О. Уайльд, напр<имер>, критикуя однажды закат солнца над туманной Темзой, уронил замечание, что это только «посредственный Тёрнер»<sup>85\*</sup>.

Но от воззрения на природу как на «картину художника» она — ясное дело — не становится еще произведением искусства! — Она только кажется произведением оного! Она лишь становится *как бы* произведением искусства. — Другими словами, эстетическое воззрение не обуславливает еще само собою превращение данного феномена в произведение искусства.

Настоящие идолы поэтому равным образом не могут от одного лишь эстетического воззрения на них или от отношения к ним, аналогичного с отношением к произведениям искусства, стать *на самом деле* произведениями автономного по своей сущности *настоящего искусства* в его сверхмастерском значении.

---

<sup>43</sup> См. книгу М. Пальмова «Идолопоклонство у древних евреев» (СПб., 1897 г.).

А в смысле *мастерском* (техники) эти идолы, само собой понятно, относятся к искусству, что, разумеется, им не мешает в *главнейшем* оставаться в то же время предметами религиозного культа.

По этим самым соображениям произведение иконописца, как бы ни было совершенно его искусство в *мастерском* значении этого слова, мы, строго говоря, не можем отнести к произведениям *автономного* искусства: ведь его «вдохновение», самый стимул его творчества обусловлены строго ограниченной данностью религиозного культа. Он создает свое произведение не как «свободный» сравнительно «художник», а как мастер, чье намерение предопределено каноническими предписаниями.

Разумеется, в области так называемой «религиозной живописи», «религиозного искусства» вообще сплошь и рядом мы встречаемся с *гибридными плодами творчества*, где так же трудно отличить *чисто* религиозное искусство от только *видимо* религиозного (напр<имер>, гомосексуальный св. Иоанн Леонардо да Винчи!)<sup>86\*</sup> как трудно, например, и самому художнику разобраться порой в своих чувствах при начавшихся колебаниях веры.

Трудность определения и критики таких гибридных форм не умаляет, однако, нашего критерия, который, как мы убедимся дальше, представляется совершенно верным, но которым надо знающе овладеть, чтобы научиться пользоваться им во *всех* «случаях» искусства.

Мы стоим здесь перед очень тонким, едва уловимым иногда различием, но различием *решающим*, для проведения границы между искусством как *средством* (мастерством) и искусством как *автономным* феноменом, спецификом которого находится по ту сторону мастерства (служащего ему средством) и который даже при полном погружении в религиозную сферу, сексуальную или другие сохраняет в своих произведениях свою особую сущность и значение.

В самом деле! — Вернемся, для ясности, хотя бы к нашему примеру из вавилонско-библейской истории!

Между *настоящим* идолом и его точной *копией* (делавшейся, скажем, тем же Фаррой, отцом Авраама) нет, конечно, разницы.

Но между *настоящим* идолом и его *подобием*, созданным в качестве произведения *автономного искусства*, руками, до-

пустим, не-верующего уже Фарры, огромная *принципиальная разница*.

Правда, эту разницу не всегда и не всем легко заметить! Но ведь и между произведением гениального художника и его мастерской копией тоже не всегда и не всем удастся заметить разницу, несмотря на то, что эта разница в переводе на деньги выражается порою в миллионах золотых монет!

После всех этих иллюстративных поправок, оговорок и примеров, страхующих, хотелось бы думать, от игры слов в оскар-уальдовском духе, я полагаю, что процесс *зарождения* автономного искусства, сущность коего — по ту сторону мастерства, представляется достаточно ясным и вразумительным.

Остается только заметить, что понять верно момент зарождения такого автономного искусства — значит понять вообще, *что такое искусство*, его смысл, его функцию.

Все другие объяснения искусства, мечущиеся между понятием «мастерства» (техне), шатким понятием «эстетики» и старым понятием условной (до неопределимости) «красоты», я считаю неудачными, и в правоте моего взгляда читатель убедится не только на этих страницах, но и на следующих.

Пока же правильность моего взгляда на происхождение искусства я предлагаю каждому проверить на основании собственного опыта, особенно же опыта *детства* и *юности*, когда складывается у каждого свое собственное представление об искусстве. Предлагаю я это на том основании, что, как уже давно доказано, *отдельный человек* или *отдельный народ* переживает в своем органическом росте все *стадии существования человечества*. «И это относится не только к физическому развитию, но и к *психическому миру*, отпечатлевающему целую историю человеческого рода»<sup>44</sup>.

В раннем детстве, т. е. во младенчестве, всё нам смутно, и мы целиком во власти бессознательного. Одни лишь ритмические движения и звуки оказывают на нас гипнотическое воздействие! Одни лишь яркие, блестящие предметы вызывают в нас радостный, повышенный интерес.

---

<sup>44</sup> И. Володихин. Архитектурный стиль. СПб., 1898, ч. I, стр. VII<sup>87\*</sup>.

Потом — насколько я помню свое собственное детство — наступает (вместе с нарождающимся сознанием окружающего) время подпадения мысли под нормы, принятые в качестве руководящих ближайшими авторитетами (родителями, няньками и проч.). Среди этих норм мне помнятся как особенно властные и вместе с тем притягательные нормы сложившегося религиозного культа.

*Икона* была для меня в детстве как бы *замещением божества*, от которого зависело мое благо.

Икона была для меня *идолом*. — Я не думал о том, *как* она сделана, а о том, *что* она значит в моей грешной жизни, полной соблазнов и превратностей. Я видел в иконе не *живопись*, которую нужно *рассматривать* в наивыгоднейших условиях освещения (как то подобает в отношении произведений искусства), отдаваясь «*незаинтересованному созерцанию*» ее (как учит старая эстетика во главе с Фолькельтом<sup>88\*</sup>), а видел в иконе некую *сверхживопись*, которую ввиду ее таинственного и священного значения надо хранить сокровенно и высоко, где-нибудь в темном углу комнаты, под потолком, где ее *никак не рассмотреть* под металлической покрывкой, именуемой «*ризами*»; — смешно было думать при этом о «*незаинтересованном созерцании*» иконы, к которой надлежало обращаться с лъстивыми молитвами, которую рекомендовали ублажать сияющей рамой и дорогими «*ризами*», подкупать особыми подарками — в виде пасхального яйца на ленте, вышитого полотенца, пучка вербы — и пред которой нужно было заискивать жертвенным почтением, возжигая лампаду и поддерживая ее свет денно и ночью. — К тому же я знал, что икона не покупается, как всякое произведение искусства, а как-то «*выменивается*».

Икона была для меня, таким образом, *предметом религиозного культа*, близкого к идолопоклонству, а никак не произведением искусства, с каким бы отменным искусством она ни была написана.

Так было, помню, в детстве, в отрочестве... Но вот, как говорится, «*мальчик рос и развивался*». Появилось свободомыслие, «*проклятые вопросы*», смущение, недоверие к прописям религиозной морали, скептицизм и, наконец, критическое отношение *к иконе как к произведению живописи* — правдоподобна ли



анатомия, выразителен ли лик (все еще «лик», а не лицо!), почему он темный, откуда эта манерность позы, условность взора чрезмерно увеличенных глаз и т. п.?

Икона, при таком критическом отношении к ней, *перестает быть идолом*, становясь мало-помалу (или же сразу, вдруг — при атеистическом «озарении») лишь *произведением живописного мастерства*.

*Религиозная ценность* в таком произведении *вытесняется* его *художественной ценностью*.

Совсем ли одна из них вытесняется другою?

В ответе на этот вопрос — разрешение не только проблемы *генезиса искусства, как сверх-мастерства* (т. е. как явления, не исчерпываемого понятием мастерства, а стоящего по ту сторону его — выше его, *над ним!*), но также и проблема *основной функции искусства*, в жизненно важном смысле этого слова, проблемы его назначения, его *эвтелизма*.

Из всего того, что было изложено в предшествующих главах, сам собой вытекает совершенно ясный ответ на поставленный выше вопрос.

Конечно, *религиозная ценность* в произведениях «религиозной живописи» *не может быть вытеснена полностью, т. е. совсем бесследно*, из нашей психики! — Эта ценность вытесняется лишь из нашего сознания, из нашего «Я», но не из нашей «самости», не из сферы *подсознательной*.

Этот факт имеет огромное значение в образовании ценности искусства и вместе с тем освещает нам его наиболее *притягательный* пункт, поскольку, повторяю, речь не идет лишь о технической добротности искусства, т. е. о мастерстве как таковом.

Моему культурному взрослому «Я» цивилизованного человека икона никак уже не импонирует в качестве *идола*, но возникшее у меня некогда (или в роду моем и наследственно мне переданное) амбивалентное отношение к такому идолу (любовь к нему и страх перед ним!), будучи вытеснено из моего сознания, *продолжает всё же существовать в моем бессознательном*.

А раз так, то от *религиозной* (resp. *мифологической*) живописи, скульптуры, музыки, танца и драмы я, естественно, должен испытывать в «глубине души» *больше*, чем одно только *эстетическое*

наслаждение (если только в самом «эстетическом созерцании» не видеть сродства с мифологией, на каковое с большим основанием указал д-р Карл Абрахам<sup>89\*</sup> в своей книге «Сон и миф»)<sup>45</sup>.

Вот этот интерес к тому, что таится *по ту сторону мастерства*, это *сверхэстетическое* отношение к произведениям искусства, от которых испытываешь *большее* наслаждение, чем то, какое могут дать продукты даже совершенной техники, приводят нас к выводу явно парадоксального характера, а именно: *высшая ценность большинства произведений искусства, хоть и обусловлена их техническим мастерством, заключается на самом деле не в добротности этого мастерства, доступного нашему сознанию, а в том, что находится за его пределами, представляясь благом, доступным только нашему бессознательному.*

Я взял примерами такие предметы, которые явно относятся к исконному религиозному сознанию и обусловленному им культу (идол, икона). Но тот, кто полагал бы, что в истории подмены ценности религиозной ценностью художественной всё дело ограничивается лишь указанными предметами, ошибся бы, конечно, т. к. он тем самым упустил бы из виду, что на заре культуры не только *все ее произведения*, но и *все окружавшие человека предметы, как и он сам, как и все его чувства* (вспомним хотя бы фаллический культ!), были преисполнены, в известной мере, *мистико-религиозным значением.*

Так, по всей вероятности, возникло в веках искусство в высшем смысле этого понятия, т. е. как *сверх-мастерство.*

Это *особое* свое значение (не исчерпываемое чисто технической данностью) искусство, по всей вероятности, стало приобретать еще с тех пор (*подготовительная стадия!*), как некоторые из *зоологических утех* человечества начали подвергаться более или менее строгим религиозным запретам. «Гони природу в дверь — она влетит в окно», — говорит старинная пословица. Не находя «законного выхода» в *реальной жизни*, эти животные утехы, беспощадно гонимые обновляющейся в веках религией — наравне с пережитками старых религиозных культов, — стали естественно искать себе приюта в *жизни ирреальной, фиктивной, воображаемой, вспоминаемой*, т. е. как раз в той

---

<sup>45</sup> Рус. пер. пр.-доц. Моск. универ. Н. Самсонова, М., 1913, стр. 46–47<sup>90\*</sup>.

самой жизни, которая является уделом запечатлевающего ее искусства, теряющего благодаря такому «камуфляжу» значение *только мастерства* или «прикладного искусства»!

Мы будем говорить обо всем этом подробно в дальнейших главах настоящего исследования, когда нам придется вплотную подойти к проблеме *функции и эвтелизма искусства*<sup>91\*</sup>.

Пока же обратим внимание читателя на ту пропасть, какая разверзается перед нами (при настоящем освещении генезиса искусства) между изложенными данными и тем домыслом, который был высказан Шиллером в его прославленном учении *о происхождении искусства из игры*. «Игра является не скрытым смыслом искусства, а его декадансом, — резюмирует критику этого учения проф. Е. В. Аничков в своей книге „Joachim de Flore et les miliaux courtois“<sup>92\*</sup>. — Искусство вырождается в игру. Эстетическое действие тут терпит неудачу. Подобно прошлогодним верованиям, мистическим обрядам, которые справляли слишком долго, великое искусство похоже на *рептилию*, которая, чувствуя приближение старости, оставляет позади себя, прежде чем возродиться, свой помятый *каркас*. Тогда эта цветистая кожа, бесполезная и безвредная, начинает переходить из рук в руки. *Каркас* — это искусство-игра, искусство для искусства, формы и выразительные образы столь же бесполезные, безвредные, выродившиеся»<sup>46</sup> (курсив мой).

Это очень верно сказано в отношении теорий Шиллера (и отчасти Спенсера) о происхождении искусства, но неверно в отношении «каркаса рептилии»: кожа пресмыкающегося гада, потерявшая свою устрашающую ценность для нашего сознания, сохраняет в известной мере эту ценность для нашего *бессознательного*; и даже более того, ввиду прочности ассоциативных связей такой «каркас рептилии» сохраняет некоторый устрашающий характер даже для нашего *сознания*. При «разыгравшейся фантазии» мы смотрим на такой «каркас» со сладким замиранием сердца, он импонирует нашему злорадному чувству, нашему наследственному чувству охотника, нашему «исконному Я» — любителю опасностей и рискованного избавления от них!

<sup>46</sup> Eugène Anitchkof. Op. cit. (Collezione Meridionale) Editrice Roma, 1931, p. 417–418.

Вспомним детей знаменитого психолога Уильяма Джемса, которые боялись меха, не имея к тому, казалось бы, никакой причины, если только не допустить унаследованной от отдаленных предков ассоциации между хищным зверем и устрашающим видом его шкуры. «Ввиду того, что страх, связанный с образами мертвецов, пещер и гадов, — говорит по этому поводу Джемс, — постоянно играет своеобразную роль во многих случаях помешательства и при кошмаре, можно не без основания предположить, не составляла ли эта ужасная обстановка, рисующаяся перед ненормально возбужденным воображением, когда-нибудь в ранний период существования человека, *обычных* условий его жизни <...> Стоит только предположить, что мы при известном болезненном возбуждении мозга способны впадать в душевное состояние пещерного человека, которое в нас при нормальных условиях подавлено впечатлениями, унаследованными от позднейших поколений»<sup>47</sup>.

При таком психологическом подходе к «каркасу» аничковской «рептилии», этот «каркас» становится далеко не безразличным предметом (не «бесполезным», как характеризует его проф. Е. В. Аничков). Станем ли мы понимать этот «каркас рептилии» в прямом смысле или в фигуральном, т. е. *как искусство, освободившееся от религиозно-мистической шкуры, в которой оно родилось*, такой каркас может служить очень *полезному* для нашего духа *изживанию* таящихся в нас и, б <ыть> м<ожет>, гнетущих нас *исконных страстей*.

А если это так, то искусство, создающее намеренно нечто подобное «каркасу рептилии», никоим образом не может быть рассматриваемо лишь как «искусство для искусства».

Обо всём этом подробнее мы будем иметь случай говорить, повторяю, впоследствии.

Теперь же, для того чтоб наше представление о *зарождении искусства* в веках оказалось компактнее, я постараюсь сделать краткое резюме всему здесь сказанному и выводы, с ним связанные, могущие послужить впоследствии для необходимых заключений.

---

<sup>47</sup> У. Джемс. Психология, пер. проф. И. И. Лапшина, Пг., 1922, стр. 318<sup>93\*</sup>.

Прежде всего я хотел показать, елико возможно нагляднее, что то, что у первобытных народов принимается историками искусства и культуры *уже* за искусство, на самом деле, как мы можем убедиться, *еще* не искусство.

Искусство в высшем смысле этого слова, т. е. искусство, понимавшееся не только как известное мастерство, появляется сравнительно очень *поздно* в истории культуры того или другого народа.

Другое дело — искусство в смысле *мастерства*, возникновение которого должно быть отнесено к тем незапамятным временам, к которым может быть отнесено самое выхождение человека из зоологического периода его существования.

Вполне естественно и не требует особых пояснений, что на заре человеческой культуры люди стали отмечать положительным образом ловкость, умелость, сноровку, словом — *мастерство*, с каким сделано то или иное произведение их рук, отличая таковое качество не только как желанное, но и как нужное в условиях первобытной жизни искусство. И нет ничего неправдоподобного в предположении И. Гирна, что «плоды какой-нибудь деятельности сами по себе оказывают такое влияние на эту деятельность, что постепенно приводят к полному изменению ее характера»<sup>48</sup>.

Подобного рода метаморфоза в той или другой деятельности человека, конечно, может привести к осознанию эстетического объекта таковой деятельности, но, мнится мне, бессильна привести к *искусству в высшем, т. е. сверхмастерском* значении этого слова.

Равным образом мне трудно безоговорочно согласиться с И. Гирном, когда он полагает, что «из художественного инстинкта, который на более низких ступенях культуры создает грубые и простые произведения искусства, могут, таким образом, благодаря обратному действию этих созданий происходить всё более утонченные формы выражения»<sup>49</sup>. Не могу я согласиться с этим взглядом, во-первых, потому что самое понятие «художественного инстинкта» такое же *дурное* у И. Гирна,

<sup>48</sup> Op. cit., <стр.> 109<sup>94\*</sup>.

<sup>49</sup> Там же, <стр.> 110.

как и понятие «эстетического чувства» у Дарвина и у Эрнста Гроссе, и что если уж сводить всё дело к инстинкту, то разумней принять тут куда более естественный в условиях первобытной жизни *инстинкт преображения*, вызволяемый в форме *театральности* (см. «Театр как таковой», «Театр для себя» и др. мои книги). Во-вторых, как бы ни были «утонченны» «формы выражения», явившиеся в результате предполагаемой И. Гирном метаморфозы, эти формы никак не могут привести психологически к искусству в том высшем смысле этого слова, какой мы придаем ему на этих страницах.

Для того чтоб зародилось искусство в этом смысле, т. е. в смысле, не исчерпываемом понятием мастерства, нужно было, как мы видели, наступление момента скепсиса в отношении тех религиозных ценностей, какие крепко связывались на заре нашей культуры со всеми произведениями человека. Ибо «религиозного искусства», как правильно в известном отношении заметил К. М. Миклашевский, не бывает, потому что «произведение искусства, воспринимаемое с точки зрения религии, перестает быть искусством, превращаясь в „идол“, идол же становится произведением искусства только в руках неверующего»<sup>50</sup>.

На «горячей лаве», являемой религией, «не в состоянии расти цветок искусства», — говорит в своей «Эстетике» Адриано Тильгер<sup>95\*</sup>; «искусство, — по его словам, — может цвести только тогда, когда эта лава остынет, когда религиозный опыт приведет к компромиссу с жизнью, когда она (религия. — Н. Е.) делается относительной или, говоря проще, когда она подольет воды в свое вино»<sup>96\*</sup>.

Близко к этому взгляду на религию трактует генезис искусства и К. М. Миклашевский: «...искусство в области религии, — по его мнению, — паразит, набрасывающийся на религию, когда организм ее слабеет, и пожирающий ее»<sup>97\*</sup>.

К сожалению, как Адриано Тильгер, так и К. М. Миклашевский, не делая различия между искусством как мастерством и искусством как чем-то высшим по своему значению, не раскрывают поэтому до конца и должным образом *взаимоотношение* между религией и искусством. Достаточно того, что К. М. Мик-

---

<sup>50</sup> Гипертрофия искусства, стр. 18.

лашевский, напр<имер>, находит «зачатки искусства» и в «самые свежие религиозные эпохи», хоть и признает, что «только дряхлеющие формы религии дают почву для пышного расцвета искусства»<sup>51</sup>.

Тут просто-напросто, как видит читатель, нет еще требуемого различения<sup>98\*</sup> в области *искусства*, ибо если можно говорить об искусстве как мастерстве «в самые свежие религиозные эпохи», то это просто немыслимо в применении к искусству как *сверх-мастерству*. Также приходится взять под подозрение (но уже по другим причинам) и взгляды, выразителем коих является Адриано Тильгер со своим определением искусства как «*amor vitae*»<sup>99\*</sup>, как «жизни, любящей себя самую»: там нет не только различности<sup>98\*</sup> в области искусства, но и в области *жизни*, т. к. А. Тильгер не дает нам понять, *чью* именно «жизнь, любящую самую себя» он подразумевает: жизнь нашего «*сегоднешнего Я*» или «*исконного Я*»? — а это в отношении искусства, как уже догадывается читатель, является различием принципиально важным.

Здесь в нашем отношении к религии мы, имея в виду подлинную сущность искусства, попадаем неминуемо в *двойственное* положение: искусство невозможно в сверхмастерском своем значении без должного, как мы видели, скепсиса по отношению к религиозным ценностям, и в то же время искусство в таком высшем своем значении есть как раз в известней мере *окольное* удовлетворение нашего исконного религиозного чувства.

Но именно здесь в нашем двойственном отношении к религиозным ценностям (согласно двум ипостасям нашего «Я»: сегодняшнего и исконного) мы обретаем, как мог убедиться читатель, настоящий ключ к общему уразумению *генезиса* искусства в его сверхмастерском значении и пониманию его *подлинной сущности*, подлинной *ценности искусства* безотносительно к его техническим данным.

Суммируя всё сказанное здесь об историко-культурных, религиозных и психологических факторах *генезиса искусства* в его сверхмастерском значении, мы можем весь процесс его возникновения свести к следующей краткой схеме (см. схему № 1)<sup>100\*</sup>.

<sup>51</sup> Там же.

## Схема № 1

## Схема возникновения искусства как сверх-мастерства, в веках»

Исторические этапы	Религия	Искусство
1) Зоологический период человеческой жизни		Искусство в собственном смысле этого слова отсутствует. Можно констатировать (и то условно) лишь <i>праискусство</i> , близкое по характеру и инстинктивным импульсам к <i>играм</i> животных.
2) Праисторический период культуры	Пробуждение религиозного отношения к жизни	Возникновение прикладных искусств, ремесленного характера, во всех областях первобытной борьбы человека за существование (охота, война, создание жилища, одежды, орудия, и пр.)
3) Начальный период истории культуры	Эволюция религиозного чувства и оформление культуры на религиозных началах	<i>Развитие</i> искусства как <i>мастерства</i> , служащего борьбе за существование в здешем и загробном мире (идолы, храмы, могилы, священные песни-пляски, заклинания и др.)



<p>4) Позднейший период истории культуры и развитие цивилизации</p>	<p>Одряхление религии. Реформаторное обновление ее. Смена одного религиозного культа другим</p>	<p><i>Прогресс художественной техники во всех областях культуры. — По мере запрещения (обновляющейся религией) тех или иных утех зоологического характера и обесценивания прежних (первобытных) религиозных ценностей искусство дает (под предлогом художественной прихоти и под защитой эстетической или игровой маски) приют вытекающим благам и культивирует их (искажая порой и идеализируя) в форме светских, майтерских («художественных») произведений</i></p>
<p>5) Прогресс культуры и цивилизации</p>	<p>Кризис веры. — Развитие скепсиса в отношении всех религиозных ценностей и переоценка их</p>	<p>То же (см. выше), с углублением и расширением означенного прогресса, характеризуемое тем, что рядом с искусством, обращающимся, в значении <i>мастерства</i>, к «сознательному Я» человека и его эстетическому чувству, нарождается искусство, значение которого (в его консервативно-реминисценциозной тенденции), не <i>исчерпываясь понятием мастерства</i>, обращается к бессознательной сущности человека</p> <p>Автономное искусство, в высшем смысле этого понятия, т. е. в смысле творческого феномена <i>сверхмастерского</i> значения, удовлетворяющее, рядом с <i>эстетическими потребностями</i> человека, архаические запросы его «исконного Я» (от зоологических вплоть до религиозных)</p>

## 2. В МГНОВЕНИИ

Мы ознакомились с возникновением искусства *в веках* — с рождением искусства как сверх-мастерства в *исторической ретроспекции*.

Рядом с этим и даже *в связи* с прослеженным нами генезисом искусства не только интересно, но и глубоко важно для опознания искусства как сверх-мастерства рассмотреть генезис его как такового в самом, так сказать, *мгновении* его восприятия нами, т. е. в тот краткий промежуток времени, когда художественное произведение, что называется, «на наших глазах» возникает из ничтожных данных (красок, звуков, глины и пр<оч>.) как огромная сверхматериальная и сверхмастерская *ценность*. Другими словами, рядом и в связи с рассмотрением генезиса искусства в исторической ретроспекции можно (и должно, как мы убедимся) рассматривать его генезис в психологической и *метапсихологической ретроспекции*.

Возьмем такой пример!

В наши руки попадает отрывок из рукописи Ф. М. Достоевского, скажем из «Братьев Карамазовых», которых мы хорошо знаем.

Первое, что останавливает наше внимание, это «почерк» писателя, начертательное искусство, т. е. «писательское» в узком смысле этого слова.

Не будучи графологами, мы не придадим особой ценности этому мелкому, «нервному» почерку, этому искусству скорописи Достоевского, внятность которой нам кажется куда дороже ее начертательной красоты. Другими словами, мы минуем в таком случае каллиграфическую данность (которая в столь неслыханном почете у японцев), оставляя ее без критики, т. к. хорошо понимаем, что когда мы читаем рукопись Достоевского, *искусство каллиграфии* «стушевывается» (выражаясь его словечком) перед значительностью какого-то иного искусства, к которому была направлена творческая воля писателя.

За манерой начертания, за его знаками скрываются слова, сочетания слов, образующие язык писателя, его синтаксис, его стиль, скрывается какое-то *словесное искусство* — литература.

Спрашивается, что это за литературный отрывок перед нами? Каким слогом он написан? Каково его *чисто словесное мастерство*?

Читаем:

...Митя покраснел и рассвирепел.

— Что ж, мне голым оставаться? — крикнул он.

— Не беспокойтесь... мы как-нибудь поправим это, а пока потрудитесь снять и носки.

— Вы не шутите? Это действительно так необходимо? — сверкнул глазами Митя.

— Нам не до шуток, — строго отпарировал Николай Парфенович.

— Что ж, если надо... я... — забормотал Митя и, сев на кровать, начал снимать носки. Ему было нестерпимо конфузно: все одеты, а он раздет и, странно это, раздетый, он как бы и сам почувствовал себя перед ними виноватым, и, главное, сам был почти согласен, что действительно вдруг стал всех их ниже и что теперь они уже имеют полное право его презирать. «Коли все раздеты, так не стыдно, а один раздет, а все смотрят — позор! — мелькало опять и опять у него в уме. — Точно во сне! Я во сне иногда такие позоры над собою видывал». Но снять носки ему было даже мучительно: они были очень нечисты, да и ниже нее белье тоже, и теперь это все увидали<sup>101\*</sup>.

Это из третьей части «Братьев Карамазовых», шестой главы — «Прокурор поймал Митю», главы, описывающей натальный обыск Дмитрия Карамазова, подозреваемого в отцеубийстве.

Принудив Митю раздеться, его потом облачают, как помнит читатель, в чужое, не по росту платье «господина Калганова», которому он велит передать, что не он просил у него его платье и что его самого, Митю, «перерядили в шуты».

В чужом платье он чувствовал себя совсем опозоренным, — пишет Достоевский, — даже перед этими мужиками и Трифоном Борисовичем, лицо которого вдруг зачем-то мелькнуло в дверях и исчезло. «На *ряженого* заглянуть приходил», — подумал Митя <...> Мерещилось ему что-то кошмарное и нелепое, казалось ему, что он не в своем уме.

— Ну, что ж, теперь пороть розгами, что ли, меня начнете, ведь больше-то ничего не осталось, — заскрежетал он, обращаясь к прокурору. К Николаю Парфеновичу он и повернуться уже не хотел, как бы и говорить с ним не достаивая. «Слишком уж пристально

мои носки осматривал, да еще велел, подлец, выворотить, это он нарочно, чтобы выставить всем, какое у меня грязное белье!»<sup>102\*</sup>

Этот отрывок, будучи частью огромного целого, может быть критикуем в связи с ним и как отдельная сцена, т. е. оценен с литературной точки зрения и сам по себе. — Удалась ли эта сцена Достоевскому в смысле *мастерства* ее словесного изложения, и насколько удалась она ему в отношении слога, ритма, синтаксического построения, — словом, как чисто *литературное* произведение?

Вопрос этот вполне законен в отношении творчества Достоевского, который сам при конце своей жизни, т. е. как раз в годы создания «Братьев Карамазовых», высказывался за формулу «*искусства для искусства*» (см. свидетельство Н. Страхова: «Биография, письма» и т. д., <газету> «Русь» <за> 1881 г., номер 16)<sup>103\*</sup>.

Нетрудно, однако, согласиться, что если с точки зрения искусства «развертывания сюжета» Достоевский может удовлетворить любого представителя «формальной школы», он с точки зрения *литературного изложения* отнюдь не безупречен в глазах школьной словесности, какое бы звено мы ни взяли на проверку из общей сюжетной цепи любого его произведения.

Кому из русских литературоведов неизвестны те упреки в «неровности»<sup>104\*</sup> и «необработанности стиля», какие ставили Достоевскому как при жизни его, так и после его смерти: «Сам Достоевский признавал за собой этот грех и объяснял его тем, что он писал наспех, что для него литературная работа — средство заработать хлеб»<sup>52</sup>.

Отсюда ясно, что не в *литературных достоинствах*, понимая «литературу» в узком смысле этого слова, заключена *сущность искусства Достоевского*. Если он и отстаивал принцип «искусства для искусства», то, конечно, понимая искусство не как формальное мастерство, а как такое, которому подобное мастерство служит только средством. Иначе Достоевский не осмел бы так своего Фому Опискина за то, что тот если и уважал «бесмертного Карамзина», то именно за то, что он написал «Фрола

---

<sup>52</sup> В. Переверзев. Творчество Достоевского. Гос. изд<-во>, М., 1922, стр. 63.

Силина», в котором заключен-де «высочайший эпос» и потому это произведение «не умрет во веки веков».

Итак, не в словесной форме Достоевского, не в его «belles letters» (беллетристике), не в «литературном слоге» проявляется огромное искусство этого непревзойденного писателя.

Конечно, согласится читатель, ведь за словами стоит их *смысл*, стоит некое *содержание* словесной формы, и здесь-то, в этом содержании, и следует искать момента проявления оригинального искусства Достоевского.

Но каков смысл, например, выбранного нами наудачу отрывка? Каково содержание этой сцены нательного обыска Дмитрия Карамазова?

Смысл простой; содержание самое обыкновенное для знакомых с судопроизводством: попался, вот, человек по подозрению в отцеубийстве; его и обыскивают, ища улики по свежим следам преступления! Нет ли следов крови на платье, на нижнем белье? Чтобы узнать это, надо раздеть человека; подозреваемому неприятна такая процедура, унижительна, разумеется! А вот судебным властям это дело привычное; отсюда и служебное, формальное, как бы бездушное отношение их к обвиняемому. Очень верно всё это «схвачено» и подробно описано, «картинно», можно сказать, «психологично» и весьма занимательно в смысле так называемой «интриги» (перипетий) уголовно-романического происшествия.

Но, говоря по совести, хороший «уголовный хроникер» дает порой в газете не менее вкусную «пищу для ума и сердца» при описаниях подобного рода «захватывающих» происшествий!

Неужели в этом именно «содержании» сцены нательного обыска в Мокром и нужно видеть раскрывающуюся сущность искусства Достоевского, момент воздействия на нас чар его писательского таланта?

Полагаю, что *нет*, и знаю, что не в таком «содержании» сокрыт момент обнаружения искусства Достоевского.

Где же, спрашивается, искать этот момент, с которого мы начинаем *опознавать подлинный предмет искусства* великого писателя? Чувствовать на себе воздействие его искусства в *высшем смысле* этого слова?

Этот решающий момент, вне всякого сомнения, надо искать по *ту сторону* как словесного, так и сюжетно-слагательного мастерства Достоевского, по *ту сторону даже его мастерства психолога* — мастерства передачи тех чувств и настроений, какие испытывают действующие лица его повестей и романов.

Другими словами, ответ на заданный вопрос надо искать в сверх-мастерстве произведений Достоевского, *там, где искусство его подходит вплотную к нашему бессознательному*, вызывая в нем путем почти магического иррационального воздействия, путем тончайших, не сразу уловимых ассоциаций — наши *исконные религиозные и сексуальные представления*.

«О чем писал Достоевский?» — задается вопросом епископ Антоний<sup>105\*</sup>, в статье «Пастырское изучение людей и жизни по сочинениям Ф. М. Достоевского»<sup>53</sup>, и отвечает: «Возрождение — вот о чем писал Достоевский во всех своих повестях: покаяние и возрождение, грехопадение и исправление, а если нет, то ожесточенное самоубийство; только около этих настроений вращается вся жизнь всех его героев <...> *Крест* благоразумного разбойника или, напротив, разбойника-хулителя, — вот что описывал Достоевский, а читатель уже сам, — по мнению епископа Антония, — выводит отсюда, если не желает противиться разуму и совести, что между различными крестами непременно должен быть третий, на который один разбойник уповает и спасается, а другой изрыгает хулы и погибает»<sup>106\*</sup>.

Это заключение, пожалуй, и верно, если только вникнуть как следует, *что такое* «крест», и оживить в памяти это понятие, неизменно тускнеющее и стирающееся под воздействием церковного трафарета.

Но *крест* прекрасно описан в Евангелиях, и я не знаю, нужно ли было его еще раз описывать Достоевскому в том *значении*, в каком мыслил о нем епископ Антоний, а тем более — полагать в таком описании креста главный смысл всех произведений Достоевского!

Не надо смешивать функции *религии* с функцией *искусства*. Если мы станем приравнивать предмет *религиозного культа* к предмету *художественного творчества*, мы неминуемо спу-

---

<sup>53</sup> См.: Полное собр. соч. епископа Антония, т. III, Казань, 1900.

таем то, что как раз пытаемся распутать в настоящем исследовании, и сведем тогда насмарку один из важных выводов, к которому оно нас привело, а именно, что в истории человечества *искусство в высшем смысле этого слова* (т. е. не исчерпываемое понятием мастерства) *зарождается путем дифференциации из религиозного культа.*

То, чем является «крест» для строгого христианина (напр<имер>, для помянутого епископа Антония), далеко не то, чем является этот символ позорной казни для индифферентного (тронутого скепсисом) в вопросах религии человека. Оба могут высоко ценить Достоевского за его «описание» креста, но их оценка будет различна: верующий человек (для которого «религия страдания» Достоевского есть только талантливое, своеобразное «повторение пройденного») *остановится* в своих похвалах великому писателю там, где неверующий (для которого проблема страдания является лишь психологической проблемой) *начнет* только входить во вкус. И разумеется, вот этому второму, «неверующему», Достоевский куда *нужнее*, чем тому, первому, верующему, в одной вере своей уже обретающему *нужное* ему успокоение. А стало быть, не в значении *нравственно-религиозного* феномена, а в значении именно феномена *искусства* раскрывается подлинная сущность, нужность и прелесть творчества Достоевского.

Объясню на приведенном мною отрывке из «Братьев Карамазовых».

Епископ Антоний указал на *крест* как на главный предмет, который описывал Достоевский.

Примем это указание с благодарностью и тотчас же вспомним, чему подвергался осужденный на крестную муку?

Преступника *раздевали, секли, всячески оскорбляли, наряжали в насмешку в чужую знатную одежду* (облекали в царскую «багряницу»), надевали на голову терновую корону, показывали в таком виде *народу на забаву*, а затем вели на место *смертной казни*, где и распинали на кресте.

Приблизительно то же самое происходит в описанной Достоевским сцене натального обыска с Дмитрием Карамазовым: его *раздевают, оскорбляют* обращением с ним как с преступником, *наряжают, словно на смех, в платье*, которое (как сказано

у Достоевского) «богаче его старого платья» и которое вызывает у Мити вопрос: «Шута что ли я горохового должен в нем разыгрывать... к вашему наслаждению?..» Достоевский наделяет Митю ролью настолько близкой в основных чертах к роли Великой Голгофской Жертвы, что для дальнейшего сходства с нею забулдыге Карамазову не хватает только, чтоб его подвергли вдобавок телесному истязанию. И Димитрий Карамазов в сознании своей невинности, словно чувствуя уже на себе *терновый венец* евангельского героя, спрашивает прокурора: «Ну что ж, теперь *пороть розгами* что ли меня начнете, ведь *больше-то ничего не осталось!*» И правда, что еще требовалось для «полноты картины», для полноты сходства его положения с Пострадавшим за других? — Бичевание, а затем Голгофа и крест. Их он и так уж должен был предвидеть в виде сибирской каторги и «гражданской смерти», т. е. в виде *креста* если не в прямом, физическом, то в иносказательном, моральном, смысле этого слова.

Таких «крестов» в судьбе героев Достоевского описано им многое множество. И прав епископ Антоний, что Достоевский только и занимался, что описанием таких «крестов».

Но вот на что не обратил внимания преосвященный критик: у Достоевского, рядом с евангельскими образами и — более того — как бы рождаясь из этих самых мучительных образов, описывается то, о чем в Евангелии «ни слуху, ни духу»! — описывается или чаще всего дается почувствовать читателю *наслаждение мучением и мучительством и притом наслаждение явно плотского, сексуального характера.*

«Подпольный человек» находит «*безграничное сладострастие в последней степени унижения*», и Ипполит (в «Идиоте») доводит эту формулу до логического конца, заявляя, что «есть такой предел позора и сознания собственного ничтожества и слабосилья, дальше которого человек уже не может идти и с которого начинает ощущать в самом позоре своем *громадное наслаждение*».

Чтобы довести Дмитрия Карамазова до «предела позора», т. е. в результате (парадоксальном результате!) до «громадного наслаждения»<sup>107\*</sup>, Достоевскому мало представить своего героя с босыми ногами, с которых при чужих людях сняли «очень нечистые носки»! Надо этот «позор» еще приумножить, надо его еще как-то поразмазать, усугубить, заострить, довести до ка-



кого-то *pes plus ultra*<sup>108\*</sup>! И вот подчеркивается, что «главное он сам (Дмитрий Карамазов. — Н. Е.) не любил свои ноги, почему-то всю жизнь находил свои большие пальцы на обеих ногах уродливыми, особенно один, грубый, плоский, как-то загнувшийся вниз ноготь на правой ноге, и вот теперь все они увидят», т. е. все эти судейские палачи, которые явились в Мокрое для позорного нательного обыска!

Если во всё этом и видеть вместе с епископом Антонием описание «креста», то надо тут же признать, что этот «крест» весьма специфичен и находится уже целиком или частью по *ту сторону евангельской морали!*

Вся эта история с насильственным оголением Мити Карамазова оказывается при ближайшем анализе *мазохистическим эксгибиционизмом!*<sup>109\*</sup> И невольно вспоминается, что главное, чего хочет «подпольный человек» Достоевского не только здесь, на земле, но и в загробном мире, это... *обнажиться*. — «Обнажмся, обнажмся!» — вспомним этот экстатический вопль покойников в рассказе «Бобок» Достоевского и примем к сведению это последнее, затаенное желание «подпольного человека», в нас живущего!

Рядом с этим примем во внимание, что мазохизм, как известно, лишь изнанка садизма. — Когда Дмитрий Карамазов оголен и опозорен издевательским, как ему кажется, обращением с ним, он уже сам подсказывает властям мысль о наказании его розгами и делает это не только по сходству своего положения с евангельским героем, но и по некой ассоциации «места действия», которое разыгрывается в Мокром, — в том самом Мокром, где, по рассказам (гл. VIII. «За коньячком») отца Карамазова, мужики любят «пуще всего девок по приговору пороть» и пороть дают «всё парням». «После эту же, — сказывал старый мужик Карамазову, — которую ноне порол, завтра парень в невесты берет, так что оно самим девкам, говорит, у нас поведено». — «Каковы *маркизы де Сады*, а?» — спрашивал сыновей Карамазов. — «А как хочешь, оно остроумно. Съездить бы и нам поглядеть, а? Алешка, ты покраснел? Не стыдись, детка!»

Нужно ли напоминать тут о законах наследственности в отношении Дмитрия Карамазова и морализировать в духе половицы, гласящей, что «яблочко от яблони недалеко падает»?

Одним из первых критиков Достоевского, убедительно вскрывшим *сексуальные источники* его творчества путем применения Фрейдовой науки о нашем бессознательном, является А. Кашина-Евреинова<sup>110\*</sup>. С ее книжкой «Подполье гения»<sup>54</sup> в руках каждый непредубежденный читатель найдет легко в произведениях Достоевского моменты, с которых начинаются сексуальные чары искусства этого «самого злобного христианина», какого встречал в своей жизни И. С. Тургенев!

Нам остается только во избежание длинных цитат, сюда относящихся, просто указать на эту книжку всем тем, для кого не вполне ясно, б<ыть> м<ожет>, *какой примерно момент обнаружения искусства (как сверх-мастерства)* в данном случае имеется в виду.

Я говорю «примерно», т. к. отнюдь не хочу утверждать, что только сексуальным моментам обязана вообще сила воздействия на нас искусства, и тем самым — как легко заметить — радикально отгораживаюсь от того, что составляет основное во фрейдовском толковании искусства.

Имея в виду, что это толкование в связи с распространением Фрейдовой науки (революционизировавшей, можно сказать, всю современную идеологию) стало всеобщим достоянием и огромным соблазном для малоискушенных в искусстве — я считаю полезным в наших общих интересах возможно подробнее выяснить здесь свое критическое отношение к фрейдистскому искусствопониманию.

Прежде всего требуется заметить, что учение самого Фрейда о «влечениях» претерпело значительные изменения с тех пор, как оно было пересмотрено им в исследовании, составившем книгу «По ту сторону принципа удовольствия», в результате чего рядом с *сексуальным влечением* было открыто не менее древнее влечение к смерти (Todestrieb).

После этого казалось бы довольно затруднительным вслед за Фрейдом сводить без исключения все проявления искусства, равно как и наш интерес, возбуждаемый ими, к *единственной* сексуальной основе (о чем я буду говорить еще в своем месте). А с другой стороны, если даже и игнорировать это сравнительно

---

<sup>54</sup> Изд<-во> «Третья стража». Пг., 1923.

недавно открытое Фрейдом «влечение к смерти», вряд ли возможно всё-таки *объяснять искусство* одним лишь сексуальным началом, т. к. с этим началом (с тем же пресловутым «эдиповым комплексом») «совпадает» — по словам Фрейда — начало и религии, и нравственности, и общественности, и искусства<sup>55</sup>. Нас же интересует как раз *дифференцирование искусства* из смежных с ним культурных приобретений человечества! Интересует и представляется исключительно важным проведение по возможности *строгой границы* между той же, напр<имер>, религией и искусством, а отнюдь не сведение их к общему корню! Выражаясь языком математики, нас интересует более определенное «числителей искусства и религии, чем их общего знаменателя», к которому склоняется главнейший интерес фрейдистов!

Совершенно тщетно искать как у самого Фрейда, так и у его последователей уточнения *специфика искусства!* Вместо него везде, где требуется такого рода определение, вы встречаете лишь ничего не значащие выражения вроде «искусство <...> *своеобразным путем*(?) достигает примирения принципов удовольствия и реальности», «художник обладает загадочным умением(?) придавать форму определенному материалу»<sup>56</sup> и т. д.

Рядом с этим является показательным для <понимания> принципиального отношения Фрейда к искусству <то> обстоятельство, что из полутораста с лишним страниц своей последней книги «Die Zukunft einer Illusion»<sup>113\*</sup>, где престарелый Фрейд как бы подводит итог <своим исследованиям в> столь занимавшей его всю жизнь проблеме *иллюзии* (сказывающейся и во сне, и в неврозах, и в религии, и в искусстве, и чуть <ли> не во всей нашей жизни), он уделяет *искусству*, особенно связанному с этой жизненно важной проблемой, едва... страничку! И какую убогую страничку (по сравнению с остальными) в глазах тех, кто, подобно мне, полон, в общем, огромного восхищения перед Фрейдовой наукой! — Стоит процитировать эту страничку для тех, кто не обратил на нее должного внимания как <на> страничку предательского «указателя», где именно таится ахиллесова пята гениального психоаналитика, давшего

<sup>55</sup> Тотем и табу. Стр. 165 рус. изд., 1923<sup>111\*</sup>.

<sup>56</sup> Фрейд. Лекции по введению в психоанализ. <Стр.> 165–166 рус. изд.<sup>112\*</sup>

столь ценное применение своего учения к ряду художественных произведений («Градива»<sup>114\*</sup>, «Росмерсхольм»<sup>115\*</sup> и др.), но так и не сумевшего объяснить *спецификум искусства*.

Вот эта «инкриминируемая» мною цитата из книги «Будущее одной иллюзии» Фрейда:

«Искусство, как мы это давно уже знаем, дает нам *замещающие удовлетворения* в компенсацию *наиболее древних* культурных отречений, которые чувствуются еще особенно глубоко, и тем самым не имеет соответствующей силы, чтобы примирить человека с жертвами, которые он принес цивилизации. С другой стороны, произведения искусства вызывают чувство отождествления, в котором имеет столь большую нужду любая культурная группа, доставляя нам случай испытать *совместно* высокие наслаждения; они служат еще *нарцисстическому* удовлетворению, когда они представляют произведения *завершенной* культуры, напоминая проникновенным образом ее идеалы»<sup>57</sup> (курсив везде мой).

Итак, функция искусства, по Фрейду, сводится к «*замещающим удовлетворениям*», служащим некоторым вознаграждением (компенсацией) за наиболее древние отречения во имя цивилизации...

Нечего и спрашивать у Фрейда, *какие* именно «*наиболее древние отречения*» имеет он в виду! — Всякому, изучавшему психоанализ Фрейда, известно, что тут, конечно, в первую голову имеется в виду отречение от кровосмесительных тенденций в отношении матери, связанных со смертельной ненавистью к отцу, т. е. так называемый «эдипов комплекс».

Допустим это и сразу же применим исходное положение, постулируемое фрейдизмом, к Дмитрию Карамазову, питавшему *смертельную ненависть* к своему отцу, на возможной «жене» которого — Грушеньке — он сам, «Эдип»-Карамазов, хотел страстно жениться.

Аналогия, как видит читатель, возможна, хотя и не без существенной натяжки, т. к. Грушенька всё же не мать Дмитрия Карамазова, а лишь ее субститут. Но допустим, что это никак не опорочивает данной аналогии, т. к. согласно фрейдистам

---

<sup>57</sup> Ор. cit. франц<узского> изд<ания>, просмотренного лично Фрейдом.<sup>116\*</sup>

Ранку и Ференци<sup>117\*</sup> «все последующие любовные отношения человека — только суррогат его первой „эдиповой любви“». Отсюда, т. е. из вытесненных влечений, характеризующих эдипов комплекс, ведет свое происхождение «чувство вины» (о котором мы говорили в главе третьей), сопровождающееся страхом и стыдом, испытываемыми, как мы видели у Достоевского, и Дмитрием Карамазовым!

Пусть так! Но какое это имеет *отличительное отношение к искусству*, если, по словам того же Фрейда, «в эдиповом комплексе совпадает начало религии, нравственности, общественной и (того же) искусства»?<sup>118\*</sup>

И разве «замещающие удовлетворения» в компенсацию наиболее древних «культурных отречений» не даются, по учению самого Фрейда, прежде всего *религией*? Вспомним только его книгу «Тотем и табу», где, ссылаясь на Frazer'a, показавшего, что «христианская община впитала в себя таинство *более древнего* происхождения, чем само христианство» («Golden Bough», см. главу о *съедании бога*)<sup>119\*</sup>, Фрейд принимает анализ жертвоприношения, сделанный Roberston-Smith'ом<sup>120\*</sup>, и вместе с ним приходит к выводу, что во времена, предшествовавшие почитанию антропоморфного божества, людьми практиковалось периодическое умерщвление и поедание тотемного животного, *заменившего собою их отца*. «Таким образом, — учит Фрейд (см. „Тотем и табу“, 157 стр. рус. изд.), — он (тотем. — Н. Е.) является *первой формой замены* отца, а бог — *позднейшей*, в которой отец снова приобрел свой человеческий образ», и что «в христианском учении человечество самым откровенным образом признается в преступном деянии доисторического времени, потому что самое полное искупление его оно нашло в жертвенной смерти сына»<sup>121\*</sup>.

Итак, «замещающие удовлетворения» в вознаграждение за отречение от «эдипова комплекса» даются уже *религией*, и остается непонятным, чем тут может помочь еще *искусство*, если только мы не предположим, что *услуги искусства могут потребоваться только в момент наступления другого отречения* — не столь уже «древнего культурного отречения» — каковым является *отречение* (более или менее полное) *от самой религии*, в той или другой ее культовой данности.

Это самое я и доказываю, как видел читатель, в первой части настоящей главы, где возникновение искусства в сверхмастерском его значении приурочивается к моменту дифференциации его из религиозного культа.

К сожалению, этот момент остался для Фрейда и его последователей вне поля зрения, откуда и ведет свое начало их беспомощность в *обособлении* функции религии от функции искусства.

А между тем, если главный смысл искусства усматривать вместе с тем же Фрейдом не в самом мастерстве, а в том, что таится за ним, *сверх* него, то вся история искусства согласно изложенному мною взгляду раскрывается как нельзя проще и яснее — всё то, что утрачивает свое религиозно-культовое значение (миф, фетиш, идол, заклинательные песни, обрядовые движения и т. п.), превращается неизменно в некую игру, забаву, развлечение (вспомним аничковскую «рептилию»!), которые осмысливаются со временем и при известных технических («художественных») достижениях как нечто чрезвычайно нужное и дорогое для человека.

Ведь тот же издевательский обряд, которому подвергли Иисуса Христа перед его распятием, не что иное как, *игровой* отголосок одного из вавилонских культов, утративших к началу нашей эры свое религиозное значение.

Я имею в виду праздник «Сакеи», в котором вавилоняне, символизируя драматически смерть и воскрешение божества, вешали «бога года», в конце круговорота, на кресте. Согласно историку Берозу<sup>122\*</sup>, который в качестве вавилонского жреца должен был хорошо знать священные обряды, праздник Сакеи начинался в 16-й день месяца лоя и длился пять дней, в продолжение которых одного из преступников, осужденного на смерть, передевали в царский наряд и сажали на трон; он наслаждался всеми царскими преимуществами, но по истечении пяти дней с него срывали царские одежды (багряницу?) бичевали и вешали или распинали на кресте<sup>58</sup>.

С течением времени этот религиозный обряд превратился в *простую игру*, и римские воины — среди которых, особенно в Палестине, было немало, должно быть, из Междуречья (знакомых с этим обрядом или, вернее, с игровой формой, в которую

---

<sup>58</sup> Гуго Винклер. Духовная культура Вавилона. Изд<-во> «Польза», стр. 131<sup>123\*</sup>.

он выродился), — нашли уместным, по-видимому, использовать именно этот сакейский обряд в отношении Того, Кто называл себя «царем Иудейским».

Это один из тех случаев, когда выродившийся в *игру священный обряд* вновь становится после профанации достоянием религии, но уже *другой* религии и в совсем ином значении.

Когда Достоевский почти дословно, как мы видели, воскрешает этот издевательский обряд в сцене нательного обыска в Мокром, он повторяет приблизительно то же в отношении Мити Карамазова, что римские воины в отношении Великого Назаретянина: он *профанирует* в виде *игры = искусства* феномен религиозно-культурного значения.

Конечно, сам Достоевский не отдавал себе в этом отчета; но если его *невольно* взманило на подобную гениальную в своем роде «профанацию» одной из самых волнующих евангельских ситуаций, то только потому, что душе его (как это вскрыл уже Д. Мережковский) было присуще не только религиозное начало, но и... *атеистическое*<sup>124\*</sup>.

Легко согласиться, что ту же самую сцену нательного обыска Мити Карамазова *чисто христианский писатель* описал бы куда гуманнее, т. е. не столь жестоко, в смысле возмущающих *до сладострастия* подробностей, куда «приличнее» для обузданного в страстях своих христианина, куда жалостливее и, б<ыть> м<ожет>, даже слезливо-сочувственнее по отношению к бедному герою, взывающему скорей к состраданию со стороны повествователя, чем к упоению его позором, замечаемому у Достоевского!

Но Достоевский был разьедаем, как мы знаем, *религиозным скепсисом* и, скрываясь («безнаказанно» до открытия психоанализа) за христианской личиной, соблазнился в подходящий момент «страстями Господними», чтобы использовать их («не ведая, что творит») на потребу своей воспаленной плоти, словно древний язычник, справляющий «сатурнальные» Сакеи!

От такой *двойственности отношения ко «кресту»*<sup>59</sup> описанная сцена в Мокром, будящая в нашей подсознательной сфе-

<sup>59</sup> У писателя Лескова на столе лежал *крест* из слоновой кости, вывезенный из Иерусалима. В минуту откровенности Лесков обратил внимание своего (впоследствии) монографиста Измайлова<sup>125\*</sup> на вделанное

ре древние страшные и соблазнительные в противоречивости *отголоски*, получает исключительно глубинное значение, завораживая, притягивая, отвращая и очищая нас почти одновременно чем-то далеко выходящим за пределы «литературного мастерства».

В таком воздействии на нас, конечно, главный «секрет» таланта Достоевского и подлинная функция его искусства, как бы предвосхищающего дерзостный завет поэта XX в.:

Древний хаос потревожим!  
Мы ведь можем, можем, можем!<sup>127\*</sup>

Да, *можем!* Не все, конечно, но некоторые из нас! И только потому, что некоторые из нас *могут* «потревожить древний хаос» так, чтобы он, всколыхнувшись в нашей душе, беспредельно расширил наше «Я» и ублажил его исконное начало, — искусство существует и будет существовать как нечто самодовлеющее, незаменимое ни наукой, ни религией, *ничем!*

Но тут сразу же вас может взять сомнение. — Да полно! Так ли? Какой такой «древний хаос» может «потревожить», всколыхнуть и пробудить в нас сверхмастерское искусство? Не есть ли это на поверку «одна только словесность»? Литературное бахвальство? Поэтический бред?

Никоим образом, господа скептики! Никоим образом, если мы примем во внимание, что *бессознательное* как историческая подпочва психики содержит в себе (в концентрированной форме) весь последовательный ряд впечатков, обуславливающий с *неизмеримо давних времен* современную психическую структуру. «Эти отпечатки, — замечает К.-Г. Юнг, — суть не что иное, как следы функций, показывающие, каким образом психика человека чаще всего и интенсивнее всего в среднем функционировала. Эти отпечатки функций представляются в виде мифологических мотивов и образов, которые встречаются у всех народов, являясь отчасти тождественными, отчасти очень похожими друг

---

в скрещении стеклышко. «Приблизив *крест* к своим плохо видящим глазам, — передает Петр Пильский<sup>126\*</sup>, — Измайлов оторопел: там за стеклышком была вставлена совершенно неприличная картинка» (См. «Современные записки» за 1931, т. XVI, стр. 472. «Истерзанный (к 100-летию рождения Лескова)»).



на друга; их можно проследить без труда и в бессознательных материалах современного человека. Поэтому понятно, — включает К.-Г. Юнг, — что среди бессознательных содержаний встречаются ярко выраженные животные черты или элементы, наряду с такими возвышенными образами, которые издревле сопровождали человека на его жизненном пути. Мы имеем дело с целым миром образов, *беспредельность* которого несколько не уступает беспредельности мира „реальных“ вещей»<sup>60</sup>.

Но «*беспредельность*» мира образов граничит с «древним хаосом», таящимся на «дне нашей души» с «неизмеримо давних времен», и пробуждение его, конечно, возможно для сверхмасштабного искусства, когда последнему удастся *вполне* пробудить наше «исконное Я», т. е. (implicite)<sup>129\*</sup> все силы, заключенные в нем, считая с изначального «хаоса».

Об этом нам придется еще говорить особо, а пока вернемся к фрейдовской формуле «замещения», чтобы до конца показать ее неудовлетворительность для объяснения функции искусства.

Прежде всего я должен заметить, что с этим понятием «замещения» реального феномена искусственным мы встречаемся в теории искусства — правда, в более грубой форме, чем у Фрейда, — у очень многих мыслителей материалистического толка. Фрейд в этой формуле далеко не оригинален! Вспомним хотя бы нашего Чернышевского, говорившего, что «гораздо лучше смотреть на самое море, нежели на его изображение; но за недостатком лучшего человек довольствуется и худшим, за недостатком вещи — ее суррогатом»<sup>61</sup>.

Приблизительно то же, но, разумеется, куда *проникновенней в суть* вещей, говорит и Фрейд, когда учит о «замещающих удовлетворениях», составляющих назначение искусства. У Чернышевского искусством замещается «море» и т. п., т. е. *сегодняшняя* данность, желательная нашему *сознанию*; у Фрейда же замещается «эдипов комплекс» и т. п., т. е. *прошлая* данность, желательная нашему *бессознательному*.

Разница, конечно, здесь огромная в отношении нашего психического аппарата, но, к сожалению, не в отношении искусства,

<sup>60</sup> Психологические типы. Стр. 161<sup>128\*</sup>.

<sup>61</sup> Эстетические отношения искусства к действительности. СПб., 1855, стр. 7.

где и Чернышевский, и Фрейд обнаруживают в своих учениях о «замещении» полное непонимание, что такое искусство.

Нетрудно найти, где ошибка Чернышевского и его единомышленников в области искусства: — Чернышевский не заметил, что в произведении искусства заключен не столько «суррогат» вещи, которым приходится довольствоваться как «худшим» (за недостатком вещи), а идеал желанной вещи, т. е. нечто куда лучшее, чем сама вещь в ее реальной возможности.

В этом отношении куда был ближе к истине старик Грильпарцер<sup>130\*</sup>, говоривший, что «искусство относится к действительности, как вино к винограду»<sup>131\*</sup>.

Фрейд, как и Чернышевский, совсем упустил из виду подобное отношение искусства к действительности, как равным образом забыл (или недооценил?) очень верное замечание О. Уайльда, что «искусство есть одна из форм преувеличения»<sup>132\*</sup>.

Такого рода упущение, по-моему, подобно упущению из вида компаса на море: челн пытливого мысли при всей способности ее к ориентировке направляется совсем не к тому берегу, который ожидает своего Колумба и подлежит обследованию.

Та же «дезориентация» в отношении искусства приключилась, отчасти, и с Фрейдом — челн его мысли причалил вблизи заповедного берега искусства, а не в самой его гавани, где среди надписей на вратах сказочного храма сияет слово *Идеал*. — Фрейду как никому другому (не упусти он компас того же Грильпарцера или Уайльда!) дано было истолковать происхождение этой надписи: в своем капитальном труде «Толкование сновидений» он ведь так проникновенно выяснил, что суть всех наших сновидений — в *исполнении наших желаний!* Причал он к самой гавани искусства, Фрейд сразу же увидел бы, что в то время как *во сне исполнение наших желаний* может иметь место и в идеальной форме («преувеличенной»), и в сравнительно нормальной, и в дефективной форме (сбивчивое, неясное, мучительное сновидение, ничем не разрешающееся и произвольно исчезающее в блаженный момент) — в искусстве, которое можно рассматривать как *творчески организованное сновидение*, исполнение наших желаний (даже самых чудовищных) не только дается, но и запечатлевается непременно в *идеальной форме!* Даже в фотографии, прибавлю я, и в той — при мало-мальски

художественной тенденции — лицо или пейзаж схватываются (и ретушируются, если нужно) в таком положении и выражении, в таком освещении, под таким углом зрения и с таким расчетом, чтобы, оставаясь сходными с оригиналом, фотографические снимки возвышались над ним, как идеал над действительностью.

Легко заметить, что и в разбираемом нами примере из Достоевского сцена нательного обыска представилась бы в «мазохическом отношении» совсем иной во сне, чем в искусстве: была бы, наверное, более сумбурной, смешанной (не расчлененной на «компоненты» позора), имела бы другую длительность, сойдя постепенно на нет или же быстро приведя к такому «содрогаанию», которое затронуло бы сферу сознания героя и заставило его в ужасе проснуться!

Искусство же в отличие от сна-кошмара дало возможность Достоевскому построить эту сцену *планомерно, по восходящим степеням* требуемого «позора», и тем достичь некоего идеала его, дающего уже наслаждение.

Дано сначала, так сказать, простое, т. е. не усложненное унижительное чувство, какое должен был испытывать всякий, а тем более старорежимный русский офицер, подозреваемый в уголовном преступлении.

Затем унижительность для героя возрастает у Достоевского от необходимости раздеться перед судебными властями.

Потом герою становится еще унижительнее от того, что у него грязное белье.

Этого мало — герой готов всё снять, кроме носков! Но его заставляют снять и носки.

Далее! — Носки оказываются грязными.

Следующая ступень: грязные носки выворачивают наизнанку.

И это еще не всё! — Герою стыдно своих босых ног, поэтому <то> у него на большом пальце вросший ноготь.

Следующий этап обострения позора — его «наряжают шутом» (в штатское, да еще чужое платье, да еще с ненавистного ему Калганова!)

Наконец — его видят во всем его приумноженном позоре посторонние лица.

Высшая степень позора, мыслимая как уже сладострастное для мазохиста разрешение муки, напрашивается сама собой, вызывая у Мити Карамазова готовность к *порке его розгами!* Ведь это было б так естественно и так кстати, к тому же, должно казаться Мите в его положении обвиняемого, — в Мокром, где девок принято сечь за проступки по оголенным телесам на явный соблазн их палачам, потом берущим своих жертв в жены! (Мазохист ведь всегда следует женственно-пассивному влечению!)

Вот какова постройка этой сцены Достоевским в *сексуальном* разрезе.

Но ее можно, как мы уже видели, почувствовать и в чисто *религиозном* аспекте! Внять ей по аналогии со «страстями Господними», которые нас умиляли и так болезненно волновали с детства, оставив в нашей душе неизгладимый след!

Под этими же «страстями Господними» кроется уже то, что находится вне индивидуальной памяти и опыта каждого из нас, но что присуще должно быть большинству из нас, как хранителям (в подсознательной сфере) *опыта всех предыдущих поколений!* Я имею в виду упомянутый уже праздник Сакеи (Sacaеа), где на распинаемого на «кресте» «бога года» *зваливали грехи и беды всего его народа.*

Этот образ «трагического героя» (от *tragos* = козел) смешивается, в глубине нашей родовой памяти, с некогда великими богами и демонами (Эа, Азazel и Дионис)<sup>62</sup>, зооморфной эмблемой коих служил тот же *козел*, еще недавно почитавшийся как *божество* у малокультурных народов Европы и Азии.

Обожествленный же *козел* ведет нас вспять к *тотемистической религии*, откуда уже шаг назад к власти «закона мистической сопричастности», в силу которого первобытный субъект не отличает еще себя ясно от объекта, будучи связан с ним отношением частичного тождества (см. первую часть настоящей главы).

Далее же, в глуби веков (всё еще *не до конца изжитых* нашим подсознательным) раскрывается *зоологическое* состояние человека — царство *инстинктов*, рожденных потребностями пищевого мешка и полового органа.

Под этим же всем шевелится... хаос.

---

<sup>62</sup> См. мою книгу «Азazel и Дионис», стр. 190.

Было бы, конечно, большой наивностью полагать, что все эти психические наслоения различной древности хотя бы в минимальной четкости дифференцируются нами под воздействием чар того или иного искусства. — Такая кропотливая дифференциация, требующая *достаточно времени*, доступна в каждом отдельном случае разве что психологу-фольклористу с критически заостренным чутьем.

Искусство же, как и религия, «говоря наивным и детским языком созерцания — не общими понятиями, а мимолетными образами»<sup>63</sup>, обращается отнюдь не к «завзятым эрудитам» (а если к ним, то не к их степенному рационализму), и скрытые в искусстве данные действуют всегда *слитно* и *мгновенно*, освобождая нас, словно во сне, от тягот логики и законов времени! И настолько совершенно порой это *мгновенное* действие искусства, что по сравнению с ним кропотливая и расчлененная во времени научная дифференциация скрытых в художественном произведении данных ничего не прибавляет к *непосредственному наслаждению* искусством, которое не очень-то любит, как мы знаем, раскрывать свои чары при свете *сознания* (несмотря на то, что художник — по счастливому выражению Вл. С. Соловьева — «действует не от ума, но с умом») <sup>133\*</sup>.

В связи с «дезориентацией» Фрейда в отношении *идеала*, характеризующего искусство в его сверхмастерском (а не только в техническом) значении, вскрывается и основная порочность учения о «замещающих удовлетворениях».

Уловить здесь сущность фрейдовского упущения может помочь нам непосредственное обращение к той самой сексуальной базе, на которой Фрейд настойчиво толкует всё искусство, и соответственное сравнение «положения вещей» в этой области с «положением вещей» в области искусства.

В моей давнишней статье «Эротический театр для себя» (см. «Театр для себя», ч. 1, гл. IX, стр. 174) я показал, на длинном ряде примеров, какое огромное, прямо-таки *решающее* значение приобретают те или другие театральные формы в общении полов для сексуального удовлетворения — вне определенных *театральных атрибутов* (костюма, обуви и пр<оч>.),

<sup>63</sup> Арт. Шопенгауэр. Статьи эстетические, философские и афоризмы. Пер. Р. Кресин. Харьков, 1888 г., стр. 148.

вне определенной *инсценировки полового общения* (создания необходимой для него обстановки), вне исполнения партнерами определенных (до мелочей *ad hoc*<sup>134\*</sup> разработанных) *ролей* сексуальное наслаждение у большинства не может иметь места. Та или другая театральная форма является здесь *conditio sine qua pop*<sup>135\*</sup> для полового удовлетворения.

Что это значит?

Это значит, что, несмотря, напр<имер>, на обоюдное согласие двух влюбленных «партнеров» и их физическую потенцию, половое общение между ними оказывается совершенно невозможным без какой-то пустяшной и на первый взгляд чисто внешней *детали*: на женщине, напр<имер>, должна быть такая-то обувь или платье, такой-то головной убор (чепец, парик, распущенные волосы), <у мужчины> должны быть налицо определенные аксессуары (хлыст в руках, шпоры на сапогах) и т. п.

Можно ли говорить здесь о каком-то «замещении» атрибутивной «деталью» личности самой «партнерши» в данной «любовной игре»?

Никоим образом! Т<ак> к<ак> «партнерша» налицо. Она здесь! Она присутствует и участвует в этой игре всем своим существом! — О «замещении» же, ясно, можно было бы говорить лишь в случае такого, напр<имер>, *фетишизма* эксцессивного характера, когда вполне достаточно, для полового наслаждения, одной только необходимой «детали» (напр<имер>, башмака определенной формы) без наличия какой бы то ни было «партнерши» — носительницы этой «детали».

Но «партнерша» *здесь!* налицо! и даже — допустим — в соответствии с требованием «комплекса Эдипа» — до мелочей напоминает «партнеру» его родную *мать!*

Казалось бы, *что* еще нужно с точки зрения фрейдизма?

А между тем *без* какой-то ничтожной атрибутивной *детали* никакого наслаждения не получится или, в лучшем случае, оно будет неполное.

В чем же дело?

Да в том, что у данного субъекта имеется совершенно определенный собственный идеал «партнерши», в котором *ничтожнейшая деталь* может играть такую же решающую роль, как, скажем, красота, грация, женственность или просто общая обаятельность нравящейся женщины.

Образ нашей сексуальной «пассии» (женщины или мужчины) отнюдь не адекватен реально существующему лицу или существовавшему (в детстве или в родовом прошлом), а *всегда лучше* (ценнее) такового в важном для нас отношении. Говорить здесь поэтому о возможном замещении подобного образа никак не приходится! — Одна лишь мысль о таком «замещении» — «ниже достоинства» подобного образа, т. к. он является продуктом самого ценного, быть может, что есть в человеке: его творческого воображения, его *идеальным* созданием.

Подобный «идеальный образ» — своего рода «произведение искусства», но только не реализованное (за недостатком, скажем, умения, времени, подходящего материала) в обычных формах пластического, музыкального или словесного творения.

Когда же такой «идеальный образ», всё более и более отвлекаемый эротическим воображением от «живой» действительности, обретается наконец (более или менее удачно реализованный) в подходящей данному фантасту *художественной скульптуре* (случай, известный в учении о половых извращениях под названием *пигмалионизма* или *статуофилии*)<sup>64</sup> — нам приходится без обиняков констатировать нечто *явно противоположное* тому, на чем основывает Фрейд свое искусствовопонимание: *художественное произведение* в данном случае становится той *самодовлеющей* сексуальной ценностью, по отношению к которой сама живая модель ее (имитирующая потом свою статую) является для извращенного субъекта замещающей требуемую им ценность, т. е. искусственной ее подделкой («*ersatz'ом*»).

И если так обстоит дело с произведениями нашей *эротической фантазии* — ясно, что оно не может обстоять иначе и с произведениями нашей *художественной фантазии*, т. е. в области искусства (в его сверхмастерском значении).

<sup>64</sup> Pygmalionismus — название извращенности, данное по имени мифического царя Пигмалиона, который влюбился в статую женщины и, когда Афродита оживила ее (в образе Галатеи), женился на ней. «Под пигмалионизмом — замечает д-р медицины Л. Я. Якобсон, — разумеют стремление к совокуплению (или к созерцанию с целью полового возбуждения) со статуей или с живой женщиной, изображающей статую» (см. «Половые расстройства у мужчин» названного автора, изд. «Практическая медицина», Л., 1928, стр. 151–152).

То, что создается искусством, всегда отлично от феномена действительности как ее идеал (позитивный или негативный — безразлично!). Там, где объективно передается реальность, там мы имеем дело скорей с научной статьей, фотографией, анатомическим слепком, чертежом-зарисовкой, а не с произведением искусства, которое, как учил еще Гёте, потому и искусство, что не природа.

В качестве такового, т. е. как противоположное природе, искусство тем, между прочим, отличается от нее, что властно не просто «заместить»<sup>136\*</sup> недостающие нам или нашему «атавистическому Я» блага природы, а возместить<sup>65</sup> то, что в ней недостает — *идеал* той или иной области ее проявления.

Достаточно указать из области, например, звукового проявления природы на *музыку*, которой (если не играть словами, поэтизируя птичье пение, шум дубравы, моря и проч.) вовсе не существует в природе!

Но можно то же самое сказать и об искусствах, предмет которых «взяты из жизни», т. е. наличествуют в самой природе (*resp.* в действительности).

Обратимся, например, к искусству того же Достоевского! — Стоит только вдуматься в особо характерные для него произведения, чтобы скоро убедиться, что всё это свойственное им *нагромождение мучительства* возможно только в романе, в *произведении искусства*, а отнюдь не в действительности, т. е. в природе! Что всё здесь не более как некий идеал позора, муки, унижения, потребный самому писателю и конгениальным с ним читателям! Что это только *возмещение* недостающего в природе и — ради вящего возмещения — совокупление воедино тех черт страдания, какие никогда в такой пропорции, в такой надрывной форме, в таком сочетании (совпадении) и в таком осознании их самими «страдальцами» не встречаются в действительности, т. е. в природе! Что «все эти идиоты, подростки, Раскольниковы и всё — *не так было*, — как правильно заметил Лев Толстой, — всё проще, понятнее»<sup>66</sup>. Это лишь отборно-мрачный, мазохистический (в высшем смысле этого понятия) *идеал* надсадного

---

<sup>65</sup> «Возмещение» означает 'дополненное замещение' (ср.: «Толковый словарь» Даля)<sup>137\*</sup>.

<sup>66</sup> *М. Горький*. Воспоминания о Л. Н. Толстом, стр. 60<sup>138\*</sup>.



мучительства — тот воплощенный Достоевским *идеал*, по которому мы теперь самые факты действительности определяем порою как «достоевщину»<sup>139\*</sup>.

Искусство, повторим мы за Грильпарцером, относится к действительности, как вино к винограду. — Вино же отнюдь не «замещает» виноград, давая крайне *отличное* от него, *новое* по сравнению с ним и *возмещающее* с лихвою блага винограда! (Когда время его миновало.)

Эта грильпарцеровская аналогия должна быть хорошо усвоена фрейдистами, ошибочно полагающими вслед за своим учителем, что «искусство <...> дает нам не более как *замещающие удовлетворения*, в компенсацию наиболее древних культурных отречений»<sup>140\*</sup>.

Но надо тут же отдать справедливость школе Фрейда ввиду тех огромных открытий, какие сделаны ею в области *бессознательного* (с заключенным в нем *сексуальным аппаратом* приспособления к миру) на заре нашей первобытной культуры.

Конечно, *здесь*, именно на заре этой *древней* культуры, а во все не в наше *новое время*, обозначились (более или менее конкретно) те *идеалы* человечества, которые я имею в виду, говоря об их *определяющем значении* для искусства.

Такие идеалы (надо это подчеркнуть как можно заметнее!) почти *ничего не имеют общего* с «идеалами» современного культурного человека, — с теми идеалами, которые внедряют в него современная религия, школьная мораль и прописная эстетика.

Истина, добро и красота — очень хорошие вещи! А уж об идеалах истины, добра и красоты и говорить не приходится! Только *не* они на самом деле являются теми идеалами, какие имеет в виду ближайшим образом искусство (как сверх-мастерство), а совсем другие: те идеалы, с какими сжилось некогда наше древнее «исконное Я» и которые нигде не найти ему в нашу безжалостную к нему «просвещенную эпоху» как *только в искусстве!*

Сделав эту оговорку (с признательным поклоном в сторону фрейдизма!), я хотел бы добавить еще несколько критических замечаний по поводу фрейдовского определения искусства в смысле «*замещающего удовлетворения*» тех же влечений человечества, от которых ему пришлось некогда отказаться во имя культуры.

Эти «замещающие удовлетворения», согласно фрейдовскому учению о *сублимации*, сводятся в конечном счете к *превращению* вытесненных *сексуальных влечений опасного характера* («эдипов комплекс») в *высшие формы творческой деятельности*<sup>67</sup>, т. е., короче говоря, *искусство доставляет эти «замещающие удовлетворения» посредством механизма сублимации.*

Никто не будет спорить в настоящее время об огромной, можно сказать, решающей роли нашего полового влечения во всей необозримой творческой деятельности человека! Тем более, если принять во внимание, что сам Фрейд впоследствии (вслед за М. Nachmansohn'ом)<sup>68</sup> расширил понятие сексуальности до тех пределов, где она совпадает уже с *Эросом «божественного Платона»* (см. предисловие Фрейда к 4-му изданию «Очерков по психологии сексуальности», 1920 г.)<sup>142\*</sup>.

Если при таком понимании сексуальности («платоническая любовь»?) легко в самой религии усмотреть скрытое осуществление сексуальных влечений — кольми паче это легче еще в отношении искусства, немалая часть которого известна нам именно как «*эротическое искусство*».

И вот тут-то, в этой скользкой области *явно эротического искусства* (а тем более «порнографического искусства») фрейдовская концепция искусства оказывается в смехотворно критическом положении: — с одной стороны, здесь не только не «замещается» в спасительном смысле то или другое опасное для культуры сексуальное влечение, а наоборот, разжигается (б<ыть> м<ожет>, даже в преувеличенно-дикарском вкусе), а с другой стороны, мы видим нечто совсем уже несовместимое: произведения подобного искусства оказываются для некоторых («извращенных» людей) настолько притягательными и пленительными в смысле чувственного наслаждения, что предпочитают порою живым «партнерам» и «партнершам», готовым к самым опасным в культурном отношении сексуальным услугам. О каком же «*замещающем* удовлетворении в компенсацию наиболее древних культурных *отречений*» можно говорить в та-

---

<sup>67</sup> Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. S. 82–83.

<sup>68</sup> «Теория либидо Фрейда в сравнении с учением об Эросе Платона». См.: Internat<ionale> Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse, <Bd.> III, 1915<sup>141\*</sup>.

ких случаях (хорошо известных как в научной литературе, так и в практике невропатологов)? То есть в случаях, когда субъект, ничем (ни внутренне, ни внешне) не понуждаемый к подобному «отречению», явно предпочитает в своих личных эротических целях *фикцию* — реальности, *иллюзию* — действительности, *обман* — правде, *воображение* — осуществимому, т. е. на поверку *произведение искусства* — доступному в данном случае *наслаждению «на деле»*, являющемуся темой такого произведения искусства?

Можно ли говорить здесь о *замещающем* характере искусства, раз то, что замещается, находится, так сказать, «под рукой», готовое к тем самым услугам, какие имеются в виду данным художником?

Ясно, что в таком случае искусство дает *не* просто «замещение», а нечто *большее* и куда более *важное* для «гурмана», изживающего первобытную (тяжелую наследственную) форму сексуального убления! — Искусство дает здесь тот *идеал*, по отношению к которому — вопреки фрейдовской концепции и как раз *в противность* тому, что она утверждает, — любая из извращенных форм полового удовлетворения (включая *инцест*) явилась бы в своем *практическом осуществлении* не более как «замещающей» *идеальную форму* полового удовлетворения.

Из этого примера сама собою явствует досадная *недооценка* Фрейдом высшего блага искусства, а отсюда — существенный изъян в самом *определении* им искусства, не имеющего якобы «соответствующей силы, чтобы примирить человека с жертвами, которые он принес цивилизации». — Как мы только что видели, возможны и сплошь и рядом бывают случаи, когда искусство с лихвою «примиряет» человека с такими «жертвами» цивилизации, которые, если разобраться, могут оказаться (как в приведенном примере) скорее «жертвами» на словах, чем на деле. И это потому, что мы, по скромному подсчету проф. Карла Боринского<sup>143\*</sup>, три четверти своего существования проводим в «выдуманном мире»<sup>69</sup>, а по щедрому подсчету проф. В. Вунд-

<sup>69</sup> См. его «Лекции о театре». Ср. в моей книге «Театр для себя», часть 1, стр. 23–24.

та<sup>144\*</sup>, вообще «всякий человек всегда живет не в действительном мире, но в воображаемом»<sup>70</sup>. «Spiritus phantasticus inter aeterna et temporalia medius est, quo et plurimum vivimus»<sup>145\*</sup>, (т. е. дух фантазии есть среднее между вечным и временным; мы живем, главным образом, благодаря ему), — учил еще Синезий<sup>146\*</sup>, епископ Птолемаиды, придавая «духу фантазии» то же значение в психологии, какое Шиллер придает «игре», а К.-Г. Юнг — «творческой фантазии»<sup>71</sup>. Критики «сексуального монизма» совершенно справедливо упрекают фрейдистов в их предательской склонности «смешивать» проблемы чисто психологические, проблемы *происхождения*, с проблемами *оценки*, выяснения значения явлений». Это все равно что ценность алмаза объяснять тем, что он является видоизменением угля<sup>72</sup>.

Это очень хороший пример для разрушительного приложении его к фрейдовскому объяснению функции искусства.

В самом деле! — Алмаз, конечно, не что иное, как кристаллизованный уголь. Но можно ль утверждать без смеха, что один из них при недостатке другого дает нам «замещающее удовлетворение»?

А ведь *произведение искусства* относится к «кристаллизованной» им действительности совсем как блестящий алмаз к тусклому углю!

Но... *чистый* «алмаз» искусства, дающий «замещающее удовлетворение» в «компенсацию» нашего отречения от *грязного* «угля» действительности — это звучит, конечно, анекдотом, и притом крайне поучительным для чересчур самонадеянных фрейдистов!

Пусть этот пример, рядом с грильпарцеровским («искусство так же относится к действительности, как вино к винограду»), застрахует нас как следует от фрейдовского *смещения* в искусстве проблемы *происхождения* с проблемой *оценки*!

В гранях «алмаза» могут сколько угодно отражаться «запретные» ныне картины того *легендарного прошлого*, когда «алмаз» был еще только «углем», — «алмаз», становясь «алмазом»,

<sup>70</sup> См. «Фантазия как основа искусства».

<sup>71</sup> См. «Психологические типы» К.-Г. Юнга, русс. перевод Софии Лорие, стр. 103.

<sup>72</sup> Пример прив.-доц. М. Вайнтроба<sup>147\*</sup>.

перестает тем самым быть «углем», и ценность его, в отношении ценности «угля», становится настолько же его превышающей, насколько ценность настоящего сокровища искусства превышает ту «пыль веков», из которой оно создано!

Что формула Фрейда *не всеобъемтна* для искусства, видно, в частности, из следующего соображения: когда какой-нибудь добряк находит удовольствие в «душераздирающих драмах», «кровавых трагедиях», «уголовных романах» и т. п., можно, конечно, *условно* говорить о «замещающих удовлетворениях» искусства «в компенсацию наиболее древних культурных отречений». Но о компенсации каких «культурных отречений» может быть речь в тех случаях, когда черствый, злой, жестокий человек (вроде Нерона или какого-нибудь крепостника прошлой России) источает слезы умиления при звуках героической песни, сентиментального романа или же при чтении «трогательной» повести? — А наш Гоголь чуть не основной смысл искусства видел как раз в этом благостном воздействии искусства на души порочных людей. («Пусть под ударом смычка виртуоза меняла растеряет свои счеты...» и т. д.; см. «О музыке»<sup>148\*</sup>). Совсем другое дело, если — вопреки Фрейду — мы примем эти «слезы умиления», исторгаемые искусством у жестокосердных, за слезы горестного воспоминания нашего «исконного Я» о «золотом детстве» человечества! «Все народы вспоминают о „рае“, — верно замечает отколовшийся от Фрейда Фриц Виттельс, — «этот рай, — по его словам, — был утерян для человечества благодаря ледниковому периоду». («Не надо забывать, — учит Виттельс, — что голод, которому всё подвластно, не существовал для человека третичного периода и явился на свет лишь позднее»<sup>73</sup>.) А сотрудник Юнга — Мёдер<sup>149\*</sup> показал настолько убедительно в 1913 г. (на Мюнхенском конгрессе психоаналитиков), как *в сновидении изживаются не только звериные черты человека, но и «божественные»*, что вызвал этим окончательный разрыв венской школы психоанализа (руководимой Фрейдом) со швейцарской (возглавляемой Юнгом).

По Фрейду, человек — *асоциальный эгоист*. Не будучи в состоянии удовлетворить свои опасные для культуры влечения,

<sup>73</sup> Виттельс. *Op. cit.*, стр. 139.

такой эгоист принужден *замещать* их иллюзорными удовлетворениями, в частности — искусством. По словам самого Фрейда, «психоанализу бесчисленное количество раз бросали упрек, что он не касается высокого, морального, сверхличного в человеке», и находит этот упрек незаслуженным. Фриц Виттельс находит этот упрек справедливым и радуется, что в конце концов Фрейд отказался от той «позиции, которую больше нельзя было отстаивать», т. к. «человек уже так долго живет в обществе, что необходимость удовлетворять также и требования общества сделалась у него инстинктом», который превратился «путем упражнения и наследования в течение тысячелетий в категорический императив»<sup>74</sup>.

Я полагаю, что радость Виттельса по поводу «отказа» Фрейда от его прежней позиции в этом вопросе была преждевременной: — в «Будущем одной иллюзии» (книге, вышедшей значительно позже книги Виттельса, где выражается эта радость) Фрейд явно возвращается к своему прежнему взгляду на человека как на *асоциального эгоиста*, если говорит о *замещающих удовлетворениях* этого эгоиста как об основной функции искусства.

Правда, Фрейд тут же прибавляет<sup>75</sup>, что «с другой стороны, произведения искусства вызывают чувства *отождествления*, в которых имеет столь большую нужду любая культурная группа, доставляя нам случай испытать *совместно* высокие наслаждения». Этим заявлением, конечно, смягчается, если не вовсе сводится на нет характеристика человека как «асоциального эгоиста», но... это, как выражается Фрейд, только... «с другой стороны» и вряд ли им самим признается существенным для искусства в наш век граммофонов, радиотеатра и телевидения<sup>152\*</sup>, путем которых мы предпочитаем «испытывать высокие наслаждения» не совместно, а отдельно друг от друга. (В «Театре для себя» — как само заглавие моей книги показывает — я достаточно уделил место дискуссии по этому вопросу, чтобы вновь к нему возвращаться.)

Что же касается последнего добавления Фрейда (в той же несчастной цитате из «Будущего одной иллюзии»), что «высокие наслаждения (искусства) служат еще *нарцисстическому удовлетворению*»<sup>153\*</sup>, надо заметить, что это уже *никак не характер-*

<sup>74</sup> Idem., стр. 151<sup>150\*</sup>.

<sup>75</sup> В приведенной уже мною цитате из «Будущего одной иллюзии»<sup>151\*</sup>.

но для искусства, т. к. таковые и подобные им удовлетворения мы можем получать и вне искусства (см., напр<имер>, перечень подобного рода удовлетворений в очень дельной книге по психологии нарциссизма «L'individu et le sexe» Dr. A. Hesnard<sup>154\*</sup>). Эти два ничтожных «привеска» к основной фрейдовской концепции искусства (как явления, дающего нам «замещающие удовлетворения») внушают подозрение, что Фрейд, по-видимому, и сам не слишком доверял своей концепции как *всеохватывающей* понятие искусства.

По всестороннем обсуждении и критике этой концепции, я прихожу к таким соображениям о ее главном недостатке.

Очень поучительно, вне сомнения, приведение Фрейдом различных проявлений искусства к сексуальному знаменателю, как важна для науки и сама расшифровка этого знаменателя, вскрывающая «комплекс Эдипа», «кастрационный комплекс», «нарциссизм» и пр<оч>. Но беда в том, что для понимания сущности искусства обнаружение под его произведениями тех или иных сил нашего «бессознательного» имеет отнюдь *не дифференцирующее для искусства значение*, т. к. эти же самые силы (как я уже указывал со ссылкой на Фрейда) обнаруживаются и под религией, и под моралью, и под невротами человека, и подо всеми его общественными институтами.

Отсюда ясно, что в дискриминации искусства<sup>155\*</sup> решающее значение в данном случае имеют не самые силы нашего «бессознательного», а *метод* их воплощения, представления и идеализации (как в позитивном, так и в негативном смысле).

Метод же этот искусства (в его сверхмастерском, конечно, значении)<sup>76</sup> оказывается, при ближайшем анализе, направляющим свое острие (вопреки Фрейду!) не на основную роковую силу «бессознательного», в нас таящегося (скажем — не на пресловутый «комплекс Эдипа»), а на уже сложившиеся в веках<sup>157\*</sup> формы ее проявления (скажем — формы изживания того же «комплекса Эдипа»), т. е. на те формы, которые на первых же шагах первобытной культуры оказались в своей модификации, быть может, в большей степени отличными от породившей их силы, чем яблоко от своих семечек!

<sup>76</sup> См. о «памяти», в частности о «наследственной памяти», дальше в ч<асти> 1-й главы восьмой<sup>156\*</sup>.

Возьмем простой пример: пейзаж в искусстве. «Почему так притягательны эти фильмовые „документы“ из далекой жизни? — спрашивал кн. С. М. Волконский<sup>158\*</sup> в одной из своих кинорецензий<sup>77</sup>. «Сколько раз видели мы и девственные леса, и необычайные водопады, деревья, макушки которых не видеть, — и всегда это занимательно, не приедаются», — говорит кн. С. М. Волконский. «И не приедаются, — как ни странно слышать такое признание из уст этого изящного, крайне „светского“ критика с исключительно рафинированным, аристократическим вкусом, — картины быта <...> первобытных племен. Думаю, — замечает князь и бывший царедворец, — что всё это привлекательно своею недоступностью<sup>78</sup> <...> А тут мы в кресле сидим и всё это недоступное видим <...> Но из всего недоступного самое недоступное <...> — по мнению кн. С. М. Волконского, — самое недостижимое для нас то *детство*, которое говорит в этих человеческих расах. И вот за что мы любим эти „документы“, вот почему радуемся им остатком того детства, которое еще сохранилось в нас самих. Никогда это не приестся; автомобиль на экране, бар с бутылками, фраки, кружева, румяна и белила — всё это приестся, уже давно приелось, но птичье гнездо, на тонком стебельке над водою покачивающееся, глаза взрослого дикаря, сияющие радостью ребенка, хмурая застенчивая черная девочка, доверчиво протягивающая руку „белому человеку“, — это никогда не надоест»<sup>160\*</sup>.

Как мы видим, кн. С. М. Волконский дает здесь приблизительно ту же оценку искусства, что и Чернышевский: за отсутствием («недостижимостью») настоящего моря можно на худой конец удовольствоваться его изображением на картине!

Я уже объяснил (см. выше), насколько подобная оценка в корне неправильна и даже обидна для искусства, чтобы вновь к этому <не> возвращаться.

Но что вообще пейзаж в тех случаях, когда художник, идеализируя те или иные черты природы, выбирая одни из них, отбрасывая другие, подчеркивая третьи и организуя «ансамбль»

---

<sup>77</sup> Пробуждение расы. См.: «Посл<едние> новости» от 6 февр<аля> 1931 г.

<sup>78</sup> «Камергер редко наслаждается природой», — гласит один из афоризмов Козьмы Прутков<sup>159\*</sup>.



их по-своему, *возвращает нас к детству*, т. е. к первобытному восприятию природы, и себя в природе, возвращает к сравнительно девственному восприятию, бывшему свойственным человеку в продолжение десятков тысячелетий, и тем как бы врачует нашу ностальгию по общей всем нам прародине — в этом отношении кн. С. М. Волконский совершенно прав и хоть и не развил должным образом, но безусловно удачно выразил верную мысль.

Да! Пейзаж возвращает нас к детству! И не только безмятежный пейзаж, но и тревожный, грустный, страшный, «дикий» в угрожающем смысле этого слова! — Каждый пейзаж, удачно показанный, говорит чувству нашего «исконного Я» то, что оно не слышит в шуме современной культуры и о чем это «Я» невыразимо тоскует порою. В этом-то древнем глаголе, скрывающемся в подлинных произведениях искусства, и заключен отличительный дар его, благодаря которому мы ставим искусство (в сверхмастерском значении) на огромную высоту в нашей жизни, стремящейся к *полноте* удовлетворения как сознательной, так и бессознательной стороны нашего «Я».

«Un paysage est un état de l'ame»<sup>161\*</sup> — говорит Амиель<sup>162\*</sup> в своем интимном дневнике. И верно: в художественном пейзаже всегда отражается душевное состояние пейзажиста, передающееся и зрителю! — безмятежное, грустное, тревожное, всякое! Но каково бы ни было это душевное состояние, оно всегда исходит в основных чертах из тех глубин нашего «исконного Я», из коих исходили в своем отношении к миру и наши отдаленные предки — художник, расстроившись из-за поломки своего автомобиля новейшей конструкции, выразит в пейзаже, по всей вероятности, то же угнетенное настроение, что охватывало и индейцев в древности из-за искалечения лошади.

Пейзаж возвращает нас к детству...

Но ребенок, заметит тут же фрейдист, повторяет в своем развитии лишь опыт первобытного человечества, т. е. онтогенетически переживает коллективный опыт, основывающийся на аппарате *сексуального отношения* к миру, построенного на принципе приятного и неприятного.

Замечание резонное. Но что из него следует? — Что всякий пейзаж выражает не то или другое «*état de l'ame*», как сказал

Амиель, т. е. передает не различные настроения художника, а неизменно только одно — эротическое по существу настроение? Так, что ли?

Конечно нет. Это же явный вздор, получающийся от смешения в искусстве проблемы *происхождения* с проблемой *оценки* (см. выше!). А раз так, то в смысле дискриминации искусства такого рода «фрейдовский подход» к пейзажу, т. е. подход с сексуальным критерием как к единственно допустимым, был бы здесь, по сравнению хотя бы с амиелевским подходом, не уточнением сущности искусства, не дифференциацией его из прочих данных культуры, а чем-то как раз обратным: сваливанием всех этих данных в кучу, находящуюся на задворках современной жизни.

Если быть последовательным в сексуальном монизме и рядом с этим не гнушаться истиною, что всё идет по линии наименьшего сопротивления, нужно было бы предположить, что искусство должно быть особенно падко на сексуальные сюжеты, во всяком случае не равнодушно к ним. А между тем известны случаи, когда как раз сексуальные сюжеты оказываются *вне сферы искусства*, которое ими явно пренебрегает! — Так, существуют племена, напр<имер>, которые, согласно наблюдениям путешественников, не только совершенно *лишены эротического искусства* даже в области «ухаживания», но, как отмечает это И. Гирн<sup>79</sup>, даже не уделяют любви как предмету искусства никакого места в творчестве.

К этому можно добавить, что и в тех случаях, когда искусство обслуживает сексуальные интересы, оно чаще всего — как это знают и фрейдисты — прибегает к эротическим *символам*, т. е. обслуживает сексуальные интересы в столь сублимированном их выражении, что от «половых дрожей», на которых всходит «опара» искусства (в продолжение многих веков иногда!), не остается после художественной «выпечки» ни малейшего привкуса; более того — не редки случаи, когда этот законный по своему происхождению сексуальный привкус становится даже нестерпимым, оскорбительным для нашего эстетического чувства и, таким образом, разрушающим то целое, которое явилось в результате длительно-отдаленной субли-

---

<sup>79</sup> Происхождение искусства, стр. 182.

мации. И этому не приходится никак удивляться, если только мы будем помнить, что *проблема происхождения и проблема оценки* не имеют *ничего общего* в глазах ценителя искусства.

Решающее значение, таким образом, в дискриминации искусства имеют не сами силы нашего «бессознательного», не голый Эрос, на ферментирующей силе которого фиксируют свое внимание как Платон, так и Фрейд. И те *формы*, те *образы*, те *маски*, в которые облекло некогда наше «исконное Я» эти самые силы! Для прямых целей искусства извечные силы нашего «бессознательного» редко берутся *непосредственным* предметом художественного произведения; не они предметно важны в великом деле искусства, а те *творческие опознания* этих сил, те «*метки*» их, с которыми сжилось наше древнее «Я» и боязливо полюбило их именно в *данной* «во время оно» символике, в *данной* их архаической сублимации, в *данной* их исконно установленной ассоциации.

Что из того, что именно Эрос, извечный Эрос, обусловил некогда и страшный соблазн кровожадного идола, и чародейскую силу охотничьей пляски, и бодрящую внушительность военной песни, и мистическое величие зачатого храма, и манящую прелесть тенистой дубравы? — *Не* Эрос в искусстве волнует нас *непосредственно!* *Не* его беспредметная без-образная, абстрактная сила! А его излюбленные человечеством *образы*, то блаженное причащение нас к *формам*, в которых Эрос запечатлелся некогда у человечества, а значит, и у нашего «исконного Я»! То приближение к *идеальным формам* этих образов, которые веками снились человечеству и *посредством* воплощения которых искусство превращает смутный тысячелетний сон в светозарную *мгновенную явь*.

Пейзаж возвращает нас к детству!.. Возвращает к тому детству человечества, когда вещи представлялись, понимались и назывались совсем по-другому, вызывая в силу закона «мистической сопричастности» несхожие с нашими теперешними ассоциации и побуждая тем самым к отличным от наших чувствам, мыслям, поступкам.

И не только безмятежный пейзаж возвращает нас к жизни нашего «исконного Я», но и тревожный, как я уже заметил, страшный, угрожающий нашему бытию, смертельно-тоскливый

и даже *зовущий нас к смерти* как к блаженному отдохновению и примирению с неизбежностью.

Да, это несомненно: стоит вспомнить хотя бы о буддийском искусстве с его излюбленным изображением нирваны, чтобы увидеть воочию, что в искусстве, говоря вообще, может выражаться во всей своей импозантности и пленительности не только наше архаическое сексуальное влечение, но и иные влечения и среди них не менее древнее, чем сексуальное, но совершенно противоположное ему — *влечение к смерти*.

И пусть не возражают мне, что буддизм — это религия, если я вижу начало автономного искусства в моменте дифференциации его из религии, то тем самым я противоречу себе ссылкой на буддийское искусство! — Буддизм, как известно просвещенным в нем людям, далеко не «религия», в общераспространенном смысле этого слова, т. к. о боге или богах, равно как и о жертвенном культе их, в буддизме нет и помину. Если о буддизме и можно говорить условно как о религии, то как о религии в основе своей совершенно *атеистической*<sup>80</sup> и, значит, не подходящей под общее представление о религии, какое мы имели в виду, говоря о дифференциации из нее искусства.

Отнюдь не всякое, стало быть, произведение искусства вырастает, как учит Фрейд, непременно на сексуальной почве и питательно орошает ее, у влекомых к искусству, каскадом своих живительных символов.

Если здесь уместно, исходя из личного опыта, говорить *pro domo sua*<sup>164\*</sup>, то да будет мне позволено заметить, что никогда, по-моему, так охотно не прибегаешь к искусству, не ищешь общения с высокими художественными произведениями, как в моменты *полного сексуального пресыщения*, когда ничто «плотское» не мешает отдаваться целиком тому, что называется в эстетике «незаинтересованным созерцанием». И наоборот — никогда, я заметил, не бываешь столь снисходительным в оценке художественных произведений, как тогда, когда они тешат томящее тебя сексуальное чувство.

Какое же заключение мы можем вывести из того факта, что в искусстве мы находим *идеальное* выражение и томящего

---

<sup>80</sup> П. Д. Шантепи де ля Соссэй. История религий, рус. пер., т. II, стр. 91<sup>163\*</sup>.

нас *сексуального соблазна*, и прямо ему противоположного — *соблазна смерти*?

Заключение, как видим, явно плачевное для фрейдовского одностороннего толкования искусства.

Сексуальное влечение и влечение к смерти — полярности, между которыми (говорит нам и логика, и жизненный опыт) должен быть целый ряд промежуточных, так сказать «переходных», психических моментов.

Удовлетворение запросов полового аппарата, как и самый рост вождления, функционально связано с состоянием пищевого мешка: при голодухе плоть смиряется, а при чрезмерном голоде слабеет и доходит в муке до отчаяния, призывающего смерть-избавительницу; наоборот, при насыщении, да еще чрезмерном, плоть издревле влечет к полярности смерти — к половому разгулу.

Но запросы пищевого мешка издревле вызывали на свет инстинкт хищника и связывались с охотничьей страстью, с воинственным азартом, с чувством страха и риска, с рядом таких душевных состояний, которые в продолжение десятков тысячелетий тяготели над жизнью наших отдаленных предков.

Если, как я уже не раз указывал, искусство в своем сверхмастерском значении обращается в конечном счете не к нашему сегодняшнему «сознательному Я», а к «исконному Я» (чьи архаические чувства и навыки томятся под запретом современной культуры), то искусство должно обращаться и *de facto* обращаться со своими дарами ко *всем психическим данным нашего «исконного Я»*, ко *всем* его архаическим чувствам, влечениям, инстинктам, навыкам мысли и верованиям, а не только к его сексуальному аппетиту!

*Предметом* искусства (его функции) может быть в этом смысле не только *воскрешение* того или другого из наших атавистических чувств, но равным образом и увлекательная для нашего «исконного Я», многожды пережитая им в веках борьба этих различных чувств между собою, скажем — голода с трусостью, кровосмесительного вождления с религиозным страхом, древнего «хочу» с древним же «ты должен», «табу» и пр<оч>. Предметом искусства может быть также борьба между нашими разновозрастными «Я», как и борьба всего этого составного

соборного «архаического Я» с внешними силами за его существование, и, наконец, та таинственная борьба, что легла некогда у самого преддверия жизни, положив начало всякой борьбе за существование живущего — борьба с дремлющим в основе материи стремлением к инертности, косности, вечному покою, небытию, словом — борьба со *влечением к смерти*.

Если Сакья-Муни<sup>165\*</sup> положил начало учению о влечении к небытию в философско-моральном аспекте, проф. Зигмунд Фрейд положил начало учению об этом влечении в научно-биологическом аспекте. Первый признал влечение к небытию естественным *конечным* домоганием для всякой разумной твари; второй признал такое влечение естественным в самих *истоках* органической жизни.

«Все органические влечения консервативны, приобретенны исторически и направлены к регрессу, к восстановлению прежних состояний», — констатирует Фрейд в своей книге «По ту сторону принципа удовольствия»<sup>81</sup>, давая на ее страницах блестящий ряд доказательств тому положению, что «стабильность и возврат к неорганическому (представляют) основные тенденции чистой биологии, отзвуки которой мы находим в глубинах человеческой психики», в виде «навязчивого воспроизведения прежних состояний»<sup>82</sup>. «Стремление к уменьшению, сохранению в покое, прекращению внутреннего раздражающего напряжения (по выражению Barbara Low<sup>167\*</sup> — „принцип нирваны“) — вот доминирующая тенденция психической жизни и, может быть, — говорит Фрейд, — всей нервной деятельности»<sup>83</sup>.

Более глубокое проникновение в природу наших влечений (Tierpsychologie)<sup>168\*</sup> привело Фрейда к убеждению, что все влечения в конце концов стремятся «окольными путями» привести органическую жизнь к *смерти*, к *небытию*, т. е. выражают собой на поверку «todestrieb» — *влечение к смерти*, присущее *всей* органической природе.

Отсюда, казалось бы, с логической необходимостью вытекает, что один из соблазнов таких «окольных путей», чрез которые

---

<sup>81</sup> См. рус. изд<ание изд-ва> «Совр<ременные> проблемы», М., 1925 г., стр. 75–76.

<sup>82</sup> Там же. Предисловие Л. С. Выготского и Ал. Лурия, стр. 14<sup>166\*</sup>.

<sup>83</sup> Там же, стр. 99.

живое существо стремится вспять, к старому исходному положению, т. е. к небытию, к *смерти*<sup>84</sup>, может отражаться и в *искусстве*, стремящемся к последним глубинам человеческой психики, и которое, исходя в конечном счете из органических влечений, не может тем самым не задевать отдаленно и *влечение к смерти*, присущее, по мнению Фрейда, *всей* органической природе.

Но Фрейд — упрямо верный своей концепции искусства, которое он в продолжение стольких лет привык рассматривать как феномен, обслуживающий исключительно сексуальные интересы человечества, — не расстается с этой концепцией и в своей книге о «*todestrieb*» вопреки фактам, которые он принимает за истинные.

В самом деле! — Касаясь в этой книге («По ту сторону принципа удовольствия») «артистической игры» и «подражания детьми взрослым» (каковые явления, по наблюдению Фрейда, будучи рассчитаны на зрителей, доставляют им, как, например, в *трагедии*, самые болезненные впечатления и всё же воспринимаются ими как высшее наслаждение), Фрейд в заключение пренебрежительно замечает: «...пусть этими случаями и ситуациями, разрешающимися в конечном счете в удовольствие, займется построенная на экономическом принципе эстетика; для наших целей они ничего не дают, т. к. они продолжают существование и господство принципа удовольствия и не обнаруживают действия тенденций, находящихся по ту сторону принципа удовольствия, т. е. таких, которые первично выступали бы как таковые и были бы независимы от него»<sup>85</sup>.

Эта тирада создает впечатление, что Фрейд уж слишком что-то торопится здесь «отмахнуться» от проблемы искусства вообще и в частности — трагедийного искусства! При известном скепсисе к фрейдизму возникает подозрение, будто что-то подсказало ему здесь заранее о возможной угрозе (при заострении внимания) радикального пересмотра проблемы, казалось бы, так законно поставленной им в сексуальное стойло по «принципу удовольствия».

В самом деле! — Неужели искусство (взять ту же трагедию!) так-таки и не может иметь отношения к «влечению смерти»,

<sup>84</sup> Ср.: там же, стр. 76.

<sup>85</sup> Там же, стр. 48–49.

раз всё в нем, по Фрейд, «разрешается в конечном счете в удовольствие»? — Да так ли это? Неужели только в одно «удовольствие» разрешается всё в искусстве? А Достоевский, почти физически непереносимый многими из-за той боли, которая для них никак не разрешается в удовольствие? Достоевский со своей тенденцией к навязчивому воспроизведению мучительных переживаний, характерных для «травматических невротиков», исходя из психологии которых Фрейд, рядом с сексуальным влечением, открыл «влечение к смерти»! (Не забудем, что Достоевский фактически *пережил* на эшафоте свою смертную казнь!)<sup>86</sup> И если *садизм*, в котором с правом упрекали «жестокий талант» Достоевского, есть, собственно, по словам Фрейда, *влечение к смерти*, которое оттеснено от «Я» влиянием нарцисстического либидо, направленного на объект<sup>87</sup>, то можно ли огульно утверждать, что в искусстве вообще не наблюдается «влечения к смерти»!

И новые сомнения выплывают, лишь только вспомним мы о наших впечатлениях от трагедии! Разве трагедия не заставляет нас испытывать в числе прочих чувство, аналогичное тому, что нас охватывает при склонении над *бездной*, которая *манит* нас, тянет к себе и *влечет к смерти* настолько, что порою «инстинкту самосохранения» выпадает непосильная задача! В трагедии мы не находим никакого интереса, если мы по-сильно не *сопереживаем с героем*, который, подобно «козлу отпущения»<sup>88</sup>, приближается всё ближе и ближе к страшной бездне, уготованной Роком, пока не повиснет над нею и не падет в объятия спасительной смерти! Нам и боязно, и сладостно от такого сопереживания, потому что с волей к борьбе за блага бытия смешивается влечение к конечному Благу, именуемому буддистами Небытием.

<sup>86</sup> Вот что говорил об этом моменте помилованный Достоевский: «Помню какое-то тупое сознание неизбежности смерти... Именно тупое... И весть о приостановлении казни воспринялась тоже тупо... *Не было радости, не было счастья возвращенья к жизни...* Кругом шумели, кричали... А мне было всё равно — я уже пережил самое страшное» (см. воспоминания Ек. Летковой о Достоевском, в сборнике «Звенья», т. 1, изд<-во> «Academia», М., 1932 г.<sup>169\*</sup>

<sup>87</sup> По ту сторону принципа удовольствия, стр. 97.

<sup>88</sup> См. мою книгу «Азazel и Дионис».



«Я ожидал тебя вчера с сотней белых роз. Я ждал тебя с молитвами в моей душе. С мечтаниями я ждал тебя всё утро в воскресенье. Карета моей грусти вернулась обратно без тебя, и с этого часа все мои воскресенья мрачны. Моим напитком стали только слезы и моим хлебом — лишь печаль. В мое последнее воскресенье ты придешь ко мне, любовь моя! И увидишь гроб, катафалк и саван. Это будет гроб, покрытый цветами с распустившихся деревьев. В нем буду я на своем последнем пути! Мои глаза будут открыты, чтобы видеть тебя, но не бойся взгляда этих глаз, ибо даже мертвый, в мое последнее воскресенье, я буду благословлять тебя!»

Знаете, что это такое? Откуда этот «сердцещипательный» текст? Это из песенки Ласло Явора<sup>170\*</sup> «Мрачное воскресенье», которая прославилась тем, что в конце 1935 г. вызвала в Венгрии настоящую «эпидемию» *самоубийств*! Такую «эпидемию», что власти были вынуждены прибегнуть к борьбе с ней через полицию — последней было предписано изъять все издания нот «Мрачного воскресенья» из продажи; муниципалитет открыл специальное бюро для дачи советов и утешения лицам, желающим покончить с собой, причем директором бюро был назначен человек, неудачно покушавшийся на самоубийство; архиепископ Будапештский кардинал Сэрэди обратился с пастырским посланием к верующим, призывая их не петь «Мрачного воскресенья» и отгонять от себя мрачные мысли, т. к. самоубийство противно христианской догме и пр<оч>.

В число жертв «Мрачного воскресенья» попала, наконец, и бывшая невеста Ласло Явора — Вера Х., вдохновившая его на эту убийственную песенку изменой любви ради какого-то сицилийца: память о «Мрачном воскресеньи» преследовала изменницу до тех пор, пока она не наложила на себя руки в Сицилии, оставив в объяснительной записке только два предсмертных слова — «Мрачное воскресенье»...

Здесь невольно вспоминается Пушкин:

Всё, всё, что *гибелью* грозит,  
Для сердца нашего дарит  
Неизъяснимы *наслажденья*<sup>171\*</sup>.

Разве не прав поэт в этом, волнующем нас, откровении?.. Разве в самом деле *влечение к смерти* не ощущается нами порою как влечение к конечному наслаждению, освобождающему нас от всей тщеты столь утомительных на жизненном базаре проходящих наслаждений?

Здесь возникает новый ряд недоуменных вопросов, с которыми — читатель уже чувствует — никак не справиться Фрейд. И читатель будет прав в своем подозрении: «...меня могли бы спросить, — заявляет Фрейд в конце своей книги о „Todestrieb“, — убежден ли я сам и в какой мере в развитых здесь предположениях. Ответ гласил бы, что не только не убежден, но и никого не стараюсь склонить к вере в них. Правильнее, я не знаю, насколько я в них верю»<sup>89</sup>.

Удивленный читатель будет совсем поражен, когда, дойдя до последней страницы этой диковинной книги, он узнает, что, в конце концов, «*принцип удовольствия находится в подчинении у влечения к смерти*» (sic!)<sup>172\*</sup>.

Но после этого, что стоит всё учение Фрейда об искусстве и об эстетике как о ценностях, якобы обслуживающих *лишь* сексуальные запросы «вытесненного» нами бессознательного?! Какая цена заверению, что всё в искусстве, кончая трагедией, подчиняется *исключительно* «принципу удовольствия», раз самый этот принцип находится в подчинении у влечения к смерти?!

Поистине прав Фридрих Ницше, заявляя, что во всякой философской системе наступает момент, когда, выражаясь словами древней мистерии, «*adventavit asinus pulher et fortissimus*»<sup>90</sup>.

Сексуальный монизм, как мы видим, терпит крушение под ударами самого Фрейда, и его попытка спасти сексуальный фундамент как единственный, на котором держится здание искусства, — дело безнадежное, как мы только что убедились, и вместе с тем напрасное, т. к. не одни только архитектурные chef d'œuvre'ы *обходятся* без такого фундамента, не валясь наземь, но и многие другие!

Было бы, однако, сущей несправедливостью не воздать должное Фрейд и фрейдистам за выяснение той *огромной роли*, какую сексуальный момент играет в некоторых произведениях

---

<sup>89</sup> По ту сторону принципа удовольствия, стр. 104.

<sup>90</sup> Появляется *осел* красивый и весьма сильный<sup>173\*</sup>.

искусства, ничего общего на первый взгляд не имеющих с сексуальной проблемой. Достаточно вспомнить всё нами найденное в выбранном наудачу примере из Достоевского — автор «Братьев Карамазовых» был бы, конечно, очень удивлен, а м<ожет> б<ыть>, и возмущен сильнейшим образом нашим нескромным демаскированием сексуального момента в такой трагически-отрешенной от всего плотского (мнилось, должно быть, Достоевскому) картине, как сцена нательного обыска Мити Карамазова в Мокром.

Но как мы видели, в этом примере заключен не только сексуальный момент, но и целый ряд других не менее его важных моментов, глубоко осмысляющих вкуче весь литературный отрывок, а чрез него в значительной мере и всё произведение Достоевского, сообщая его искусству такое огромное, неизмеримо глубокое значение.

В одном коротком художественном отрывке, не говоря уже о больших произведениях искусства, могут сплетаться воедино (как мы это видели на том же примере из «Братьев Карамазовых») моменты чисто плотского, сексуального характера с моментами религиозно-нравственного значения, отголоски языческого вероучения — с голосом христианской Церкви, горделивая воля к власти — с чувством неполноценности, униженности и греховности, инстинкт самосохранения — с чувством покорности пред неизбежным, пред Роком, с чувством влечения, наконец, к этому страшному Року, сулящему в недрах своих конец всем жизненным благам и бедам.

*Напряженность* такому сплетению различных ценностей, различных душевных переживаний — всему этому сцеплению сил нашего «сознательного Я» с силами нашего «исконного Я» — сообщает борьба, клочкотание которой мы чувствуем между всеми этими противоположностями.

Мы воспринимаем эти противоположности, со всем их анахронизмом, их разновременным происхождением и разнобоем их исторического напластования, как нечто *совместно* данное; воспринимаем их в *одновременном соприсутствии*; они даются нам произведением искусства, как бы конденсированными в коротком промежутке времени, часто буквально — в одном *мгновении*.

Да! — в одном мгновении. Говорю здесь о «мгновении» приблизительно в том же смысле, что и Вис. Белинский в своей статье «О русской повести и повестях Гоголя»: «Есть события, — говорит Белинский, — есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в *одном мгновении* сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и *в века*: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки»<sup>174\*</sup>.

«Мгновение» и «века»! Может ли быть между ними знак равенства?

Не надо забывать, что «мгновение, — как тонко заметил наш философ Николай Бердяев, — имеет два совершенно разных смысла. Мгновение есть математически малая часть времени, оно математически делимо, оно вставлено в течение времени от настоящего к будущему. Это один из аспектов мгновения настоящего, при котором нельзя дойти до мгновения неделимого и неподчиненного уже числу. Но есть другой аспект. Есть мгновение, которое не принадлежит уже подчиненному числу, делимому времени, которое не распадается на прошлое и будущее, которое принадлежит вневременному настоящему, которое неделимо и входит в вечность. Augenblick<sup>175\*</sup> у Киркегардта<sup>176\*</sup> есть такое мгновение»<sup>91</sup>.

Это тонкое замечание может быть полезно дополнено здесь рассуждением о *смысле* литературного произведения, написанном Владиславом Ходасевичем «По поводу „Ревизора“» Гоголя: «...смысл литературного произведения, — говорит Ходасевич, — вовсе не исчерпывается тем поверхностно-очевидным смыслом, который явственно придан или подчеркнут автором и который тотчас бросается в глаза (в „Ревизоре“ такой смысл — сатирически-обличительный)<sup>178\*</sup>. Очень часто бывает, что за первым смыслом таятся другие, вполне сознаваемые автором, но им также сознательно завуалированные, зашифрованные: это — те смыслы, которые автор таит „для себя“ или для известного слоя „посвященных“; это — те смыслы, которые подверглись бы огрублению, если бы были слишком обнажены. Они открываются лишь для тех, кто *умеет* читать или видеть, т. е. имен-

---

<sup>91</sup> См. книгу Бердяева «Я и мир объектов», стр. 133<sup>177\*</sup>.

но для тех, для кого, в сущности, всё и пишется. Есть, наконец, третий слой смыслов, порой не открытых и самому автору, но как бы самозарождающихся внутри произведения. Все три слоя смыслов равно законны и равно законно их обнаружение при сценической (или критической) интерпретации»<sup>92</sup>.

Следует всё-таки (точности ради) заметить, что поскольку у нас имеется в виду *само* произведение искусства, мы, разумеется (и безоговорочно), правы, констатируя включенные в одно мгновение различные «смыслы» и разновременные психические данные этого произведения; поскольку же у нас имеется в виду не само произведение искусства, а *наше личное* его *восприятие*, надо признать, что о «мгновении» одновременного переживания исторически разновременных психических данных можно говорить лишь в очень условном смысле.

Неизбежность такой условности вытекает из того простого соображения, что если мы разложим подобное «мгновение» на составные его части, если мы мысленно «заснимем» его, как в кинематографе, *au ralenti* (т. е. в сверхъестественном замедлении), мы неминуемо убедимся, что насколько допустимо говорить об одновременном сопричастии исторически разновременных психических моментов в самом художественном произведении, настолько же недопустимо предполагать подобную «одновременность» в нашем собственном восприятии того же самого художественного произведения. И это потому что, тогда как в художественном произведении разновременные (по происхождению и по напластованию) психические моменты даются, так сказать, в свернутом виде, воздействие их на нас, вернее — на *всю полноту нашего «Я»* (*нашей «самости»*), может осуществиться лишь путем *последовательного развертывания* этих — заключенных в произведении искусства — психических моментов перед нашим воспринимающим многосложным «Я» или, вернее, — в *самом этом «Я»*, глубоко испытывающем воздействие искусства. Подобный путь подсказывается в этом случае не чем иным, как *анахроничностью* душевных сторон нашего воспринимающего «Я», несущего в себе не только всю свою историю, но и историю всего человечества<sup>180\*</sup>.

<sup>92</sup> См. газ. «Возрождение» от 21 февр. 1935 г.<sup>179\*</sup>

Подобно тому, как часть нашего «Я» — *сознание* — не в состоянии апперцепировать два явления сразу, т. е. одновременно, а может это сделать лишь *последовательно*, то же самое можно заключить по аналогии и в отношении нашего «Я», взятого в целом.

Мы знаем, что последовательность психических моментов нами вовсе не ощущается. Но как остроумно заметил У. Джемс об ощущении прошедшего времени как настоящего — «...между последовательностью в смене состояний нашего сознания и сознанием их последовательности лежит такая же широкая бездна, как и между всякими другими объектом и субъектом познания <...> Последовательность ощущений сама по себе еще не есть ощущение последовательности»<sup>93</sup>.

Когда мы бегло читаем книгу, нам кажется, что содержание целой фразы мгновенно входит в наше сознание; — мы не ощущаем последовательности данных воспринимаемого печатного текста. А между тем черед этих последовательно воспринимаемых данных имеет свое место и время: — мы видим знаки, которые распознаются нами как буквы, буквы складываются в слова, отдельные слова вызывают у нас представление об определенных предметах, ряд данных слов заставляет нас связать с ними некоторое содержание, сопоставление фраз приводит к усвоению заключенного в них смысла, идеи и т. д. — Это довольно сложный, *расчлененный* на отдельные моменты процесс, который мы лишь по привычке к беглому чтению принимаем за единовременный и *мгновенный*.

Даже там, где искусство явно обуславливает *одновременность восприятия* разновременных моментов, и там мы, зная расчленяющее свойство нашего апперцепирующего сознания, можем легко подметить закономерную *последовательность*.

Возьмем пример из «Кольца Нибелунгов» Рихарда Вагнера! — В «Зигфриде» есть сцена, где нибелунг Миме рассказывает юному Зигфриду об его матери Зиглинде, которую он нашел в страшном, зачарованном лесу после разрешения ее от бремени Зигфридом. Этот рассказ воспринимается нами как «настоящее время» (как *praesens*). Событие этого рассказа вместе с лейтмотивом зачарованного леса воспринимается нами как «прошлое» (*perfectum*). Струнные, исполняющие в то же время тему люб-

---

<sup>93</sup> Психология, пер. проф. И. И. Лапшина. Пг., 1922, стр. 215–216.

ви Зигмунда и Зиглинды, обусловившую рождение Зигфрида, переносят нас в «давно прошедшее» (*plusquamperfectum*). Таким образом, нам предлагается в *одно и то же время* пережить *три* *разновременных* момента: 1) рассказ Миме, волнующий Зигфрида — *praesens*, 2) сцену в лесу между Зиглиндой и Миме — *perfectum* и 3) любовный дуэт Зиглинды с Зигмундом — *plusquamperfectum*. — Я слышал оперу «Зигфрид» по меньшей мере десять раз и всегда был потрясаяем чудом одновременного восприятия трех разновременных событий. — «Чуда», однако, в узко-психологическом смысле не было, т. к., несмотря на одновременную данность этих разновременных событий, я их на самом деле при ближайшем анализе воспринимал, конечно, расчлененно, — в *последовательном* (наиболее естественном) *чередовании*: *praesens*, *perfectum* и *plusquamperfectum*; но совершал я это с такой быстротой, какую легко принять за *мгновение*, в самом понятии которого кажется исключенной возможность расчленения на составные части.

То же самое, по аналогии с нашим «сознательным Я», должно иметь место и в отношении всего нашего «Я», взятого в целом, т. е. включая в него и ту огромнейшую часть его, которую мы называем «исконным Я».

«Можно представить себе прошлое, — говорит А. Бергсон, полагающий прошлое целиком хранящимся в нашей памяти, — в виде конуса, опирающегося вершиной на плоскость настоящего, плоскость опыта теперешней нашей жизни, движущуюся непрерывно вниз; бесчисленные сечения конуса, параллельные его основанию и имеющие площадь все возрастающую по мере приближения к основанию конуса, могут символически выражать разные ступени схематизации прошлого, а основание конуса — символ всего прошлого, хранящегося в духе во всей полноте, без всякой схематизации. Когда является задержка действия, память-привычка дополняется памятью-грезой, мы обращаемся, соответственно степени затруднения, во всё более и более глубокие слои конуса (приближающиеся к основанию его) и вспоминаем то, что соответствует потребностям данного момента»<sup>94</sup>.

<sup>94</sup> Материя и память, <стр.> 161 и сл. Ср.: проф. Н. О. Лосский. Интуитивная философия Бергсона, стр. 63<sup>181\*</sup>.

Это образное представление о механизме человеческой памяти, говорящее о *непрерывном*, т. е. о *последовательно-очередном* движении нашего «Я» вглубь прошлого, хранящегося в нем, вполне согласно с законами ассоциации (по смежности и по сходству), на которые указывает вслед за приведенной цитатой Бергсон. — Это же образное представление, в силу сказанного, можно признать верным не только в ограниченно-психологическом отношении, в каком им пользуется Бергсон, но и в *метапсихологическом* отношении, в каком мы принуждены рассматривать человека, воспринимающего сверхмастерскую сторону искусства всей своей «самостью», начиная со своего «исконного Я». Другими словами, естественней всего предположить, что указанное мною *развертывание* в нас различных психических моментов, под *напоминательным воздействием* искусства, заключающего в себе соответственные моменты, должно происходить в закономерной последовательности, начиная от «вершины» нашего «сознательного Я» и кончая «бездной» нашего «исконного Я».

Когда мы примем в соображение все эти данные, у нас получится (примерно-схематически) следующий ряд расчленяющих «мгновение» психических моментов, последовательно *развертывающихся* в нас под воздействием сверхмастерского искусства, — соответственно заключенным в нем (в свернутом виде) моментам.

Схема №2<sup>182\*</sup> достаточно наглядно показывает, в какой *отдаленный*, сравнительно, момент восприятия художественного произведения возникает искусство в его сверхмастерском значении. Объяснение, почему иррациональный отклик должен исходить *прежде всего* из религиозного чувства, можно легко найти в том обстоятельстве, что искусство становится автономным лишь после дифференциации его из религии, потребности которой обслуживались искусством в продолжение тысячелетий и почти целиком поглощали его функцию. Объяснение же, почему общее представление о *мастерской стороне* искусства должно быть отнесено лишь к моменту (5-му в моей схеме), следующему за реакцией на *содержание* искусства, можно найти у эстетика Эрнста Меймана<sup>183\*</sup>, резонно замечающего, что «наслаждение <...> (напр<имер>)<sup>184\*</sup> поэтическими произведениями, по-видимому, отправляется от понимания содер-



жания, и *затем* лишь, когда последнее уловлено, начинают воздействовать чувственно постигаемые и формальные элементы, как, напр<имер>, красота языка, стих, размер и формальное построение стихотворения»<sup>95</sup>.

Схема № 2

**Черед психических моментов,  
образующих возникновение искусства в мгновении:**

- 1) Восприятие *внешности* произведения искусства — начертательный, скульптурный, звуковой и пр<оч>. (пре-эстетический) момент.
- 2) Реакция на *форму* искусства (рефлекторно-эстетический момент).
- 3) Поверхностное постижение *содержания* искусства (более рациональное осознание сюжета, темы, тенденции и пр<оч>.).
- 4) Смутная рационально-чувственная реакция на содержание искусства, соответственно преобладающей в нем тенденции (сексуальной, религиозной, моральной, социальной и пр<оч>.).
- 5) Общее представление о *мастерской стороне* искусства (формы, выражающей ближайшее содержание искусства. Бегло-оценочный самоотчет о данном искусстве).
- 6) *Иррациональный отклик* на сверхмастерское, заключающееся в искусстве; отклик, исходящий из *религиозного чувства*, сложившегося к *позднейшему* периоду истории культуры.
- 7) Более глубокий (отдаленный) отклик того же характера (п. 6), исходящий, с одной стороны, из религиозного чувства, сложившегося в *начальный* период истории культуры, а с другой — из первобытно-инфантильных *сексуальных* импульсов в их сочетании с религиозными санкциями и запретами.
- 8) Стихийный отклик *зоологического начала* нашего «исконного Я» (пробуждение животных инстинктов и влечений, вызывающихся первобытной борьбой за существование, включая подспудное влечение к смерти).

Во избежание недоразумения спешу еще пояснить, что моя *примерно-схематическая таблица*<sup>185\*</sup> составлена, конечно, лишь с возможной *приблизительностью*: расчленение «мгновения», в какое возникает перед нами произведение искусства,

<sup>95</sup> Ср. по поводу этого замечания, соображения, высказанные Вяч. Полонским в статье «Сознание и творчество» в жур<нале> «Новый мир», 1931 г., стр. 130 и сл.<sup>186\*</sup>

на все исчерпывающие его составные психические моменты, дало бы, наверное, и более длинный, и более точный в деталях ряд. Но, к сожалению, такое *полное* расчленение представляется едва ли достижимым при современном состоянии метапсихологии<sup>187\*</sup>. Злоупотреблять же силой человеческой проницательности — дело рискованное. Меня и так могут обвинить в чрезмерной гипотетичности данного расчленения, несмотря на то, что я основывал его не только на своем собственном многожды проверенном внутреннем опыте и том особом чутье, какое развивается у профессиональных деятелей искусства, занимающихся им в продолжение десятков лет, не только теоретически, но и практически.

Предвидя другие возражения, спешу застраховаться некоторыми оговорками.

Прежде всего, не всякое произведение искусства дает *одинаково* длинный ряд расчленений «мгновения» его восприятия. — Одно дело живописать «пучок редьки», другое — Мадонну (пример эстетика Б. Христиансена) или, скажем, «севрюгу под хреном» и... «конституцию» (пример сатирика Салтыкова-Щедрина): ни «пучок редьки», ни «севрюга под хреном», как бы вкусно они ни были изображены на картине, не могут претендовать на столь же длинный ряд расчленений их восприятия, как изображение Мадонны или «конституции». Это так же очевидно, как и то, что *nature morte* вообще не подходит под понятие искусства как *сверх-мастерства*.

Но кроме *глубины* самого художественного произведения длина ряда интересующих нас расчленений «мгновения» зависит еще от душевного *состояния* воспринимающего произведение искусства. Принимая это во внимание, я имел в виду при данном расчленении то «*незаинтересованное* созерцание», которое стало основным требованием в современной эстетике. Совершенно очевидно, что у людей, находящихся в эротическом возбуждении, в религиозном трансе или в стяжательном азарте (на предмет купли-продажи произведения искусства), библейская сцена, скажем, с полуобнаженной девушкой вызовет отличный от данной схемы (и уж конечно, более короткий) ряд расчленений того «мгновения», в какое возникает перед нами сверхмастерское произведение искусства.

Само собою ясно, что я представил эту схему, не учитывая то *эксцессивное* в психике воспринимающего искусство, что по здравом размышлении исключает должное (так сказать, «нормальное» для нашего «сознательного» и «исконного Я») углубление в сверхмастерскую сторону искусства.

Мне могли бы вообще<sup>188\*</sup> поставить на вид, что данная *схема возникновения искусства в мгновении*<sup>189\*</sup> представляет собою гипотезу хотя и соблазнительную для «пытливого ума», но чересчур субъективную, т. к. в конечном счете она не может быть объективно проверена.

К счастью, этот возможный упрек напоследок<sup>190\*</sup> не вполне соответствует «положению вещей», т. к. в конечном счете у нас имеется-таки подобного рода проверка и, по всей видимости, столь же доказательная в объективном отношении, сколь и... неожиданным.

А именно!

Сличение схем возникновения искусства как сверх-мастерства в веках (см. выше первую часть) со схемой возникновения его в мгновении показывает, что черед психических моментов возникновения искусства в мгновении как нельзя более соответствует череду исторических этапов возникновения искусства в веках; но только... в обратном порядке.

А именно.

В то время как черед исторических этапов, обусловивших возникновение искусства в веках, начинаясь с зоологического состояния человечества, идет последовательно путем религиозного расцвета и декаданса до высших форм культурного прогресса, когда искусство в своем автономном значении удовлетворяет эстетическое чувство, черед психических моментов, обусловивших возникновение искусства в мгновении, представляет собой как раз обратное, соответственно — последовательную регрессию от сравнительно<sup>191\*</sup> внешней эстетической реакции на искусство к стихийно-зоологической реакции. Рядом с этим наблюдается, что в то время как в первом случае мы имеем черед этапов, ведущих к освобождению искусства от служебно-зависимой формы по отношению к (поглощающей его в своих недрах) религии, во втором случае мы видим черед психических моментов, идущих от независимой по отношению

к религии квалификации искусства к квалификации религиозно обусловленной. Другими словами; в первом случае перед нами явление дифференциации искусства из религии; во втором — явление интеграции его с нею.

Может смутить на первых порах только одно соображение: как первая схема (возникновение искусства в веках), так и вторая (возникновение искусства в мгновении) — обе одинаково приводят в прямом, а не в обратном череде (последовательности) к сверхмастерскому (иррациональному) искусству. Но это смущение — как легко спохватиться — обязано забвению, что конечный этап возникновения искусства в веках является как раз тем отрезком первой схемы, который расчленяется нами *au galenti*, во второй схеме, на отдельные психические моменты.

Для наглядности мы можем сопоставить обе схемы, — отчасти в сокращенном, отчасти в дополненном изложении — так, чтобы членения одной из них пришлись по отношению к членениям другой в обратном порядке<sup>192\*</sup>.

Схема № 3

### Сличение схем возникновения искусства в веках и в мгновении

I.	II.
Черед исторических этапов, обусловивших возникновение искусства как сверх-мастерства в <i>веках</i> (перечень в обратном порядке)	Черед психических моментов, обуславливающих возникновение искусства как сверх-мастерства в <i>мгновении</i> (перечень в правильном порядке)
6) Прогресс культуры, приводящий к дифференциации искусства из религии; — искусство становится <i>автономным</i> , удовлетворяя <i>эстетические</i> потребности, вне их религиозной квалификации и пр<оч>.	I. 1) Восприятие <i>внешности</i> произведения искусства — начертательный, скульптурный, звуковой и пр<оч>. ( <i>пре-эстетический</i> ) момент
5) Кризис веры, развитие скепсиса и переоценка религиозных ценностей; — искусство начинает обращаться постепенно к « <i>сознательному Я</i> » человека и его <i>эстетическому</i> чувству	II. 2) Реакция на <i>форму</i> искусства ( <i>эстетический</i> момент) 3) <i>Поверхностное</i> постижение содержания искусства (более рациональное осознание сюжета, темы, тенденции и пр<оч>.

	4) Смутная рационально-чувственная реакция на содержание искусства
	5) Беглая оценка <i>мастерской</i> стороны искусства
4 и 3) Этапы эволюции и одряхление религии; — искусство в большей или меньшей зависимости от форм религиозного культа	III. 6) Иррациональный отклик религиозного чувства <i>позднейшей</i> формации
2) Праисторическая эра культуры с ее первобытными религиозными санкциями и запретами инфантильно-сексуальных проявлений человека; искусство в собственном смысле этого слова отсутствует: даже прикладные искусства (ремесла) носят печать «магического» а не художественного происхождения	IV. 7) Иррациональный отклик, обусловливаемый <i>первобытными</i> религиозными нормами, связанными с инфантильными <i>сексуальными</i> импульсами
1) Зоологический период человеческой жизни; искусства нет в наличии даже в прикладном смысле этого слова	V. 8) Стихийный отклик <i>зоологического</i> начала нашего «исконного Я»

Просмотрев эти параллельные схемы, образованный человек сейчас же вспомнит о биогенетическом законе, согласно которому развитие «особи» повторяет сокращенно развитие «рода». Эта напрашивающаяся здесь аналогия отнюдь не покажется смелой, когда мы вспомним еще, что согласно данным современной науки Нескел'евская формулировка<sup>193\*</sup> названного закона может быть отнесена не только к физическому развитию человека, но, в известной мере, и к его *психическому миру, отпечатлевающему в своем постепенном развитии целую историю человеческого рода*<sup>96</sup>. — В моих схемах я постулирую лишь дальнейшее распространение этого закона на *мгновение* проникновенного восприятия искусства, полагающего свою главную ценность далеко за пределами мастерства.

<sup>96</sup> См., например: *И. Володихин*. Архитектур<ный> стиль. СПб., 1898, ч. I, стр. VII<sup>194\*</sup>.

Если бы эти параллельные схемы попались на глаза какого-нибудь философа-идеалиста конца прошлого века, скажем Артура Шопенгауэра, смотревшего с таким глубокомыслием «в корень» искусства, что даже свою философию он рассматривал «как искусство»<sup>97</sup>, возможно, он остался бы доволен моими данными, но вместе с тем и раздосадован ими как человек, которому при жажде налили вина «через край», куда больше, чем его бокал вмещает, да еще «другого сорта», чем ему хотелось бы! Говорю так, хорошо запомнив утверждение того же Шопенгауэра, что «от искусства всякий *получает* лишь столько, сколько сам в состоянии *дать*» и что «в искусстве каждый понимает лишь столько, сколько в нем самом есть что-нибудь ценное»<sup>98</sup>.

«Что дадут оперы Моцарта человеку, не понимающему музыки?» — спрашивает саркастически Шопенгауэр. Конечно, ничего, согласимся мы немедленно. Но причину здесь надо искать не в *неспособности познавать* вместе с композитором вещи в себе, т. е. *платонические идеи*, как полагал Шопенгауэр вместе с прочими идеалистами, а в плохой наследственности и неразвитости тех музыкальных способностей, какие требуются для понимания нашей западноевропейской музыки. Какой бы сам Шопенгауэр ни обладал отменной способностью глубоко «познавать вещи в себе», скрытые в искусстве, — он ничего не понял бы ни в китайской музыке, ни в японской, ни в индусской. Почему? Да потому что надо совсем по-другому, чем Шопенгауэр, толковать истину, что «от искусства всякий получает столько, сколько сам в состоянии дать». Всякий в состоянии дать только то, что заключено в его «исконном Я», складывавшемся в *веках* согласно тем самым культурным этапам, которые, как мы видели, находят отклик в психических моментах, образующих «мгновение» возникновения перед нами искусства

<sup>97</sup> «Поскольку философия не есть познание по закону основания, а познание *идей*, — учит Шопенгауэр, — она должна быть отнесена к искусству ...» (см. нижеследующую сноску).

<sup>98</sup> «То же самое, — добавляет Шопенгауэр, — относится к моей философии, которая есть *философия как искусство*». (См.: Статьи эстетические, философские и афоризмы. Пер. Р. Кресин, Харьков, 1888, стр. 254–255)<sup>195\*</sup>.

не по форме (мастерству), а по сути (сверх-мастерству). Музыкально одаренный *по-своему* китаец сможет, слушая китайскую музыку, «получить» от нее столько благ, сколько сам их в состоянии «дать» под ее воздействием из своей древней душевной сокровищницы. А вот музыкально одаренный *по-своему* европеец ничего не в состоянии «получить» от китайской музыки, кроме впечатления бестолкового шума, т. к. ему абсолютно нечего «дать» под ее воздействием — у него отсутствует та самая, веками слагавшаяся у китайца, душевная сокровищница, из которой только и можно что-нибудь «дать» *соответственное* сверхмастерской сущности этих священных некогда звуков.

«Восприимчивость к искусству вообще возрастает по мере образования», — говорит тот же Шопенгауэр в другом месте<sup>99</sup>.

Опять-таки верная мысль! Но опять-таки, увы, нам придется наполнить шопенгауэровский «бокал» не только через край, но и «вином» совсем иного сорта, чем требовалось бы для возлияния в память великого философа.

Восприимчивость к искусству возрастает по мере образования не потому, что с возрастанием образованности возрастает и познание «вещей в себе» (т. е. «платоновских идей»), как думал Шопенгауэр, а совсем в другой зависимости, как показывают мои схемы возникновения искусства в веках и в мгновении. Конечно, образованному человеку легче, чем необразованному, понимать знаки искусства, т. к., будучи многосторонне грамотен, он сравнительно с малограмотным и в этих знаках скорее и с меньшей затратой сил разбирается. Но бóльшая или меньшая восприимчивость к искусству зависит в гораздо бóльшей степени от *воли к искусству*, будучи связанной с нею настолько, что самый рост восприимчивости к искусству, можно сказать, прямо пропорционален росту воли к искусству. Это вытекает из того общеизвестного факта, что человек вообще всегда бывает восприимчивее к тому, что для него жизненно важно, т. е. к чему притягивается его волевая энергия (индеец восприимчив, например, по отношению малейших шорохов в кустах, т. к. от охоты за дичью зависит его существование; спящая мать восприимчива к малейшему всхлипу ребенка, т. к. связывает с его благом свое счастье, и т. п.).

<sup>99</sup> Ibid., <стр.> 277<sup>196\*</sup>.

У неуча-простолюдина, напр<имер>, обуеваемого «волей к жизни», вся восприимчивость его к внешнему миру настолько подчинена интересам примитивной «борьбы за существование», что для таких неважных в его глазах и призрачных вещей, как искусство (в его сверхмастерском и, так сказать, «потустороннем» значении), просто не хватает должной восприимчивости, точнее — неоткуда взять охоты для ее заострения в нужном направлении. Искусство для такого человека в лучшем случае «развлечение» или «практическое пособие». Он его ценит обыкновенно не как самодовлеющее нечто, а как нечто утилитарное в житейском обиходе<sup>100</sup>. Наоборот, человек образованный в достаточной степени, чтобы знать настоящую цену житейски утилитарного по сравнению с высшими ценностями, разочарованный в этом несовершенном мире вплоть до его полного или частичного «неприятия» как не жизненно важного и не ответственного желанному идеалу, становится невосприимчив к его реальным благам, считает их за призрачные и, полагая, что в области «призрачного» предпочтительнее то, что соответствует желанному идеалу, заостряет свою восприимчивость к сверхмастерскому искусству.

Такая разница вполне естественна; она вытекает из самого душевного склада неуча и образованного. В то время как у первого при жажде знаний вся воля непрерывно устремлена к тому, чтобы *вывести бессознательное на поверхность сознания*, т. е. *сделать*, так сказать, *бессознательное сознательным*, у образованного человека при некотором пресыщении наукой в связи с разочарованием в ее всемогуществе (явлении, чуждом неوفиту науки) воля реактивно стремится временами к противоположному: *растворить наше «сознательное Я» в стихии бессознательного*.

Разница этих двух противоположных тенденций и обуславливает, в сущности говоря, принципиальную разницу функций *науки* и *искусства*, и соответственных им *переживаний* (т. е. вызываемых, с одной стороны, наукой, а с другой — искусством).

---

<sup>100</sup> См., например, программу «Всероссийского объединения крестьянских писателей» (ВОКП) от 15–17 мая 1928 г., программы-манифесты Пролеткульта, ВАППа и пр<оч>.



Малообразованный простец в своей неутомимой жажде знаний склонен к самому искусству относиться как к «науке», могущей его чему-то научить; искушенный же в науке склонен к самой «науке наук» (философии) относиться порою как к *искусству* (Шопенгауэр, например!)

И в самом деле (как ни комично звучит такой вопрос), куда же «деться» под тяжестью образования человеку? На чем ему естественней всего заострить свою восприимчивость? Он познал ничтожность человеческих знаний, не находит больше утешения в религии, на него не действует в достаточной «наркотической» степени ни отупляющий физический труд, ни спорт, ни другие занятия, он принужден как «культурный человек» держать на привязи первобытные инстинкты и, в частности, донельзя обуздывать сексуальную стихию своего «исконного Я», заставляя ее служить «приличным образом» (т. е. путем сублимации) совершенно чуждым ей раньше заданиям. Образованный человек испытывает бессознательную ностальгию в отношении прародины, где его «исконное Я» прожило тысячелетия и которая издали мнится ему «раем», напрасно покинутым под воздействием сурового и мало что дающего взамен интеллекта. К этим-то утраченным «райским» благам — религиозной утехе, фантастической свободе проявления инстинктов и прочим первобытным «привилегиям», вернее говоря — к *наи-ярчайшему переживанию вновь этих древних соблазнов*, к коим становится особенно восприимчив образованный человек, — его и возвращает сверхмастерское искусство, которое путем воплощения *идеалов* нашего «исконного Я», их призывным красноречивым глаголом пробуждает его словно «трубным гласом» из недр бессознательного, убажает тем же *идеальным* путем его архаические влечения и в результате восстанавливает связь его с нашим «сознательным Я», *реинтегрируя* таким образом *целостность нашей психики*.

---

---

---

## Глава V

# О ВЛАСТИ ПРОШЛОГО, ОСМЫСЛЯЮЩЕЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Что обуславливает благородство какой-нибудь вещи, так это ее вечность.

*Леонардо да Винчи*

**К**ак мы видели на примере искусства, возникающего в одном мгновении, художественное произведение, не ограничивающее своего домогания лишь «мастерством», повернуто в «темпоральном» отношении не к *будущему* — как это часто кажется при изучении истории искусства и его поступательного развития, — а к *прошлому* и только к нему одному; при этом, как удалось в аналитическом итоге подметить, чем слоистее историческая подпочва, обнаруживаемая у произведения искусства (бессознательно рассчитанного на акт *проникновенного* внимания), тем *глубже*, и в простом и в фигуральном смысле, интересующее нас произведение.

Такого рода заключение, заставляя несколько насторожиться, может породить скептический вопрос: а не *примышляем* ли мы в данном случае эту самую «глубину» у художественного произведения? То есть не есть ли на самом деле вся эта «слоистость», о которой мы столько говорили, вся эта «темпоральная» *перспектива* не более как наше *субъективное* «построение» под воздействием определенных данных в художественном произведении? Другими словами, не есть ли всё это — наша собственная *фантазия*?

Возможно, что и так! Даже наверное *так*, если мы твердо и непоколебимо стоим на точке зрения философа Дж. Локка в отношении видимого мира, разделяя общепринятый ныне взгляд на «*фантазию*» как на нечто вторичное, производное,

как на продукт нашего *субъективного* смешения вещей видимых и невидимых, сущих и воображаемых. «Глубина не зрится, не осязается, вообще не воспринимается в опыте, а *примышляется* нами», — отвечает за Локка на поставленный нами вопрос Эббингауз<sup>1\*</sup> (в своих «Основах психологии»)<sup>1</sup>.

Совсем другой ответ на него мы получим, если станем смело на точку зрения «интуитивистов», т. е. усвоим взгляд Анри Бергсона (чьё образное представление о *прошлом* я привел в предыдущей главе), проф. Н. О. Лосского, С. Л. Франка<sup>3\*</sup> и др., а равно если внемлем представителям англосаксонского неореализма (объективизма)<sup>4\*</sup>, к коим причисляются Монтегю<sup>5\*</sup>, Перри<sup>6\*</sup>, С. Александер<sup>7\*</sup>, Дж. Лэрд<sup>8\*</sup> и наш молодой проф. Д. В. Болдырев<sup>9\*</sup>, безвременно погибший.

*Фантазия объективна*, утверждает последний, она «не есть чисто субъективная деятельность», а проникновение в сферу объективного бытия, правда — «бытия иного типа, чем окружающая нас среда», и «несоизмеримого с нею»<sup>2</sup>. Мы отнюдь не примышляем перспективную *глубину*, убеждает нас Д. В. Болдырев, а «видим ее и осязаем»<sup>3</sup> как в области пространства, так и во времени. «Так называемый *образ* есть не часть соответствующего предмета, но *тот же предмет*, — по учению Болдырева, — только в ослабленной степени». Иначе говоря — «в *воображении* нам дано то же самое, что и в *восприятии*»<sup>4</sup>.

Это не только чрезвычайно интересное само по себе утверждение, требующее, по компетентному замечанию проф. Н. О. Лосского, глубокого изменения всего нашего мировоззрения (всех учений о строении мира, о знании, сознании, об отношениях между познающим лицом и познаваемыми предметами), но, сказал бы я вдобавок, утверждение, чреватое и исключительно важными результатами в изучаемом нами *мире искусства*! Ибо если в *воображении художника*, запечатлевшемся на том или ином материале (бумаге, мраморе и т. п.), содержится *та же самая реальность*, что и в «мире действительном», воспри-

<sup>1</sup> Том 1, вып. 2, рус. пер.<sup>2\*</sup>.

<sup>2</sup> Знание и бытие. Харбин, 1935 г. См. вступительную статью проф. Н. О. Лосского, стр. 11<sup>10\*</sup>.

<sup>3</sup> Там же, текст Д. В. Болдырева, стр. 167.

<sup>4</sup> Там же, <стр.> 124<sup>11\*</sup>.

нимаемом вне какого бы то ни было посредничества со стороны деятелей искусства, — значит, художественные произведения, возвращающие нас к безвозвратно, казалось, потерянному, и в самом деле *воскрешают* (частично или полностью) *минувшую быль*; «воскрешают» не только в *представлении* (в памяти) *нашего «сознательного Я»*, но и совершенно *объективно*, оправдывая тем самым *реальную возможность* удовлетворения *атавистических претензий* нашего «исконного Я», для которого «минувшая быль» (со всеми дорогами этому «Я» *ценностями*) никогда не была минувшею *навсегда* (отъединенная лишь «временными» препятствиями) и никогда не принималась за нечто субъективно-призрачное.

Нужно только, учит Д. В. Болдырев, «ослабив напряженность своих ощущений, погрузиться в глубину, как бы в подводное царство бытия, где мало-помалу исчезает косная определенность предметов в струях непрерывности, чтобы почувствовать присутствие того, чего, говорим мы, „уже нет“»<sup>5</sup>.

«C'est ce qu'on ne voit pas qu'il faut peindre: *l'art est de rendre le mystère perceptible*»<sup>6</sup>. Это одна из самых правдивых и волнующих мыслей, какие я встретил в объемистой книге «Art», принадлежащей перу художника Ozenfant<sup>13\*</sup>.

«В изобразительном искусстве невидимое делается видимым, т. е. выделенным из лона своей непрерывности», — перекликается с парижанином Ozenfant харбинец Д. В. Болдырев через весь необъятный евразийский материк<sup>7</sup>.

Говорят, битва на Каталаунских полях была еще целых три дня и три ночи видима над бранным полем<sup>15\*</sup>. Это «не пустая метафора», предостерегает нас Болдырев, битва эта, и невидимая, «столетия замирает в глубинах прошлого, подобно звезде. Наряду с этими полувечными звездами все камни нашей земли испещрены то вспыхивающими, то угасающими фосфорическими чертами более или менее крупных и вовсе мелких событий. Умирая, и они длятся в бесчисленных степенях ослабления. Их отзвуки, их следы, их ароматы, — словом, их слабые степени мы встречаем повсюду на той или иной глубине от окружающих

---

<sup>5</sup> Там же, <стр.> 122.

<sup>6</sup> См. стр. 270 названной книги<sup>12\*</sup>.

<sup>7</sup> <Д. В. Болдырев.> Op. cit., <стр.> 136<sup>14\*</sup>.

нас предметов. Это — своего рода тончайшие *eidoxa* Демокрита<sup>16\*</sup>, которые часто поражают нас причудливыми и неожиданными видениями. В грубой форме Демокрит провидел то, что не могла разработать дальше европейская философия, проникнутая субъективизмом, и что лишь в самое последнее время с большими муками выступает вновь на поверхность — *объективизм образов* и основанные на нем причуды воображения. Говоря словами Демокрита, мы окружены этими *eidoxa* и постоянно испытываем их влияние. Мы улавливаем их то в виде ничем не вызванного смутного и мимолетного настроения, то в виде как бы совсем постороннего для нас образа, который вдруг забрезжится в нашем сознании. Достаточно, ослабив свое внимание и заботы, пройтись по тихим заводам жизни, например по безлюдным улицам города, чтобы испытать множество подобного рода образов и состояний, ничем не связанных между собой и с *нашим* прошлым, которые кажутся нам странными и загадочными...»<sup>8</sup>

Легко понять при такой гипотезе (не развитой, к сожалению, Болдыревым в направлении искусства), какое несоизмеримое ни с чем значение приобретают *художественные произведения*, властные *улавливать* эти *quasi-eidoxa*<sup>18\*</sup> и усиливающие в должной мере еле заметные в сутолоке нашей житейской обыденщины чересчур нежные и *слабые* формы их выражения.

«Вселенная полна богами», — утверждал в Древней Греции философ Фалес<sup>19\*</sup>. «Пространство полно *образами*», — поправляет осторожно Фалеса умудренный по сравнению с ним русский философ Болдырев в своем сопоставлении «Знание и бытие». «Уходящая в даль „пустота“, именуемая пространством, простором», представляется Болдыреву как «полнота *ослабленных* звуков, цветов, форм, ароматов, чьи непрерывные степени ослабления и образуют ее глубину»<sup>9</sup>.

Стоит только *усилить*, стоит только внятнм образом *выявить* ослабленные формы тех образов, которые заполняют собою пространство, — и они оживут перед нами во всей полноте *объективно* присущей им жизни.

<sup>8</sup> Там же, стр. 130<sup>17\*</sup>.

<sup>9</sup> Там же, стр. 167<sup>20\*</sup>.

Это, в сущности, и составляет — коли разобраться как следует — первую задачу артиста.

«Подобно отдаленным и уже угасшим звездам, — говорит Болдырев, — и все вообще вещи, уже умерев, известное время еще продолжают светить, т. е. оставляют после себя свое слабеющее повторение, переходя нечувствительно от настоящего к прошлому»<sup>10</sup>.

Вернуть в *настоящее* то, что перешло в *прошлое* — вот вторая задача артиста! И достигая ее, он становится, в известной мере, яко бог, воскрешающий из мертвых!

Я слышал, что *радио будущего* делается не только «радио настоящего», в смысле времени распространения возникшего в эфире звучания, но и *радио прошлого*, т. е. что последователи Маркони<sup>21\*</sup> задумываются над таким сверхчувствительным аппаратом, который уловлял бы звуковые волны, *давным-давно* уже обтекшие наш земной шар. Мы услышим в таком радиоприемнике не только Нагорную проповедь Христа, но (с усовершенствованием изобретения) и рев мамонтов, столкнувшихся с бронтозаврами перед хором испуганных допотопных пичужек.

В необузданном воображении некоторых фантазеров мелькает столь мощный аппарат телевидения, который улавливал бы со временем даже лучи от предметов, удаленных не только в пространстве, но и во времени!..

Поверим им на слово! (Мы живем в эпоху, когда и несбыточное, казалось, сбывается!)

Какое же, спрашивается, *значение*, какое *влияние* может оказать реализация подобных фантазий на *искусство*, оборачивающееся куда чаще на *прошлое*, которое, в общем, известно, чем на *будущее*, которое своей гадательностью «подводит» порою и самых авторитетных «пророков», а главное — не пережито (в веках) нашим «исконным Я»?

Ровно никакого! И это по той простой причине, что произведение искусства — отнюдь не точное и «бездушное» повторение воспринятого, а *творческая* его переработка, соответствующая *вкусам* того или другого «исконного Я» и (как мы уже видели

---

<sup>10</sup> Там же, стр. 129.

из второй главы) *идеализирующая* «театральным образом» облюбываемые им некогда ценности.

Мы будем иметь еще случай подробно ознакомиться с теми координатами (спецификумом, функцией и методом искусства), наличие которых обуславливает художественное произведение в его высшем, сверхмастерском значении<sup>22\*</sup>.

Пока же достаточно сослаться на то место в цитированном только что труде проф. Д. В. Болдырева, где он пытается дать объяснение, почему «места *чужих* воспоминаний, *чужого*, например, детства, говорят нам не более, чем всякие иные места <...> Невоспринимаемость, — говорит он в данном случае, — или, вернее, трудная воспринимаемость пережитых образов прошлого свидетельствует не о субъективности самих этих образов и не о том, что они не сохранились в прошлом, а только о том, что в прошлом не сохранилось более сложного целого образа и нашего ощущения, т. е. самого факта памяти, что и понятно, раз этого факта и не было, ибо ведь в прошлом сохраняется только то, что само было некогда настоящим»<sup>11</sup>.

Ясное дело, что ни сверхрадио, ни сверхтелевизионный аппарат, чаемые в фантастическом будущем, не окажутся никогда в состоянии явить нашему «исконному Я» того *образа прошлого*, какой слит в *единое целое* с испытанным им некогда *ощущением*. В конечном результате, восстановление именно агломерата раз испытанного *ощущения с образом прошлого* должно иметь первенствующее значение в сверхмастерском произведении искусства. Другими словами — последнее слово тут как-никак остается за нашим «исконным Я», которому, в противоположность «сознательному Я», должно быть глубоко безразлично, *объективно* (для всех) или *субъективно* (лишь для данного «Я») восстанавливается в искусстве прошлое! Лишь бы оно восстанавливалось с искони облюбыванной данным «Я» стороны, в сладостно-привычном для него сочетании избранных частей целого, бережно, идеализованно, но вместе с тем убедительно, как самая явная явь!

Однако самый факт, что художественные образы в глазах некоторых из современных философов трактуются как *объек-*

---

<sup>11</sup> Op. cit., <стр.> 128. Курсив мой.

*тивная данность*, не может, конечно, оставить равнодушными истинных поклонников искусства! Ибо одно дело — восхищаться *видимостью*, обязанной лишь нашему *воображению*, и совсем другое дело — восхищаться *реально существующей вещью*, пленительность которой длит свое *объективное бытие*.

Можно заметить, не впадая в преувеличение, что, быть может, именно эта (знаменательная сама по себе) гипотетическая *объективность созданий искусства* объясняет до некоторой степени излюбленную в его истории *направленность* большинства художественных созданий к *прошлому* и, главным образом, к нему одному. Действительно ли это так?

Не слишком ли мы «с разбегу» обобщаем известные нам факты в многовековой истории искусства?

Не обманываемся ли мы в увлечении насчет *истинных тенденций* большинства художественных произведений, известных нам до сих пор?

Неужели же искусство в значении сверх-мастерства — это неизменная *дань прошлому*?

Так ли это?

А как же быть с *профетическими* произведениями искусства? Есть ведь и такие! И притом замечательные в своем роде *chef d'œuvres*.

Все эти вопросы, касаясь сердцевины искусства, требуют особо обстоятельных ответов, к коим мы и обратимся теперь, взыскую истины в области, где большинство отделялось до сих пор только «фразами».

## 1.

Искусство в значении сверх-мастерства — это всегда — как мы сейчас убедимся — *дань прошлому*, дань тому, что тешит предков, в нас живущих. Как бы искусство в этом своем значении ни казалось новым и на самом деле ни пользовалось новыми приемами — оно неизменно обращено к прошлому и только к прошлому! Даже тогда (как мы увидим далее), когда искусство повертывается всем своим существом к будущему, оно всё же в действительности обращено своим «массивом» к прошлому.



Бывает даже так, что «когда люди, по-видимому, только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее, создают *совершенно небывалое*» и притом отнюдь не только методами искусства — «как раз в такие эпохи, — учит Карл Маркс, — («эпохи революционных кризисов»)»<sup>23\*</sup>, они заботливо вызывают к себе на помощь *духов прошедшего*, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в освященном древностью наряде, на чужом языке разыграть новый акт на всемирно-исторической сцене»<sup>12</sup>.

Уж, казалось бы, чего *новее* музыка гениального *новатора* А. Н. Скрябина (в последних *opus'ax*<sup>26\*</sup> которого до сих пор еще не все музыканты способны должным образом разобратся). Чего *новее*, скажем, задуманной им перед смертью «Мистерии», от разящей гармонии которой — думал Скрябин — суждено было распасться материальному миру. А между тем, по признанию самого Скрябина, эта неслышанная и так и не услышанная «мистерия» представляла собой не что иное, как *воспоминание*. «Всякий участник („Мистерии“)<sup>27\*</sup> должен вспомнить, — говорил Скрябин, — что он пережил с сотворения мира. Это в каждом из нас есть, — настаивал композитор, — надо только вызвать это переживание — оно же и *воспоминание*»<sup>13</sup>.

Очень хороший пример *гипноза прошлого* в искусстве приводит А. Лежнев в книге «Вопросы литературы и критики». «Я знаю судьбу открытки, — рассказывает сей известный советский критик, — открытки, посвященной первомайскому празднику, на которой идея 1 мая символизирована фигурой пролетария, исполненной непосредственной мощью; пролетарскими являются форма и содержание, пролетарием является и художник. Но открытка эта встретила со стороны рабочих масс полное равнодушие, в то время как плохо нарисованные богини свободы и прочая буржуазно-эпигонская дребедень бралась нарасхват»<sup>14</sup>.

На всероссийской конференции драматургов и композиторов в 1930 г. некоторые из ораторов с болью в сердце указыва-

<sup>12</sup> Заимствую цитату из романа Льва Нитобурга<sup>24\*</sup> «Немецкая слобода». См.: «Литературный современник», № 7 за 1933 г., стр. 99<sup>25\*</sup>.

<sup>13</sup> Л. Сабанеев. Воспоминания о Скрябине, стр. 83<sup>28\*</sup>.

<sup>14</sup> Стр. 26 названной книги. Изд.-во «Круг».

ли, что многие так называемые «революционные композиции», не исключая произведений так называемых «пролетарских музыкантов», основаны на *старых* шансонетных мотивах, на цыганских песнях, на народных напевах, а иногда (скандал!) на... церковных песнопениях. «Что делать!» — восклицали по этому случаю злорадные хулители советской действительности: еще К. Маркс подметил, что «всё отживающее стремится обновиться и удержать свою позицию во вновь нарождающихся формах»<sup>29\*</sup>. «По самой природе своей, — вспоминали другие отзыв Льва Троцкого, — *художество консервативно*, отстает от жизни и мало приспособлено ловить явление на лету в процессе его формирования»<sup>15</sup>.

Поэту совершенно напрасно в 1932 г. на поэтической дискуссии во Всероссийском союзе писателей хранители «классовой» чистоты пролетарской поэзии жаловались (устаами критика Селивановского<sup>31\*</sup>), что «старый мир мыслей и чувств, мир ячества, чертовщины, мистики выпирает из разных щелей советской поэзии»<sup>32\*</sup>.

Так оно и должно быть! — настоящему поэту неизменно

...хочется упасть во прах  
И хочется молиться снова,  
И *новый мир* создать в слезах  
Во всем — *подобие былого*.

(Вл. Ходасевич)<sup>33\*</sup>

Поэту свойственно не удовлетворяться миром, в котором он живет, и воспевать *прошлый* — не забудем, что все великие произведения, какие только нам известны, говорят не о современных их авторам событиях, мыслях и чувствах, а о *бывших, прежних, ушедших*; таковы «Илиада», «Одиссея», все саги, былины, древнегреческая трагедия, сборник арабской поэзии «Тысяча и одна ночь»...

«Едва ли найдется на свете другой человек, — говорит Н. А. Римский-Корсаков в своей „Летописи“, — который так мало верил бы в сверхъестественное, фантастическое или также загробное, как я, и тем не менее, как художник я люблю всё это бо-

---

<sup>15</sup> Л. Троцкий. Формальная школа поэзии и марксизм<sup>30\*</sup>.

лее всего. И религиозные обычаи — что может быть невыносимее <...> и всё же с какой любовью я дал выражение в музыке именно таким обычаям...» (стр. 4)<sup>34\*</sup>.

Мой дорогой учитель Н. А. Римский-Корсаков был удивлен таким несоответствием между его критической *мыслью* и художественным *вкусом*, потому что не знал еще (теоретически) *командной позиции в искусстве нашего «исконного Я»!* Не знал, что наряду с личными бессознательными содержаниями существуют и другие содержания, возникающие не из личных приобретений, а из *наследственной* возможности психического функционирования вообще, именно из *наследственной* структуры мозга, как это хорошо показал К.-Г. Юнг в своей не раз цитированной здесь работе «Психологические типы» (стр. 401 рус. изд.) «Таковы *мифологические сочетания*, — добавляет тут же К.-Г. Юнг, — мотивы и образы, которые всегда и всюду могут вновь возникнуть помимо исторической традиции или миграции»<sup>35\*</sup>.

О *наследственности* же *вкуса* мы можем говорить теперь с тем большей уверенностью, что она основана на биологических данных: совсем недавно, в 1932 г., американские физиологи, занимавшиеся в лабораториях Института Карнеги, установили (в результате многолетних работ), что *индивидуальность вкуса передается по наследству*: если какое-либо химическое вещество кажется одному субъекту более горьким, чем всем другим, то эту особенность унаследуют и его дети. Ясно, что в вопросах *искусства*, где *вкус* имеет такое огромное, можно сказать, *решающее* значение, роль его *наследственности* (как, например, в творчестве того же Н. А. Римского-Корсакова) выступает на первый план.

Разве не знаменательно в этом отношении, что люди XVIII в. с их неестественных размеров пудренными париками и в фижмах увлекаются — в век Дидро и энциклопедистов — «аркадскими... пастушками», распевают... «бержеретты», представляют любовно на сцене... «пасторали» и т. п. А наши военные XIX в. с их противоестественными мундирами и такой же дисциплиной (которую они поддерживали ценой человеческих жизней!) — разве не показательно их крайнее увлечение вольными «как ветер» цыганами, воспевающими на все лады свободную

степную любовь! Наконец, и мы сами хороши, когда — с претонченными чувствами столичных эстетов и ультрапередовыми взглядами моралистов XX в. — отплясываем негритянские танцы под джазовой бой часов, показывающих без пяти минут половое соитие.

Всё это вовсе не мелочь, как может показаться некоторым! Всё это крайне симптоматично для того атавистического «*назад*» в истории искусства, которое не брезгует, можно сказать, никакой «формой» для осуществления этого «*назад*».

«Возврат *назад*, — негодовал еще недавно советский критик Б. Арватов, — стилизация под „классиков“, потуги на аристократическое гурманство и, прежде всего, бегство от форм реальной действительности — вот альфа и омега эстетизма»<sup>16</sup>. И тут же негодующий критик (требующий, чтобы поэт как «существо классовое» был «подчинен своей классовой природе») приводит имена существительные, которые, несмотря на весь свой отъявленный *архаизм*, всё еще пестрят в «пролетарской» поэзии (плоть, длань, чары, нега, рок, грезы и пр<оч>.).

*Члены* ударной группы, рассказывает про коллектив советского фарфорового завода другой писатель (А. Долгих)<sup>37\*</sup>, те, кого старые рабочие клеймили словом «футуристы», выставили (через 10 лет советской власти) следующие «красно»-речивые экспонаты: «...отряд красноармейцев на *былинный* мотив, как отряд легендарных *витязей*, *былинный* лес заводских труб, *адское* пламя кочегарок <...> красочный *хоровод* женского труда»<sup>17</sup>. Вот вам и «футуристы», да еще советские революционеры, да еще «ударники»!

«Почему, напр<имер>, „Сафо“ удержалось, как название сорта папирос и просуществовало все двенадцать лет революции, — спрашивал советский критик А. Мовшенсон<sup>39\*</sup> в 1929 г. (на страницах журнала „Жизнь искусства“), — хотя что-либо более чуждое потребителю, чем имя греческой поэтессы, трудно себе представить»<sup>18</sup>.

Это трудно себе представить только тем, кому невдомек до сих пор, что искусство — как правило — в чем бы ни проявля-

<sup>16</sup> Об агит- и проз-искусстве. М., 1930, стр. 196<sup>36\*</sup>.

<sup>17</sup> Роман «Кривая». См. «Красная новь» 1930 г., № 2, стр. 74<sup>38\*</sup>.

<sup>18</sup> № 30, от 28 июля 1929 г. — «Производственная графика»<sup>40\*</sup>.

лось (хотя бы в оформлении папиросной этикетки), всегда имеет в большей или меньшей степени *консервативную* тенденцию. А что касается поэтического языка (благо речь идет о *Сафо*), то еще Аристотель требовал, чтобы он был *издревле* заимствованным и имел характер чужеземного, удивительного (что и наблюдается на практике: шумерийский язык был в ходу у ассирийцев, латынь — у средневековых «интеллигентов», арабский — у персов, древнеболгарский — у русских грамотеев)<sup>19</sup>.

Ты веешь, ты решишь, ты близко,  
Три тысячи лет я влюблен.  
О, Сафо, средь звездного списка  
Ты царица любовных имен. —

вот как, наверно, ответил бы поэт К. Бальмонт<sup>20</sup> такому прозаику, как А. Мовшенсон, на его недоуменный вопрос.

«Почему в советской стране, — не унимается тот же А. Мовшенсон в цитированной статье, — духи называются „*Букет моей бабушки*“?»<sup>21</sup>

Потому что аромат старины, ответим мы недогадливому А. Мовшенсону, уже тем самым, что он аромат *старины*, достаточно гарантирует, что не выдохнется в будущем и не исчезнет вместе со стариной! А вот насчет аромата *современности* — та же «бабушка», быть может, «надвое сказала».

«Если читать театральные статьи, — смеялась недавно наблюдательная Ю. Сазонова<sup>41\*</sup>, — можно подумать, что в России на сцене все ходят вверх ногами. На самом же деле под грохот статей и речей русский театр продолжает тихо жить *старой жизнью*: в репертуаре значатся „Роз-Мари“, „Корневильские колокола“, „Цыганский барон“, „Гейша“<sup>42\*</sup>. Повторяются старые постановки на драматических сценах. В балете возобновляют... „Лебединое озеро“. Несмотря на окрики режиссерской власти, в „передовых“ театрах ограничиваются новой постановкою „Свадьбы Кречинского“ или переворачиванием наизнанку

<sup>19</sup> Виктор Шкловский. О теории прозы. Изд<-во> «Круг», 1925.

<sup>20</sup> «Дуновение Эллады» («Царица имен»). См.: «Посл<едние> новости», 17 марта 1935 г.

<sup>21</sup> Этикетка «Букет моей бабушки» была выпущена в СССР 136-миллионным тиражом (См. газ. «Рабочий и искусство» от 20 июля 1930 г.).

старых авторов. Именно поэтому пришлось вытащить Шекспира, снабдив рекомендацией: «...три четверти века назад Маркс и Энгельс советовали Лассалю больше шекспиризировать»<sup>43\*</sup>. Новый лозунг найден: больше шекспиризировать. И за „перемонтировку“ Шекспира сразу принялись все...»<sup>22</sup>

«Следует повторять и кричать со всех крыш, — писал René-Jean<sup>45\*</sup> в поучение снобам-новаторам, — в искусстве *нет новых идей*; есть только время от времени обновляемое выражение идеи, старой как мир, которой художник лишь придает оригинальный и личный оборот»<sup>23</sup>.

В этом смысле чрезвычайно показательно признание, какое в том же году, что и René-Jean, сделал печатно наш гениальный реформатор балета, еще совсем недавно *самый передовой из всех передовых* деятелей искусства, — я говорю о знаменитом балетмейстере М. М. Фокине<sup>47\*</sup>, который радикальным образом «пересмотрел» свое отношение к тем «новым путям», какие он же проложил в начале этого столетия на соблазн своим ученикам и последователям.

«По временам мне хочется стать в оппозицию к самому себе, — заявил во всеуслышание М. М. Фокин. — Хочется сказать: не надо уничтожать ничего из ценностей старого искусства. Не надо расчищать дорогу для нового искусства. У Дягилева мои продолжатели делали чудеса в решетке, и я, сознавая, что это я же дал толчок к такому толкованию, начинаю напоминать о старых более консервативных формах <...> Довольно чудить, довольно устанавливать рекорды новизны. Искусство не спорт. Остановитесь, прислушайтесь к биению своего собственного сердца, не бойтесь быть отсталыми. Отстать от других не беда. Отстать от самого себя — ужас»<sup>24</sup>.

Успокоения ради можно заметить М. М. Фокину, что искусство фатальным образом обращено к *прошлому* и служит ему даже тогда, когда мнится (как мы увидим дальше), что оно

---

<sup>22</sup> См. «Перемонтированный Шекспир» в газ. «Посл<едние> нов<ости>» от 20 ноября 1933 г. <sup>44\*</sup>

<sup>23</sup> «Si l'on veut que l'art populaire refleurisse» в «Comœdia» от 20 марта 1930 г. <sup>46\*</sup>

<sup>24</sup> См. статью «М. Фокин в современном балете», в № 26 жур<нала> «Театр и жизнь» <за> 1930 г.

«профетически» обращено к будущему. — «Наши нововведения, — учил социолог Габриэль де Тард<sup>48\*</sup>, — не больше, чем комбинации старых образцов <...> Вы не делаете ничего в своем ремесле, не беря примера с какого-нибудь образца; вы не делаете ни одного мазка кистью, если вы живописец, не пишете ни одной строчки, если вы поэт, не подражая при этом более или менее технике и приемам той школы, к которой вы принадлежите, и даже *сама ваша оригинальность есть только сочетание банальностей*, которое, в свою очередь, делается банальным»<sup>25</sup>.

И Тард, в свою очередь, не говорит здесь ничего оригинального, если вспомнить слова Гёте, обращенные к Эккерману<sup>50\*</sup>: «Глупейшая из ошибок, — по мнению этого гения, — опасения молодых голов потерять свою оригинальность признанием истины, уже признанной другими<sup>26</sup> <...> Я в течение моей долгой жизни, — подытоживал Гёте, — многое сделал и совершил, чем могу во всяком случае похвалиться. Но что же, честно говоря, было *моим собственным*, кроме способности и влечения видеть и слышать, различать и разбирать да несколько оживлять виденное и слышанное своим духом и передавать его с некоторой умелостью»<sup>27</sup>.

И впрямь! «Интригой „Фауста“» Гёте был обязан, по его словам, Кальдерону<sup>52\*</sup>; «видением» — Марлоу<sup>53\*</sup>; «сценой с постелью» — «Цимбелину»<sup>54\*</sup>; «серенадой» — «Гамлету»<sup>55\*</sup>; «прологом» — Иову<sup>56\*</sup>.

Еще Карл Розенкранц<sup>28</sup> выразил свое удивление от встречи с совершенно одинаковыми сюжетами у поэтов всех веков и народов. А до него уже Карло Гоцци утверждал, что существует только 36 трагических ситуаций. «Шиллер долго ломал голову, чтобы открыть больше, — вспоминал Гёте, в беседе с Эккерманом, — но не нашел даже столько, сколько Гоцци»<sup>57\*</sup>.

После этого совсем уж не оригинальной должна казаться книга Жоржа Польти<sup>58\*</sup> «Тридцать шесть драматических поло-

<sup>25</sup> «Социальные законы», рус. перев. 1901 г., стр. 14–15<sup>49\*</sup>.

<sup>26</sup> Разговоры Гёте, собранные Эккерманом. Пер. Д. В. Аверкиева. СПб., 1891 г. Ч. II, стр. 387–389.

<sup>27</sup> Там же, стр. 127–128<sup>51\*</sup>.

<sup>28</sup> Автор «Эстетики безобразного», появившейся в печати в 1853 г.

жений», где автор внушает собратьям своим по перу, что «драматург, как и всякий художник, фактически может лишь *комбинировать* известные объективно данные положения»<sup>29</sup>.

При подобном положении вещей не удивителен тот *культ старины*, каким отмечено творчество наиболее чутких к его основам и великих в своем мастерстве художников давнего и недавнего прошлого. Стоит только вспомнить затяжную в веках *грекоманию*, отразившуюся и в пластических, и в словесных, и в театральном искусствах. Не только языческий Рим вдохновлялся в своей архитектуре, скульптуре, поэзии и драме художественными образцами древних Афин (что слишком хорошо известно, чтобы на этом останавливаться), но и христианский мир поступал точно так же, и притом — как это ни диковинно — в отношении мифологических образцов. В римских катакомбах, напр<имер>, Христос изображается то в виде Орфея, то в виде Гермеса. «Оберегатель стад Гермес был ведь вместе с тем и душеводец, — замечает М. Каррьер<sup>60\*</sup>; — его и представляли с овном рядом, иногда с овном на руках. В Евангелии Иисус назван добрым пастырем, ищущим и обретающим овец, отбивающихся от стада. Так и стали изображать Его в подобие гермесовым фигурам — молодым, в коротком пастушьем платье, несущим овцу на плече <...> Этот символ Спасителя всех *ближе говорил сердцу*», — правильно заключает М. Каррьер, имея в виду *языческую консистенцию* сердца (ср.: Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человечества. Москва, 1874 г., стр. 81)<sup>61\*</sup>. Рядом с Гермесом — там, где надо было показать миротворящую власть Иисуса над суровой стихией, — и Орфей становится символическим изображением Спасителя, представлявшегося в таком случае в виде безбородого юноши, в фригийском колпаке и с лирою в руках. И Тертуллиан, и Августин, и другие Отцы Церкви сравнивали Деву Марию с еще «не оскверненной землею», с «невспаханым полем», конечно, не без того, чтобы не покоситься (как выражается К.-Г. Юнг) на Кору, т. е. на деву Персефону древнегреческих мистерий<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> См. «Парижские письма» А. В. Луначарского, в его книге «Театр и революция». Гос. изд<-во>, 1924 г., стр. 379<sup>59\*</sup>.

<sup>30</sup> Психологические типы, стр. 221.



О том влиянии, какое оказали на воображение готов, франков и вандалов памятники античного искусства, можно найти красноречивые указания и у Zappert'a<sup>62\*</sup> («Über Antiquitäten Funde im Mittelalter»), и у E. Müntz'a<sup>63\*</sup> («Histoire de l'art pendant la Renaissance»).

В знаменитой коллекции Шпитцера хранятся работы из слоновой кости VIII–IX вв. (т. е. времен самого глухого Средневековья) с изображениями античных сюжетов. Касясь же сооружений XI–XII вв., Ипполит Тэн<sup>64\*</sup> уже с полным правом говорит о «Возрождении до Возрождения». Когда же начинается всепризнанное *Возрождение античных ценностей* — грекомания прямо-таки обурекает души художников этой эпохи. Достаточно сказать, что миссию Рафаэля некоторые из критиков (тот же E. Müntz, напр<имер>) видели в «показе заново миру той красоты, какая уж однажды мелькнула пред очами греческих художников». Леонардо да Винчи то и дело ссылается на Архимеда в своих сочинениях (рядом с Витрувием и Плинием), настойчиво признавая куда более полезным изучение античного искусства, чем современного...<sup>31</sup> Об античном ферменте творчества Микеланджело, как скульптора, так и живописца, говорить не приходится — его искусство стало самим воплощением духа эллинского возрождения.

После этих учителей прошлого — всё европейское искусство, и притом во всех его областях, проникается насквозь тенденцией классических идеалов. «Ipse dixit!» (сам сказал!) — под этими словами стали подразумевать со Средних веков непререкаемый авторитет Аристотеля; его даже не называли в спорах: к чему? Разве кто-либо из Отцов Церкви мог претендовать на титул «сам» рядом с именем великого грека!

Дошло со временем до того, что Винкельман<sup>65\*</sup>, в своих разительных «Мыслях о подражании греческому искусству», писал: «Чтобы стать великим или, если возможно, неподражаемым в искусстве, следует подражать древним»<sup>66\*</sup>.

Гёте, в пылу грекомании, писал Шиллеру (12 мая 1798 г.), что следует подражать грекам даже в их... недостатках (sic!)<sup>67\*</sup>.

<sup>31</sup> Он называл копировщиков античных шедевров не детьми, а «племянниками природы».

Следуя такому принципу, актеры в «Макбете» Шекспира, «перерасононенном» на греческий лад Шиллером<sup>68\*</sup>, играли в масках и котурнах.

Нужно ли упоминать здесь (минуя многих и многих) о художнике Давиде<sup>69\*</sup>, по инициативе которого чуть не все французы конца XVIII в. восхотели стать греками на манер тех «классических» персонажей, какие красовались на полотнах Давида... Менее известно, пожалуй, то особенное течение, какое в школе Давида возглавляли ригористы Карл Нодье и некто по имени Quai<sup>70\*</sup>; этим художникам в их староверческом азарте казались приемлемыми среди всего античного искусства только период... *до Фидия* и, в крайнем случае, искусство его самого.

«Первобытники!» — Так называли себя представители этого староверческого классицизма, коим вряд ли найдется основание чрезмерно дивиться, если вспомнить, что *возвращение назад*, стремление подражать произведениям давно уже прошедших веков — повторяется в истории искусства беспрестанно.

В самом древнегреческом искусстве доминировал со временем *архаизм*, заключающийся в *преднамеренном* подражании древнейшему стилю — стилю, господствовавшему в искусстве *до Фидия*. «Архаистические или гиератические произведения греческого искусства обнаруживают *преднамеренное* стремление придерживаться стиля древнейших времен, с его техническими недостатками <...> Архаизм *преднамеренно*, ради подражания древним образцам, делает маленькую голову, ставит ее en face, с покойным выражением, с глазами навывкат, слишком короткою верхнею губою и высоко поставленными ушами <...> Иногда, подобно настоящим древнейшим произведениям, идущая фигура ставится на обе ступни вплотную», причем «одежда, даже при движении фигуры, облегает тело параллельными складками»<sup>32</sup>.

Символ *Христа*, по словам М. Каррьера, «ближе говорил сердцу» древних христиан в образе... *Гермеса!*..

Оно и понятно, коль мы примем во внимание подавляющее количество греков и римлян (веривших раньше Меркурию-Гермесу), насчитывавшихся среди христиан античного периода их размножения.

<sup>32</sup> См.: «Эстетика» Л. Саккетти, т. 1, СПб., 1905 г., стр. 150<sup>71\*</sup>.

«Мы охотнее слушаем известное, чем неизвестное. (*Ipse dixit*<sup>72\*</sup>.) Музыка чем старше, тем более привычна нам и тем сильнее действует», — говаривал Гёте<sup>33</sup>.

О том, что «*время значительно повышает художественное достоинство многих произведений искусства*»<sup>73\*</sup>, говорил убедительно и пространно Джон Рёскин: «...если рисунок здания вначале был плох, то единственное достоинство, какое он может когда-нибудь приобрести, заключается в следах времени», — учил Джон Рёскин. «Прискорбному пристрастию к новизне, которое, — по мнению Рёскина, — коренится в себялюбии, ограниченности и самомнении, характерных для всех заурядных умов <...> противовесом служит кроющаяся в глубочайших тайниках сердца *любовь к признакам времени*; эта любовь до того сильна, что глазу доставляют удовольствие даже повреждения, являющиеся делом времени»<sup>34</sup>.

Отсюда — то «художественное» впечатление, какое производят на всех нас... *руины*.

## 2.

Но где лежит объяснение этой нескончаемой *дани прошлому*, какую уплачивает порою даже новое, самоновейшее и ультрапередовое искусство?

«Для нас романтик, — отвечал на подобный вопрос Н. Hettner<sup>75\*</sup> в 1850 г., — не просто реакционер, а реакционер *по доктрине* и образованию; он хочет старого не потому только, что оно старое и доставшееся по преданию <...> Он хочет его потому, что готовые, замкнутые и осязательные образы и формы вымершего прошедшего кажутся ему бесконечно увлекательнее и поэтичнее, чем только что слагающееся новое, которое нигде не может дать беспомощной фантазии осязательных и твердых точек опоры»<sup>35</sup>.

Ну а *почему* же, спросим, «формы вымершего прошедшего» кажутся и «увлекательнее», и «поэтичнее»? *Где* находятся его «осязательные и твердые точки опоры»?

<sup>33</sup> Sprüche in Prosa. Stuttgart, 1869, т. I, стр. 152.

<sup>34</sup> <Дж. Рёскин.> Современные художники. I. Общие принципы и правда в искусстве. Пер. В. С. Когана. М., 1901, стр. 141–142<sup>74\*</sup>.

<sup>35</sup> Op. cit., стр. 176\*.

На это даются различные ответы.

Говорят, что старинные произведения искусства дышат подлинной *юностью* и что «при всей их робости и неловкости мы встречаем» в них «жизненную силу, которая, стремясь к совершенствованию, еще не вполне разрешилась и как бы скрыта в них; она-то и действует на нас с невыразимою привлекательностью»<sup>36</sup>.

Говорят: «...искусство завершает культуру, а не создает ее. Ему свойственно набрасываться на вполне сформированные продукты техники, иногда способствовать их гражданской смерти и долго питаться их трупом»<sup>37</sup>.

Говорят (и это всем известно), что искусство обращается главным образом к чувству, а не к разуму. «Доверять (же) своему чувству, — учит Фр. Ницше, — это значит повиноваться деду, бабушке и их родителям более, чем нашим собственным властелинам — рассудку и опыту»<sup>38</sup>.

Говорят, что взрослые — сушие дети; а дети «любят *старую*, изуродованную куклу больше, чем *новую*» оттого, что по отношению к старой кукле «воображение может властнее, — по мнению М. Гюйо, — распоряжаться, изменяя ее под влиянием воспоминаний или минутного настроения» («Воспитание и наследственность». Гл. V — «Школа») <sup>79\*</sup>. К тому же «ни о чем так горько и светло не вспоминает безвозвратно взрослый человек, как о потерянном рае своего *детства*. Нет памяти более живой среди людей, чем та, что питает мечту о золотом веке, о младенчестве народов, о счастливой колыбели человечества. Все религии сулят возвращение к вечному истоку и началу истории уподобляют ее конец <...> Чем отвлеченней становится наше знание и расчлененнее наши чувства, тем упорнее мы тоскуем по первоначальному единству созерцания и опыта. Чем расщудочней и формально заостренней искусство, окружающее нас, тем сильней тяготеем мы к простодушной цельности первобытного младенческого искусства»<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Ав. В. Амброс. Границы музыки и поэзии. СПб., 1889 г., стр. III–IV<sup>77\*</sup>.

<sup>37</sup> Конст. Миклашевский. Гипертрофия искусства. 1924 г., стр. 58.

<sup>38</sup> Афоризм из «Утренней зари»<sup>78\*</sup>.

<sup>39</sup> В. Вейдле. Потерянный рай. См. газ. «Посл<едние> новости» от 7 мая 1932 г.<sup>80\*</sup>

Говорят еще, что *старина* в искусстве имеет за собой тот шанс художественного обаяния, что «кульминационная точка эстетического развития человечества, быть может, не впереди, а позади нас. Греческий идеал прекрасного до сих пор, например, представляет недостижимую высоту»<sup>40</sup>. Карл Маркс «определенно утверждал, что искусства пережили свой наивысший расцвет в эпоху кульминации античной греческой культуры» и что «в остальные эпохи мы имеем перед собою снижение искусства», особенно же «в смысле классической гармонии»<sup>41</sup>. Вот отчего, следовательно, нас влечет инстинктивно к классической старине.

Ну а почему, спрашивается, влечет нас вообще к *старине* в искусстве и не только к классической, а к куда более древней?

На это, как у К.-Г. Юнга, так и у З. Фрейда, имеются достаточно обширные и обстоятельные (хотя и косвенные) ответы, из коих здесь довольно (в связи со всем изложенным по этому поводу в предшествующих главах) привести лишь краткие выдержки.

«Все заброшенные, — учит К.-Г. Юнг, — отвергнутые, пережитые, уже утраченные поколениями функциональные возможности *оживают* и начинают всё сильнее влиять на сознание, часто несмотря на отчаянное сопротивление со стороны сознательного разума. Спасаящим является *символ*, могущий вместить и объединить в себе сознательное и бессознательное»<sup>42</sup>. Такой именно символ как нельзя более свойствен *старинным* произведениям искусства, соответствующим тем функциональным возможностям, какие — надо думать — и вызвали на свет данные создания искусства. — «Человек всегда, — по замечанию Юнга, — несет с собою всю свою историю и историю всего человечества. А исторический фактор представляет собой жизненную потребность, которой мудрая экономия должна идти навстречу. Так или иначе, — заключает Юнг, — *прошедшее должно иметь возможность высказываться и жить в настоящем*»<sup>43</sup>. О том, что таковую возможность легче

<sup>40</sup> Л. Саккетти. Эстетика, <стр.> 142.

<sup>41</sup> Цитирую по книге А. В. Луначарского «Вопросы социологии музыки» (М., 1927 г., стр. 127–128).

<sup>42</sup> Op. cit., <стр.> 250<sup>81\*</sup>.

<sup>43</sup> Там же, стр. 324<sup>82\*</sup>.

всего найти в *старинных созданиях искусства*, не может быть, конечно, двух мнений.

Другое объяснение тяги к старинным произведениям искусства можно почерпнуть у З. Фрейда — времен открытия им в человеке «*Todestrieb*» (влечения к смерти). Всякое влечение, по позднейшему учению знаменитого психоаналитика, причинно обусловлено предшествующим состоянием, которое оно стремится восстановить. Всякое влечение имеет, по Фрейду, *консервативный характер*: оно влечет *назад*, а не вперед. «Влечение, — говорит Фрейд, — <...> можно было бы определить как наличное в живом организме *стремление к восстановлению* какого-либо *прежнего состояния*, которое под влиянием внешних препятствий живое существо принуждено было оставить...»<sup>44</sup>

Нужно ль объяснять здесь, что как раз частичному (хотя бы иллюзорному) восстановлению «прежнего состояния» (которое мы вынуждены были некогда оставить) и служит большинство произведений *старинного искусства*, возникших под воздействием этого «прежнего состояния» и так или иначе отражающих его (своей *сверхмастерской* стороною), а потому и властных посылно удовлетворить наше возвратное к нему устремление.

Как бы то ни было, но в одном — после всего сказанного — не может быть больше сомнений: если *старинные произведения искусства* представляют собой такой огромный соблазн для подавляющего большинства (тая в себе столь непреложную жизненную ценность!) — остается только сделать соответственный вывод, что и современному искусству будет тем больший обеспечен успех, чем более это искусство будет *сходствовать* в *главнейшем* со старинным, т. е. чем более оно будет отвечать стремлению, удовлетворяемому художественной *старинной*.

Другими словами (и притом — весьма парадоксальными словами!), *современное искусство, для того чтобы стать максимально действенным, должно в своем основном задании уподобляться старинному искусству.*

И на поверку так оно и есть, если всмотреться в суть дела: *современное искусство* в его *сверхмастерском* значении стремится как раз к тому самому, что и *старинное искусство* (отличаясь

---

<sup>44</sup> По ту сторону принципа удовольствия. М., 1925 г., стр. 12 и 74<sup>83\*</sup>.

тем резко от искусства в его обычном «мастерском» значении): оно полагает свою благую цель не в удовлетворении потребностей сегодняшнего «сознательного Я», а «исконного Я», т. е. того самого, интересы которого имелись в виду более близким к нему художникам.

Современное искусство (как сверх-мастерство) платит, значит, приблизительно ту же *дань* нашему *прошлому*, что и *старинное* (в наших глазах) искусство. И Лев Толстой, конечно, прав (хоть и восстает всемерно против этого), говоря, что искусство удовлетворяет в наше время «чувства, вытекающие из *отсталого*, пережитого людьми религиозного учения», что всё наше искусство — это искусство извращенного христианства, «передающее чувство суеверного страха, сладострастия, гордости, тщеславия, восхищения перед героями, искусство, возбуждающее исключительную любовь к одному своему народу или чувственность...» (ср. Гл. XIX стр. 347 поздн. изд. «Что такое искусство?») <sup>84\*</sup>.

Что *современное* искусство (как сверх-мастерство) доставляет в огромной части своих произведений ту же *дань прошлому*, что и *старинное* (в наших глазах) искусство, видно хотя бы из тех *тем*, какие облюбованы с испокон веков различного рода художниками.

Это всё в подавляющем большинстве или *исторические темы* (мифологические сказания, религиозные повествования, всякие сказки, былины, легенды, баллады, исторические драмы, трагедии и т. п.), или же *вечные темы*, которые — по мудрому слову Федора Сологуба — сводятся все, в конечном счете, лишь к двум: к *любви* и к *смерти* <sup>85\*</sup>. Можно без всякой натяжки заметить, что даже *новые формы* и «*направления*» в искусстве и те являются по большей части также своеобразною *данью прошлому*.

Например, живописцы-*примитивисты* (с их кумиром — «таможенником Руссо») отдают дань тому *прошлому* человечества, какое оживает в рисунках детей, в ребячливости, «первобытной корявости» и в наивности простодушного творчества <sup>45</sup>; *сюрреалисты* платят примерно *такую же дань* в «сновидческих»

<sup>45</sup> «Момент подлинной художественной эмоции присущ и таким произведениям, в которых отсутствуют элементы мастерства», — правильно и крайне уместно указал художественный критик Александр Бе-

произведениях (которые в глазах творцов их должны быть прекрасны, ибо еще Метерлинк заметил, что «каждый во сне — Шекспир»); *футуристы* как нельзя лучше отвечают нашей всеобщей *атавистической* тяге к «варварской» раскраске, к диковинным побрякушкам, к громким, крикливым, скандальным словечкам и к детски бессмысленным, но нарядно-забавным звуко сочетаниям. (Существует гипотеза — противоположная учению академика Н. Я. Марра<sup>86\*</sup>, — согласно которой люди *сначала* забавлялись простым *произношением* слов, а уж потом заставили служить слова практическим *нуждам*.)<sup>46</sup>

Вообще *стремление к новому* во что бы то ни стало есть в значительной части *пережиток детства человечества*, т. е. «дикарства», когда человеку требуются и импонируют, как капризному ребенку, всё новые и новые вещи, невиданные еще штучки, не известные дотолле игрушки.

Говоря о буддийском театре в Тибете, Викт. Шкловский напоминает (на страницах «Гамбургского счета»), что до буддизма там была другая религия — шаманизм, чем и объясняется такой пережиток, как участие среди буддийских плясовых масок старых шаманских. «В нашем искусстве, — замечает он по этому поводу, — много шаманских плясок. „Ревизор“ Мейерхольда, например, с нарядной мебелью, с нарядной женщиной, это „тот же“ танец шамана. Те, кому нравится пляска, обманывают себя, говоря, что они смотрят не на шаманов, а на победу над шаманством. Все сцены в кино, где „буржуазия разлагается“ и разлагаясь танцует фокстрот, все эти сцены — просто фокстрот, но благородство введенный. Старое остается в новых мотивировках...» Основную ошибку современного пролетарского писателя Викт. Шкловский видит в том, что «он воспроизводит способ работы *старого* писателя <...> Оттанцовываются шаманские танцы. Пробуются одно за другим старые формы и изобретения <...> Происходит не процесс восстановления, а процесс перепробывания старого»<sup>47</sup>.

---

нуа по поводу выставки в Париже «Столетие наивной живописи» (см. «Посл<едние> нов<ости>» от 21 октября 1933 г.).

<sup>46</sup> Н. R. Romero Flores. Слово и молчание. См. испан. журн. «Atalaya» N 1 за 1935 г.<sup>87\*</sup>

<sup>47</sup> Гамбургский счет. Изд. 1928 г., стр. 122–125<sup>88\*</sup>.



«Шаманские танцы» «оттанцовываются» не только под современную нам европейскую музыку, но, так сказать, и в самой этой современной музыке! Ибо «новая музыка, — как зорко подметил И. Иоффе<sup>89\*</sup> еще в 1925 г., — пошла по линии двигательльно-ритмической, сблизилась с барами и с первобытной музыкой», причем «балаган, как лубок в живописи, стал существенным элементом этой музыки <...> Современные грубые кафешантанские танцы и первобытный дикий пляс» стали составными элементами сочинений даже такого тонкого композитора, как Игорь Стравинский, в музыке которого «впервые зазвучали <...> площадные, уличные, шарманочные, народные и псевдонародные мотивы», причем «фальшь сделалась средством выражения». «Музыка вернулась к первобытности, к музыке действия», — констатирует не без основания И. Иоффе, которому *«современный закат эстетики напоминает ее пред-рассветные сумерки»*<sup>48</sup>.

Этой музыкальной инволюции может удивляться лишь тот, кто не знает или не разделяет теории Герберта Спенсера, гласящей, что всякая «музыка пробуждает в нас спящие ощущения, о существовании которых мы и не подозревали и значения которых мы не понимаем <...> Ощущения и представления, которые возбуждаются в нас музыкой или звуками страстной речи с их неопределенностью и глубиной, составляют, — по мнению Спенсера, — как бы *«возврат к страстям и мыслям давно прошедшего времени»*<sup>91\*</sup>. Все эти факты становятся до известной степени понятными великому ученому при предположении, что определенные «звуки и ритмы употреблялись нашими предками-получеловеками в период течки, когда все животные бывают возбуждены сильнейшим образом. В таком случае, вследствие глубоко заложенного закона наследственных ассоциаций, музыкальные звуки, — объясняет Спенсер, — способны разбудить в нас в неясной, неопределенной форме сильные страсти давно прошедшей эпохи»<sup>49</sup>.

Быть может, Спенсер тут «перехватил», как говорится, «малость» (особенно с точки зрения Гёрни<sup>93\*</sup>, раскритиковавшего

<sup>48</sup> Кризис современного искусства. Изд<-во> «Прибой», Л., 1925 г., стр. 51–52<sup>90\*</sup>.

<sup>49</sup> О происхождении и функции музыки<sup>92\*</sup>.

Спенсера в «The Power of sound»<sup>94\*</sup>), но в основном Спенсер, пожалуй, и прав, если иметь в виду «бессознательное», которое «как историческая подпочва психики содержит в себе, — по учению К.-Г. Юнга, — в концентрированной форме весь последовательный ряд отпечатков, обусловливавший с неизмеримо дальних времен современную психическую структуру. Эти отпечатки, — в мудрых глазах К.-Г. Юнга, — не что иное, как следы функций, показывающие, каким образом психика человека чаще всего и интенсивнее всего в среднем функционировала»<sup>50</sup>.

В этом отношении отличную сентенцию высказал Григ. Ландау<sup>95\*</sup> о *слове* (входящем, как мы знаем, в самую толщу и лирики, и эпоса, и драмы): «Заключая в себе уплотненный и вместе с тем мерцающий смысл, вложенный мышлением *многих поколений*, иногда бессознательный продукт *нескольких культур*, слово, — говорит Григ. Ландау, — будучи всегда неадекватно своему заданию, вместе с тем всегда его и перерастает. Кроме мысли говорящего, которую оно, однако, передать не в состоянии, оно включает мысль и связи мыслей, заложенные в него *всеми прежде говорившими...*» И некоторые из слов «не потому пережили тысячелетия, что в них был заложен их творцом огромный смысл, а благодаря тому оказался заложенным в них огромный смысл, что они пережили века и тысячелетия»<sup>51</sup>.

А «слово» в его широком понимании выражается в искусстве, как мы знаем, не только «пером», но и «камнем» (архитектура, скульптура), инструментальными и вокальными звуками (музыка), жестами и мимикой, (танец, пантомима) и другими еще средствами.

Оттого-то, постигая крошущуюся в глубочайших тайниках сердца любовь к *признакам времени*, знаменитый «апостол религии красоты» Джон Рёскин пришел — как я уж указал — к признанию такой силы этой любви, что его глазу доставляли удовольствие «даже повреждения, являющиеся делом времени, хотя бы при этом и вовсе не достигалась настоящая абсолютная красота <...> Я не могу в настоящую минуту припомнить, — сознается Рёскин, — ни одного действительно прекрасного здания,

---

<sup>50</sup> Психологические типы, стр. 161.

<sup>51</sup> Культура слова как культура лжи (журнал «Числа», № 9, стр. 159 и 160)<sup>96\*</sup>.

которое бы не стало еще прекраснее через известный период, благодаря всяким следам времени»<sup>52</sup>.

В связи с данным «откровением» не лишне припомнить, что на подобной любви к «следам времени», т. е., проще говоря, к *старине*, основана та исключительная роль, какую играют в нашем цивилизованном обществе ученые антиквары и антиквары-художники. Достаточно, чтоб согласиться с этим, прочесть хотя бы «конфидансы»<sup>97\*</sup> прославившегося ими антиквара Андре Мельфера, который чрезвычайно приумножил в богоспасаемом городе Орлеане свое богатство изумительными подделками художественной старины. Рецепты для «волшебных обращений» новой вещи в «старинную» для фабрикации сугубо внушительной «пыли веков» и так называемой «патины времени» разоблачены в должной мере любителями «правды в искусстве». Но Андре Мельфер имел свои собственные рецепты воссоздания «следов времени», начиная с микроскопической подделки мушиных экскрементов на квазистаринных вещах (ибо если просто предоставить это дело мухам, они оставят только свежие следы своего пребывания, тогда как для искусной подделки требуются по крайней мере пять образцов «засиженности» мухами — соответственно возрасту засиженной вещи.) Мельфер покупал, например, фаянсовую утварь за грош, смазывал ее слегка прованским маслом, ставил в горячую печь и вслед за такой недорогой процедурой перепродавал грошовую вещь на вес золота!.. Покупатели на подобный товар находились всегда в изобилии! Особенно из числа читателей и почитателей Джона Рёскина, для которых «следы времени» на предметах искусства были той самой ценностью, что обуславливала их высокую артистичность!

Смешно сказать, но дело доходит порой до того, что для некоторых подобного рода «любителей искусства», *живые авторы* художественных произведений — будь они величайшими гениями — не выдерживают никакой критики по сравнению с *умершими авторами!* И это даже тогда, когда, казалось бы, *живой автор* мог бы оказать исключительную, в смысле «приманки», услугу

---

<sup>52</sup> Дж. Рёскин. Современные художники. 1. Общие принципы и правда в искусстве. Пер. В. С. Когана. М., 1901 г., стр. 141–142.

хорошему делу: например — на каком-нибудь концерте или благотворительном вечере! Так, наш известный критик и поэт Владимир Ходасевич сообщил не так давно в «Возрождении» об одном члене комиссии «по устройству <...> большого вечера», предложившем «привлечь к участию ряд заслуженных композиторов, людей, обладающих бесспорными музыкальными именами», и нарвавшемся на такое громогласное заявление: «Нет, не надо их звать — мы привыкли иметь дело с мертвыми». (Буквальная цитата!) И «большинством голосов, — свидетельствует Вл. Ходасевич, — было решено ограничиться мертвецами»<sup>53</sup>.

Можно принять это за шутку! До того невероятен описанный Владис. Ходасевичем случай! «Todestrieb!» — сказал бы шутник, ищущий повода подтрунить над З. Фрейдом: вот, мол, вам одно из лучших доказательств тяги к смерти в области искусства!

А между тем — коль разобраться — некрофильское «решение ограничиться мертвецами» на подмостках искусства совсем не так уже чудовищно нелепо, как кажется спервоначала! Ибо верно заметил наш вдумчивый проф. А. А. Кизеветтер<sup>99\*</sup> — порою «отпетые и погребенные покойники вновь победоносно занимают авансцену художественного движения и шумно празднуют новый роскошный пир своих побед», тогда как многим из заядлых новаторов грозит «от общих глубоких изменений во всём ходе жизненного процесса <...> ярлычок рутинера»<sup>54</sup>.

И А. А. Кизеветтеру дружно вторит К. Ф. Тиандер<sup>101\*</sup>, оставившая свой взор на театральном репертуаре — «мода проходит, а Островский вновь опять появляется», в то время как лучшие пьесы Леонида Андреева, раздувавшиеся «в грандиозные события русской сцены», напоминает Тиандер, снимаются навеки с репертуара и о них больше не говорят<sup>55</sup>.

Что все это значит?

Это значит, что художественные ценности, как никакие другие, испытываются лучше всего зорким Временем — этим всемогущим властелином, хоронящим одних (с их претензией на вечность!) и воскрешающим других (с их надеждой на бессмертье!).

---

<sup>53</sup> Газета «Возрождение» от 27 июня 1935 г.<sup>98\*</sup>

<sup>54</sup> Театр. М., 1922 г., стр. 19<sup>100\*</sup>.

<sup>55</sup> «Вопросы теории и психологии творчества», т. III, стр. 237<sup>102\*</sup>.

«Испытание временем...»

В своей недавней статье — под таким ее названием, — написанной к 100-летию московского Малого театра, я не без лукавства привел шутовскую задачу у школьников: «Как проще всего поймать львов в пустыне?» — Ответ: «Пустыня зачерпывается огромным решето, и когда песок просеется — в решете останутся одни львы».

Когда в Африке, недалеко от Нубийской пустыни, я дотрагивался до теплых колонн исполинского Карнакского храма<sup>103\*</sup>, после которого жалкой... показалась мне вся архитектура Акрополя, я неожиданно вспомнил этот школярский способ фантастической охоты на львов: «...когда песок просеется — в решете останутся одни львы».

Решето — это время, сказал я себе, время, удерживающее только великое, крупное, значительное! То, на чем сказывается, прибавлю я ныне, власть прошлого! Власть того, что способно прорваться сквозь тенета положенного ему срока времени!

Протодорическая колонна Египта не исчезла, не просеялась бесследно сквозь гигантское решето времени. Она продолжала жить в слегка лишь измененном обличьи и на стогнах Эллады, и на площадях Вечного города; она царила, подновленно оформленная, и в зодчестве Renaissance'a, и в искусстве Empire'a; извращенно-трактованная, она нашла себе место даже в декантской архитектуре недавнего прошлого, даже в американских постройках сегодняшнего дня<sup>56</sup>.

К чему безжалостно Время — это к *игрушкам*! Оно обращает в мусор самые мастерские, самые «художественные» из игрушек!.. Это следует запомнить всем уважающим свое искусство творцам его! В «игрушке» всегда берет верх мимолетная мода над тем, что может быть названо «властью прошлого в сверх-мастерском искусстве».

3.

В конце концов, для того, кто понял, что искусство (в его сверхмастерском значении) удовлетворяет не столько

<sup>56</sup> См. худож. альбом «Сто лет Малому театру». 1824–1924 (Изд.-во> Рус. театр. общества, стр.23–27), «Испытание временем» Н. Евреинова.

наше «современное Я», сколько «исконное Я», нет ничего удивительного в той сверхъестественной, на первый взгляд, *власти прошлого*, какую я постарался выяснить в мире искусства на страницах настоящей книги.

И обратно, для тех, кому не вполне ясно, что искусство (в его сверхмастерском значении) удовлетворяет главным образом наше «исконное Я», а не современное, должно быть совершенно непонятно, каким образом весьма далекие от достигнутой теперь высокой техники старинные и древние произведения искусства могут нам импонировать в качестве *художественных ценностей*, а не только в качестве исторических и археологических памятников.

Разве, в самом деле, не странно, что мы равно любим и ценим — при творческой удаче художника — как *древние* произведения искусства, так и *новые*? — Казалось бы: какое может быть сравнение между — скажем — беспомощной «мазней» средневекового примитивиста и безупречно-грамотной, отличной в мастерском отношении картиной современного художника!.. Кому нужны, в наш иррелигиозный «просвещенный» век все эти «христианские» (по духу своему и сюжетам) достижения кватрочентистов<sup>104\*</sup>, когда к услугам каждого из его истинных сынов — отличнейшие образцы «созвучных переживаемой эпохе» (и в сюжетном, и в техническом отношении) произведений искусства!

*Власть прошлого!* Вот вам запасный ключ к разрешению не только подобных недоуменных вопросов, но и таких, как *спецификум искусства*, его *функция* и проблема *художественного метода*, основанного — как мы знаем — на... *воспоминании*. (См. предыдущие главы!)

Удивительна, в конечном счете, не эта (кажущаяся нам удивительной) *власть прошлого* в искусстве, а то, что творчество художественное всё продолжается и продолжается! Как будто не *довольно* уже созданного раньше, за несколько тысячелетий, в обширнейшей истории искусства всех времен и народов?!..

Нет, не *довольно* оказывается! Отнюдь не *довольно*! И никогда не будет *довольно*! Потому что наше «исконное Я», коему в первую очередь служит искусство, отнюдь не раз навсегда определившееся, отстоявшееся и застывшее в своем развитии,

существо! А нечто беспрестанно растущее, взрослеющее, *на-  
сложьющееся* новыми вкусами и пристрастиями, и оттого обога-  
щающееся всё новыми и новыми требованиями многосторонне  
живое-преживое «исконное Я»!<sup>105\*</sup>

Стоит только вспомнить разобранный нами детально (в чет-  
вертой главе) возникновение искусства в веках и в мгновении,  
чтобы убедиться воочию в различных этапах развития нашего  
«исконного Я», т. е. на поверку — в *существовании различных  
возрастов у нашего «исконного Я»*.

И вот — уж если искать нечто действительно удивительное  
в архаической власти искусства — придется признать таковым  
тот невероятнейший факт, что власть прошлого у художест-  
венных произведений сказывается не только у тех, которые  
принадлежат глубокой древности (что само собою понятно),  
и не только у современных нам (даже у «ультрасовременных»)  
произведений искусства, но («слушайте! слушайте!») у произ-  
ведений более или менее отдаленного... *будущего!*

Освещением столь невероятного факта мы и закончим на-  
стоящую главу.

Еще Метерлинк в начале этого столетия изрек: «В извест-  
ном отношении совершенно непостижимо, что мы не знаем  
будущего. Вероятно, достаточно было бы какой-нибудь мело-  
чи, перемещения какого-нибудь мозгового центра <...> при-  
бавки тонкого пучка нервов к тем, которые составляют нашу  
совесть, для того чтобы будущее раскрылось перед нами с тою  
же самою ясностью <...> с какой выявляется прошлое не только  
на горизонте нашей личной жизни, но и жизни рода, к которому  
мы принадлежим <...> Можно подумать, что у человека всегда  
было такое чувство, точно простой *недостаток* его ума отделяет  
его от будущего...»

Этого «недостатка» в большей или меньшей степени чуж-  
ды великие поэты «милостью Божией», те, что читают порою  
в сердце народа как в «открытой книге», и проникающие та-  
ким путем своим острым духовным взором за пределы пре-  
дельного.

Такие поэты, как подлинные *пророки*, возвещают часто о том,  
что происходит в «коллективном бессознательном» тех людей,  
среди коих они живут, чутко прислушиваясь к доминирующим

у них, но глубоко скрытым мыслям и чувствам. «Как передовые люди своего времени, — говорит К.-Г. Юнг, — они (поэты)<sup>106\*</sup> угадывают таинственные течения, слагающиеся в данный момент, и выражают их, смотря по своим индивидуальным способностям, в более или менее красноречивых символах <...> Анархизм, цареубийство, — напоминает Юнг, — всё более отчетливо совершающийся в новейшее время откол от крайнего левого социалистического течения анархических элементов, с их абсолютно антикультурной программой, — всё это такие явления массовой психологии, которые давно уже были высказаны поэтами и творческими мыслителями.

Поэтому мы не можем относиться равнодушно к творчеству поэтов, ибо они в своих главных произведениях и в своем глубочайшем вдохновении черпают из недр *коллективного бессознательного* и высказывают вслух то, о чем другие лишь грезят»<sup>57</sup>.

Человек мне представляется неким всё расширяющимся и углубляющимся *хранилищем* прошлого и вместе с тем некой *теплицей*, где из перегноя прошедшего наши душевные щупальца высасывают растительные соки грядущего. Ощущение его — далекого в огромной своей части до нашего сознания — дремлет в крови, давая знать о себе в исключительные моменты путем тех душевных опознаний, которые мы называем «предчувствиями». У некоторых же особенно чутких *поэтов* благодаря их исключительной нервной системе эти «предчувствия» принимают нередко форму настоящих прозрений, позволяющих без малейшей натяжки говорить в большинстве случаев о их *пророческом даре*. Как объяснить научно подобного рода явления в мире искусства?

Д-р С. Е. Михайлов<sup>108\*</sup> в своей несколько необычной для «естественника» книге «Таинственные явления в мире и человеке» толкует об особом состоянии «зоны внимания», заключающемся в «разъединении функциональной связи между областями мозговой коры, в которых локализуется активная сознательная часть личности, и теми областями мозговой коры, в которых локализуется пассивная бессознательная часть

---

<sup>57</sup> Op. cit., <стр.> 181–182<sup>107\*</sup>.



личности». Такое состояние сопрягается с «самогипнозом» или с тем, что принято называть «медиумизмом», чему благоприятствует, по наблюдению С. Е. Михайлова, «наклонность к созерцанию, умственным мечтаниям и грезам, размышлениям на философские и религиозные темы», т. е., сказал бы я, как раз та наклонность, которая больше всего свойственна поэтам.

Разбирая подробно, в чем именно состоит «сверхнормальное состояние зоны внимания»<sup>58</sup>, какое обнаруживается в самогипнозе, чревато даром прозрения будущего, д-р С. Е. Михайлов отмечает, что такого рода феномен (обуславливаемый «особым функциональным состоянием клеток зоны внимания») наступает наяву лишь «иногда, *спорадически* и у немногих людей», чаще всего — «*в состоянии экстаза*» (столь свойственного, замечу я снова, вдохновенным поэтам). Вследствие этого д-р С. Е. Михайлов склонен даже называть такого рода исключительные явления, как дар предсказания, «*явлениями спорадическими*», а «функцию зоны внимания, от которой эти спорадические явления зависят, называть спорадической функцией»<sup>110\*</sup> Конечно, хоть это и случайно, но всё же знаменательно в данном случае, что в античной древности одним из распространенных приемов *предсказания* служила так называемая «*стихомантия*», состоявшая в том, что гадалщик или гадалщица открывали *книгу стихов* на случайной странице (в Риме пользовались в этих целях преимущественно стихами Гомера и Вергилия) и толковали пророческое значение первых подвернувшихся слов<sup>59</sup>. С наличием именно этой «спорадической функции» С. Е. Михайлов связывает возможность для некоторых людей «абсорбировать раздражения» из окружающего мира «*непосредственно дендритной частью клеток зоны внимания*» («помимо начальных нервных трансформаторов органов чувств»). Лишь в этом случае, по утверждению С. Е. Михайлова, «становится возможным получение сверхнормальным путем знаний, которые не могут

<sup>58</sup> «Иногда и у некоторых людей, — говорит д-р С. Е. Михайлов, — нервная энергия из осевоцилиндрической части нейронов зоны внимания может быть передана в окружающее пространство, а также энергия может быть и абсорбирована из окружающего мира непосредственно дендритной частью нейронов зоны внимания» (стр. 519 назв. труда)<sup>109\*</sup>.

<sup>59</sup> Там же, стр. 537.

быть получены нормальным путем через органы чувств. Эти знания могут касаться как прошлого, так настоящего и будущего. В этом случае, следовательно, — заключает д-р С. Е. Михайлов, — становится возможным предсказание»<sup>60</sup>.

Эти оригинальные данные, несмотря на весь интерес научной гипотезы, в них заключенной, недостаточны, к сожалению, для объяснения, каким путем проявляется у провидцев *власть прошлого* при угадывании *будущего*. (Это, впрочем, и не входило в прямую задачу д-ра С. Е. Михайлова.)

Сдается мне, возможность провидчества, обуславливаемого силой прошлого, легче всего объяснить интуицией, известной под названием «чутья», каковое выработалось на протяжении тысячелетий и сохранилось почти без изъяна у некоторых представителей первобытной культуры<sup>61</sup>. Когда индеец, например, *предрекает* приближение голода, лесного пожара, суровой зимы или нашествие опасных зверей, он предрекает их не только на основании примет и сознательного к ним отношения, а главным образом на основании особого целостного чувства, на основании своеобразной *интуиции*, провидя будущее с такою же легкостью и в большинстве случаев безошибочностью, как и многие животные, послушные своему замечательному *чутью*. Спросите индейца, откуда он знает ближайшее будущее, о котором говорит так уверенно! Он ответит: «Я это чую!» И не солжет, как не солгала бы вам, предупреждая о приближении новых охотников, какая-нибудь обезьянка на острове Цейлон (владей она даром речи!), если б ее спросили, отчего она вдруг обратилась в бегство — обезьянки чуют не только дым, но и табачное дыхание неосторожных охотников на расстоянии нескольких километров от них, и потому весьма заблаговременно удирают от грядущей напасти<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> Там же, стр. 540.

<sup>61</sup> Согласно данным сэра Генри Холланда, оглашенным им в 1936 г., на конгрессе медиц<инской> ассоциации в Оксфорде, некоторые собаки «*предсказывают*» своим поведением землетрясение за полчаса до его наступления; другие ни за что не взойдут на мост перед тем, как тот должен рухнуть, и т. д.

<sup>62</sup> Путешественников, стремящихся в обезьяньи рощи на о. Цейлон, туземцы заранее предупреждают об этой исключительной чуткости обезьян.

Это «*грядущее*» появление курильщиков на месте нахождения обезьян воспринимается последними как нечто *уже* случившееся, как факт, имеющий свое *начало* уже в *прошлом*, т. к. лишь *после* того, как невидимые ими охотники направились в сторону обезьян, последние реагируют на это бегством. Это вовсе не «приметы», которые основаны на опытных данных, на хорошей и длительной наблюдательности, словом — на сознательном отношении к фактам! Нет! — Здесь чисто инстинктивное (интуитивное) видение *будущего* как опознанного *прошлого*! Реакция ведь может иметь место лишь на *совершившийся* акт, а не на тот, который еще может произойти!

Поэт-провидец вовсе не гадает о том, что будет! — Он видит это *будущее*, как нечто *уже* начавшееся, как некое, быть может, и крайне близкое прошлое, но тем не менее как уже прошлое.

И прав ли К.-Г. Юнг со своим доказательством почерпания будущего в «коллективном бессознательном» (где дремлет прошлое) или же С. Е. Михайлов с его учением о «спорадической зоне внимания», благодаря которой и прошлое, и настоящее, и будущее «абсорбируется непосредственно из окружающего мира», — для нас, как говорится, «одно выходит на другое». Важно тут в конечном счете выяснение наукой того обстоятельства, что *прошлое* в интересующих нас случаях воспринимается лишь в *форме* «будущего», оставаясь по существу уже «наступившим», т. е. прошлым, для провидца. Последний видит это «прошлое» словно в настоящем! Но это равным образом только иллюзия, создаваемая «чутьем» провидца, этим особым даром великих поэтов, который обуславливается накопленным в их «подсознательном» опытом.

И это наблюдается не только у отмеченных свыше поэтов — в *словах*, льющихся из их уст или из-под пера, — а и в других областях искусства! Так как (мы об этом уже говорили) «слово» в его широком понимании выражается в искусстве и «камнем», и инструментальными звуками, и жестами, и прочими средствами. Но кто бы ни были выразителями нового «слова» в искусстве — архитекторы, живописцы, музыканты или артисты театра — все они постольку, поскольку это подлинные представители сверхмастерского искусства, а не одного лишь голого мастерства (т. е. подчиняющиеся в творчестве иррационально-

му началу нашего «Я», а не только духу усовершенствования того или другого навыка) — все они открывают нам в своих *новых пророческих* произведениях лишь *старые силы прошлого*, под каким бы знаком Времени это «прошлое» ни обращалось к нам в их искусстве!

Разгадку провидчества и сбывающегося пророчества у таких «чудесных» деятелей искусства надо искать, согласно Фр. Ницше, в совершенно особенной и исключительно развитой остроте их духовного зрения. — «Когда твое зрение станет настолько острым, — говорил автор „Человеческого, слишком человеческого“, — что ты будешь иметь возможность разглядеть дно в темном колодце твоей природы и твоего познания, то, может быть, ты увидишь в этом зеркале и отражение далеких созвездий будущих культур»<sup>111\*</sup>.

#### 4.

Не странно ли — задавались мы вопросом в начале этой книги, — что *старые* произведения искусства (никак не отвечающие современным запросам, до смешного несозвучные нашей эпохе, давно уже вышедшие из моды со своей отсталой техникой и даже не бог весть какого образцового мастерства) не дешевет со временем? Всё еще ценятся и даже нередко дороже, чем новенькие! Что это значит? Почему мы не сбываем за гроши такие произведения старьевщику вместе с завалившимся хламом, отслужившим положенный ему срок? Как объяснить — вопрошали мы там же, — что для ценности художественного произведения безразлично в большинстве случаев, *когда* оно появилось на свет? Что оно не стареет в том смысле, в каком стареют все прочие вещи?..

Теперь для нас (констатируем это!) все эти странности и недоумения перестали уже быть непонятными, т. к. нашли свое полное объяснение в том *осмыслении*, какое дает художественным произведениям *власть прошлого*, одушевляющая собой сверхмастерское искусство.

При этом нам посчастливилось обрести верный *критерий добротности* того прошлого, какое властно осмыслить художественное произведение — не всякое (убедились мы) «прошлое» дает *положительный смысл и значение* художественным произ-

ведениям, а лишь такое, которое в потоке годов, веков и тысячелетий выдерживает *испытание Временем* и выдерживает его не на наш (современный, *куций-прекуций*) взгляд, а на *взгляд нашего «исконного Я»*.

Лишь его интересы — интересы нашего «исконного Я» — значат что-либо в искусстве, претендующем на нечто большее, чем «техническое достижение». Для этого *архаического «Я»* большею частью совсем безразлична та разница, которая отмечается нами как «огромная» на миниатюрных часах нашей жизни. Для «исконного Я» почти все равно: 10 000 лет прошло со времени появления на свет нравящейся ему вещи или же всего-навсего — несколько дней! Оно совсем по-иному, чем мы, относится к такой «штуке», как «время», ибо «пространство, время и число у первобытного человека, — учит нас авторитетный в данном вопросе L. Lévy-Bruhl, — не наши; они отличаются существенными чертами, которые в мире первобытного человека содержат, на самом заднем его плане, *мистические элементы*, проникающие материальную реальность, и свойство которых заключается определенным образом в *ускальзывании*, б<ыть> м<ожет>, от числа и во всяком случае — от времени и пространства»<sup>63</sup>.

Для нас становится уже ясным, что если искусство (в сверхмастерском значении) не есть нечто, призванное удовлетворять интересы нашего «исконного Я», то становится очень трудным понять, каким образом далекие от достигнутого в наше время мастерства старинные произведения искусства могут иметь *ценность* не только историческую (археологическую, антикварную), но и *художественную* в глубоком значении этого слова.

И вот тут мы подходим к крайне важному, решительному требованию, какое предъявляет большое искусство художнику, — надо мочь *вызывать это прошлое, осмысляющее положительным образом художественные произведения, из его призрач-*

<sup>63</sup> «L'espace, le temps, le nombre du primitif ne sont pas les nôtres, ils en diffèrent par les traits essentiels qui tiennent tout au fond, à la presenze dans le monde du primitif, d'éléments mystiques qui y pénètrent la réalité et dont la propre est précisément d'échaper au nombre, et en tous cas, au temps et à l'espace» (Chap. «La mentalité primitive» в изложении Prof. Ch. Blondel. P. 82)<sup>112\*</sup>.

*ного небытия!* Надо уметь вызывать *то* именно *прошлое*, какое либо *по нраву*, <либо> *по вкусу* нашему взыскательному «исконному Я»! — Не всякое ведь произведение искусства, трактующее «прошлое», способно действительно *вызвать* его должным образом из недр его призрачного бытия, т. е. *воскрешающе, оживляюще и идеализирующе* для «исконного Я»!

Для того чтобы преуспеть в данном деле пред лицом нашего «исконного Я», надо твердо помнить, что это «Я» — избалованное на протяжении тысячелетий — «перевидало», что называется, «всяческие виды» на своем веку и перевидало их куда больше, чем наше краткосрочное «сознательное Я».

Значит, с одними дикарскими побрякушками да «археологическими находками» или «стилизацией» под то и другое «далеко не уедешь», коли хочешь по-настоящему ублажить это взыскательное «исконное Я».

Если это «Я» и равнодушно (доходя порой до вожделения) к нестареющей — в его глазах — старине, то отсюда никак не следует, что оно ценит *всякую* старину (а не ту лишь, что испытана временем) и ценит без разбора *всё* в ней, а не только то, что в ней подлинно *ценного* в смысле «атавистических» интересов.

Ознакомившись в общих чертах с характером нашего «исконного Я» (в главе «Тайные пружины искусства»), мы увидели, что его «доисторические» по преимуществу данные сильно напоминают психологические черты ребенка, «дикаря», первобытного человека — словом, примитивного (во многих отношениях) существа, у которого — на путях его иррационального подхода к миру явлений — особенно остро проявляется страсть ко всякого рода *новым* для него *формам* встречающихся ему явлений, ко всяким *невиданным еще сторонам* знакомых ему уже вещей и просто ко всевозможным *новинкам* (сюрпризам, «дикувинкам»), задевающим его внимание и приковывающим его пытлиность к себе.

Отсюда ясно, что, коли мы хотим угодить своим творческим домоганием нашему «исконному Я», мы должны — *восстанавливая* перед ним в нашем произведении привычную этому «Я» и облюбованную им некогда действительность — попытаться *вызвать* ее перед ним под сравнительно *новым* для него «углом

зрения» (при котором старинная вещь обращается в как бы новую! виданная-перевиданная — в как бы раньше никогда невиданную!); — а это нам тогда лишь хорошо удается, когда мы вызываем эту самую действительность не теми приемами, к которым (мы интуитивно чувствуем) притупилось в веках внимание нашего «исконного Я», а теми, которые *действены* для него своей приятно-раздражающей *новизной*.

Не всё, создаваемое с большим искусством, непременно оказывается созданием искусства! — Этот парадокс на редкость хорошо приложим к искусству, в том его высшем (сверхмастерском) значении, какое мы всё время придаем ему на этих страницах.

Каков же теоретически *путь* к созданию художественного произведения, в таком его осмыслении? И в *чем*, расчлняя конкретно, состоит на самом деле искусство, независимое в своем значении от технического совершенства?

Ответ на эти вопросы заключается в рассмотрении *специфика* искусства, его *функции* и особого творческого *метода* — этих трех координат, соответствие коим определяет безошибочно наличие перед нами подлинного художественного произведения в его высшем (отличном от «мастерства») значении.

К рассмотрению этих данных мы и перейдем в следующей (последней) части настоящей книги.

---

---

---

Часть третья

ПОСТИЖЕНИЕ ИСКУССТВА  
В ЕГО ГЛАВНЕЙШИХ СВОЙСТВАХ

---

Глава VI

ЧЕМ ОТЛИЧАЕТСЯ ИСКУССТВО  
ОТ НЕ-ИСКУССТВА?

(Спецификум искусства  
и проблема его формы  
и содержания)

1.

Теперь мы уже можем не без пользы оглянуться назад и с удовлетворением измерить пройденный путь к конечной истине — пониманию специфики искусства.

Будем справедливы: мы прошли его не слишком мешкая. — Да, мы кое-где «кружили вокруг да около»! Но это вызывалось не только неисследованностью местности, через которую лежал путь, но и сбивчивой пересеченностью ее различными тропами — мы не хотели завязнуть неожиданно в метафизическом болоте, засосавшем столько искусствоведов! Не хотели попасть на ложный, хоть и проторенный, путь! Мы опасались свалиться в пропасть противоречий, которые словно нарочно поджидают в этом путешествии самонадеянного следопыта!

Теперь мы у порога желанной истины... Ее свет не только просвещает наши мысли, но и согревает еще наши чувства своими поистине животворными лучами!

Перед лицом этой истины мы уже не спутаем ныне искусства с *религией*, с *ремеслом* и прочими областями творческой деятельности, соседствующими с искусством.

И чтобы сразу же отдать себе отчет, как *далеко* мы ушли *вперед* от современных понятий об искусстве, от всяких туманностей, за которыми не видно его точных очертаний, — обратимся



(смеха ради!) хотя бы к той путанице, которая царит еще среди ученых, при попытке отграничить, напр<имер>, *искусство от науки!*

Уж кажется так ясно теперь, что *наука* обращается к одной стороне нашей психики, а *искусство* к совершенно другой! Что цели их совсем разные и потребности, вызвавшие их на свет, не имеют между собою ничего общего!

Ан нет! Это только нам с вами ясно! Для других же — и притом для людей искушенных, казалось бы, в области теории искусства — разница между *искусством* и *наукой* представляется далеко еще не ясной и отнюдь не бесспорной.

Вы только прислушайтесь повнимательнее к тому, что преподают об этом лучшие среди многоученных теоретиков искусства!

«Человека, — говорит, напр<имер>, Ипполит Тэн, — интересуют вечные, изначальные причины, от которых зависит жизнь его и ему подобных, интересуют преобладающие, существенные характеры, управляющие каждой совокупностью вещей и оставляющие свой отпечаток на мельчайших подробностях. Для постижения их перед ним открыты два пути: первый — *путь науки*, с помощью которой он открывает эти причины и эти основные законы и выражает их точными формулами или абстрактными терминами; второй — *путь искусства*, с помощью которого эти причины и эти основные законы он выражает уже не в сухих определениях, недоступных толпе и понятных лишь для нескольких специалистов, а в форме осязательной, обращаясь не только к уму, но и к чувствам, к сердцу самого простого человека»<sup>1</sup>.

Выходит так, что *искусство*, имеющее те же самые интересы, что и *наука*, постигающее, как и последняя, «вечные изначальные причины» и пр<оч>., является лишь способом популяризации научных достижений среди «простых людей», которым недоступны «сухие определения» и т. п. Другими словами — *по существу* у Тэна нет и не найти резкой разницы в конечных целях искусства и науки.

---

<sup>1</sup> Чтения об искусстве. Пер. А. Н. Чудинова. СПб., Изд<-во> В. И. Губинского, с<тр>. 42<sup>1\*</sup>.

«Действительно, где пределы *искусства*? Где пределы *науки*? — вопрошает риторически эстетик Конст. Эрберг, — где вообще пределы той обширной и прекрасной области, которой имя — человеческое творчество? *Точных границ между наукой и искусством провести нельзя, раз мы говорим о творческом моменте вообще* <...> Чистое творчество в области науки равноценно чистому творчеству в области искусства, ибо *безразлично*, — по мнению Конст. Эрберга, — *какая интуиция* — художественная или научная — поставит человеческий дух на путь творческого *преодоления*, ради достижения им конечной цели всякого творческого деяния — свободы». Единственное преимущество искусства перед наукой Конст. Эрберг видит в том, что результат художественного творчества связан с осязаемостью самого творчества, с воспринимаемостью его обществом, от которого отъединен ученый, со своими «творческими переживаниями»<sup>2</sup>.

Слыхали?.. Поняли?.. И таких искусствоведов, неспособных даже отличить искусство от науки, сколько угодно и в печати, и на кафедрах! Хотя, казалось бы, коль человек не в состоянии даже отличить искусство от науки, то какой же это, с позволения сказать, «искусствовед»?! — Ведь всякое знание начинается, насколько нам известно, с *распознания*!

Разница между наукою и искусством — учили меня в детстве — заключается в том, что науке свойственно *исследовать*, а искусству *оформлять*. — «Нет!» — говорит (и справедливо говорит) авторитетный Конрад Фидлер<sup>3\*</sup> в своих «Schriften über Kunst»: «...искусство обладает способностью исследовать подобно науке, а наука обладает даром *оформления*, как искусство»<sup>3</sup>.

Значит, это одно и то же? Значит, принципиальной разницы тут не ищи? Значит, быть романистом, напр<имер>, то же самое приблизительно, что быть ученым публицистом?

Ничего подобного! И это отлично знают и художники, и писатели, когда им приходится засаживаться за научную статью. «Я как публицист *качественно*<sup>5\*</sup> *иной*<sup>6\*</sup>; — рекомендовался Андрей Белый; — пишуци роман, я органически не могу написать

<sup>2</sup> Эрберг К. Творческая личность и общество // Искусство и народ. Подред. Конст. Эрберга. П<г>., изд<-во> «Колос», 1922, стр. 23–24<sup>2\*</sup>.

<sup>3</sup> Т. 1, стр. 50<sup>4\*</sup>.

ничего абстрактного; пишуци статью, исследование, я для „звуков“, „ритмов“ и „художественных образов“ бездарен, как... пробка»<sup>4</sup>. Сильно сказано! Так сильно, что читатель и без доказательств готов поверить экспансивному Андрею Белому!

Но то, что ясно таким авторам, как Андрей Белый, далеко не ясно и даже можно сказать — вовсе не ясно таким авторам, как, напр<имер> товарищ М. Нечкина<sup>8\*</sup>, опубликовавшая недавно статью в СССР на тему: «„Капитал“ Карла Маркса как художественное произведение».

И Вяч. Полонский — покойный редактор советского «Нового мира» — считал, что М. Нечкина написала свою статью «с полным основанием» и что «можно было бы назвать „художественными“» еще «целый ряд научных сочинений»<sup>5</sup>.

«Не соответствуют, — по мнению Вяч. Полонского, — живой природе искусства и науки противопоставления, мол: наука *размышляет*, искусство — *переживает*; в науке — *расчет*, в искусстве — *эмоция*; в науке — *логика*, в искусстве — *воображение*. Искусству как познавательной, во-первых, и активной, конструктивной деятельности, во-вторых, присущи размышление и расчет. Искусству присуща логика так же, как науке — воображение <...> Нельзя сказать, — по убеждению Вяч. Полонского, — наука лишена страстей, а искусство является именно областью последних. Не следует забывать, что кроме чувств „эмоциональных“ есть еще чувства „интеллектуальные“, рожденные исключительно мыслительным процессом. Таковы любопытство, удивление, заинтересованность. И *научное творчество включает в себе и страсти эмоций*». Словом, «нет, — с точки зрения Вяч. Полонского, — *непримиримого противоречия* между абстрактным характером науки и конкретным характером искусства»<sup>6</sup>.

Вот он, тот тупик, до которого способна довести рационалиста его «материалистическая диалектика»! Вячеславу Полонскому даже в голову не пришло, что *ежели наука так похожа на искусство, то у последнего нет никаких прав на самостоятельное бытие*.

---

<sup>4</sup> Белый А. <Как мы пишем>. Л.: Изд<-во> писателей..., 1930, с<тр>. 20<sup>7\*</sup>.

<sup>5</sup> Полонский В. Сознание и творчество. «Новый мир». 1931, стр. 133<sup>9\*</sup>.

<sup>6</sup> Там же, <стр.> 134–135<sup>10\*</sup>.

После этого уже не удивительно появление в Петрограде книги проф. Л. С. Берга<sup>11\*</sup> «Наука, ее смысл, содержание и классификация», где «ученый автор» доказывает, что творческий процесс (будучи в центральной стадии «бессознательной переработкой усвоенного») является вполне одинаковым у ученого и у художника.

Теперь мы уже видим с удовлетворением, как далеко мы отошли от подобного рода капитальных недоразумений, и можем этим гордиться, можем в этом отношении «апробировать» чистоплотность, а равно и изощренность нашей пытливой эстетической мысли! Но... радоваться по-настоящему — радостью путника, достигшего, наконец, предела своих трудных странствий, — мы сможем только тогда, когда ступим твердой ногою на заповедную для профанов почву искусства! Сможем только тогда, когда целиком войдем в его глубокие, таинственные недра! Когда пойдем, наконец, *спецификум* искусства, разберемся как следует в его главной *функции* и постигнем в общих чертах его *метод*.

Сделаем же для этого еще одно усилие! — последнее усилие!

## 2.

Итак!

Из итога данных, добытых нами в рассмотренном и обсужденном материале, видно, что человек как *сознательное* существо — крайне скромных размеров и силы, к тому же он очень *молодое* существо — очень «молодой человек» — по сравнению со включающим в себя огромным человечеством — *древним-предревным бессознательным* существом, каким является каждый из нас в глубине своего бытия.

Эти два существа, образующие вкуче нашу психику, весьма различны, разумеется, и в своих требованиях, и в своих кровных интересах.

«Молодому человеку» как «сознательному гражданину» нужно только рационально-значительное, только то, что представляет собою, скажем, научный интерес, что укрепляет его

в борьбе за существование, содействует его здоровью и хорошему самочувствию; интересно ему главным образом то, что практически, комфортабельно, не раздражает понапрасну «низменных чувств» и вместе с тем не чересчур монотонно, что экономно слажено, хорошо скроено, ловко сделано, — словом, то, в чем сказалось максимальное техническое *мастерство*.

Совсем *другое* нужно старому огромному человечищу, этому бессознательному чудищу, преисполненному древних влечений, тоски по девственному лесу и дикой свободе, жажды необычайного, детского, мифического, далекому от рациональных расчетов, боящемуся бога, духов и всякой вражеской нечисти, млеющему перед чарами военных и охотничьих подвигов, безудержному в сладострастии и отменной жестокости, путающему сон и явь и грезящему свою жизнь словно грезу.

Если бы мы задались вопросом: *нужно ли искусство* «молодому человеку», в нас живущему на положении «сознательного гражданина», — мы должны бы по справедливости признать, что, конечно, искусство ему нужно, но только... в смысле технического *мастерства*: нужен ему практически построенный дом, мост, дорога, готовы должны быть к его услугам машины, внятно написанные статьи по «актуальным вопросам», справочные книжки, сходственно сделанный портрет, пейзаж или реклама, четко-ритмическая бодрящая музыка, безупречно вышколенное тело, умело заснятый документальный фильм и т. п.

Ну а древнему «человечищу», который составляет в своей бессознательной мощи огромнейшую часть нашей психики? Нужно ли ему также искусство? И если нужно, то *какое* именно? В каком смысле понимаемое искусство?

Древнему «человечищу» (который, как бы ни был он загнан «молодым человеком» на задворки нашей психики, остается и в оковах Самсоном, грозящим потрясти своды «храма» нашей души), этому бессмертному носителю архаичных велений, влечений и навыков, *искусство* не только нужно (как некая «блажь») — оно ему *необходимо до крайности*, как «хлеб насущный», но не как *мастерство* главным образом, а как такое явление, при посредстве которого древний «человечище» мог бы хоть иллюзорно изживать во время «приливов» свои вековые страсти и страстишки, находить отклик своим «допотопным» стремле-

ниям, вспоминать свои первобытные утехы и хотя бы «мысленно» отдаваться своим, ставшим бесполезными, навыкам.

Если мы начнем сравнивать, что же *общего* между искусством «сознательного гражданина», составляющего малую часть нашей психики, и искусством бессознательного существа, составляющего огромнейшую ее часть, мы увидим, что *общего* здесь почти не найти! — Это совсем *разные концепции* искусства, настолько противоположные друг другу, что даже странным кажется, как это до сих пор и то и другое подводили под одно наименование! — Это всё равно что путать, например, брюшной тиф с сыпным тифом, малярию с гриппом и всё это называть одним словом: горячка. Как известно, совсем сравнительно недавно этим словом называли в медицине совершенно различные формы болезни, руководствуясь лишь самыми общими ее симптомами (жар, озноб, головная боль, слабость и т. п.). «Горячка — общее воспаление крови в человеке или животном, — говорится в „Толковом словаре“ Вл. Даля издания 1880 г., — жар, частое дыхание и бой сердца <...> У нас неясно различают, — прибавляет Вл. Даль, — слова горячка и лихорадка: обычно лихорадкой зовут не большую и не длительную горячку, а более переменную, а горячкой — длительную и опасную, например, нервную, желчную, гнилую и проч». — Уж если столь сумбурная невнятица принималась недавно за истину в области знаний, от которой зависел часто вопрос жизни и смерти человека, нужно ли удивляться, что подобная же путаница понятий допускалась вплоть до самого последнего времени в области знаний, от которой ни в какой мере, казалось, не зависит вопрос нашей жизни и смерти. «Искусство?» — В конце концов, кому какое дело до точного *определения* искусства! Кому какое дело вообще до того, *что* представляет собой искусство!

«Вы говорите, доктор, что „горячка — это общее воспаление крови“? — болтали „всезнайки“ в моей ранней молодости. — Что это не что иное, как жар, учащенное дыхание, „бой сердца“?.. Но это же свойственно и темпераментным артистам при художественном вдохновении! И энтузиастам искусства, восхищенным талантливыми произведениями!.. Кто же не слышал, прошу покорно, о „творческой горячке“ в мире искусства?!.. И то же самое можно заметить насчет ее *заразительности*! Стоит только

вспомнить толстовское учение о „заразительности“ настоящего искусства! Не правда ли, полная аналогия получается?! И чего еще желать после этого для познания, *что такое искусство?* Это особый род горячки! Вот и всё!»

Как оно ни нелепо, но подобное рассуждение об искусстве немногим вразумительнее тех прописей о нем, какие внушались людям в начале этого века.

Лишь тщательная «вентиляция» проблемы искусства (проделанная нами в предшествующих главах) дает нам возможность теперь говорить с основанием не только *по поводу* этого сбивчивого понятия, но и *о нем самом*.

К чему же сводится, спрашивается, наше искусствоведческое обогащение и к чему оно нас приводит теперь?

Прежде всего (как это нетрудно заметить) мы уже не вслепую, а с *очевидной* необходимостью расщепляем понятие искусства на нечто, относящееся к нашему сознанию<sup>12\*</sup>, и иное нечто, имеющее в виду запросы нашего *подсознательного* (или бессознательного, все равно!). Здесь — как это сразу же видно теперь — не две установки одного и того же понятия, а две совершенно *различные* концепции искусства.

Правда, и для нашего «сознательного Я», и для нашего «бессознательного» искусство связано с понятием *мастерства*. Но если в первом случае *само мастерство как таковое и является искусством*, во втором случае мастерство оказывается лишь *средством оформления* требуемых нашим «бессознательным» данных для его утешения. — В последнем случае (что очевидно всякому) сила отнюдь *не* в мастерстве, как бы ни было желанно его совершенство, в первом же случае понятие искусства целиком упирается в мастерство и вне его определенной добротности просто-напросто *исчезает*; мы говорим тогда: «Ну какое это искусство?! — Здесь не видно ни малейшего мастерства!»

Отсюда уже сам собою в общих чертах обозначается, с одной стороны, *спецификум* искусства как *мастерства*, а с другой — глубоко отличный от него *спецификум* искусства как *сверх-мастерства*.

*Искусство в смысле мастерства* не имеет, повторяю еще раз, ничего общего с искусством как с творческим феноменом, иллюзорно удовлетворяющим запросы нашего «бессознательного».

«Сознательному гражданину», подходящему ко всему с рациональной и рационалистической меркой, никакого искусства по существу его не требуется — он легко обойдется одним «мастерством», дойдя логично до полного *отрицания искусства*, выходящего за границы понятия «мастерства». И как мы видели (в первой главе), некоторые из таких крайне «сознательных граждан» и договариваются при большой резвости мышления до *полного отрицания искусства*, потрафляющего нашему бессознательному<sup>13\*</sup>. А когда таким «молодым людям» указывают на *неугомонные* запросы нашего бессознательного — этого бессмертного иррационалиста, грозящего неврозом и сумасшествием за суровое с ним обращение, — «молодые люди» (напр<имер>, в экстравагантничающей России) отвечают буквально следующее: «...необходимо *вытравить из глубин психики* всего многомиллионного Советского Союза *навыки, привитые веками рабства и угнетения*»<sup>14\*</sup>. Это замечательное предписание (невероятно, но факт!) было напечатано черным по белому 28 июля 1929 г. в № 30 советского журнала «Жизнь искусства», за подписью «Редакция»<sup>7</sup>.

Нужно ли доказывать в наш психоаналитический век, что не только у обыкновенных малосознательных граждан Советского Союза, но даже и у наиболее выдающихся и сознательных среди них — как, напр<имер>, у «ведущих за собою массы» *пролетарских* художников, писателей, критиков — и у тех подобная попытка вытравления бессознательных «навыков» обречена заранее на смехотворную неудачу. — Что в этом отлично отдают себе отчет лучшие из молодых умов Сов<етского> Союза, мы могли убедиться хотя бы из второй главы настоящего исследования («Тайные пружины искусства»), в которой, как помнит читатель, признавая (вместе с некоторыми критиками СССР) за огромное благодеяние для всего человечества наложение veto на нашу бессознательную сущность<sup>17\*</sup>, мы сокрушались в то же время, что для подобной «операции» вряд ли найдется соответствующий «чудотворец».

---

<sup>7</sup> Эту редакцию в то время возглавлял коммунист Гайк Адонц<sup>15\*</sup>, прославившийся недоуменным вопросом, на страницах «Жизни искусства», по поводу... фокстрота (который танцевать пришлось потом самому наркому т<ов>. Литвинову<sup>16\*</sup>): «Кому это нужно?»



Однако (о чем пора спохватиться!) если нельзя «вытравить» из глубин нашей психики всего того, что так не к лицу «сознательному гражданину», нельзя ли, в известной степени, *совладать* с нашей наследственной обузой, *облегчить* ее, даже *освободиться от* нее на некоторый срок, уплатив малость в счет долга нашей древней природе? Можно.

Каким путем, спрашивается?

Простейший путь к тому, но зато и наиболее *опасный* (как для себя, так и для ближних), — это «поддаться искушению» *на самом деле*, иными словами — реальным образом внять зову древности! *Взанаправду!* То есть коль тянет, напр<имер>, пролить вражескую кровь, так и пролей ее, не рассуждая!

Другой путь — путь *искусства*, но искусства, понимаемого не столько в смысле мастерства, сколько в смысле *сверхмастерской ценности* «терапевтического» значения.

### 3.

Тот факт, что искусство, как мы знаем<sup>8</sup>, дает, с одной стороны, возможность *отрицать* его (одним махом и целиком или же рушить поочередно любой из его устоев), а с другой стороны, являет пример махового цветения, роста, огромного влияния на жизнь и распространения повсюду, — этот факт говорит достаточно убедительно, что с проблемой искусства и, в частности, с его оформлением дело обстоит в общем чрезвычайно неясно.

Одно из двух: или искусство заключено лишь в категориях «красоты», «правды», «добра», «мастерства» и пр<оч>., которые (как мы заметили в главе «О спорности искусства») не выдерживают всесторонней критики в качестве *необходимых* для наличия искусства и тем самым выдают его как «отжившего свой век»; или же — что казалось бы более вероятным — искусство заключено своим *существом* в чем-то ином, что непререкаемо оправдывает его «raison d'être» и что исследователи искусства (историки и теоретики) обходили в большинстве молчанием или трактовали недостаточно внятно и вразумительно.

---

<sup>8</sup> См. главу «О спорности искусства».

Скажем сразу же, что последнее предположение подтверждается полностью, как только мы догадываемся, что искусство и в самом деле (в своем высшем назначении) отнюдь не заключается в разобранных нами (в качестве «необходимых» для искусства) и «раскритикованных» категориях «красоты», «правды», «добра» и проч., а лишь свободно связывается с ними (всеми или некоторыми из них), как с подсобными «средствами», в видах достижения некоей отличной от всех их цели.

Начнем с того, что все эти разобранные нами и «раскритикованные» — в применении к искусству — категории сводятся, как легко подметить, к двум основным, а именно к *форме* и *содержанию*; причем к последнему, т. е. к *содержанию* искусства (в широком понимании этого выражения), относятся по принадлежности такие данные, как «правда», «добро», «идея» и «иррациональное начало», а к *форме* — «мастерство» и отчасти «красота».

Обращаясь здесь снова к взаимоотношению *формы* и *содержания*, — рассмотренному нами бегло отчасти в первой главе, а отчасти в третьей (в связи с критикой «формальной школы»), — я хотел бы обратить теперь внимание на поучительность в интересующем нас отношении зрелища той борьбы за первенство в искусстве *формы* или *содержания*, какая наблюдается с 1750 г. — времени научного основоположения эстетики Александром Баумгартеном<sup>18\*</sup>. Поучительность данного зрелища заключается в том, что борьба эта ведется по большей части в изрядной отдаленности от главной цитадели искусства, ведется, собственно, не из-за ключей к ней, а из-за чисто теоретической победы одного принципа над другим или, на худой конец, установления равенства между этими равно волнующими принципами: *формы* и *содержания*. С другой стороны, довольно знаменательно в зрелище этой борьбы косвенное указание, что по крайней мере у доброй половины борющихся — а именно у приверженцев примата *содержания* над приматом *формы* или равнозначности их — наблюдается явное предчувствие и вместе с тем искание какого-то *высшего* и более определенного смысла искусства, чем заключенный в туманном идеале «прекрасной формы, выражающей прекрасное содержание»;

т. е. чувствуется постулат дифференциации искусства, независимого от совершенного мастерства.

Особенно же примечательной в этой борьбе является, по моему, та (обнаружившаяся за последние годы) тенденция, согласно которой в *форме* искусства начинают видеть (слушайте! слушайте!) истинное его *содержание*.

Здесь я позволю себе замечание *pro domo mea*<sup>19\*</sup>, на правах старого преподавателя эстетики и теории театрального искусства в «авангардных» драматических студиях довоенного Петербурга<sup>9</sup>. На кафедрах этих учебных заведений я неизменно, с самого начала моих лекций в них (с 1906 г.), отстаивал, в «революционном (по тогдашним временам) порядке», свой взгляд на «*форму*» мастерского произведения искусства как на его подлинное «*содержание*».

Этот же новый в ту эпоху взгляд как лично *мой* (ни от кого не заимствованный) я высказал в 1908 г. и на страницах пророческого сборника «Куда мы идем?», получившего сразу же широкое распространение. Я утверждал там в своем предсказании, что *в отличие от других проявлений творческой деятельности человека, где форма и содержание не смешиваются в нашем представлении, а неизменно воспринимаются раздельно, искусство образует такой феномен, где сама форма является содержанием искусства*<sup>21\*</sup>.

Ту же мысль я обосновывал впоследствии и в курсах лекций, читанных мною, по теории сценического искусства и по философии театра, в многочисленных культурно-просветительных учреждениях Советской России<sup>22\*</sup>.

Того же самого принципа в искусствовопонимании я придерживаюсь крепко и ныне: *спецификум искусства как мастерства* — это *содержание* предмета, заключенное в его *форме*.

Искусство в смысле мастерства может находиться на службе религий, коммерции, порнографии, политической пропаганды, чего угодно! — Это отнюдь не меняет его *специфика*! — Если в любовном романсе *содержанием* его являются пламенные чувства, то в *искусстве* такого романса *содержание* его составляет

---

<sup>9</sup> Я читал в то время лекции по названным предметам в драм<атической> студии Н. Н. Ходотова, в драм<атической> студии М. А. Риглер-Воронковой и в своей собственной драм<атической> студии<sup>20\*</sup>.

поэтическая и музыкальная *форма* излияния этих «пламенных чувств». *Содержанием* такой-то драмы или оперы служит определенная идея в ее действенном изображении, развитие определенного сюжета, построенного на определенной теме; а *содержанием искусства* драмы или оперы служит исключительно *форма*, в какой выражено действенное изображение идеи и в какой развивается данный сюжет, построенный на определенной теме.

Непозволительно, говоря об искусстве какого-нибудь балета, принимать за его «содержание»... либретто, которое всучил нам капельдинер театра! — *Содержанием* мастерского балета — как это знает всякий просвещенный критик искусства — является его музыкальная и пластическая *форма*, а не что-либо другое.

*Спецификум* искусства, повторяю, надо искать именно в этом — отличающем его от прочих проявлений творчества — совпадении формы с содержанием, вернее, в выражении одной из этих данностей другою: *содержания* — его *формой*<sup>23\*</sup>. Во всех других областях как материальной, так и духовной культуры мы ясно различаем *раздельность* формы от содержания; в одном только искусстве *как таковом* этой раздельности *нет* на самом деле, несмотря на то, что такая раздельность кажется нам в подавляющем большинстве очевидной и эстетики всех времен и народов не прекращают до сих пор резонировать о *приimate* «содержания» над «формой» или, наоборот, — «формы» над «содержанием».

Такого рода «смешанное» понимание искусства не выдерживает, как мы убеждаемся, критики, поскольку имеется в виду искусство как *мастерство* и обретение его *отличительного* значения — его *спецификума* — в кругу прочих, соседствующих с ним явлений культурного творчества (не говоря уже о «естественных явлениях» природы).

Какие-нибудь часы «Louis XV» — допустим — могут торговать нас главным образом своей прекрасной «формой»; «содержанием» их все-таки придется признать механизм, действие которого служит обозначению времени.

Научный трактат может иметь самую притягательную «форму» изложения; его «содержание» заключается тем не менее в мыслях, какие там изложены.

Религиозный гимн или молитва обладают сплошь и рядом завораживающей, чарующей «формой»; суть их, однако, надо видеть не в ней, а в заключенном в данной «форме» обращении к Богу или богам.

Гроздь винограда, дыня, бифштекс встречаются весьма различной формы; «содержание» их (тоже весьма различное) скрыто для нас в их вкусовых элементах, в их соке, аромате, питательности и т. п.

Объятия любовников могут иметь и грациозно-одухотворенную, и неуклюже-чувственную пластическую «форму»; не в ней, однако, подлинная ценность совершаемого акта, т. е. его «содержание», а в чувстве, какое эти объятия выражают. И т. д. и т. п.

Ни в одном из этих примеров, могущих быть умноженными до бесконечности, мы никак не спутаем *формы с содержанием!* — Они здесь явно разнствуют, и покуда они разнствуют, мы не можем считать эти примеры за примеры *чистого искусства*, т. е. искусства как *мастерства*. В лучшем случае мы будем говорить здесь (и совершенно правильно!) о *прикладном искусстве*, т. е. о мастерстве, какое прилагается («прикладывается») для наилучшего, наиизящного, наиудобного оформления того или иного содержания предмета. В этом смысле, широко говоря, можно, напр<имер>, всё искусство СССР за последние годы рассматривать в его идеальной политической тенденции как искусство, «*прикладное*» к коммунистической пропаганде<sup>10</sup>. И такое утверждение возможно без малейшей иронии, если только принять во внимание марксистский взгляд на этот счет, выраженный таким радикальным философом большевизма в СССР, как А. Богданов<sup>26\*</sup>. А взгляд этот дословно следующий: «Когда от искусства требуют, чтобы оно сознательно *отдавало себя на службу*, напр<имер>, *политическим* задачам или нравственной доктрине, то его просто превращают в „*прикладное*“ искусство, вроде того, какое применяется для украшения и комфорта домашней обстановки людей». Но — как приводят в параллель

---

<sup>10</sup> «Искусство будет в глазах человечества тем сильнее, — вещает Л. Межеричер<sup>24\*</sup>, послушный директиве Кремля, — чем более очевидное пособие будет оказывать ему в борьбе с силами природы и <...> с враждебными классовыми тенденциями» (См.: *Межеричер Л. К вопросу об искусстве современности // Советское фото. № 3. 1930 г.*)<sup>25\*</sup>.

марксисты — «прикладные науки не свободны от отвлеченного фетишизма в меновом обществе, потому что существует только сознание их связи с определенными отраслями производства, но не их общественно-трудовой роли в целом». «То же относится и к прикладному искусству, — замечает А. Богданов. — Если оно, напр<имер>, политическое, то налицо есть сознание связи его со специально-политической деятельностью, но нет понимания организационного значения его вообще, помимо этой частной связи. Теория „гражданского“ искусства фетишистична, как и теория „чистого искусства“»<sup>11</sup>.

Многие из нас способны залюбоваться, скажем, формой часов «Louis XV» — безотносительно к тому, каков их механизм, исправен ли он и даже вообще в *наличности* ли он в данный момент нашего любования (допустим — механизм взяли в починку, вынули и еще обратно не вставили); но тогда, перенося внимание с предмета в его целом на его *форму* (его скульптуру, орнаментуку, окраску и пр<оч>.), мы уже теряем из виду данные часы как предмет культурно-житейского, машинного «обихода» и рассматриваем их только как предмет *искусства*; а рассматривая его в качестве такового, мы (стоит лишь вдуматься в это!) видим всё его *содержание* в его *форме*, т. е. приходим вынужденно к заключению, что *содержанием* данного предмета является как раз его *форма*.

То же самое, если нам безразличны, до известной степени, мысли лежащего перед нами научного трактата или высокие чувства, заключенные в религиозном гимне или молитве, а прельщают в них главнейшим образом хороший слог, остроумная экономность изложения, звонкие или «хватающие за душу» фразы, велеречивость, сладкозвучность, ритмика и т. п., — перед нами уже не предмет науки или религии — такой, каким он предложен в своей целокупности нашему вниманию, — а только его внешняя данность, его *форма*, какую мы, приняв за «содержание» предмета, превращаем тем самым в *мастерское произведение искусства*.

Как только мы начинаем рассматривать какой-нибудь предмет не так, как он нам дан, а как он представляется под артисти-

<sup>11</sup> Богданов А. Наука об общественном сознании. Изд. 3-е. М.; Пг., Изд<во> «Книга», 1923, стр. 168<sup>27\*</sup>.

ческим углом зрения, мы уже теряем целокупность предмета из виду, и тогда, если это происходит *частично*, — перед нами «прикладное искусство»; если же полностью — явление автономного искусства, где *форма*, так сказать, сама собою становится его *содержанием*.

Тут, разумеется, вполне естественно напрашивается такая мысль. — Ну, хорошо! Допустим, что *спецификум* искусства (понимаемого как мастерство) заключается отчасти в том, что это такое явление, где — в отличие его от всех прочих — сама форма явления составляет его содержание! Но кому нужно такого рода явление? Чему оно служит? Что оно значит вообще в нашей жизни? Каков его смысл? цель? необходимость?

На эти вопросы так же трудно дать исчерпывающий ответ, как и на вопросы о других «универсалиях», т. е. об общих родовых понятиях вроде, скажем, «бытие», «добро», «красота» и т. п. К чему они? Что они значат? Каков их смысл?

Не вдаваясь бесплодно в метафизические размышления, я думаю, что, в смысле ответа на такие вопросы, здесь можно удовлетвориться, пожалуй, соображением о *совершенстве*, стремление к каковому неоспоримо присуще каждой твари в этом несовершенном мире.

Всё, что дорого людям и ценно для них, по тем или иным причинам, вполне естественно культивируется в направлении к идеальному совершенству, становясь мало-помалу предметом искусства, в мастерском значении этого слова.

Человека, скажем, тешат благовония, пищевые приправы, ему потребны ловко пригнанная обувь, щегольская одежда, добротное оружие, побрякушки, оттеняющие половые чары, и т. п. — И вот в истории культуры возникают искусства:

парфюмерное,  
кулинарное,  
обувное,  
портняжное,  
оружейное,  
ювелирное и т. п.

Человека пленяют в качестве полезных и прельстительных явлений мерные *движения* животного и человека, его прыжки, ловкость ног, эквилибристика! Ему нравятся *преобразования*

физиономии (внушающие страх врагам, эротический соблазн ближним или мольбу, смягчающую божество)! Прельщает мощный *голос* с «переливами», в подражание пернатым! Магическая *ропись* лица, колдовской рисунок на теле или щите! Потребно с испокон веков удобно-соответственное *жилище* для себя и царственно-внушительное для богов! Желателен, увековечения ради, *слепок* с мертвого героя! Приличным случаем является *отменно складное* выражение чувства в *словах*! Достойным говорящего — велеречивость и экспрессивная *образность* слога! — И вот в истории культуры возникают искусства:

пластика,  
танец,  
мимика,  
пение (музыка),  
живопись,  
архитектура,  
скульптура,  
лирика (поэзия), красноречие (сказ) и др.

Стремление к *формальному* совершенству в искусстве бывает столь повелительно, что доводит иногда одержимого «формальной» манией до... абсурда. Так, напр<имер>, отменно складное выражение чувства в словах довело, как известно, поэта Андрея Белого до *культы формы*, какой даже приверженцами его и друзьями был осужден в качестве бессмысленно-эксцессивного. И в самом деле! Открыв в один прекрасный день, что *ритм* и *метр* могут не совпадать в стихах («Мой дядя самых честных правил» — четыре ударения, а «И кланялся непринужденно» — два; *ритмы* разные, а *метр* тот же: четырехстопный ямб), — Андрей Белый «принялся коренным образом перерабатывать многие свои стихотворения, подгоняя их ритм к недавно открытым формулам. Разумеется, их ритмический узор, взятый в отвлечении, стал весьма замечателен. Но в целом стихи всякий раз оказывались *испорчены*. «Сколько ни спорил я с Белым, — вспоминал потом Владислав Ходасевич об этой „формальной“ мании А. Белого, — ничего не помогало»<sup>12</sup>. Андрей Белый, по словам поэта В. Пяста<sup>29\*</sup>, «настолько *портит*»

---

<sup>12</sup> Ходасевич В. Андрей Белый. Возрождение. 13 января 1934 г.<sup>28\*</sup>



свои стихи в угоду *форме*, к идеалу которой он самоотверженно стремился, что его сподвижники «собирались (даже)<sup>30\*</sup> учредить Общество Защиты Творений Андрея Белого от жестокого его с ними обращения»<sup>13</sup>.

Как могло случиться, спрашивается, нечто столь несуразное с отличным поэтом, одно имя которого служит знаменем мудрой и культурной поэтики?

Я нахожу здесь только одно объяснение (памятуя пословицу «на всякого мудреца довольно простоты») — А. Белый упустил из виду *разницу*, какая наблюдается в *развитии* искусств, входящих во вторую из указанных мною групп (пластики, танца, лирики (поэзии) и пр<оч>.)<sup>32\*</sup>, по сравнению с первой из указанных групп (парфюмерией, кулинарией и пр<оч>.); а упустил эту разницу, не заметил, что, в противоположность искусствам первой группы искусства, входящие во вторую из этих групп и, в частности, значит, лирика (поэзия), обнаруживают в большей<sup>14</sup> или меньшей<sup>15</sup> степени тенденцию «перерастать» свойственную им мастерскую предметность, выходить из границ, довлеющих их прежнему понятию и значению, т. е. становиться чем-то *большим*, нежели только «мастерство», как бы высоко мы его ни расценивали.

При всем старании даже самый талантливый повар, даже самый изощренный кулинар-гастроном *не может выйти за пределы* мастерства, имманентного его искусству, не властен создать нечто такое, что стояло бы уже *за границей* кулинарного искусства. И то же самое ограничение — неумолимо вытекающее из понятия искусства как *мастерства* — существует и для парфюмера, ювелира, портного, сапожника, оружейника и прочих мастеров, относящихся к первой из вышеуказанных групп.

А вот Рафаэль, например, Шекспир, Бетховен или Достоевский явно для всех *переступают* в своих *chef d'oeuvre'ax границы*, возможные для искусства, исчерпываемого понятием мастерства, и дают нам нечто *большее*, чем одно лишь мастерское искусство.

---

<sup>13</sup> См.: *Пяст В.* Встречи. М., Изд<во> «Федерация», 1929, стр. 154–155<sup>31\*</sup>.

<sup>14</sup> Напр<имер>, музыка.

<sup>15</sup> Архитектура.

Мы уже достаточно говорили в предшествующей главе (четвертой), в чем именно заключается это «большее» и откуда оно в конце концов берется, для того чтобы по праву уклониться здесь от разъяснения, данных о *сверхмастерском элементе* искусства.

Ограничимся здесь лишь напоминанием, что *сверхмастерский элемент* рождается в искусстве — как мы убедились (в той же главе четвертой) — из бессознательной ностальгии по утраченным благам, всё еще ценным для нашего «исконного Я», — ностальгии, облакающей неизменно в *грезе, мечту, сновидение...*

В связи с этим очень уместно заметить, что не напрасно кое-кто из ученых, занятых психологией творчества, видят даже в искусстве не что иное, как «творчески организованное сновидение» (о чем я уже имел случай сказать во второй части главы четвертой настоящей книги и к чему я вернусь подробнее, разбирая *метод искусства* в главе восьмой части первой). Но и в своем «сыром виде» сон, *сновидение* представляет собой в большинстве случаев нечто настолько заманчивое и благое, что появились даже особого рода «купцы», торгующие снами, — стоит только вспомнить таких гипнотизеров, как наш «прославленный» Фельдман<sup>33\*</sup> (которого я знал в ранней юности), «йога» Г. И. Гурджиева<sup>16, 34\*</sup> или американского доктора У. Хильтона<sup>35\*</sup>, придумавшего навевать сладчайшие сновидения путем нормировки теплого воздуха в спальне пациента и воздействия на него особыми ароматами.

Сон, сновидение (особенно характера «райского») — вещь чрезвычайно приятная, *ценная*, даже целительная, и вполне понятно, что его обращают в предмет торговли!

Но... если дороги на рынке ароматные цветы, еще дороже продаются ароматные эссенции, из них извлекаемые, тонкие духи и вообще *chefs d'œuvre*ы парфюмерии. А коли так — стоит ли торговать сновидениями, когда они, подобно цветам, — лишь «примитивные» блага?

---

<sup>16</sup> Кому я благодарен, между прочим, за «гипнотическую пилюлю», которую он всучил мне, чтобы дать ее в смертный час для *блаженного* усыпления моей незабвенной воспитанницы Ю. И. Гравель-Давыдовой, умершей от туберкулеза у меня на руках.

Как мы только что констатировали, всё, что так или иначе *дорого* людям и представляется им более или менее *ценным*, доводится ими мало-помалу до *высоты искусства*.

То же случилось и с ценностью, заключенной в *сновидениях*: эта ценность стала издревле подвергаться творческой переработке, упорядочению (организованности), мастерскому оформлению и всяческой орнаментике (о чем — как уже обещано — я буду говорить подробно в главе восьмой, части первой настоящей книги).

#### 4.

Вернемся теперь к начатому рассмотрению *формы* и *содержания* в искусстве и к обсуждению их своеобразного *взаимоотношения*.

Мы свели давеча понятие «формы» в искусстве к его «содержанию», сделав это, однако, лишь в отношении искусства, исчерпываемого начисто понятием *мастерства*.

Ну а как же (приспело время задаться вопросом) обстоит дело с «формой» искусства, служащей ему «содержанием», в области *сверхмастерского* искусства? Применимо ли высказанное мной положение и к искусству, сущность коего не ограничивается техническим достижением, а перерастает таковую задачу?

Здесь мы силою вещей — как убедится читатель — нуждаемся в придании *иного* толкования (несколько усложненного) понятию «*формы*» в искусстве.

А именно.

В том случае, когда мы рассматриваем искусство как *сверхмастерство*, «форма» должна быть понимаема нами уже не в смысле «приема», «стиля», «художественной манеры», «ритма», «напева», «гармонии» и. т. п., а в смысле «*образа*», «*слепка*», «*фигуры*», «*предметной внешности*» и т. п.<sup>17</sup>

Например, в портретном искусстве как *мастерстве* содержанием его является *живописная* или *скульптурная* форма, т. е. рисунок, лепка, фактура, красочная гармония, композиция

---

<sup>17</sup> Юный Валерий Брюсов, напр<имер>, брал *формой* своих произведений даже... *сюжет, тему* (см. об этом у Ю. Тынянова — «Архаисты и новаторы», стр. 526).

светотеневых эффектов и т. п. — В портретном же искусстве, представляющемся как *сверх-мастерство*, содержанием является запечатленная (на полотне, в мраморе и пр<оч>.) форма самого оригинала портрета, его *внешность*, отражающая внутреннюю сущность этого оригинала, его склад души, его характерные данные, его человеческую значительность и целый ряд других ассоциативно вытекающих из этого данных.

Таким образом, можно (с оговоркой) говорить о двух случаях, когда *форма является содержанием искусства*: во-первых, о случае искусства, понимаемого как чистое *мастерство*; а во-вторых, о случае искусства, возвышающегося до *сверх-мастерства*. В обоих случаях *форма одинаково* и вместе с тем *различно* является *содержанием искусства*, т. к. совершенно очевидно, что и во втором случае (искусства как *сверх-мастерства*) содержанием, напр<имер>, того же портрета служит не *само* живое существо (на самом деле отсутствующее), а его пластическая (или иная) *форма*.

Каково же *значение* — спрашивается теперь — такой «формы» в *сверхмастерском* искусстве?

Значение ее, думается мне, столь же *решающее* в области искусства, сколь решающим является *идеальный фетиш* в области эротики.

Вспомним то, что говорилось мною по поводу «фрейдизма» (в главе четвертой, части второй) о решающем значении «ничтожнейшей детали» в эротике, приближающейся по своему характеру к *фетишу*, и отдадим себе тут же отчет, *что* представляет собой для одержимого страстью к какой-нибудь незначительной (самой по себе) вещи *фетиш*, в какой-то этой вещи обрратилась.

Она — как нетрудно подметить — будучи *частью* любезного фетишисту предмета (ничтожнейшей частью даже не самого человека, а его шевелюры, одежды или обуви), представляется для фетишиста символически *всем*. Pars pro toto — *часть вместо целого*, т. е. часть, *замещающая* собой целое, — вот что такое любовный *фетиш* в глазах тех, кто подвластен его символическим чарам!

В этом же смысле pars pro toto, т. е. в смысле части, *вполне* заменяющей целое или, вернее даже — *возмещающей с лихвою*

целое (ср. главу четвертую, часть вторая), может быть рассматриваема и *форма сверхмастерского искусства*, служащая его «*содержанием*»<sup>36\*</sup>.

Ведь что такое, говоря вообще, *форма* какого бы то ни было предмета для нашего восприятия оного? — Это та *часть* его, которая непосредственно воспринимается нами от предмета и посредством которой (данной в зрительном, слуховом, осязательном или другом каком образе) мы ассоциативно восходим или «добираемся», так сказать, до самого предмета.

Но в то время как в *действительности*, окружающей нас, *форма* связана обычно с *наличием* самого *предмета*, обуславливающего ее в момент восприятия оного, через свойственную ему форму (за исключением, напр<имер>, формы миража, галлюцинации и т. п.) — в искусстве *никакого* на самом деле реального *предмета* за его формой не *наличествует* — дана только его голая, условная *форма* и больше ничего!.. Эта форма — легко допустимо — может говорить в произведениях искусства таким красноречивым образом о наличии предмета в действительности, что даже вызвать полную *иллюзию*, будто перед нами действительно *самый предмет* «во плоти»! — Всё же это будет не более как *форма* предмета без должного наличия его *самого* в настоящей реальности со всем его многообразным содержанием.

В произведении искусства — скажем, в том же портрете — нам дается не само лицо оригинала, не его голова со всем ее материальным (физиологическим) и духовным (психическим) *содержанием*, а только линии, краски, светотень, по которым мы восходим (соответственно нашему навыку в искусстве, таланту художника и силе нашего воображения) к предмету данного портрета и его физическому и психологическому содержанию. Это *содержание* предмета целиком заключено в его *форме*, как и самый предмет, — почему мы и вправе утверждать не только в отношении искусства как *мастерства*, но равным образом и в отношении *искусства как сверх-мастерства*, что *форма* является во всех случаях обнаружения искусства его *истинным содержанием*.

Одно дело — поясним сомневающимся — толковать о «*форме*» и «*содержании*» предметов обыденной жизни, где их раз-

личие совершенно очевидно, другое дело — говорить о «форме» и «содержании» произведений искусства, где их различие может приписываться им только по привычной нам аналогии с явлениями, окружающими нас в действительной жизни. Но как только мы вспомним, что сама эта аналогия внушена нам не чем иным, как произведением же искусства, в котором *нет* на самом деле изображенного предмета, а только голое его изображение, т. е. *форма*, — как мы сейчас же отдадим себе отчет, что это *мы* произвольно наделяем произведение искусства привычным нам в жизни противопоставлением «формы» и «содержания», а что в *самом-то* произведении искусства заключена одна только *форма* предмета, одна только *часть* его, но такая, которая *идеально* представляет собою всё *целое* (pars pro toto), со всем богатством его содержания<sup>37\*</sup>.

*Форма* предмета в искусстве — как в узко-мастерском, так и в сверхмастерском понимании искусства — является той *частью* предмета, какую только и мыслимо взять (заимствовать) от предмета в искусстве, т. к. если бы художник попытался внести в свое произведение *само содержание* захватившего его предмета, во всей его эмпирической данности, он тем самым загрозил бы произведение *самим предметом* (немыслимым вне своего содержания) и уже не смог бы назвать его «*своим*» творением; другими словами — художник, не довольствующийся формой предмета в искусстве и пытающийся дать в нем само содержание предмета, рискует получить в результате не *изображение* предмета, а *сам предмет*, т. е. добиться не явления *искусства*, а повторного явления *действительности* со всеми ее, так сказать, «потрохами».

Не будем спорить, на высотах мысли, постигающей *форму* в искусстве, испытываешь с непривычки то же, что и на горных высотах, — головокружение. И конечно, гораздо уютнее чувствуешь себя на привычной низине, где всё так безболезненно воспринимается благодаря знакомой простоте давно уже усвоенной точки зрения. Но за такую простоту мы платим, конечно, *ограниченностью* нашего кругозора, которая приводит к *неверным* оценкам даже тех явлений, с которыми мы непрестанно встречаемся и которые, казалось бы, знаем вдоль и поперек. — Мы берем книжку рассказов и знаем заранее, что в их искусстве

мы сможем отдельно оценить форму и содержание («глупенький рассказ, но прекрасным слогом написанный»); смотрим на картину какого-нибудь сражения и, довольные передачей содержания исторического события, критикуем вялую и наивную форму, в какой художник, б<ыть> м<ожет>, запечатлел «батальное событие»; слушаем ораторию Баха и воздаем должное ее духовному содержанию, выраженному в пленительной звуковой форме, и т. д.

Вся эта убогость искусствовопонимания — не от недостатка эстетического чувства, а от привычки мыслить о явлениях искусства по аналогии с явлениями действительности — раз в последней мы отличаем «форму» явлений от их «содержания», то же самое мы совершаем по инерции и в отношении произведения искусства, которое эту действительность «запечатлевает», «выражает», «отражает», «отображает» и т. п. Упускается из виду один только пустяк: в произведении искусства совершенно отсутствует та самая эмпирическая действительность, которую оно якобы «запечатлевает», «отражает», «выражает» и т. п. Этой действительности со всеми ее «потрохами» *нет* на самом деле в произведении искусства, а только ее очень условная *форма*. И значит, всё привычное нам суждение о явлении искусства по аналогии с явлением действительности оказывается столь же *ложным*, как и большинство привычных нам обывательских суждений.

— Но откуда же у меня впечатление, когда я смотрю на хорошую картину, что передо мною именно сама действительность? — спросит неискушенный в искусствовопонимании обыватель.

— От *формы*! — ответит зоркий искусствовед. — Это ваши память и воображение «строят» по данным, заключенным в художественной *форме*, внушаемую ею предметную действительность со всем богатством ее *мыслимого* содержания! А самой такой действительности в ее эмпирической данности (поищите-ка!) на картине вашей *нет вовсе*, как нет и заключенного в такой действительности (обуславливающего ее) *предметного содержания*, какое вы приписываете по аналогии с нею произведению искусства!

— Но оно так мне напоминает действительность... Я так живо вообразил ее себе...

— Это и входило, вероятно, в расчет художника. Но вызвать что-либо в вашей *памяти* или в *воображении* не значит (согласитесь!) дать вам *это самое* в *ощутимой реальности*. А ведь только в последнем случае можно было бы говорить о том или ином *содержании* как о чем-то *вполне реальном*. К тому же, если одно и то же произведение искусства вызывает, как вы знаете, в памяти и воображении *разных* людей и *разную*, сравнительно, действительность, можно ли в таком случае утверждать, что определенное *предметное* содержание так же имманентно каждому из произведений искусства, как и каждому из явлений эмпирической действительности?

— Но ведь не может же существовать на свете явлений, у которых бы вместе с определенной формой не было никакого определенного содержания?!

— Совершенно верно. Такое *содержание* есть и у искусства. — Это его *форма*, художественно-творческая форма.

Известный эстетик и философ Б. Христиансен, с которым (как, б<ыть> м<ожет>, заметил читатель) я расхожусь в проблеме формы и содержания искусства, дает такое разъяснение *иллюзии* предметного восприятия искусства: «Чувственное созерцание рисунка, гравюры, картины дает нам столь живое впечатление объекта, что предмет, как мы его ощущаем, естественно кажется нам на картине прямо выступающим перед нашими глазами: ведь наше сознание уже приготовилось к зрительному восприятию. Эта *иллюзия* совершенно неизбежна; и необходимо взглянуть в действительные данные восприятия и фантазии, убедиться, что они оказываются иными, чем мы ожидали бы сообразно с этим взглядом, чтобы по крайней мере *теоретически* освободиться от него. Да эта иллюзия несколько не мешает самому эстетическому переживанию; лишь тогда, когда хотя *познать*<sup>38\*</sup> сущность искусства, она вводит в заблуждение теорию, становится предрассудком, обманом, который нужно вскрыть <...> Под влиянием иллюзии, — верно подытоживает Б. Христиансен, — всё, что говорят *формы*, кажется нам исходящим из самого *предмета*»<sup>18</sup>, т. е. заключенным в *содержании* искусства, а не в его *форме*, — замечу я.

---

<sup>18</sup> Христиансен Б. Философия искусства, стр. 97–98.



Укоренению в людях этой сбивающей с толку *иллюзии* способствует, на мой взгляд, то обстоятельство, что в подавляющем количестве художественных (в общем) произведений встречаются явно *внеэстетические* элементы — элементы, лежащие определенно *вне искусства*, как-то: философский элемент (вспомним хотя бы «Войну и мир» Л. Толстого!), нравственно-назидательный, так называемый гражданский элемент (картины наших «передвижников», литература освободительного движения в России и т. п.), агитпропаганда (почти во всей творческой продукции СССР), тенденциозно-эротический или комический элемент (примеров сколько угодно), элемент занимательности ради занимательности (вся авантюрная, детективная и т. п. литература)<sup>19</sup>.

Все эти *вне искусства* лежащие элементы, смешиваясь часто совершенно незаметно (для невооруженного научной эстетикой глаза) с чисто художественными элементами, создают такие образцы творчества, которые и впрямь оправдывают усмотрение в них некоего «содержания» наравне с «формой» и независимо от нее. — Этот подход к искусству, обусловленный такого рода смешанными произведениями, и вызванное ими отношение к «форме» и «содержанию» искусства переносится потом по привычке и на явления чистого искусства, заставляя даже в «восходе солнца», «закате луны», прелюдии Баха и т. п. искать во что бы то ни стало «содержание» отдельно от «формы».

Никто не станет отрицать, в конечном счете всякое явление искусства раскрывает свою значимость, свою тайную мощь и скрытые чары — в *субъекте*, воспринимающем таковое явление искусства; но отсюда вовсе не следует, что понятие искусства в его дифференциальной сущности не может быть усвоено в чисто *объективном* значении. — Из того, что произведение искусства представляется, с *субъективной* точки зрения, заключающим в себе — помимо эстетического — еще и другое, куда более глубокое *содержание*, не значит, что на самом деле, т. е. с *объективной* точки зрения, это именно глубокое содержание и составляет настоящее «содержание» искусства, а не его *форма*, которая, в своей символике, вызывает в нас (путем ассоциаций, внушаемых ею) то или иное посястороннее или потустороннее

---

<sup>19</sup> О занимательности см. дальше — главу восьмую.

содержание в зависимости от того, только ли «мастерское» перед нами искусство или же искусство, которое по глубине и отдаленности вызываемых им ассоциаций можно назвать уже сверхмастерским.

Не надо смешивать искусство в его *объективной* значимости с искусством в его *субъективном* восприятии, когда мы хотим *теоретически* познать искусство. Другое дело, конечно, когда мы *практически* познаем его. Тогда мы смело можем уподобиться Шопенгауэру, перестающему быть автором «Мира как воли и представления», чтобы дать слово автору «Афоризмов житейской мудрости», в предисловии к которым заявляется, что автору пришлось «сойти с метафизико-этических высот» его «подлинной философии». («Следовательно, все развиваемые здесь мысли, — поясняет автор „Афоризмов“, — основаны, в известной мере, на *компромиссе*, ибо служат развитием общепринятой, эмпирической точки зрения и сохраняют потому *все ошибки* последней; *ценность их условна...*»<sup>39\*</sup>)

В смысле такой *условной* ценности можно, конечно, — для облегчения анализа искусства — рассматривать и *содержание* искусства независимо от его *формы*, т. е., другими словами, брать *содержание* искусства в общепринятом, расхожем, обывательском смысле этого понятия, не забираясь на теоретико-эстетические высоты.

Но это, разумеется, не избавляет от необходимости строго отдавать себе отчет в *условности* понятия «содержание», особенно когда того требует критический момент нашего обращения к этому понятию. А такой момент как нельзя более императивен в указанном отношении, если мы хотим *на самом деле* выяснить *специфику* столь мало еще исследованного явления как искусство.

Без этого нам во веки веков не узнать должным образом, чем же именно *искусство отличается от не-искусства*.

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.

Так писал А. С. Пушкин перед смертью в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

Но ведь «чувства добрые» может «пробуждать» в нас и «классный наставник», и сердобольная тетушка, и купчик-филантроп, коим памятника за это никогда не ставили и никогда не поставят. Опять же «свободу восславлять» умели (рискуя тем) не только Пушкин, но и доблестные декабристы, жившие в тот же «жестокий век», и разные вольнодумцы, сострадавшие горю народному вместе с Пушкиным и, как и он, горячо призывавшие «милость к падшим».

Уж не хотел ли Пушкин подтрунить тут над простецкой душою народа, говоря, что только тем ему и будет «любезен», что «восславлял свободу» и «пробуждал» «добрые чувства»?!

Для такого подозрения имеются (увы!) причины, если вспомнить письма яснополянских крестьян, запрашивавших Л. Толстого, *почему* это такому человеку, как Пушкин, поставили вдруг памятник!.. Нашелся даже такой мещанин из Саратова, сообщает Л. Толстой, который специально отправился в Москву, «чтоб обличать духовенство за то, что оно содействовало постановке „монамента“ господину Пушкину»<sup>20</sup>.

И этот чудовищный факт Л. Толстой даже склонен как-то оправдывать, говоря, — в противоречие словам поэта, — что «Пушкин был человек больше чем легких нравов, что умер он на дуэли, т. е. при покушении на убийство другого человека, что вся заслуга его только в том, что он писал стихи о любви, часто очень неприличные»<sup>21</sup>.

Никто не обратил доселе должного внимания, что «*лирой*» — по словам поэта — «*лирой*», а не чем-либо иным, он «пробуждал», в жестокий николаевский век, «добрые чувства»:

И долго буду *тем* любезен я народу,  
Что чувства добрые я *лирой* пробуждал...

«*Лирой*», а не нравственными проповедями, не христианским подвижничеством, не пропагандой либеральных идей!

Всё дело здесь в *лире*, т. е. в *поэзии*, т. е. в *искусстве*! Ибо *искусство* своими *собственными средствами* способно «пробуждать» и «добрые чувства» вообще, и «милость к падшим» в частности. Стоит только вспомнить Пифагора, который, согласно

---

<sup>20</sup> Л. Толстой. Что такое искусство?, стр. 236<sup>40\*</sup>.

<sup>21</sup> Там же, стр. 236.

преданию, «заставив флейтистку (на пире) заменить страстный ионийский лад строгим возвышенным дорийским <...> облагоразумил одного молодого человека, готового в пылу ревности и винного хмеля поджечь дом своей возлюбленной»<sup>22</sup>.

Ведь можно быть по-своему «любезным» народу, пробуждая и отнюдь не «добрые чувства», — чем занимался, напр<имер>, знаменитый Оскар Уайльд — оправдывая (в «Перо, кисть и яд») методическое отравление богатых родственников в чайнии наследства, эстетизируя (в «Портрете Дориана Грэя») извращенную любовь и восхищаясь (в «Саломее») садисткой, домогающейся головы святого, чтобы сорвать с его губ... поцелуй.

Стара пропись — не надо путать этики с эстетикой! Иначе угрожает конфуз, от которого не застрахует даже гений Л. Толстого!

Выкиньте лишь слово *лирой* из приведенных стихов Пушкина и вы лишите нерукотворный памятник, воздвигнутый себе поэтом, его истинного *raison d'être*, его настоящего *фундамента*, каковым является, конечно, не гражданская доблесть (где «содержание» — *всё*, а «форма» без него — *ничто*), но доблесть *искусства* (где «форма» — *всё*, а «содержание» без нее — *ничто*).

Когда такие теоретики искусства, как, напр<имер>, наш Н. Г. Чернышевский, преподают (согласно с данной Аристотелем терминологией), что «цель искусства — *воспроизведение действительности*»<sup>23</sup>, то они, говоря по совести, не дают нам никакого указания на *спецификум* искусства, т. к. «воспроизведение действительности» обнимает одинаково и пейзаж, написанный хорошим художником, и фотографический снимок, сделанный дилетантом, и топографический план той же местности, набросанный каким-нибудь заурядным чертежником.

И то же самое — когда приверженцы Л. Толстого цитируют «из него» в поучение нам, что «как только зрители-слушатели заражаются тем же чувством, которое испытывал сочинитель, это и есть искусство»<sup>24</sup>, — мы не обретаем абсолютно никакого *спецификума* искусства, т. к. можно ведь с тем же успехом, с каким мы «заражаемся» чувством безмятежности и игривости,

<sup>22</sup> Саккетти Л. А. Очерк всеобщей истории музыки, СПб., 1891, стр. 44.

<sup>23</sup> Чернышевский Н. Г. Эстетика и поэзия, стр. 91<sup>41\*</sup>.

<sup>24</sup> Толстой Л. Что такое искусство?, стр. 78<sup>42\*</sup>.

коиими проникнуты моцартовские «scherzo»<sup>43\*</sup>, «заразиться» и чувством умиления, какое сельский священник вкладывает в свою нескладную проповедь, или чувством досады, какую испытывает «сочинитель», когда пора сдавать очередной фельетон в редакцию газеты, а «ни черта в башку не лезет», и т. п.

О таких же эстетиках, как Ипполит Тэн, или о начетчиках марксизма в искусстве вроде покойного Вячеслава Полонского, которые — как мы видели (в начале этой главы) — не находят даже слов для *различия* между художественными произведениями и научными, говорить не приходится.

Все они вкупе (говоря откровенно) ничего другого не сделали своими «высиженными» теориями, как способствовали только путанице в мире искусство-ведения, где давно бы пора обрести уже *ключ* к распознаванию того, *что* как-никак, а служит предметом этого самого «ведения».

Такой именно *ключ* и дается в учении о «*форме, являющейся содержанием*», каковой феномен совпадения, наблюдаемый *лишь в предметах искусства*, и отличает их от всех остальных, служа тем самым их настоящим *спецификумом*<sup>44\*</sup>.

---

---

---

## Глава VII

# В ЧЕМ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ ВЫСШЕЕ НАЗНАЧЕНИЕ ИСКУССТВА?

(О функции искусства и эвтелизме  
сверхмастерского творчества)

### 1.

К асясь путей *облегчения* и даже *освобождения* на некоторый срок от нашей «наследственной обузы», какую представляет собою для цивилизованного человека его архаическое «подсознательное» (resp. «бессознательное»), я указал на *путь искусства*, понимаемого не столько в смысле мастерства, сколько в смысле *сверхмастерской ценности терапевтического значения*.

Нет никакого сомнения, что приблизительно к такому воззрению на искусство склонялся еще сам Аристотель, определяя в шестой главе своей «Поэтики» трагедию как такого рода «воспроизведение действия», которое совершает, посредством сострадания и страха, очищение (катарсис) подобных чувств<sup>1\*</sup>.

Слово «катарсис» (katharsis)<sup>2\*</sup> и учение о нем — пифагорейского происхождения; значение этого понятия было первоначально, по мнению Howald'a<sup>1, 3\*</sup>, исключительно *медицинское*.

В таком же значении говорит о «катарсисе» (katharmoi kai teletai)<sup>4\*</sup> и Платон в своем «Федре», а именно как о средстве освобождения от *болезненного безумия*, которое должно стать «правым безумием», т. е., иначе говоря, божественным вдохновением<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Eine vorplatonische Kunsttheorie. Hermes, LVI. 1919 g., стр. 263 и след.

<sup>2</sup> Вяч. Иванов. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923, стр. 200<sup>5\*</sup>.

Здесь не мешает в наших целях несколько задержаться на платоновском понимании катарсиса.

В своих «Законах» (VII, 790e) учитель Аристотеля дает понять, что в человеке таится природное его душе оргийно-хаотическое начало, «грозное и безумное движение», неистовые проявления которого могут быть только мятежны и разрушительны. Поэтому «необходимо иное „движение“, *извне* влияющее на возбужденную душу и овладевающее тем движением, *изнутри* рвущимся и слепо стихийным, — так, чтобы оно, легко и радостно высвобождаясь, входило в гармонию мирового строя.

Как матери не тишиной успокаивают младенцев, но мерным колебанием и мелодией убаюкивают их и, подобно целителям корибантизма<sup>6\*</sup>, словно флейтами зачаровывают волнение детской души началом танца и музыкой, — так и законодатели, будущи воспитателями народа, должны не подавлять, но правильно упражнять присущую людям экстатическую энергию, чтобы излечить их от безумной исступленности<sup>3</sup>.

О том, какое невероятное — на современный взгляд — значение придавал Платон *функции* музыкального искусства, говорит его недопущение в нем ни малейшего нововведения<sup>8\*</sup>, ибо «с изменением музыки, — находил Платон, — изменяются самые основы государственного устройства»<sup>4</sup>.

Такое ж приблизительно огромное (хоть и не столь важное в государственном смысле) значение придавал *функции* музыки и ученик Аристотеля — Аристоксен из Тарента (автор «Элементов гармонии»)<sup>9\*</sup>, утверждавший, что «музыка на пиршествах служит противодействием неумеренному употреблению вина»<sup>5</sup>. — Предание говорит, что Пифагору удалось даже посредством музыки (как я уж указал в шестой главе) *отвлечь от злодеяния пьяницу, готового* было поджечь жилище изменившей ему возлюбленной. (Не этому ль преданию мы обязаны, что первое учение о катарсисе приписывается Пифагору?)

Но что такое в сущности *катарсис* согласно аристотелевскому пониманию?

---

<sup>3</sup> Там же, стр. 2027\*.

<sup>4</sup> «Очерк всеобщей истории музыки» Л. Саккетти (СПб., 1891, стр. 43).

<sup>5</sup> Там же, стр. 44.

Одно из лучших толкований аристотелевского «катарсиса» принадлежит, как известно, J. Bernays<sup>10\*</sup>, который сопоставил относящееся сюда место «Поэтики» Аристотеля с тем местом его «Политики» (VIII, 7, 4–9), где великий учитель говорит о влиянии, какое могут оказывать музыка и пение на людей впечатлительных, склонных к энтузиастическому порыву: «Мы видим, что когда они наслаждаются волнующими душу песнями, то под влиянием священных песнопений становятся как бы достигшими *исцеления и очищения* <...> То же самое неизбежно переживают люди сострадательные, боязливые и вообще расположенные к различным аффектам, насколько каждый подвержен таковым. И у всех получается некоторое очищение и облегчение, соединенное с удовольствием<sup>11\*</sup>»<sup>12\*</sup>.

Из этих слов Бернайс справедливо делает вывод, что аристотелевский термин «катарсис» имеет значение «куфизис», т. е. значение *облегчения* от аффектов сострадания, страха и подобных им<sup>6</sup>.

Но я готов еще более заострить терапевтическую проблему «катарсиса»!

Имея в виду, что первоначальный смысл слова «катарсис» заключается в *очищении от преступления или греха*<sup>7</sup>, я давно уже — в своей статье «Преступление как атрибут театра» (см. I том моего труда «Театр для себя», стр. 63 и сл.) дал толкование «катарсису» в смысле явления, которое «раскрывает сущность трагического театра как арены преступлений, сопричащаясь коим и в коих временно исчерпывая свою злую волю (волю к преступлению), душа зрителя очищается»<sup>14\*</sup>.

Рядом с этим, в моей книге «Азazel и Дионис», посвященной вопросу о происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов, мне удалось, казалось бы, исчерпывающе выяснить еще другую связь<sup>15\*</sup> — связь между «художественным очищением», таким, как его понимал Аристотель, с очищением *ритуальным*, каковое было свойственно не только развитой драме, имевшейся в виду Аристотелем, но и зародышевой форме ее чисто литургического характера, служившей исключительно

---

<sup>6</sup> <Bernays J.> Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. Berlin, 1857.

<sup>7</sup> См. греч.-русский словарь А. Д. Вейсмана<sup>13\*</sup>.



цели очищения от скверны<sup>8</sup>. О том, что эта первоначальная богослужбная форма<sup>16\*</sup> драмы не была отнюдь забыта ко времени ее расцвета, доказывается тем фактом, что в греческом театре, как на это обратил сугубое внимание проф. В. В. Латышев<sup>17\*</sup>, перед началом представлений всегда «*производилось очищение*»; при этом «все очистительные средства, на которые по верованию греков переходила нечистота <...>, по окончании очищения выбрасывались в море или в реку...»<sup>9</sup>

При таком историческом сопоставлении учение о «катарсисе» (очищении) великого Аристотеля теряет очень много в своей оригинальности, но зато крайне выигрывает в своей *значительности* и *обоснованности* — искусству, оказывается, должна быть приписана *функция куда более важная, чем чисто эстетическая!* Искусство, становясь законным преемником спасительного для души литургического феномена, тем самым вбирает в себя религиозную функцию огромного для нас значения!

Прав поэтому наш поэт и ученый Вячеслав Иванов, утверждая, что Аристотель повторяет старую религиозную истину о дионисийском очищении; но он ищет придать ей новое освещение, толкуя ее чисто психологически и независимо от религиозных предпосылок<sup>10</sup>.

Здесь четко обнаруживается вся разница концепций «очищения путем искусства» у Платона и у Аристотеля: последний совершенно чужд стремления навязать какому бы то ни было искусству задачу *религиозно-воспитательного* характера и, будучи, в отличие от Платона, «атеистом», пытался заложить фундамент (впервые с сотворения мира!) *вне-религиозной эстетики*<sup>18\*</sup>.

Таковая попытка, однако, — при всей смелости своего революционного почина — не смогла, разумеется, лишить искусство (в его сверхмастерском понимании) тех *архаических* свойств, коими оно проникнуто благодаря *религиозному происхождению*.

На *очищающее назначение* искусства было указано Аристотелем не только в его «Поэтике» относительно *трагедии*,

<sup>8</sup> Азазел и Дионис. Изд<-во> «Academia», Л., 1924 г., стр. 91–92.

<sup>9</sup> «Очерк греческих древностей» В. В. Латышева (СПб., 1899 г., стр. 77, 80 и 304 главы 10-й), всецело посвященной автором «очищениям и умилостивлениям» у греков.

<sup>10</sup> Дионис и прадионисийство, стр. 205.

а и в его «Политике» относительно *лирики*, очищающей от «энтузиазма» тем же путем изживания страсти, какой свойственен трагедии, очищающей от *страха* и *сострадания*<sup>11</sup>. Этот *функциональный смысл искусства* был, однако, с течением времени совершенно упущен<sup>19\*</sup> из виду; виной тому в значительной степени послужила недостаточная ясность<sup>20\*</sup> текста данного места в «Поэтике» и ее к тому ж не безукоризненная сохранность («Il ne faut jamais reprocher à quelc'un de n'avoir pas compris la catharsis»<sup>21\*</sup>, — остроумно заметил по этому поводу É. Fauguet<sup>22\*</sup>)<sup>12</sup>.

Благодаря такому упущению из культурного багажа человечества на долгое время выпало признание за искусством той *исключительной функции*, вследствие которой оно *поднимается* над понятием голого «мастерства» как некое «*сверх-мастерство*», для которого стоят ниже его эвтелического достоинства и эстетическая цель, и религиозно-этическая, и поверхностно-эротическая, и всякая другая, взятая в отдельности.

Прошли века забвения (иль недопонимания?) подсказанной великим греком *функции эвтелического искусства* — века, в продолжение которых внимание наследников античных сокровищ вращалось исключительно вокруг проблемы *мастерства* и связанного с нею вопроса *формы* и *содержания* в искусстве. Считалось совершенно излишним задаваться вопросом о *назначении* искусства, раз казалось аксиомой (и с точки зрения веры, и с точки зрения гуманизма), что оно заключается не в чем ином, как в служении Истине, Добру и Красоте.

Нужно было дожить до Ницше с его дерзостным словом о «разрешающих души» дионисийских чарах, нужно было появление «фрейдизма» с его «открытиями Америк» в области «бессознательного», нужна была подрывная работа целого поколения переоценщиков ценностей, чтобы обратить, наконец, в щепки всё прежнее понимание искусства, растаскать «по бревнышку» его прогнившую идеологию и тем расчистить место проблеме функции искусства, заново поставленной.

<sup>11</sup> См. назв. труд. Вяч. Иванова, стр. 206.

<sup>12</sup> La tragédie française au XVI siècle. Paris, 1912, p. 50.

## 2.

По З. Фрейду *функция искусства*, как мы видели, сводится к «замещающим удовлетворениям» человека, который хочет «компенсации» за свои отречения от архаических благ, понимай — за отречение от «эдипова комплекса» (см. главу четвертую второй части настоящей книги)<sup>13</sup>.

Разбирая эту фрейдовскую концепцию функции искусства и тот эвтелизм, коим она преисполнена<sup>23\*</sup> в глазах цивилизации, я отметил (там же, в четвертой главе), что «замещающие удовлетворения» в таком случае даются уже *религией*, и потому остается непонятным, *чем* тут может помочь еще *искусство*, если только не предположить, что услуги искусства могут потребоваться только в момент наступления другого «отречения», не столь уж древнего, каковым является *отречение* (более или менее полное) от *самой религии* (в той или другой ее культуровой данности).

Тогда (т. е. при таком моем предположении) история искусства как сверх-мастерства раскрывается донельзя просто, а именно — всё *то, что утрачивает свое религиозно-культурное значение* (миф, фетиш, идол, заклинательные песни, обрядовые пляски, магические действия и т. п.), *превращается* со временем в некую *игру, забаву, развлечение*, которые *осмысливаются впоследствии* (при известных технических достижениях) как некая *ценность* самостоятельного значения, квалифицируемая историками культуры словом «*искусство*» в высшем смысле этого понятия.

В качестве такого понятия *искусство* (как я отметил уже раньше) отличается от *природы* помимо прочих черт еще тем, что *вмещает в себя* не хватающий ей, но мыслимый нами и алкаемый нашим «*исконным Я*» *идеал* (того или иного проявления природы) и вследствие этого оказывается явлением не только «замещающим» (как думал Фрейд) недостающие нашему «*атавистическому Я*» архаические блага природы, но и *возмещающим*<sup>14</sup> их с *лихвою*, т. е. *идеальным*<sup>15</sup> образом.

<sup>13</sup> См. в той же главе критику фрейдовского искусствопонимания.

<sup>14</sup> Предлог «воз» указывает на *подъем, вышину* (см. Толковый словарь Даля).

<sup>15</sup> О каких именно *идеалах* «исконного Я» идет речь в данном определении функции искусства, см. ту же четвертую главу, часть вторую.

Рядом с этим *функциональным отличием искусства от природы* такого же значения отличие *искусства от науки* раскрывается (как уже сказано мною) в том, что, тогда как *наука выводит бессознательное на поверхность сознания, искусство растворяет наше сознание в стихии бессознательного*. — Мы в нашей жизни несравненно *трезвее* наших далеких предков! И если задача науки — еще более прояснить наше сознание, то функциональная задача искусства — как раз в противоположном: вернуть нас к *сладостно-угарному* состоянию, характерному для наших легендарных пращуров.

Труднее всего провести функциональную разницу (в чем мы убедились на данных первой части главы четвертой) между *религией* и *искусством*, понимаемым как сверх-мастерство, потому что религия (в своем *культовом* проявлении) *поглощала* раньше — в продолжение тысячелетий и притом целиком — основную функцию искусства.

О том же, как легко *спутать* функцию религии с функцией искусства, было доказано мною еще в предисловии к настоящей книге на примере с Л. Толстым и, в частности, на его исповедном письме к Н. Н. Страхову, написанном в январе 1878 г. (см. «Внушение искусства»)<sup>24\*</sup>.

Мы уже знаем, что функциональную разницу здесь (точнее — ее возникновение) приходится искать, с одной стороны, в *моменте назревающего скепсиса* у адепта того или другого религиозного культа (т. е. в том моменте восприятия художественного произведения, при котором можно уже говорить об *искусстве как о религии для атеистов*); а с другой стороны — имея в виду, что *спецификум искусства* заключается в *форме, составляющей его содержание*, — разницу здесь надо искать в том, что (противополагаясь тем самым религии) искусство содержит сокровенную сущность и ценность религиозной данности исключительно в... *форме*.

Эта *форма*, однако, тая в себе *функциональную сущность* и вместе с нею подлинный *эстетизм* искусства (как сверх-мастерства), обладает способностью *воскрешать* для нашего «исконного Я» то, что ему издревле мило, привычно и необходимо, но чего в реальности — и притом в *идеальной* реальности — не *существует* больше на свете или (по меньшей мере) *отсутствует* у данного индивида.

Вот эта-то *власть воскрешения* и составляет *наивысшую эстетическую ценность* искусства, функционирующего в качестве сверх-мастерства. И недаром еще древние египтяне называли художников-ваятелей — «сеенех», что значит ‘оживитель’, ‘воскреситель’<sup>16</sup>.

Художник, достигший сверх-мастерства, подобен шекспировскому Просперо, герою «Бури», который с правом говорит о себе:

Я повелел — проснулись мертвецы;  
Чтоб выпустить их — отворил я гробы  
Могуществом искусства моего<sup>17</sup>.

«Отворять гробы», в коих замкнуты покойники, «восстанавливать прошедшее», *воскрешать мертвое* — к этому именно и сводил смысл искусства, т. е. его главнейшую функцию, наш незабвенный мыслитель Н. Ф. Федоров. «Для ученых, — говорит он в своей „Философии общего дела“, — история есть восстановление прошедшего; для народа же она есть *воскрешение*, находящееся еще только в периоде *мифического искусства*<sup>25\*</sup>, т. к. у народа еще нет знания, которое и поныне еще отделено от действия»<sup>18</sup>. Учение о *воскрешении* «предшественником своим имеет, — по мнению Н. Ф. Федорова, — не мифологию, а мифическое искусство, ибо мифология есть произведение особого класса жрецов, народ же имеет культ, жертвоприношения, что и есть мифическое искусство, и воскрешение есть превращение его в действительное»<sup>19</sup>.

Я думаю, что нет в мире более возвышенного представления об искусстве, чем федоровское, потому что *конечную функцию* его автор видит в самом реальном из реальных *воскрешений из мертвых*.

Это, так сказать, — функциональный *максимум* искусства. Ну а каков же, спросим, по соображению с ним функциональный *минимум* и *медиум* искусства? На это у философа «Обще-

---

<sup>16</sup> Н. К. Рерих. Твердыня пламенная. Изд<-во> Всемирной лиги культуры. Нью-Йорк, 1934 г., стр. 347.

<sup>17</sup> Перевод Н. Сатина под ред. С. А. Венгерова.

<sup>18</sup> Том 1, выпуск 1 названного труда, изд<анного> в Харбине в 1928 г., стр. 36.

<sup>19</sup> Там же, стр. 25<sup>26\*</sup>.

го дела» есть такой ответ: «*Воспроизведение мира* в том виде, как он представляется внешним чувствам и истолковывается или внутренним чувством сынов человеческих, хранящих любовь к отцам, или же внутренним чувством сынов, забывших отцов, сынов блудных, — есть в обоих случаях *искусство подобия*; но в первом случае оно будет *искусством священным*, религиозным, а во втором это будет искусство мирское, светское. *Искусство священное*, — в глазах Н. Ф. Федорова, — есть воспроизведение мира в виде храма, соединяющего в себе все искусства, причем храм как произведение зодчества, живописи и ваяния становится изображением *земли, отдающей своих мертвецов*, и неба (свод храма и иконостас), населяемого *оживленными поколениями*; а как вместилище пения, точнее отпевания, храм есть голос, под звуки коего *оживает прах* на земле, как (на) кладбище, и небо становится жилищем *оживших*»<sup>20</sup>.

Согласно этой «воскрешательной» функции искусства Н. Ф. Федоров видит начало его в *восстановлении в виде памятника умершему* и в *молитве*<sup>21</sup>. «Из плачей, — объясняет он, — из причитаний родилось искусство; человек всем существом своим участвовал в плачах: движением рук, даже ног (такт) выражалось чувство печали. Дерево, металлы заставляли человека плакать; и из них извлекал он грустные звуки <...> Причитания словесно рисовали образы; словесные образы переходили в живописные и, т<аким> о<образом>, то, что субъективно было печалью об утратах, объективно уже являлось *восстановленными образами отцов*»<sup>22</sup>. Прежде чем человек сумел выразить свою печаль словом, он писал в воздухе руками, и первая молитва была *мимическая*»<sup>29\*</sup>.

Не только искусство с функциональным *максимумом* (священное искусство), но и с функциональным *минимумом* (светское искусство) стремится также в глазах Н. Ф. Федорова к *восстановлению жизни* (хотя и «в степени несовершенной»).

<sup>20</sup> Том II, стр. 241 оригинального издания, М., 1913 г.<sup>27\*</sup>

<sup>21</sup> Там же, стр. 239.

<sup>22</sup> Ср. первую часть четвертой главы <наст. изд.>, где я, говоря о возникновении искусства в веках, цитирую Н. Ф. Федорова и его взгляд на египетскую скульптуру<sup>28\*</sup>.

«Так скульптура<sup>30\*</sup>, — объясняет он, — *восстанавливает* <...> то, что скрыто под землю (покойников)<sup>31\*</sup> по необходимости физической <...> Живопись восстанавливает световую и теневую сторону жившего и его внешние очертания. — Музыка <...> лишь *отзвуки* переживаемого и *пережитого* <...> Драма *восстанавливает бывшее и жившее* уже не только в пластичной и красочной полноте форм, но и в движении...»<sup>23</sup>

Отдавая дань глубочайшего уважения этому легендарно гуманному мыслителю, я спешу, тем не менее, тут же (во избежание недоразумения) отмежеваться от федоровских взглядов на «Общее дело» и, в частности, от его взглядов на *функциональный максимум искусства*, т. к., во-первых, отношусь скептически к всеобщему(?) *желанию*, прожив земную жизнь, впрячься вновь в ее ляжку, во-вторых, будучи абсолютно чужд материалистического взгляда на бытие, я не верю в *возможность* и не вижу *надобности* всеобщего воскрешения на тех «позитивистических» началах, которые грезились Н. Ф. Федорову, и в-третьих, более того — считаю подобного рода воскрешение просто *противоестественным*, в самом худшем смысле этого слова, ибо мыслю смерть как одно из звеньев в необходимом преобразении существе (в видах вселенской эволюции).

Вместе с сим (как уже догадывается, должно быть, читатель на основании предшествующих глав) я широко расхожусь с Н. Ф. Федоровым, в его общем *понимании искусства*. И, прежде всего, ставлю ему в вину то же, что и некоторым другим искусствоведам (в том числе З. Фрейдю), коих я упоминал на этих страницах: Н. Ф. Федоров не только не *отделяет искусства от науки, религии и нравственности*, но еще ставит себе это в заслугу, поступая так вполне сознательно, как это видно, напр<имер>, из следующего его утверждения: «В своем правильном определении искусство не *отделяется* (sic! — Н. Е.) ни от науки, ни от нравственности и религии и представляется таким, каким является оно в самой жизни рода человеческого...»<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Последний абзац, как отмечает В. А. Кожевников в сноске к нему, напечатан во II томе «Философии общего дела» (стр. 152–153) по разрозненным наброскам и по беседам Николая Федоровича об искусстве<sup>32\*</sup>.

<sup>24</sup> Философия общего дела, т. II, стр. 242: «Искусство подобий (мнимого художественного восстановления)» и «искусство действительности (действительное воскрешение)»<sup>33\*</sup>.

Далее, подход Н. Ф. Федорова к искусству напоминает своей неправильностью подход Н. Г. Чернышевского, который полагал (в «Эстетических отношениях искусства к действительности»), что за неимением перед глазами моря можно удовольствоваться его изображением, т. е. за недостатком вещи — ее *суррогатом*, производство каковых и составляет назначение искусства. Приблизительно таково же назначение искусства и в глазах Федорова: лучше всего, конечно, воскресить покойников в *действительности*<sup>25</sup>, ну а коли это невозможно покамест — примем с благодарностью «искусство подобий», т. е. «мнимое художественное восстановление».

О том, сколь велика ошибочность такого взгляда на искусство, граничащая с совершеннейшим непониманием его основной функции, объяснялось мною в главе четвертой (части второй) при определении специфического *идеала*, заключенного в художественных произведениях сверхмастерского ранга.

Наконец, не следует забывать, что рядом с искусством в значении сверх-мастерства<sup>34\*</sup> существует и имеет все права на существование с испокон веков искусство в значении не большем, чем *мастерство*, каковое в бесконечном разнообразии своих проявлений, начиная с орнаментики и кончая творческими взлетами в область будущего (т. е. того, что еще не существовало вовсе), не имеет никакого отношения к идее *воскрешения*, т. е. никаким путем (хотя бы отдаленным) функционально с ним не связывается.

Но надо сказать правду и притом во всеуслышание — взгляды Н. Ф. Федорова на искусство и его высказывания о священной функции художественных произведений таят в себе, несомненно, зерно истины или, говоря точнее и менее фигурально, высокополезную «рабочую» (в нужном направлении наводящую) мысль.

Если невозможно, как мы только что видели, сводить всё значение искусства и *raison d'être* его различных видов исключительно к *воскрешательной функции*, то, тем не менее, вполне допустимо и даже более того — само собой дифференцируется

<sup>25</sup> Это *коперниковское* искусство, по выражению Федорова, которое он противопоставлял *птолемеевскому* искусству, под которым подразумевал искусство подобий.



(среди прочих видов искусства) и особое искусство *воскрешения*, которое, согласно своей функции (столь ясно выраженной в его определении), относится ближе всего к искусству сверхмастерского ранга.

Что это особое *искусство воскрешения* и есть, собственно говоря, то *наивысшее* по роду искусство, какое составляет (еще не будучи осознанным вполне и уточненным) *основной предмет* и истории искусства, и эстетики, и социологии искусства, и вообще искусствоведения — ясно для каждого, кто дал себе труд ознакомиться с предшествующими главами настоящей книги<sup>35\*</sup>.

Признаем тут же, — в подкрепление *главенства* такого искусства, — что именно *ему* дана возможность использования в своих высших целях *всех* прочих видов искусства (как «подсобных» в отношении к нему), включая и искусство театральное, — подобно тому как этому последнему дано (его сложнейшей «синтетической» спецификой) использование и музыки, и живописи, и поэзии, и прочих всевозможных искусств, из сочетания коих вырастает его предельно-творческая мощь.

*«Искусство воскрешения»...*

Кого?.. И только ли «кого»? Или также и *чего* (в отличие от учения Н. Ф. Федорова)?

*Неограниченно. — Вообще. — Всеохватно* по возможности! — *Всевокрешение!* — Вот *идеальная функция* сверхмастерского искусства!

А каков в этом смысл? Какова благая цель всевокрешения и искусства, к нему ведущего?

Ценность того и другого есть ценность присущих человеку *идеалов*, которые вытекают из признания, что *самое горькое и страшное на свете — это утрата того, что нам дорого*. Будь это образ любимого человека, наш первый героический порыв, бурная радость от избегнутой опасности, опьяняющий пейзаж, послуживший фоном любовного общения, церковный ритуал, умиливший нас в детстве! Мы не миримся с мыслью, что всё это *безвозвратно* исчезло.

Между федоровской *утопией* «позитивно»-религиозного характера и моим метапсихологическим пониманием «искусства воскрешения» *нет* знака равенства, потому что в своем понимании функции искусства я имею в виду (и любовно учи-

тываю!) не только интересы наших предков (в их независимом от нашей памяти или зависимом от нее существовании), но и *нас самих*, жаждущих *своего* воскрешения в том виде, в каком знали мы себя некогда (в нашей юности, в нашем детстве, в особые мгновения нашего бытия!) — *нас самих*, томящихся по исчезнувшим настроениям, испытанным нами когда-то, незакрепленным ни в каком дневнике, совершенно забытым и в то же время скрытно-памятным нам.

Я задержусь чуть-чуть на нескольких примерах!

Вот говорят: искусство — это воплощение *мечты*, идеала. — Пожалуй, то не только «фраза», если иметь в виду самую *сущность* какой-нибудь «заветной» мечты или идеала.

Разумеется, мечта мечте — рознь: если я мечтаю, например, о письменном столе из красного дерева, то, скопив деньги, я могу осуществить такую мечту и вовсе без искусства! А не имея денег, вряд ли искусство, представляющее тот же стол в самом роскошном виде на... картине или его счастливого обладателя, заменит мне самый стол или даст радость сопереживания «собственнического удовольствия» от работы за таким столом!

Другое дело, если, пользуясь этой «столовой» темой, искусство вызовет передо мною *скрытый* дотолем от моего сознания или только не вполне осознанный мной раньше образ родственного мне мечтателя, для которого аналогичная покупка нужна, скажем, ради инфантильного тщеславия (когда мне было пять лет, я мечтал, помнится, о золотых сапогах!) или которому такой стол из красного дерева нужен как один из признаков достатка, зажиточности и, значит, — известного могущества (вспомним «волю к власти» Фридриха Ницше!) или только для того, чтобы соблазнить Марию Ивановну, которая «снобшрует», «эстетничает» и воображение которой можно пленить образом человека, занимающегося среди дорогой изящной обстановки! Или же такой стол желателен, чтобы досадить наглым соперникам, не дающим покоя своим чванством и кичащимся своим богатством и «вкусом» („inferiority complex“<sup>36\*</sup> А. Адлера)! Или, б<ыть> м<ожет>, в воспоминание о любимейшем родственнике или друге, отдававшем предпочтение перед прочею — мебели из красного дерева! И т. п.

Искусство, способное *обнаружить* — путем показа на другом — *меня самого* (такого *поверхностного*, казалось, в своей прозаической мечте о «столе из красного дерева», а на самом деле изрядно *скрытого* от самого себя), притом способное раскрыть или только показать в намеке тайные пружины моей заветной мечты, т. е., в известном смысле, *воскресить* и явить в живом образе этого самого иррационального «мечтателя о письменном столе из красного дерева», — такое искусство, всеконечно, мне интимнейшим образом *нужно, интересно и исключительно ценно!* — «Исключительно» потому, что *то, что может быть достигнуто таким искусством, не может быть достигнуто ничем иным на свете.* — Рядом с таким искусством или, вернее, рядом с таким пониманием искусства поистине жалкою кажется сентенция о нем как о «воплощении мечты» в устах горе-эстетиков типа Н. Г. Чернышевского — мол, коли *мечтаешь* прокатиться в Венецию, но сие тебе не по карману, купи открытку с видом Венеции и скользи себе «вприглядку» по каналам пока не надоест!.. Слабо!

Как я давеча заметил, мечта мечте — рознь! Одно дело — *конкретное желание* напиться, скажем, чаю с вареньем, желание, облеченное в эвфемистическую форму «мечты»; другое дело — *подлинная мечта*, которая никогда не бывает конкретна, а всегда несколько туманна, как в своем источнике, так и в конечном домогании, почему и не в состоянии быть вполне доступной сознанию! Она может быть опознана во всей своей иррациональной прелести лишь через искусство и именно искусство сверхмастерского ранга, *воскрешающее* эту мечту изпод «наносных песков» повседневности и дающее нужную пищу для ее благоденствия.

Мечты, которыми тайно живет человечество, потому и мечты, что не конкретные желания — слишком хорошо нам *известные* в нашей житейской борьбе за их осуществление.

Мы большей частью не знаем вполне ясно и подробно наших интимнейших желаний. Предмет нашей мечты, грезы, наш лелеемый идеал остается *сокровенным* для нас и часто совсем затененным, для нашего сознания, «трезвой действительностью».

Помню, меня ужасно удивило однажды мое двойственное отношение к знаменитому артисту X., которого, я полагал, что не-

навижу как человека, невзирая на его огромный талант, и что, выдайся случай остаться с ним наедине в «укромной обстановке», я бы, что называется, изничтожил его своим презрением, а во сне, пожалуй, и убил бы его или избил (согласно фрейдовскому толкованию сновидений как «исполнений наших тайных желаний»). И что же? — Когда мне этот Х. приснился как раз в требуемой обстановке, с глазу на глаз, я оказался необычайно нежен к нему в своем обращении, льстивым даже, заискивающим и наслаждался его обществом, держа себя, как говорится, совсем «неподобающим образом». «Эге! — сказал я себе по пробуждении. — вот и доверяйся себе после этого! Мечтал расправиться с этим „субъектом“, а когда дело дошло до осуществления такой мечты, — чуть не стал целоваться с намеченной жертвой!»

Мы не знаем себя досконально, и наши собственные мечты бывают часто *тайными* для нас самих!.. Они дремлют, скрытые от нашего дневного сознания, на самом дне наших душ! И только «под ударом смычка виртуоза» (как выразился бы Н. В. Гоголь) они неожиданно пробуждаются, как бы *воскресая из небытия!* Мы себя узнаем тогда каким-то пронзительным знанием! Узнаем себя в своих самых затаенных мечтах! Узнаем в «святая святых» нашего смятенного «дневной» сутолокой «Я»!

Но рядом с таким *воскрешением*, возможным для сверхмастерского искусства, я — в отличие от той же утопии Н. Ф. Федорова — обращаю сугубое внимание на то обстоятельство, что, кроме нас сегодняшних, в нашей душе обитают еще другие «мы» — «мы» *давнишние*, наследственно-отягченные, насчитывающие много тысячелетий своего явного и скрытого существования.

Эти древние существа, в нас живущие, не мирятся, как и мы, с *утратой* того, что им было некогда дорого, и, так же как мы, *мечтают о воскрешении былого*. Оно чуждо нашим *сегодняшним* «Я», это былое! — Оно кровно близко нашим *давнишним* «Я»!.. Но кто, в минуты томления своего духа или в минуты особой тревоги его, различит *время* своего «Я», *число* вековых его напластований?.. — «Я» *сегодняшнее*, дневное, явное не хочет, скажем, кровавой расправы с врагом! Но «Я» *давнишнее*, ночное, скрытое хочет порою зверской потехи, хочет ее вне всякой мысли о мести, хочет просто потому, что к ней влечет его многотысячелетний искус охотника, воина и преступника в глазах

нашего современного «Я»! И когда мы видим на сцене ужасную трагедию, мучительную драму, смертоубийственную мелодраму или смотрим на экране кинематографа фильм из бандитской жизни, рискованную авантюру в девственных джунглях, сцены насилия, боя, утонченной мести, кровожадной эротики и т. п. — в нас просыпается, в нас *воскресает* неподвластный цивилизации дух наших древних предков и тешится, и иллюзорно *соучаствует* в являемом ему искусством, и успокаивается под конец потехи, *удовлетворенный* в своей *исконной потребности*.

### 3.

*Mutatis mutandis*<sup>37\*</sup> — весь этот «маневр» *искусства воскрешения* сводится, как нетрудно догадаться, к *восстановлению в памяти* того или иного прошлого, т. е. прошлого, принадлежащего *лично* субъекту или же его *роду*.

Что касается нашего *личного* прошлого и его воскрешения, то уже в античной древности поэты, посвященные в мистерии, учили о *живой воде*, текущей — за порогом смерти — из «озера Памяти» *Mnêmosines Apo limnês*, чудодейственной влаги, *восстанавливающей сознание пережитого*, которое паки и паки просятся на лоно земли.

На золотых пластинках, какие клались в гроб покойникам (обычай, практиковавшийся в орфических общинах Петелии и других мест Южной Италии, а также Крита), было начертано следующее магическое напутствие, имевшее значение загробного «пропуска» (цитирую его в переводе Вяч. Иванова):

Странствуя в долах Аида, по левую сторону встретишь  
Быстрый родник и стоящий над ним кипарис белолистный;  
Мимо держи ты свой путь, и к ручью берегись приближаться.  
Ключ обрящешь иной: из *озера Памяти плещут*  
*Влаги студеной струи*. Пред источником — грозные стражи.  
Им ты скажи: «Вы — чада Земли и звездного Неба;  
Я же — небесное семя, и ведом род мой самим вам.  
Но *иссыхаю от жажды и гибну*. *Дайте ж испытать мне*  
*Вод прохладных, текущих из озера Памяти!*» Стражи,  
Слову послушны, допустят тебя до холодной криницы;  
Струй напьяешься живых и возцарствуешь в сонме героев<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Дионис и прадионисийство, Баку, 1923 г., стр. 160<sup>38\*</sup>.

Последняя строка этого магического напутствия<sup>27</sup> весьма для нас знаменательна, ибо, как увидит вскоре читатель, воскрешение *личного* прошлого у любого из нас есть уже в известной мере воскрешение прошлого его *рода*.

Что это *воскрешение в памяти прошлого* и является основной *функцией искусства как сверх-мастерства*, видно достаточно ясно хотя бы из процесса *возникновения искусства в мгновении*, разобранным мною во второй части главы четвертой настоящего исследования. — Вспомним только, что говорилось там о *механизме человеческой памяти* в связи с образной концепцией *прошлого*, данной философом А. Бергсоном! — Это образное представление, обратил я внимание читателя, можно признать верным не только в ограниченно-психологическом отношении, в каком им пользуется А. Бергсон, но и в *метапсихологическом* отношении, в каком мы принуждены рассматривать человека, воспринимающего *сверхмастерскую* сторону искусства всей своей «самостью», начиная со своего «исконного Я». Другими словами, «развертывание в нас различных психических моментов» (отметил я там же) должно происходить под *напоминательным воздействием* искусства, заключающего в себе соответственные моменты (см. loco citato<sup>39\*</sup>).

В этом отношении полезно предостережение: не смешивать «*воспоминание*» (в смысле конкретного «сувенира» о ставшем некогда определенно известным явлении) с *реминисценцией* (т. е. с неясным, смутным, безотчетным воспоминанием). Первое зависит (в огромной мере) от некоторого нашего усилия; вторая — не вполне в нашей воле! И это следует иметь в виду не только при *восприятии* художественного произведения (*публикой*), но и при его *творческом создании* (*артистом*). Мы словно отдаемся здесь во власть неведомой нам силы, словно что-то вдруг само собой возникает в нас под воздействием тех или других таинственных ассоциаций, и — раз мы артисты — нам остается лишь послушно закрепить это «*воскресшее*» в доступной нам мастерской форме.

---

<sup>27</sup> У Вяч. Иванова даны к нему крайне интересные комментарии (символика белолыстного кипариса и пр<оч>.).

*Искусство и воспоминание* (вернее — *вспоминание!*) — можно ли поставить тут — с почтительной оглядкой на Платона («знание есть воспоминание») — некий знак равенства?

«Обыкновенно, — говорит Лев Толстой, — получая истинно художественное впечатление, получающему кажется, что он это *знал и прежде*, но только не умел высказать. И таким было всегда хорошее, высшее искусство: „Илиада“, „Одиссея“, история Иакова, Иосифа и пророки еврейские, и псалмы, и евангельские притчи, и история Сакиа-Муни, и гимны вед<ов>»<sup>28</sup>.

«Ребенком, — повествует Георгий Песков<sup>41\*</sup> в рассказе „Память“ — я любил рисовать человечков... Человечки росли вместе со мною и мало-помалу обращались в людей... *Окружавших меня людей среди них, однако, не было.*

— Кто это? — спрашивали меня.

Я не умел ответить.

— Ты сам выдумал это из головы?

— Нет.

— Где же ты такого видел?

„Где видел?“ „Откуда взял?“ Эти вопросы для меня и тогда уже не существовали. *Взял из памяти*, вот и все. *Чтобы нарисовать, нужно только вспомнить.* Как можно лучше, во всех подробностях. Иногда не вспоминается. Это мучительно. Зато какое наслаждение, когда, вспомнив, нарисуешь похожим. Похожим на что? Мне кажется, что *художник обладает памятью на вещи, которых не видел...* (курсив мой. — Н. Е.)»<sup>29</sup>.

Это очень верно подмечено и, в частности, совпадает с тем, что говорит о «*наследственной памяти*»<sup>30</sup> Léon Daudet<sup>42\*</sup> (не только писатель, но и врач-психиатр по образованию) в своей чрезвычайно поучительной для нас книге «*Le rêve éveillé*»<sup>43\*</sup>. Этот автор склонен даже думать, что весь *интуитивизм* философа А. Бергсона (на которого я здесь ссылаюсь) подвластен этой прародительской форме человеческой памяти, органом поддержки которой, передачи и вместе с тем трансформации служит, по-видимому, *мозжечок*. — «Помещаясь между мозговыми полушариями и продолговатым мозгом, — поясняет Léon

<sup>28</sup> Что такое искусство? — глава X, стр. 263<sup>40\*</sup>.

<sup>29</sup> Из фельетона газ. «Последние новости» (Париж), от 1 июля 1934 г.

<sup>30</sup> Не путать с унаследованною памятью!

Daudet, — наподобие сточного *озера* («un lac de déversement») <sup>31</sup> между рекою (продолговатым мозгом) и океаном (мозговыми полушариями), он (мозжечок) <sup>44\*</sup> представляется анатомически, равно как и фигурально, предназначенным для сообщения между образами прошлого, пробегающими в нем (исходя от родителей и предков) <sup>45\*</sup>, и современными образами данного человека. Эти последние оказываются при этом порою усиленными, порой затененными и затушеванными, порой сведенными на нет (*interférées*) природными реминисценциями той же категории или соседствующей с ней. Это значит, что мы допускаем во „сне наяву“ целый наследственный синдром, исходящий из памяти того же рода. Интуиция, — по мнению Léon Daudet, — происходит от встречи, от стечения этого синдрома с ощущением современности, от впечатления мощностью в *два*, — как выражается автор, — сгущая наблюдение или опыт двух и более поколений» <sup>32</sup>.

Что в учении о «наследственной памяти» нет ничего противоречащего современной науке о наследственных феноменах и что, наоборот, это учение как нельзя более вяжется со всеми ее последними открытиями, показывают хотя бы многолетние работы американских физиологов Института Карнеги <sup>46\*</sup> по исследованию *вкусовых* данных, в результате коих найдено, что индивидуальность вкусовых ощущений у человека как нельзя лучше передается его потомству, т. е. если, напр<имер>, какое-либо химическое вещество кажется одному субъекту более горьким, чем всем другим, то эту особенность унаследуют и его дети <sup>33</sup>.

Этот пример — *наследственности вкуса* — нам очень на руку при выяснении функции искусства, потому что, как мы знаем, *вкус* играет выдающуюся роль в оценке художественных произведений и производимом ими на нас впечатлении. Достаточно, по-моему, знать, что всякий *вкус* у человека имеет *атавистический привкус* (простите за каламбур!), чтобы понять и оправдать вместе с тем «болезненный» вкус ко всякого рода мучительным, жестоким и кровавым сюжетам, на каких

<sup>31</sup> Невольно вспоминаются здесь провиденциальные слова орфического гимна: «...из *озера Памяти* плещут влаги студеной струи».

<sup>32</sup> *Le rêve éveillé*. Edit. Bernard Grasset. Paris, 1926, p. 66–67.

<sup>33</sup> Подобная наследственность, по мнению ученых Института Карнеги, может быть даже использована для установления отцовства.



сплошь и рядом фиксируется словесное и пластическое искусство! — Ведь не будь такой *наследственности наших вкусов*, совершенно ясно, что при тысячелетнем «христианском» воспитании нашего вкуса мы не находили б больше удовольствия («вкуса») ни в трагедии с ее «роковыми» убийствами и терзаниями ни в чем неповинных героев, ни в душераздираательных драмах со смертельными финалами, ни в «ужасающих» представлениях специфического жанра «Grand Guignol»<sup>47\*</sup>, где чем страшнее, возмутительнее и болезненнее зрелище, тем приятнее (тем более оно «по вкусу») публике.

Отсюда, в частности, вытекает, — как я уж обратил внимание читателя (в связи с цитатой «напутствия» в загробный мир), — что воскрешение *личного* прошлого у любого из нас сопряжено с воскрешением прошлого нашего *рода*.

«Человек в течение многих тысячелетий был *сумасшедшим*, после того, как в течение многих тысячелетий он был *зверем*», — утверждает Ренан в своей «Histoire du peuple Israël» (1, 26)<sup>48\*</sup>. Эту страшную мысль проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовский «встретил», по его собственному признанию, как «свою», вынужденный историческими исследованиями рассматривать всё *прошлое человечества* как «*сплошную картину*<sup>49\*</sup> *болезней развития, атавистических рецидивов, различных неврозов, психозов и ужасающей преступности*<sup>50\*</sup>. *Каждый фазис социальной эволюции*, — по замечанию названного ученого, — *характеризуется особыми для него симптоматическими психозами и проявлениями врожденного человеку зверства*»<sup>34</sup>.

Что же из всего этого следует в конце концов для должного осмысления функции искусства?

А то, что недостаточно одного *воскрешения* томящихся в душе нашей предков — надо еще *снабдить* воскресших тем, что им дорого, что отвечает их «вкусу», и даже более того, что *идеально* удовлетворяет их «вкус» (столь отсталый от нашего, а порой и во все противоположный нашему — вкусу цивилизованных людей).

Вот что еще *должно* составлять *функцию искусства* как сверх-мастерства и на самом деле ее составляет (согласно данному долженствованию).

---

<sup>34</sup> Воспоминания. Пг., 1923 г., стр. 50.

И в этом, замечу кстати, лишнее *отличие* искусства как *сверх-мастерства* от искусства, понимаемого только как «техне», т. е. как голое *мастерство* (хотя бы и высокой эстетической ценности).

«Возможность того, что войны и страсти человеческих и звериных предков празднуют свое *воскрешение* в переживании искусства», кажется Бродеру Христиансену «пустой игрой фантазии» (как он выражается в своей «Философии искусства») <sup>35</sup>, ибо такая идея «никогда не объяснит того, что именно и является главным в художественном произведении — единственной в своем своеобразии *комбинации* элементов (курсив Б. Христиансена. — Н. Е.) <...> Не нужно забывать, — добавляет он тут же, — что Бетховен имеет дело буквально с теми же самыми элементами, что и шарманщик» <sup>36</sup>.

Этот блестящий образчик *эстетического* подхода к искусству как к *мастерству* не выдерживает, само собою разумеется, ни малейшей критики при подходе к искусству с той его *функциональной стороны*, которая финально оправдывает в наших глазах не только *антиэстетический* элемент в художественном творчестве, но — из методологических соображений искусства как *сверх-мастерства* — и самую эстетику, отдающуюся ему жертвенно в услужение <sup>37</sup>.

К тому же на поверку не одно лишь воскрешение «страстей человеческих и звериных предков» «празднуется», по ироническому замечанию Б. Христиансена, «в переживании искусства». Дело здесь не только в этом! И дело более серьезное, чем думается иронически настроенному немецкому философу! — Дело в том, как это правильно отметил Ф. Гётц (в своей книге «Проясняющийся горизонт») <sup>38</sup>, что в современной общественной структуре многие из наших инстинктов не находят нигде для себя удовлетворения, кроме как в... *искусстве*. «Со-

<sup>35</sup> См. ч. V, стр. 198 русского издания.

<sup>36</sup> Там же, стр. 199.

<sup>37</sup> См. дальше главу восьмую — «Каким путем художник создает свои произведения» (о *методе* искусства).

<sup>38</sup> Издана в Праге, 1927 г. Цитирую по статье из названной книги («Колец пролетарской поэзии в Чехии»), появившейся в переводе, на страницах журн. «Воля России», за 1927 г. в т. III, стр. 145 и сл.

временное переорганизованное общество, — приводит Ф. Гётц ряд примеров, — ограничивает абсолютную свободу человеческих действий, оно дает точные предписания для его поведения и запрещает почти всякую форму походов, героизма, чрезмерной храбрости, которые находятся в абсолютном противоречии с полицейскими предписаниями. Так вот, — заключает Ф. Гётц, — непреодолимая потребность героизма удовлетворяется авантюрной прозой, драматической поэзией <...> В них находится искусственная действительность, в которой и изживается этот первичный инстинкт». И то же самое — при *излишке* эротической энергии, которая изживается в поэзии, дающей «множество символов-иллюзий, при помощи которых аффективно удовлетворяются инстинктивные потребности...» «У искусства, в современной общественной реальности, — учит Ф. Гётц, — имеется своя особая функция, которая заключается в использовании *излишка* чувственных и инстинктивных потребностей, не могущих быть примененными в практической жизни, при помощи целой системы целесообразных символов, избавляющих нас от давления неизжитых инстинктов»<sup>51\*</sup>.

Все эти рассуждения Ф. Гётца (если простить ему их произвольность, указанную мною в главе второй)<sup>39</sup> в значительной степени справедливы и как нельзя лучше *приближают* нас к раскрытию *функции искусства*! Но оговариваюсь — только... «приближают»! Так как искусство вовсе не «растет из *излишка* чувственных и инстинктивных потребностей», не находящих применения в практической жизни, как полагает Ф. Гётц, а из *всей*, комплексной суммы потребностей «древнего существа», томящегося в нас по воскрешающим струям, плещущим из «озера Памяти».

Вместе с этим — вопреки мнению Ф. Гётца (а уж тем паче — Б. Христиансена!) — *функция искусства* отнюдь не ограничивается созданием такой действительности, в которой изживались бы («праздновали свое воскрешение», по выражению Б. Христиансена) одни лишь *антисоциальные* «страсти» и «первичные инстинкты» человека и зверя. Надо думать, читатель вспомнит тут о том, что приводилось мною во второй части главы четвер-

<sup>39</sup> См. «Тайные пружины искусства»<sup>52\*</sup>.

той при разборе *положительных сторон* нашего «исконного Я»! Вспомнит тут, что человеку должна быть очень дорогою наследственная *память о «золотом детстве» человечества*, когда ему были присущи (как доказал это Мёдер, сотрудник К.-Г. Юнга<sup>53\*</sup>) не только звериные черты, но и *божественные!* Вспомнит тут о *рае* на земле, который был (по мнению Виттельса) утерян человечеством при наступлении «ледникового периода»!

По-видимому, Ф. Гётц это и сам допускает, ежели (как бы в противоречие себе) находит — при разборе стихов пролетарских поэтов (подобных чехам Волькеру<sup>54\*</sup> и Гора<sup>55\*</sup>), — что у этих лириков «пробуждаются положительные социальные инстинкты солидарности, симпатии, единства, героизма и жертвенности».

Это очень важное признание вполне отвечает истине (добываемой психоанализом), что *каждый из нас* не только гораздо порочнее, чем он это предполагает, но и *гораздо нравственнее, чем это мнится* даже «самомнящим». Это признание должно вместе с тем возвратить нас к тому положению, какое было предуказано в главе второй настоящего исследования<sup>40</sup>, а именно, что, знакомясь ближе с нашим «исконным Я», мы тем самым знакомимся с его *насущными запросами*, не имеющими ничего общего (в своей *архаической* специфичности) с запросами нашего современного «сознательного Я» — ни в смысле нравственных стимулов возникающих у этих «Я» запросов, ни в смысле эстетической или религиозной их нормировки. Тогда же (в конце главы второй) мы, вперед забегая, увидели, что *достаточно внять насущным запросам нашего «исконного Я», чтобы потом постулировать из них совершенно правильную функцию искусства как сверх-мастерства.*

Это предуказание, данное крайне заблаговременно, оправдалось теперь — как убедился читатель — в полной мере, дав тем самым возможность определить *функцию сверхмастерского искусства как «формальное» исполнение наших исконных желаний.*

И если мы теперь спросим себя, к *чему* в итоге сводятся таковые желания — сам собою подвернется ответ: к тому, чтобы

<sup>40</sup> См. «Тайные пружины искусства»<sup>56\*</sup>.

несуществующее больше, но нехватящее нашему «исконному Я» благо стало для него вновь существующим (или как бы существующим), чтобы оно воскресало перед ним по желанию, хоть на миг другой, иллюзорным образом! Воскресало со всеми «сквернами» нашего «подспудного Я»! Со всеми «божественными» чертами, создавшимися в «золотой век» легендарного человечества! Воскресало во *всём богатстве напластовавшихся грез* нашего многовекового «Я»!

Вот в чем *основная функция* искусства как сверх-мастерства! Вот в чем его сокровенный *смысл* и конечная благая *цель*!

Когда я размышляю о тайном соблазне искусства, передо мною возникает двоящийся образ ленивой, откормленной домашней кошки, которая не только не жрет мяса крыс и мышей, но и охотится-то за ними не *всерьез*<sup>41</sup>. — Отстать, однако, во все от такого занятия кошке невмочь: она ловит-таки и крыс, и мышей, но ловит их нарочито-длительным образом и ловит только затем, чтобы, поймав добычу, начать *играть* с нею — то отпуская, то снова ловя ее — до полного пресыщенья игрой. И если нет поблизости крыс и мышей, кошке легко *заменить* их — в минуту охотничьей прихоти — клубком ниток, мячиком, чем угодно, только бы сходственно-подвижным, убегающим, трепещущим, напоминающим собою живую тварь.

Тут не простая забава! Здесь не только «игра»! Кошка тешит в таком случае не одну только *собственную* потребность, а потребность всего своего древнего кошачьего *рода* — хищного, зверского рода исконных притворщиков и прозорливых следопытов!.. Она *воскрешает* охотничий дух этого фатально консервативного рода! Она погружается в прошлое этого рода — чрез суррогат действительности, каким служит ей моток ниток или мячик — и в таком «погружении» испытывает нечто по-

---

<sup>41</sup> Для того чтобы современная домашняя кошка снова начала бы *всерьез* охотиться за грызунами, надо не просто вернуть кошку к ее природному состоянию, но... выдрессировать ее специально для той охоты, которая некогда была для кошки естественным условием ее существования. Между прочим, выставка таких кошек, специально выдрессированных для борьбы с крысами, была впервые устроена в октябре 1931 г. в Гавре (этом огромном французском порту, известном своими хлебными складами) по инициативе членов международного конгресса «Борьбы с крысами».

добное «целительной ванне», наполненной влагой из «озера Памяти».

*Что* на самом деле происходит в психике домашней кошки, когда она играет клубком ниток или мячиком? *Почему* она играет ими и после игры заметно успокаивается, видимо получив какое-то облегчение, удовлетворение («катарсис»)?

Если бы речь шла об обыкновенном котенке, мы бы сказали — вместе с Карлом Гроосом<sup>57\*</sup> (см. его книгу «Игры животных»), что игра малыша с каким-либо предметом, напоминающим добычу, необходима зверенышу «для развития смышлености»; что игра здесь — как бы «репетиционная подготовка» к будущей борьбе за существование.

Но... мы взяли примером *давно* уже ставшую *домашней* кошку, у которой еще в предшествующем поколении утратилась потребность в крысином или мышинном мясе, с *лихвою* замещаемом ныне — в продолжение долгих лет — куда более нежной, вкусной и легкоусвояемой пищей! (Кто не видал из нас этих «культурных», обленившихся кошек, пренебрегающих мясом своей охотничьей добычи?)

Ни о каком инстинктивном «развитии смышлености» у животного не может быть и речи в такой игре кошки с «мышкой», а разве что о таком *упражнении* этой смышлености, какая приносит не столько *реально-спортивную* радость домашней кошке, сколько *иллюзорно-хищническую* усладу духу предков, живущему в сердце этого родного нам «домашнего животного»<sup>58\*</sup>.

Ведь то же самое, но в куда более сложном виде, наблюдается и у человека, когда он отдает дань *искусству* (в его сверхмастерском значении). Он «отдает дань» тогда не собственно искусству — как нетрудно заметить, — не своим «эстетическим чувствам», не себе самому (ценителю высокого мастерства), а тому «исконному Я», которое властно заявляет в нем свою волю — *волю к воскрешенью* того, что было некогда привычно, любо и ценно этому многотысячелетнему «Я».

Зеленый ландшафт, скрывающий корм и питье за приветливым видом... Охотничья увлекательная потеха... Военный риск, сулящий наживу и победные пляски... Жуткие голоса ночи, полные знаменований и колдовских намеков... Переселенческий порыв ранней весной... Духи предков, с которыми

сжились как с родными... Голое возмужалое тело, лоснящееся в сладострастных изгибах... Вольная, животноподобная жизнь на девственном лоне природы, с беззастенчивыми крутыми порывами, дикими и диковинными страстями, детскими страхами и утехами, с мучительно-сладостной болью, опьянением и восторгами...

Не могли же все эти соблазны нашего «исконного Я» стинуть в «тартарары», «по шучьему веленью»!.. Они остались! — Они превозмогли своей живучестью тысячелетия! Они существуют и до сих пор в таинственной тьме наших нервов! И ничто, ничто в мире не способно откликнуться на них *животворней*, чем *искусство*, ставшее *сверх-мастерством!*

Хотите пример его эвтелической функции? Пример совсем человеческий — после звериного, что я привел давеча?

Извольте! Я заимствую его у Ф. М. Достоевского. Помните, какая картина запечатлелась крепче всех в издерганной душе Ставругина? Картина, для которой он нарочно заезжал потом в Дрезден?

«Ацис и Галатея» — гениальный chef d'œuvre Claude Lorraine!<sup>59\*</sup> Вот картина, приснившаяся однажды Ставругину<sup>60\*</sup>, «но не как картина, а как будто какая-то был».

«Я, впрочем, и не знаю, что мне приснилось, — сознается Ставругин. — Точно так, как и в картине — уголок Греческого архипелага, причем и время как будто перешло за 3000 лет назад — голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце — словами этого не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, и мысль о том как бы наполняла мою душу родною любовью. Здесь был земной рай человечества, боги сходили с небес и роднились с людьми, тут произошли первые сцены мифологии. Тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; рощи наполнялись их веселыми песнями, великий избыток непочатых сил уходил в любовь и в простодушную радость, и я ощущал это, как бы прозревая в то же время и всю великую их будущую трехтысячелетнюю жизнь, им неведомую и негаданную, и у меня трепетало сердце от этих мыслей. О, как я рад был, что у меня трепещет сердце и что их, наконец, люблю! Солнце обливало

лучами эти острова и море, радуясь на своих прекрасных детей. О, чудный сон, высокое заблуждение! Мечта, самая невероятная из всех, какие были, но которой всё человечество, всю свою жизнь отдавало все свои силы, для которой всем жертвовало, для которой сохло и мучилось, иссыхая, для которой умирали на крестах и убивались его пророки, без которой народы не захотят жить и — не могут даже и умереть. И всё это ощущение я как будто прожил в этом сне; повторяю, я не знаю совсем, что мне снилось, мне снилось одно лишь ощущение<...><sup>61\*</sup>.

Этот чудесный пример *идеальной функции искусства* можно только ослабить какими бы то ни было комментариями. Да они и излишни для тех, кто, соприкасаясь с искусством, полагается, в конечном счете, на чувство, а не на разум; тем же, у кого нет, скажем, музыкального слуха, — никакие комментарии не помогут понять Бетховена.

---



---

---

## Глава VIII

# КАКИМ ПУТЕМ ХУДОЖНИК СОЗДАЕТ СВОИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### 1. О ЕСТЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ ИСКУССТВА<sup>1\*</sup>

Скульптора<sup>2\*</sup> спросили, трудно ли создать статую. «Нисколько, — ответил шутник, — надо только отколоть от мрамора столько кусков, чтобы в остатке получилась статуя! Вот и все!»

Этот шуточный ответ содержит в себе больше мудрости, чем кажется с первого раза! Потому что и в самом деле — разве желанная статуя не заключена *уже* в том мраморе, из которого стоит только освободить ее (отколов скрывающие ее *лишние* куски), чтобы она предстала перед миром во всем своем обаянии?<sup>1</sup>

Все произведения искусства *уже* имеются потенциально в природе; одни поглубже в ней запрятаны, другие — на самой поверхности (потянись, кажется, рукой и достанешь)! Надо только поосвободить их от того *лишнего*, что мешает воспринимать их, что их загораживает, скрывая от нас как подлинные произведения искусства! А то, как говорится, «за деревьями леса не видно».

И тоскливый — донельзя — русский пейзаж Левитана, и тенистый египетский лес, образуемый колоннами Карнакского храма<sup>4\*</sup>, и магическая музыка симфоний Бетховена, и скандированный вопль шекспировского Отелло, — всё это так или иначе имеется *уже* в самой природе — или в той, что нас окружает, или в той, что на дне наших душ!

---

<sup>1</sup> «Превосходный скульптор, — говорил Микеланджело, — лишь снимает покровы с той статуи, какую он уже увидел в глыбе мрамора»<sup>3\*</sup>.

Мы только не различаем их должным образом в той ревнивой шелухе, которая скрывает от профанов действительность самых невероятных вымыслов, наличие самой фантастичной музыки, оглашающей своды пламенеющих душ!

Недавно в Париже два школьных психолога предложили детям углубиться в рассмотрение... простой чернильной кляксы. Четыре минуты должны были дети (от 12 до 15 лет) рассматривать кляксу, а потом написать, что в ней каждому из них помешалось. Показания их, опубликованные в «Психологическом году»<sup>5\*</sup> (1931), свидетельствуют, что в простом чернильном пятне, ежели в него хорошенько взглядеться, таятся лошадь, человек, Англия, безногая дама, разрезанный на части вулканический остров, Кот в сапогах, делающий реверанс, крылатый бык, Красная Шапочка, средневековая женщина и т. п.

«За деревьями леса не видно!» — вспомнилась кстати пословица... И правда! Возьмем хотя бы тот же «лес!» (Благо пришел он на память!) Как изобразить его, напр<имер> в живописи, если не освободить *художественную сущность* «леса» от всего того *лишнего*, с чем он связан, чем загроможден от нас в природном своем бытии?

Живописец так и поступает. Подобно скульптору, откалывающему по кусочку мрамор, пока, за «излишком» его, не откроется заключенная в толще мрамора статуя, живописец, «открывая» нам лес на своем полотне, освобождает этот лес от всего *лишнего*, что может помешать увидеть его в качестве именно леса, а не нагромождения деревьев. Да и сами деревья изображаются мастером не полностью, не целиком, как создала их природа, а *частично*, без того *лишнего*, что мешает воспринять их как следует. Художник далек от мысли изображать *всю* листву, например (да это ему было бы и не под силу!), а изображает только *часть* ее и притом так, чтобы получилась на картине именно «листва», а не скопище листьев.

И то же самое — напр<имер>, драматург, живописующий жизнь приглянувшегося «героя»! Мастер и не тщится вовсе изобразить *всю* жизнь героя, со *всеми* ее перипетиями и окружающими героя людьми! (Это было бы так же немыслимо, как и изображение всей листвы на картине, представляющей лес!) — Драматург довольствуется в пьесе только *отрывком* интересу-

ющей его жизни, да еще и из этого-то отрывка берет самое *существенное*, характерное (типичное), сокращая, т. е. *освобождая* от всего лишнего и диалоги, и само действие!

Равным образом и поэт в своем произведении не приводит всех слов, какие только могут выразить его чувство, грезу или настроение, а лишь *некоторые*, самые нужные, самые *выразительные*, прельстительные, самые *вместительные* (по своей лаконичности), и заполняет ими не бесконечные свитки, а одну-две странички порой, — так, чтобы «словам было тесно, а мыслям просторно»<sup>6\*</sup>.

Одним словом — *метод*, коим пользуется с самого же начала художник, *вызволяя главное* в своем произведении от *всего лишнего*, состоит в *симплификации* (т. е. в *упрощении*) и именно в такого рода симплификации — как нетрудно заметить в приведенных примерах, — какая сводится к *отбрасыванию* (к *устрашению*) *второстепенного* и к *отбору первостепенного* (существенного, *выразительного*) для художника в захватившем его и вместе с тем захваченном им предмете.

Если бы мне предложили иллюстрировать сказанное отменно *отрицательным* примером, я выбрал бы для этого одно из словоизвержений смехотворной мисс Бэтс — словно нарочно, в поучение нам, выведенной miss Austen в ее романе «Эмма»<sup>7\*</sup>:

Откуда вы могли это слышать, м<исте>р Найтли? Ведь еще нет пяти минут, как я получила записку от м<исте>ра Коль, да нет, не могло пройти и пяти, ну, самое большее десяти минут — я только что надела шляпку и спенсер и уже собралась выходить, пошла вниз еще раз напомнить Патти об окороке. Жан стоял в проходе. «Ведь ты стоял, Жан?» — Потому что мама боялась, что у нас нет достаточно большой посуды для соленья. Я сказала, что пойду вниз и посмотрю, а Жан и говорит: «Не сходить ли мне за тебя, ведь у тебя, кажется, легкий насморк, а Патти мыла кухню сегодня — там сыро». А я говорю ему: «Хорошо, милый мой». Тут-то и явилась записка: «Госпоже Гокинс, в Бат» — вот всё что я прочла... Но вы-то как могли слышать об этом, м<исте>р Найтли? Ведь как только м<исте>р Коль сказал жене о записке, она в ту же минуту села и написала мне: «Госпоже Гокинс»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Я взял этот пример из «Психологии» Уильяма Джемса (в пер. проф. И. И. Лапшина) как образец «полной реинтеграции», характерной для «рабов буквального воспроизведения минувших явлений»<sup>8\*</sup>.

Это превосходный сатирический пример того, какой не должна быть мало-мальски литературная речь (я уж не говорю — *художественно-литературная*). Этот пример «на смех и поругание» как нельзя лучше показывает, что *такое*, по существу говоря, *не-искусство* и даже *не-мастерство*. Этот великолепный отрывок, в убедительно-издевательской форме, прямо-таки кричит всем берущимся за перо, кисть и пр<оч>. орудия искусства: «Вот, господа, обуянные творческой манией, как на самом деле не следует ни ораторствовать, ни живописать, ни представлять кого бы то ни было, ни изображать что бы то ни было в области, где рассчитывают на возникновение художественного произведения!»

А потому не следуйте *вслепую* за «*сюрреалистами*», когда они почти буквально (но, увы, не с сатирической тенденцией) дают такие же примеры «реинтеграции», как и комичная в своем убожестве мисс Бэтс из романа г-жи Austen<sup>9\*</sup>. Например! Беру первый попавшийся на глаза мне отрывок из пропагандного журнала сюрреалистов («*La revolution surréaliste*»)<sup>10\*</sup>.

Чувствуя жажду, — «реинтегрирует» сюрреалист Max Morise<sup>11\*</sup>, — я схватил две пивных бутылки; одна была приблизительно пустая; в другую, почти полную, попала какая-то пакость. Я попробовал переливание. Но недостаточная уверенность моих жестов делала операцию невозможной. Я хотел привлечь на помощь себе пустую кружку, валявшуюся на цинковой стойке. Я не смог бы сказать, сколько времени продолжались мои усилия и впрямь отчаянные, какие я делал, чтобы влить жидкость из одного сосуда в другой путем многочисленных и на удивление замысловатых комбинаций. Дважды мне удавалось наполнить кружку, но в последний момент, оттого ли, что моя нога поскальзывалась в пиве, которое залило весь пол комнаты, или оттого, что я был пьян в такой степени, что не мог сохранять равновесие (но только), всё опрокидывалось, и надо было начинать сызнова. Мое положение, становясь совершенно невыносимым, не только из-за полной невозможности и вопреки всему непонятной, в какой я очутился, стремясь к своей цели, но еще и из-за опасения, какое я чувствовал, как бы друзья мои не заметили моего состояния и не сделали бы мне замечания, — мне пришла мысль, что может быть я вижу *сон*<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Max Morise. Rêve. См. журнал «*La Révolution Surréaliste*», № 2, от 15 марта 1928 г. Стр. 16–17<sup>12\*</sup>.

Так эта «запись» (из которой я привел отрывок) и называется: «Rêve».

Это обман! И довольно-таки неискусный! Всякий опытный «ониролог»<sup>4</sup> сразу же усомнится, что рассказанное Мах'ом Morise'ом является действительно «сном» (rêve), т. е. «сновидением», т. к. здесь нет того, что «первое бросается в глаза <...> — по замечанию З. Фрейда, — при сравнении содержания сновидения с мыслями, скрывающимися за ним», а именно нет и в помине отличительнейших признаков «процесса сгущения», столь характерного для сновидения. «Сновидение, — учит З. Фрейд, — скудно, бедно<sup>13\*</sup> и лаконично по сравнению с объемом и богатством мыслей»<sup>5</sup>. Оно всегда — *преувеличение* (экзажерация, карикатура), находит П. Д. Успенский в «A New Model of the Universe»<sup>16\*</sup> (см. главу «On the Study of Dreams»). И это не нуждается, по-моему, ни в каких доказательствах: каждый из нас может сам проверить правильность их наблюдений на собственных *вспомнившихся* ему сновидениях.

Мне особенно хочется подчеркнуть здесь (в интересах нашего методологического исследования), что *вспоминаемые* нами сновидения в результате процесса *сгущения* отличаются неизбежной *лаконичностью*, т. е. как раз тем, что броско отсутствует, напр<имер>, в приведенном отрывке, выдаваемом за «сновидение».

«*Лаконичность*», <отмеченная> в *сновидениях* как метод *сгущения* содержания, почти полностью соответствует *выразительной симплификации* в искусстве, каковая, как сказано, сводится к отбрасыванию второстепенного и к отбору существенно<sup>17\*</sup> важного в изображаемом предмете.

Приведенный пример якобы «сновидения» — помогая нам, в общем, вникнуть в метод искусства — выдает с головой (из-за огульно-многословной реинтеграции) *слабую* сторону «сюрреализма» (у которого рядом с нею — к счастью — немало и *силь-*

---

<sup>4</sup> Т<о> е<сть> сновед.

<sup>5</sup> «Толкование сновидений», стр. 233 рус. перевода<sup>14\*</sup>. «Чтобы получить сновидение, — учит Фрейд, — необходимо подвергнуть психический материал сгущающей прессовке, внутреннему раздроблению, перемещению и, наконец, избирательному воздействию со стороны наиболее годных для образования ситуаций составных частей»<sup>15\*</sup>.

ных сторон, как, напр<имер>, принципиальная иррациональность творческого направления и *сверхмастерский* характер искусства, учитывающего, главным образом, интересы нашего подсознания).

Сюрреалисты вполне правы, приравнивая художественное творчество к работе сновидения<sup>18\*</sup>, не будучи, впрочем, оригинальны в этом приравнивании, т. к. еще в 1918 г. известный фрейдист Dr. Otto Rank обратил внимание (в «*Der Künstler*»), что «*Der Vergleich des Träumers mit der ihm in vieler Hinsicht ähnlichen Kunst ist uralte*»<sup>19\*</sup> — уже Лукреций указывал на сновидение как на косвенный источник художественного перевоплощения. Можно даже задаться вопросом, как это сделал Léon Daudet в «*Le rêve éveillé*»<sup>20\*</sup>: «...не является ли высшее искусство просто точной транскрипцией грезы, которая так же бьется о нашу душу, как прибой безмерного Океана омывает Великий Берег»<sup>6</sup>. И не сюрреалисты первые заимствовали свои методы у «механики» сна<sup>7</sup> — пальму первенства у них может оспаривать отчасти Гомер, которого Фридрих Ницше прозвал «седовласым сновидцем»<sup>8</sup>. Таким же «сновидцем» был, пожалуй, и седовласый Ганс Сакс, поучающий в «Мейстерзингерах» Рих. Вагнера, что —

...поэзия есть сон,  
Видений сонных воплощенье;  
Живет поэта вдохновенье  
Во сне; мечтаний полон он.  
И всё искусство, нет сомненья,  
Есть веших снов изображенье<sup>23\*</sup>.

Справедливо указывают, что<sup>24\*</sup> народные сказки до сих пор сохранили связь со сновидениями, с которыми их роднит смена картин, свобода от закона необходимости и замена логической связи чисто эмоциональною, т. е. без малого то же самое, что не только роднит сновидения с сюрреалистическими произведениями, но и почти идентифицирует их.

---

<sup>6</sup> Стр. 53.

<sup>7</sup> См. «Сон и миф» д-ра Карла Абрахама (рус. перев. Н. Самсонова, изд<-во> «Проблемы эстетики», М., 1913 г.), см. также «*Le Rêve et la Personnalité*» par Marguerite Combes (глава «*L'Art et le Rêve*»)<sup>21\*</sup>.

<sup>8</sup> В «*Das Geburt der Tragödie aus dem Geistesmusik*»<sup>22\*</sup>.

Я сказал: «без малого...» Это «малое», однако, на поверку — *огромного значения*: оно-то, можно сказать, и обуславливает существенную разницу между *сновидением* (как оно нам *вспоминается*) и *сюрреалистическим произведением искусства*. Эта разница — как уже нетрудно предвидеть — кроется в самом *методе*, свойственном как сновидению, так и подлинному произведению искусства.

Пусть сюрреалистическое произведение представляет собой сновидение *sui generis!*<sup>25\*</sup>, пусть и то и другое так сходственны (и по происхождению из недр бессознательного, и по форме, тенденции, и по другим признакам), что непосвященный в суть «ониологии» и искусствоведения их примет одно за другое! — Они всё же будут *принципиально различны!* И именно тем, что сюрреалистическое произведение — как оно ни приближайся по виду к сновидению — не будет обладать его *организованностью!* П<отому> ч<то>, обладай сюрреалистическое произведение организованностью сновидения — оно лишилось бы, в принципе, одной из своих главных отличительных черт<sup>9</sup>.

Но в чем же заключается здесь преимущественная *организованность* сновидения? Что такое вообще за штука «*организованное сновидение*», в коем (как уже указывалось мною)<sup>10</sup> можно видеть подлинное *начало искусства*? Каким образом — выражаясь конкретно — сновидение вообще «организуется»? В каком таком смысле надо понимать здесь его «организацию»? И в чем — нельзя ли узнать — состоит первый признак его организованности?

---

<sup>9</sup> Главное недомыслие сюрреализма В. Вейдле видит в том, что сюрреалист «предполагает свое подсознание, и поток слов, <возникающий> на его пороге, первозданным, девственным, свободным от всякой литературы, тогда как у любого литератора они, наоборот, полны реминисценций и заимствований. Вместо творчества получается у него сопоставление готовых материалов, оригинальное лишь тем, что *материалы эти никак не организованы, не упорядочены и, значит, попросту не усвоены*» (См.: Современные записки, т. 58 за 1935 г., статью «Механизация бессознательного» (стр. 463), а также газ. «Посл<едние> новости», за 1934 г., фельетон «Психоанализ и литература»)<sup>26\*</sup>.

<sup>10</sup> См. шестую главу и 2 параграф главы пятой.

Мы помедлим пока с ответом на эти вопросы, запомнив, однако, лишь следующее: «*организованность*», присущая сновидению, претендующему на значение «произведения искусства», совершенно противоположна тому, что в психологии понимается под «реинтеграцией», а в теории сюрреализма — «*автоматическим письмом*» (близким по существу к «реинтеграции»).

Разбираясь в последней, Уильям Джемс пришел постепенно к сомнению, чтобы в жизни встречалась абсолютно полная и точная «реинтеграция». «Как правило, — преподает нам „Психология“ знаменитого ученого, — при оживании в памяти явлений минувшего опыта не все подробности одной мысли одинаково определяют собой характер последующей мысли. Всегда известный *ингредиент* преобладает над всем остальным. Внушаемые им ассоциации отличаются от тех, при помощи которых он связан со многими подробностями психического процесса, и нередко это стремление к образованию ассоциаций, чуждых данному потоку мыслей, совершенно изменяет его характер. Как в восприятии наше внимание сосредоточивается на *немногих сторонах* созерцаемого явления, так точно и здесь, — замечает У. Джемс, — при воспроизведении минувших впечатлений, наблюдается такое же неравномерное распределение внимания на *некоторых* подробностях, преобладающих над остальным содержанием воспоминаний»<sup>11</sup>.

Эти данные о нашей *памяти* и особенно о *зависимости оживания* в ней явлений минувшего опыта от того или другого *ингредиента* — чрезвычайно важны для понимания *искусства* вообще и, в частности, искусства как «*организованного сновидения*», а также (что само собою разумеется) для усвоения *естественного метода*, характерного для истинно художественного произведения<sup>28\*</sup>.

«У писателя, — по словам Генриха Гейне, — в то время, когда он создает свое произведение, в душе так, как будто он, согласно Пифагорову учению о переселении душ, вел предварительную жизнь после странствования на земле под различными видами; его *вдохновение имеет все свойства* воспоминания»<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Стр. 198 рус. изд. 1922 г. У. Джемса<sup>27\*</sup>.

<sup>12</sup> Мысли и заметки. Собр. соч. Г. Гейне, изд<-ние> «Нивы», т. IV, кн. 12, стр. 308<sup>29\*</sup>.



Но и вдохновение художника — если разобраться в его творческом акте — имеет те же свойства *воспоминания*. И не напрасно поэтому Леонардо да Винчи «распространяется» в «*Della pittura*» о том, как полезно, лежа на постели в молчании ночи, *припоминать* образы предметов, которые изучал и рисовал, очерчивать контуры фигур, требующих должного обдумывания и сноровки; таким путем образы предметов делаются более живыми, и впечатление, произведенное предметами, укрепляется и дольше сохраняется<sup>30\*</sup>. Подобную же мысль проф. И. И. Лапшин<sup>31\*</sup> нашел и у художника Хогарта<sup>32\*</sup>, который, по его словам, «выработал путем привычки наклонность упражнять в себе род *технической памяти*»<sup>33\*, 13</sup>.

Мне уже пришлось в предыдущей главе говорить (подготовительно к настоящей) о *значении памяти* и ее механизме при выяснении воскрешательной функции сверхмастерского искусства.

Обращаясь теперь снова к *памяти* — но уже для выяснения естественного метода искусства, — я во избежание повторения настоятельно взываю здесь к памяти читателя о раньше мной сказанном. Особенно полезным в интересующих нас целях я признал бы здесь предостережение — не смешивать «*воспоминания*» как конкретного «сувенира» (о ставшем некогда определенно-известным явлении) с «*реминисценцией*», т. е. с неясным и безотчетно-смутным воспоминанием! А — в связи с этим — рассуждение и догадки о *наследственной* («*прародительской форме*») человеческой памяти<sup>14</sup>.

В главе «Искусство и сновидение» — своей сравнительно оригинальной книги («*Le rêve et la personnalité*»<sup>35\*</sup>) — Marguerite Combes не без длительных колебаний допускает, что и *воображение* — наравне с *памятью* — может играть какую-либо роль в *сновидении* — настолько *память* (*воспоминание* о явлениях минувшего) представляется, по мнению автора, *единственным* и бесспорным *фактором сновидений*.

А Edmond Jaloux<sup>36\*</sup>, критикуя книгу Marguerite Combes, с удивлением и даже с легким раздражением отмечает,

<sup>13</sup> И. И. Лапшин. Художественное творчество, Пг., 1923 г., стр. 31<sup>34\*</sup>.

<sup>14</sup> См. <параграф> 2 главы пятой — о *методе* воплощения и идеализации сил нашего бессознательного.

что не только в сновидениях, но и в *литературе* некоторые критики совсем отрицают участие какого бы то ни было *воображения*, поддерживая ту мысль, что романисты пользуются *исключительно* услугами своей *памяти*<sup>15</sup>.

Не буду здесь, в свою очередь, удивляться удивлению Edmond Jaloux и вступать с ним в полемику на этот счет, тем более что он сам два года спустя после критики труда М. Combes (в 1932 г.) стал признавать за *памятью* исключительную, в смысле творчества, *художественную роль*. Так, критикуя (в 1934 г.) «Заметки о воображаемых воспоминаниях» Жоржа Дюамеля<sup>37\*</sup>, Edmond Jaloux констатирует, что *самым великим художником является наше собственное* воспоминание, которое «затушевывает то, что подлежит затушеванию, придает рельеф тому, что в этом нуждается, и *самым естественным образом* обращает наше существование, если мы обернемся к нему, чтобы разглядеть перспективы, в *отличный роман*, прекрасно построенный, где свет и тени как раз на своем месте и где мы видим чередование в смягченном освещении целой серии сцен, более или менее волнующих, разделенных большими пустотами»<sup>16</sup>. — «Наши образы и воспоминания, — вторит Н. Delacroix, в своей „Психологии искусства“<sup>39\*</sup>, — не остаются неизменными в нас. Зачеркнутые, стертые временем и безразличием, утерявшие толк из-за взаимного осквернения, схематизированные привычкой, — они беспрестанно реставрируются нашей аффективностью и нашим умом. <...> *Воспоминания* данной жизни не являются ее историей. Они — *оригинальное творение скрытого художника*»<sup>17</sup>.

Касаясь той же темы, некоторые из русских критиков проводят строгое различие между *памятью* и... *воспоминанием*, превознося первую в ущерб второй. — Память «священна», напугует Вячеслав Иванов книгу «Память» поэта И. Голенищева-Кутузова<sup>41\*</sup>: «...“вечною“ зовет ее Церковь; воспоминания же зыбучими призраками тумана встают между душой и ее недвижной памятью. Память укрепляет и растит душу; воспоминания

---

<sup>15</sup> Les Nouvelles Littéraires, 7 Mai 1932. <Статья> «L'Esprit des livres».

<sup>16</sup> Les Nouvelles Littéraires, 10 Mars 1934. <Раздел> «L'Esprit des livres»<sup>38\*</sup>.

<sup>17</sup> Стр. 198–199<sup>40\*</sup>.

сладкою грустью ее разнеживают, чаще жестоко и бесплодно терзают»<sup>18</sup>.

«*Воспоминания*, — пишет критик Ф. А. Степун, в „Новом граде“, — всегда направлены на свое и прошлое. Они корыстны и реакционны. Их порочность в неискоренимой склонности связывать вечность всякого явления с его постоянно отмирающей формой. В отличие от них память всегда направлена на всеобщее и вечное. Она бескорыстна и пророчественна. Ее благодатный дар в ощущении прошлого, настоящего и будущего как триликой, но единой вечности»<sup>19</sup>.

Подобно тому как различаются «память» и «воспоминание», само *прошлое*, к которому оба они направлены, не одно на поверку а два.

В самом деле: что такое *прошлое*?

«Есть два прошлых, — устанавливает философ Николай Бердяев: — прошлое, которое было и которое исчезло, и прошлое, которое и сейчас для нас *есть* как составная часть нашего настоящего. Второе прошлое, существующее в *памяти* настоящего, есть уже совсем другое прошлое, *прошлое преображенное* и просветленное; относительно его мы совершили *творческий акт*, и лишь после этого творческого акта оно вошло в состав нашего настоящего»<sup>20</sup>. Таким образом, продолжает Н. Бердяев, «*воспоминание* не есть сохранение или восстановление нашего прошлого, но всегда новое, всегда преображенное прошлое. *Воспоминание имеет творческий характер*»<sup>21</sup>.

«...Я никогда не писал непосредственно с натуры, — признался раз Ант<он> Пав<лович> Чехов к великому смущению своих поклонников, восхищавшихся больше всего натуральностью созданных им образов и положений. — Мне нужно, — сказал Чехов, — чтобы память моя процедила сюжет и чтобы на ней, как на фильтре, осталось только то, что важно или типично»<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> Стр. 7 «Предисловия».

<sup>19</sup> Новый град, № 10, стр. 19<sup>42\*</sup>.

<sup>20</sup> Я и мир объектов. Париж, 1934 г., стр. 121–122. Курсив мой.

<sup>21</sup> Там же, <стр.> 122<sup>43\*</sup>.

<sup>22</sup> Заимствую эту цитату из фельетона о Чехове Мих<аила> Левидова<sup>44\*</sup> («Просто о нем...») в «Литературной газете», № 88 (404), М., 1934 г.<sup>45\*</sup> — В pendant с чеховским признанием, Ф. М. Достоевский писал: «Лучше подождать побольше синтезу-с; побольше думать,

Это — крайне поучительное признание для всех, кто хочет должным образом постичь метод искусства вообще и особенно — метод искусства как сверх-мастерства; ибо *исконный образ* (который имеет в виду сверхмастерское искусство) есть не что иное, по исследованию К.-Г. Юнга, как «осадок в *памяти*, образовавшийся путем *уплотнения* бесчисленных, сходных между собою процессов»<sup>23</sup>. «Сотни и тысячи лет, можно сказать, например, *отстою национального духовного опыта* в русских народных сказках. Пусть история нашего народа насчитывает всего одну тысячу лет; — заметил И. А. Ильин в „Слове, произнесенном на вечере русской сказки“ (в Берлине 3 мая 1934 г.), — но возраст народа не определяется памятью его истории. Ведь это тысячу лет тому назад наш народ опомнился и начал кое-как помнить себя, — опомнился, приняв христианство и удержав в своей памяти кое-что *дохристианское*. Но это дохристианское прошлое его, утраченное его памятью, не утратилось в его опыте и в его духе. Всё прежнее свое, забытое в виде достоверных событий, незапомнившееся и забвенное, он взял с собою и перенес в свою сознательную историю. Это не летопись, не былина и не бывальщина; не житие и не легенда; это — „сказка“, т. е. *произведение искусства* <...> Сказка видит *иное*, чем дневное сознание человека, — добавляет в пояснение И. А. Ильин, — она видит *иное* и *иначе*: и меньше, и больше. И меньше, потому что она видит только короткие, упрощенные, сконцентрированные обрывки из жизни героев. Эта краткость есть результат художественного сокращения: рассказывается сказка двадцать минут, а охватывает, может быть, двадцать лет <...>.

Эта краткость сказки — художественная; упрощенность ее — стилизующая; сконцентрированность ее — символическая. Ибо сказка есть обломок народного и всенародного искусства. Сказка есть уже искусство: ибо она укрывает и являет за словами

---

подождать, пока многое мелкое, выражающее одну идею, соберется в одно большое, в один крупный рельефный образ, и тогда выражать его» (Письма, 87)<sup>46\*</sup>.

<sup>23</sup> См. об «исконном образе» книгу К.-Г. Юнга «Психологические типы», стр. 430 и сл. рус. изд.<sup>47\*</sup> К.-Г. Юнг понимает под «исконным образом» приблизительно то же, что Шопенгауэр понимает под «идеями» (см. также стр. 414–415 назв. труда).

целый мир образов, а за образами она понимает художественно и символически — глубокие духовные обстоятельства <...> это искусство, сродное мифу, песне и узору, творчески рождающееся в той глубине, где живут у человека *сновидения*<sup>24</sup>. Мы снова у врат *сновидения*!.. «предчувствия и прозрения»<sup>49\*</sup>,<sup>50\*</sup>.

Сделаем тут остановку, прежде чем войти в эти таинственные врата, — и обернемся на пройденный путь!

Говоря столь настойчиво о свойствах *памяти*, играющей исключительную роль в методологии искусства, можно, по ассоциации, наконец «опомниться» и задать себе вопрос, звучащий как будильник: а не вернулись ли мы вновь к смешению *произведения* искусства со *сновидением*, если и в том, и в другом главным фактором — как оказывается — является всё одна и та же *работа памяти* (этого «самого великого *артиста*», — по определению Edmond'a Jaloux'a)?

Вопрос этот — надо признаться — до чрезвычайности озадачивающий.

А между тем он разрешается как нельзя проще, если принять во внимание, что «сновидения» как *такового* нам ведь не дано узреть *наяву* и, значит, — вопреки мнению фрейдистов — не дано и подвергать его какому бы то ни было анализу! Ибо *то*, что нам представляется по *пробуждении*, конечно, не адекватно *тому*, что нам снится, т. е. что было воспринято в *состоянии сна*, когда субъект восприятия психологически отличался в нас от субъекта, вспоминающего *наяву* сновидение.

Таким образом, то, что дается нам в толковании сновидений (у того же З. Фрейда), есть на самом деле толкование не самих сновидений, а лишь *воспоминаний* о них. А насколько *воспоминание* о сновидении не вполне похоже на *само сновидение*, видно хотя бы из того, что некоторые из наших сновидений сняты «шиворот-навыворот» или «сзади наперед», т. е. с *конца*, а вспоминаются «по-человечески», т. е. в обычном порядке — с *начала*.

Я, напр<имер>, никогда не забуду, как мне снилось на даче у моей матери, что в окрестностях появилась бешеная собака, из-за которой целую неделю (так я и запомнил: «*целую неделю*»)

---

<sup>24</sup> См. газ. «Возрождение» от 7 июня 1934 г.<sup>48\*</sup>

дачники боялись отходить далеко от дачи... Время это, помню, тянулось, как пытка, мучительно долго, особенно в сумерки, которые казались бесконечными. И вдруг, совершенно внезапно, настал момент освобождения от этого нескончаемого страха: появились охотники, а с ними вместе нечто вроде «облавы» на бешеного пса. Все дачники пришли в связи с этим в неопишную агитацию... Только и разговору было, что об охотниках! Люди тряслись, как в лихорадке, ожидая развязки «события», сновали туда и сюда, перешептывались, теряясь в догадках — где «засели» охотники! Сказывали — «совсем неподалеку». Где?.. Близко, близко... И вдруг (это было совсем неожиданно!) тррррах!!! — словно из «берданки»!.. Я просыпаюсь. — Оказывается, кухарка, не рассчитав тяжести вязанки дров, свалила их в сених, перед кухней. Как это очень ясно объяснено П. Д. Успенским в том же «A New Model of the Universe», подобного рода сновидения<sup>25</sup> всегда *сняты с конца, а вспоминаются с начала*<sup>52\*</sup>. (От своего сновидения, напр<имер>, я очнулся почти сразу же, как грохнули об пол дрова. Приняв этот грохот за выстрел, я немедленно должен был спросить себя в состоянии «просонок»: «Что случилось?.. А т<ак> к<ак> действительно во время моего пребывания на даче у матери шла молва о взбесившейся у кого-то собаке, наводившей панику на всех дачников, то в первую очередь мне и пришла в голову эта самая собака, которую хотелось чтобы как можно скорее пристрелили. В мозгу моем, значит, невольно — и притом в каких-нибудь две-три секунды — пронеслось томительное время паники и ожидания освобождения от нее. «Что ж это был за грохот?» — назрел тогда мгновенно же следующий вопрос. И тотчас же желание исполнения желанного подсказало ответ: это выстрел охотников, которых ждали как освободителей. Собака застрелена! Опасность миновала! Я просыпаюсь, потрясенный «событием», и... и — ясное дело: *вспоминаю весь сон наизнанку.*)<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Впервые разобранные Alfred'ом Maury<sup>51\*</sup> в книге «Le Sommeil et le Rêves» (1861).

<sup>26</sup> Марина Цветаева, знакомясь с поэтом М. А. Кузминым, напомнила ему пленившую ее строку: «“Зарыт шпагой — не лопатой — Манон Леско!“ Ведь всё ради этой строки написано?» — спросила М. Цветаева. — «Как всякие стихи — ради *последней* строки», — ответил

Вообще довольно-таки рискованно говорить о *вспоминании сновидений*, если принять во внимание, что нам дано вспоминать только то, что нами наблюдалось! «Сновидения же не поддаются наблюдению, ибо наблюдения изменяют их» («Dreams do not stand observation; observations change them», — замечает P. D. Ouspensky в той же, цитированной мною, книге).

Мы недавно задались здесь вопросом, что представляет собой по существу «*организованное сновидение*» — которое так схоже, с виду, с «*произведением искусства*» — и в чем именно состоит первый признак «организованности», роднящий «сновидение» с «произведением искусства».

Ответ на это (вынужденно запоздалый) прозвучит для профана как одурачивающий парадокс, не будучи, в сущности, таковым.

*Всякое сновидение, которое мы вспоминаем, гласит этот парадоксальный ответ, является, в силу уже самого факта «вспоминания», организованным, хотя бы в минимальной степени, и тем самым (хотя бы в той же минимальной степени) произведением искусства.*

Вот и всё!

А *не-вспоминаемых сновидений*, т. е. таких, на коих не сказалось никак *действие* нашей памяти — равносильное художественному творчеству, — не существует вовсе в природе.

«Как?! — удивится, б<ыть> м<ожет>, читатель, — значит, всякий, кто более или менее толково и „с чувством“ делится с нами приснившейся ему „историей“ — уже прикосновенен к искусству?<sup>54\*</sup> — а его рассказ есть художественное произведение?»

Конечно! — Правда, в минимальной степени, но это так. (Ведь и в еле зримой росинке так же, как и в необозримом океане, заключена одна и та же стихия: вода!)

Напрасно думать, что искусство, в его сверхмастерском значении, есть непременно плод изысканнейшей техники и избранных натур!

Тут, несомненно, заблуждение!

---

Кузмин. — «Которая приходит *первой*» — отметила Цветаева. — «О, вы и это знаете!» (См. «Нездешний вечер» М. Цветаевой в «Современных» записках». 1936 г. Т. 61)<sup>53\*</sup>.

Искусство (беря это понятие в широком смысле и вместе с тем — высшем, по сравнению с «техне») начинается на заре веков с еле внятных и почти беспомощных способов выражения. Толковый, интересный и воодушевленный пересказ сновидения — это уже бесспорное *начало искусства!* А иногда и превосходнейшее! Потому что *само сновидение*, как я только что указал, является уже, в силу *вспоминания* его, неким *произведением искусства!* И притом по преимуществу (что весьма поучительно, как увидим дальше) — *театральным* произведением! Ибо — как писал я еще 20 лет тому назад по наитию свыше — «...ночью, как и днем, мы все время в *театре!* И черный ли бес или светлый ангел, — это же мы, это же наши силы ткнут непрерывную нить некой *драмы*, где начала и концы свиваются, скручиваются и уносятся вдаль, чтобы снова, быть может, вернуться, снова ужаснуть или ублажить <...> Сон (*сновидение*) — *драма* нашей собственной выдумки, — „*театр для себя*“<sup>55\*</sup>, где сам себя видишь в произвольной действительности, как на ленте гигантского кинематографа. И какие же захватно-интересные пьесы разыгрываются порой на воздушных подмостках такого театра! Недаром в своей „Смерти“ Метерлинк приводит мудрые слова о том, что „*каждый во сне Шекспир*“»!<sup>27</sup>

Эти данные, между прочим, подтвердились впоследствии тем же П. Д. Успенским и притом — автобиографически! Автор «Новой модели Вселенной» чистосердечно признался, что сновидение открыло в нем многостороннего *артиста* — порою наивного, порою тонкого, — который работал над снами, создавая их из материала, коим сновидец хоть и владел, но не был в состоянии использовать полностью наяву. «И я увидел, — рассказывает П. Д. Успенский, — что этот артист был чрезвычайно изменчивым в своем знании, способностях и таланте. Он был драматургом, режиссером, декоратором и замечательным *актером-импровизатором*. Эта последняя способность в нем была, должно быть, самой удивительной из всех. Она особенно поразила меня, т. к. я обладал ею в весьма малой степени наяву. Я никогда не мог имитировать кого бы то ни было, никогда не был в состоянии воспроизвести чей-либо голос, интонации, жесты,

---

<sup>27</sup> Театр для себя, том 1-й, стр. 71.



движения; никогда не мог повторить наиболее характерные слова или фразы даже тех, кто был мне наиболее близок; потому же самому я никогда не мог воспроизвести акцента или особенностей речи. Но я всё это был в состоянии проделать во сне. Поразительная способность перевоплощения, какая заявляла о себе в сновидениях, была, несомненно, огромным талантом, — сумей я воспользоваться им наяву. И я понял, что это не было лишь моею особенностью. Эта способность к перевоплощению, к драматизации, к применению живописи, к стилизации, к символизации заложена в *каждом человеке* и проявляется в его снах»<sup>28</sup>.

Поистине — «каждый во сне Шекспир»! Тем более, что великий британец был ведь не только драматургом, но в придачу еще и актером, и философом, и поэтом!

Да, «каждый во сне Шекспир»! Это, по-моему, неоспоримо, если только иметь в виду... не «сырые», так сказать, сновидения, а подвергшиеся по пробуждении обработке нашей чудодейственной *памяти*. Ибо *память* в своем воздействии на запечатлевшийся в ней материал (т. е. *воспоминание*) и в самом деле, как выразился о ней Edmond Jaloux, *великий артист*, затушевывающий то, что подлежит затушеванию, придающий рельеф тому, что в этом нуждается, и распределяющий освещение предметов с таким расчетом, что и свет, и тени оказываются на своем месте.

Если бы вопрос зашел о *градациях* «по восходящей» — начиная с бесхитростного, но толкового и воодушевленного пересказа кем-либо своего сновидения и кончая высшим достижением искусства, — я наметил бы (примерно, разумеется) следующую шкалу:

*Мечта* (игра мысли).

*Греза* (игра воображения).

*Дрема* (по пословице: «в дремоте *чудится*, во снах *видится*»).

*Мимолетное «поверхностное сновидение».*

*Глубокий сон, с «последовательными» видениями.*

*Автоматическое письмо, обуславливающее «сюрреалистическое» произведение искусства.*

---

<sup>28</sup> Стр. 285<sup>56\*</sup>.

*Дилетантское* (в смысле мастерства) *произведение искусства.*

*Мастерское произведение искусства.*

*Сверхмастерское произведение искусства.*

В эту «шкалу» (повторяю — примерную, а потому спорную) можно, разумеется, внести многие коррективы, начиная, например, с перемещения образующих рост ее данных; одно лишь бесспорно: данные эти — от первого до последнего (т. е. «от мала до велика») — относятся (поскольку они могут стать предметом сравнительно ясного выражения) к той обширной и мало до сих пор исследованной области, каковой является художественное творчество или, широко говоря, искусство.

Метод его — как мы видели — есть, прежде всего, метод *выразительной симплификации*, который подсказывается вольному или невольному художнику самой природой его удивительной *памяти*. При этом надо лишь заметить, что она производит необходимый *отбор* не только среди материала, накопленного нашим «сознательным Я», но и того, что собран и вобран в себя нашим «исконным Я».

Если же мы вплотную подойдем к вопросу, что представляет собой на поверку *выразительная симплификация*, к которой вынужден самой природой стремиться всякий род искусства, мы убедимся, что всё дело здесь сводится к «фетишистскому» понятию «*pars pro toto*», т. е. к *части, замещающей собой целое*<sup>57\*</sup>.

*Pars pro toto!*

Мы в третий раз подходим на протяжении нашего исследования к этой вспомогательной «фетишистской» формуле! (Ср. <параграф> 2 главы пятой и главу седьмую.)

*Pars pro toto!* — Буквально: часть *вместо* целого. Это значит, <полагается> такого рода «часть», которая на самом деле в силах *заменить* собою «целое», которая и впрямь может быть принята *вместо* (про) «целого». (Например, японский художник, изображая цвет яблони, изображает конкретно не столько самый «цвет яблони», сколько — посредством его — пробуждение природы, т. е. весну; — а бывает, что художник целую цветущую яблоню не поспеет дать на картине, а весны ощутить нам не даст!)

Чтобы покончить с «фетишистской» сущностью данной формулы, я приведу здесь две краткие выписки, обещающие «рельеф» понятию *фетиша* в том его двояком значении (этнологическом и сексуальном), в каком мы пользуемся им для нашей аналогии, — одну выписку я взял у такого авторитета по истории культуры, как Липперт<sup>58\*</sup> (см. его «Историю жречества»), а другую — у такого авторитета по сексуальным вопросам, как Фрейд (см. его «Очерки по психологии сексуальности»).

«*Фетишами* являются волосы, части пальцев, зубы и т. д.; к ним прикованы души умерших, от которых эти вещи берутся», — говорит Липперт, разбираясь во множестве различных фетишей у дикарей (стр. 51 назв. труда).

«Заменой сексуального объекта, — говорит З. Фрейд, — становится *часть* тела в общем очень мало пригодная для сексуальных целей (нога, волосы), или неодушевленный объект, имеющий вполне определенное отношение к сексуальному лицу, скорее всего к его сексуальности (части платья, белье). Эта замена вполне правильно приравнивается к фетишу, в котором дикарь воплощает своего бога»<sup>29</sup>.

Сопоставление этих двух дефиниций раскрывает сущность *фетиша* (и в прямом, и в переносном смысле) как такую «часть целого», которая, заменяя собой «целое», вызывает — на взгляд фетишиста — наиболее яркое, живое («одухотворяющее») *воспоминание* о «целом», т. е. *воскрешение его в памяти* наиболее импонирующим для фетишиста образом.

Перед нами вновь феномен *воспоминания* (коему мы уделили уже столько места!) — феномен *воскрешения* данных «минувшего опыта»! Но на сей раз — сам собой раскрывающий свою «экономическую» механику, а заодно — тот секрет, что *суть* этого замечательного феномена заключена не столько в самом *предмете* («части целого»), сколько в напоминающей «целое» *форме*.

Чтобы это понять должным образом в применении к *искусству*, вспомним, что *форма* какого бы то ни было предмета представляет собою ту *часть* его, посредством которой мы ассоциативно восходим к самому *предмету*. Но в то время как в *действительности* (о чем мы уже говорили в шестой главе) *форма* связана

---

<sup>29</sup> Вып. VIII, стр. 29 рус. пер., издание 1924 г.<sup>59\*</sup>.

обычно с *наличием* самого предмета, — в искусстве *никакого*, на самом деле, предмета за его *формой* не *наличествует* и содержание «предмета» целиком заключено в его «*форме*», которая — как «*pars pro toto*» — и представляет собою всё «*целое*».

После этого уместно остановить наше внимание на следующем соображении: если метод всякого искусства сводится к *выразительной симплификации*, симплификация же эта сводится к «фетишистскому» принципу «*часть вместо целого*» («*pars pro toto*»), а этот принцип, в свою очередь, — как мы видели в главе шестой, — сводится целиком к *форме* (т. к. *наличествует* в художественном произведении не «*мясо*» предмета, а его *видимость*) — мы должны тем самым прийти к заключению, что *творческий метод искусства* не выходит ни на йоту за границы чисто «формальных» устремлений и достижений, — всё равно, будем ли мы понимать под «*формой*» в искусстве определенный «прием», «распорядок», «ритм», «тон», «гармонию», «стиль» и т. п. или же — «образ», «слепок», «предметную внешность» и т. п., т. е. безразлично, будем ли мы иметь в виду, соприкасаясь с художественным творчеством, только *мастерское* искусство или же и *сверхмастерское*.

Это соображение (оправдываемое всем предшествующим разбором понятия «формы» в искусстве) раз навсегда отбрасывает старомодные, суетные и праздные, в конце концов, разглагольствования о том, что *метод искусства* состоит в нахождении *формы*, соответствующей *содержанию* данного произведения искусства или максимально выражающей вдохновившее художника житейское или идейное «содержание» и т. п.

Всматриваясь пристально в то, что составляет *спецификум* искусства, мы убедились (ср. главу шестую), что «*форма*» и *есть* подлинное «содержание» любого художественного произведения; из чего следует, что совершенно неверно искать (как это делает большинство эстетиков) метод искусства в каком-то «соответствии»(?) формы — содержанию!

Конечно, — если идти на уступки человеческим слабостям и из уважения к дедам допускать фактическое различие между «формой» и «содержанием» в искусстве, — можно, «на худой конец», преподавать, что *содержание* сверхмастерского искусства тем *действительнее*, чем оно *архаичнее* по своей тенденции (т. е. чем

оно полнее и властнее захватывает интересы нашего «исконного Я»), в то время как форма искусства тем *притягательнее*, чем она *новее*, т. е. чем *пленительней* она для нашего *сегодняшнего* «Я», преисполненного *духом прогресса*<sup>60\*</sup>.

Однако куда более правильной следует признать формулировку, гласящую, что художественное произведение тем *действительнее* и вместе с тем *пленительнее*, чем более *ново*, с внешней стороны, оно отзывается на *архаические* запросы нашего «исконного Я».

Стара истина, что художественное творчество уже тем самым, что оно — «творчество» (а не повторение сотворенного), является *новообразованием*, хотя в своем генезисе и обусловлено роковым образом влиянием *прошлого*. Отсюда, однако, вовсе не следует *антагонизм* между «формой» и «содержанием», т. к. — хочет того художник или нет — его «письмена всегда суть палимпсесты, в которых под новыми начертаниями сквозит старинное сверхличное письмо»<sup>30, 62\*</sup>

Чтоб выразить отчаянные муки,  
Чтоб весь твой огонь в словах твоих изник,  
Изобретай неслыханные звуки,  
Выдумывай неведомый язык<sup>31</sup>.

Отлично!.. Но только с точки зрения искусствоведения нельзя здесь принимать *всерьез* (из уважения к дедам) «отчаянные муки» за «содержание», а «неслыханные звуки», выражающие их «неведомым языком», — за «форму»; в произведении искусства нет места никаким, даже самым «отчаянным мукам», а только их *выражению*, т. е. *форме*, составляющей подлинное содержание искусства.

К этому надо сделать существенное добавление, а именно — само *выражение* «муки» является *условно-компромиссным* в искусстве (как и выражение некоторых других человеческих, а равно и животных чувств и ощущений), т. к. оно находится в зависимости от степени *терпимости*, допускаемой нашей нервной системой, т. е. на поверку — нашим теперешним «*сознательным Я*», несоизмеримо изнеженным и ригористичным

---

<sup>30</sup> См. «La formation des légendes», par van Genneper (изд<ание> 1910 г.)<sup>61\*</sup>.

<sup>31</sup> Стихи Бенедиктова<sup>63\*</sup>.

автоцензором, рядом с нашим блаженным и беспардонным «исконным Я».

Ввиду сказанного мысль об *архаической тенденции содержания*, должествующей быть сопряженной с *новизной формы* (его выражающей), гораздо правильной <понимать> в том смысле, что сверхмастерское искусство, убажая наше «исконное Я» идеальными для него благами, ищет их в таких новых формах выражения архаических ценностей, какие были бы наиболее действительны для этого «Я», оставаясь вместе с тем терпимыми нашим «сознательным Я».

Разберемся сначала в *последнем* из этих условных требований, предъявляемых художнику методом искусства, — в *терпимости*, посильной для нашего «сознательного Я», тех форм, какие выражают архаические ценности нашего «исконного Я»!

Оговорюсь сразу же для дальнейшей ясности изложения, какое именно требование искусства в отношении «*терпимости*» здесь должно быть в первую очередь учтено. Каждому, надо надеяться, ясно, что если моему «исконному Я» может, напр<имер>, чем-то понравиться сцена сдирания кожи, скажем, с живого «врага» — *мне* лично, человеку XX в., т. е. моему воспитанному «сознательному Я», такая сцена «в сыром виде» может показаться несколько неприятной.

Тут, значит, требуется какое-то смягчение, «буфер», вуаль, маскировка, увеличенная дистанция от предмета — словом, некий *компромисс*, сводящийся к такому *методу* снабжения нашего «исконного Я» желанными ему благами наперекор вкусу нашего «сознательного Я», при котором, как говорится, «и волки были бы сыты, и овцы целы»!<sup>64\*</sup> То есть чтобы в результате восприятия данного художественного произведения и «исконное Я» было в меру *убажено*, и «сознательное Я» не ахти как *покороблено*<sup>65\*</sup>.

Est modus in rebus!<sup>66\*</sup>

И это «правило обхождения» относится не только к атавизму «животных» влечений у нашего «исконного Я», но и к присущему ему — в равной мере — атавизму «*божественной*» пасторально-аркадийской «распоясанности», т. е. к тем блаженно-эротическим пережиткам «золотого детства» человечества, которое было утеряно — если верить ученым — с наступлением

«ледникового периода»<sup>32</sup>. «Мы все родились в *Аркадии*, — убеждает нас фрейдист Ф. Виттельс, — если толчки жизни становятся слишком чувствительны, мы припадаем к кладезю воспоминаний и впадаем в детство»<sup>33</sup>.

На этом моменте полезно чуть-чуть задержаться, во избежание кривотолков!

Легко себе представить, что архаические желания нашего «Я» могут быть удовлетворены при известных обстоятельствах, и не иллюзорно (как в искусстве), а «в самом деле», взаправду!<sup>34</sup> То есть что, например, наши охотничьи, воинственные, рабовладельческие, инфантильно-эротические и им подобные порывы и капризы могут быть удовлетворены соответственно путем *реального воссоздания* архаической были!..<sup>68\*</sup> Однако подобное воссоздание (если оно только осуществимо) может быть достигнуто — как это совершенно бесспорно — лишь за *счет* нравственного и эстетического *ущерба* нашему «сознательному Я» и вдобавок при некотором *риске жизнью и здоровьем* наших ближних (не считая *материальных затрат*, связанных наверно с такой экстравагантной и антикультурной затеей).

*Искусство* же (мы подошли сейчас к его определению!) достигает, подобно сновидению, почти тех же самых результатов, что и всамделишное возвращение «исконного Я» к излюбленным им некогда благам, но... без того *урона*, каким грозит всамделишность достижения этих «благ», и — в противоположность сновидению — с расчетом на множество *повторений*.

Эти огромные преимущества и впрямь дают основание определить сверхмастерское искусство как самый *экономный путь снабжения* нашего «исконного Я» *идеальными для него благами*.

Тут я хотел бы, кстати, обратить внимание на разницу между ограниченным пониманием *метода экономии* (общепринятым в трактатах по эстетике) и моим, эвтелистически-расширенным, пониманием такого метода.

---

<sup>32</sup> См. об этом подробнее в <параграфе> 2 пятой главы настоящей книги; в частности — о словах г. Мёдера, который показал, что в сновидениях изживаются не только *звериные* черты человека, но и *божественные*.

<sup>33</sup> См.: Фрейд, его личность, учение и школа. Гос. изд<-во>, 1925 г, стр. 139 рус. пер.<sup>67\*</sup>

<sup>34</sup> Об этом говорил я вскользь в шестой главе (см. конец <араграфа> 2).

Обыкновенно с *методом экономии* связывают в искусстве путь достижения *наибольшего эстетического впечатления при наименьшей затрате сил* как со стороны создателя произведения искусства, так и со стороны воспринимающего оное. «...закон экономии, — по замечанию И. А. Ильина, — имеет два значения или как бы два лица: одно обращено в творческую глубину художника, к тому Главному, к Предмету, который взволновал и привел в движение его душу; другое — обращено к внешнему человеку (читателю, зрителю, слушателю), которому художник хочет „подарить“ свое создание. На этих двух экономиях творящий человек может и должен воспитывать в себе истинного художника»<sup>69\*</sup>. Первую экономию И. А. Ильин характеризует как *домоводство художественного предмета*, вторую — как *домоводство немощного внимания*<sup>35</sup>. «Художник должен понять, что душа читателя-слушателя-зрителя идет ему навстречу вяло, неумело и лениво; с совершенно неприличным (в художественном отношении) словечком на устах: „Некогда!“ <...> Это значит: не тяни, не откладывай, не размазывай; не проматывай читательского внимания; не пустословь ни в звуках, ни в линиях, ни в жестах танца, ни в архитектурных „пристройках“ и „надстройках“; ни в „эпизодических“ действующих лицах, ни в интермедиях и интерлюдиях, ни в образах, ни в словах. Ибо „некогда!“ Говори только самое нужное и важное; отбери максимум; конденсируй!»<sup>70\*</sup>

С этим требованием «конденсируй» у нас впервые обратился к художникам слова гениальный А. А. Потебня, который всё искусство определял как *сгущение* мысли, как «способность сводить разнообразие явлений жизни к относительно немногим символическим формам». С этой точки зрения и «Гамлет» Шекспира, и симфония Чайковского, и картина Репина суть не более, как «сгустители, сберегатели, аккумуляторы психические, разряжение которых происходит постоянно, при пользовании ими»<sup>36</sup>. Зрители, случается, часами стоят перед картиной

---

<sup>35</sup> См. статью «Борьба за художественность» в газ. «Возрождение» за 1934 г.

<sup>36</sup> Б. А. Лезин. Художественное творчество как особый вид экономии мысли, см. «Вопросы теории и психологии творчества», Харьков, 1911 г., т. 1, стр. 203–217<sup>71\*</sup>.



или статуей, «как бы разматывая тот психический клубок, который был крепко, туго, навсегда завязан художником»<sup>37</sup>.

В искусстве надо всё время помнить чеканный завет поэта:

Строго, отчетливо, честно  
Правилу следуй упорно,  
Чтобы словам было тесно,  
Мыслям — просторно.

Этому завету каждый художник должен с готовностью следовать и — соответственно его перетолковывая — применять и к прочим искусствам.

Ведь «всё образное в искусстве, — учит лингвистическая теория происхождения искусства, — по существу дела *словесно* и составляет „явление языка“<sup>72\*</sup>»; «в этом отношении нет разницы, — говорит проф. Д. Н. Овсянко-Куликовский, — между поэзией („искусством словесным“), с одной стороны, и искусствами „изобразительными“ (скульптурой, рисунком, живописью) — с другой»<sup>38</sup>. Язык же «с самого своего возникновения проявляет основную свою черту — способность *экономизировать психические силы* человека», что и послужило, быть может, *причиной создания искусства*<sup>39</sup>. Отсюда, кстати, вытекает огромная важность всякого рода «тропов», каждый из которых — при ближайшем рассмотрении — есть «эвристический прием, *сберегающий силы*, прием, состоящий в том, что более *трудное* разлагается на более *простое*» (причем «в нем всегда чувствуется переход от более легкого к более трудному, а не наоборот») <sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Там же, <стр.> 234.

<sup>38</sup> «Художник-скульптор или живописец, — объясняет Д. Н. Овсянко-Куликовский, — отличается от художника-поэта только тем, что по свойству своей художественной организации своего таланта с самого начала, с момента зарождения образа „иллюстрирует“ его в воображении средствами пластики, рисунка и живописи. От этого образ выходит более „изобретательным“, но ни на минуту не перестает быть *словесным* — в мысли художника. Последний не дает ему только *внешнего словесного выражения*, заменяя таковое выражением скульптурным или живописным» (см. <его статью> «Лингвистическая теория происхождения искусства и эволюции поэзии» в том же т. I «Вопросов теории и психологии творчества», стр. 23)<sup>73\*</sup>.

<sup>39</sup> Б. Лезин. Ор. cit., <стр.> 212<sup>74\*</sup>.

<sup>40</sup> В. Харциев. Элементарные формы поэзии (в том же Харьковском сборнике, т. I, стр. 382)<sup>75\*</sup>.

В этом отношении (*экономико-словесном*) мое обращение к формуле «*pars pro toto*» для постижения методологии искусства получает лишнее (и притом весьма солидное) *основание* у таких «тропов», как «*синекдоха*», «*метонимия*» и др.

В самом деле! — Что лежит, напр<имер>, в основе «*синекдохи*» (т. е. 'соподразумевания', 'совключения', 'соприятия'), как не предполагаемое заключение от *части* к *целому*, при котором *бесконечный ряд* вещей замещается (с экономической выгодой!) лишь *одним* из членов такого ряда! Напр<имер>, приглашение откусать «*хлеба-соли*» вместо — откусать и «*хлеба-соли*», и *щей*, и *жаркого*, и *вина*, и *сластей*, и *прочих яств*. Часть предмета бросается здесь как бы в глаза, и от этой *части*, как от некоего символа, мысль перелетает сразу же к совокупности всего *целого* (т. е. *implicite*<sup>76\*</sup> и к другим признакам того «целого», какое имелось в виду данной «*синекдохой*»).

«*Эпитет*», а также «*перифраз*», вне сомнения, «*синекдохичны*» в указанном смысле, т. к., служа выделению *определенного* признака из *комплекса* признаков, имеющих у данного предмета, следуют тем самым формуле «*pars pro toto*».

«*Синекдохична*» в этом смысле и «*художественная типичность*», где в *конкретно* данном заключено нечто, характерное для *общего*: — Дон-Жуан, Тартюф, Гарпагон, Чичиков, Манилов, Отелло и другие «герои», ставшие *нарицательными* именами, выражают ту же «*синекдоху*» (называемую отличительно «*антономасией*»).

Близким к «*синекдохе*» по скрытой в нем экономике («*содержащее*» вместо «*содержимого*») является троп, именуемый в риторике и в теории словесности «*метонимией*». Сущность этого тропа, как известно, состоит в том, что из цепи всевозможных *представлений* о каком-нибудь предмете называется лишь *ближайшее* (образ) — то, на коем мысль сосредоточилась, в расчете выразить *дальнейшее* представление (о значении предмета); напр<имер>, «*рабочий кормится своим трудом*» (вместо: кормится *пищей*, покупаемой на *деньги*, получаемые в виде *платы* за *труд* рабочего), или — «*у него бойкое перо*» (вместо: у него бойкие *мысли*, выражаемые в *сочинениях*, написанных *пером*). Здесь, как и в *синекдохе*, «*часть*» дается вместо «*целого*» («*pars pro toto*»), но с тою разницей, что «*часть*» находится

не в ближайшей и *непосредственной* (количественной или пространственной) связи с «целым», а в более или менее *отдаленной* («имя» вместо «вещи», «звуки» вместо «значения»).

Что к синекдохе и к метонимии близка равным образом и «метафора» — доказывается хотя бы тем, что Аристотель и синекдоху, и метонимию принимал за «метафору»; тогда как под последней в узком смысле этого термина и вместе с тем отличительном (по сравнению с названными тропами) правильной, б<ыть> м<ожет>, подразумевать лишь такое «перенесение» слова от одного значения к другому, которое совершается *по аналогии* — от предмета познанного к предмету познаваемому. При этом, *чем дальше* метит метафора, т. е. *чем большее расстояние* между прямым смыслом слова и подразумеваемым по аналогии, тем метафора оказывается значительнее (экспрессивнее), приближаясь к той же формуле — «pars pro toto», что и другие тропы; напр<имер> «сыграть в ящик» (т. е. умереть), «увяли надежды» и т. п.

Все три вида тропов (синекдоха, метонимия и метафора) могут иногда совмещаться с чрезвычайным экономическим выигрышем в скупых словах подлинного поэта, насыщая их, *тем самым*, столь пленительной значительностью, что даже подлинным профанам таковые слова западают, что называется, в душу и притом навсегда, на всю жизнь.

Отличный пример такого *выигрышного* совмещения находит В. Харциев<sup>77\*</sup> в словах стихотворения «Парус» Лермонтова:

*Белеет парус одинокий  
В тумане моря голубом...*

Прежде всего, мы находим здесь несомненную *синекдоху*: «белеет парус одинокий» («парус» упомянут как характерная *часть* «челна»). Но тут же можно признать и *метонимию*, т. к. «парус одинокий» говорит нам иносказательно об «одиноком пловце». А всё вместе дает сложную *метафору*, где «одинокий парус» (выдающий себя белизною среди обволакивающего его тумана) является жертвою морских волн, предоставленный роковой борьбе с враждебной стихией!

Белеет парус одинокий  
В тумане моря голубом.

Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?..

Это стихотворение волнует безотчетным образом как мало какое другое!

В его грустных строках мнится призрак нашей собственной «утлой ладьи»!

Нечто недоговоренно-прекрасное витает среди звуков этих размеренных строк, наполняя нас благородной печалью!.. О ком? О чем? — спросит очнувшийся критик. О себе; о дальнем друге; о нашей общей судьбе; кто знает?.. Самой *недоговоренностью* этого замечательного стихотворения *сказано больше*, чем иным трактатом о жизни!

И все эти чары — оказывается — не от чего иного, как от удачного совмещения синекдохи, метонимии и метафоры.

Профану — может статься — и невдомек вся эта «кухня» большого поэта! Профану могут быть и вовсе чужды все эти дико звучащие термины риторического искусства! Пусть! — Это не мешает профану принять «Парус» Лермонтова как нечто родное, и — в часы одинокой борьбы, в непроглядном тумане, среди бушующих волн — умилиться над своей безотрадной судьбою и найти в таком умилении отраду.

Вся разница между профаном и знатоком перед лицом таких *вкрадчивых* достижений в искусстве — не в том, что последнего они «трогают», а первого нет! Но в том, что профан знать не знает, *чему* обязаны *чары* волнующего его произведения, а знаток (как само слово на то указывает) *знает!* — Знает, что выразить *бесконечное* *ограниченным* количеством слов можно только путем *иносказания*, находимого среди таких «тропов», как «синекдоха», «метонимия», «метафора» и другие! Знает, что *выбор* подходящих тропов подсказывается *экономической формулой* «pars pro toto» (которой одинаково обязаны как простое «образное слово» народной коллективной поэзии, так и сложное художественное произведение индивидуального мастера)! Знает, наконец, что основной секрет *экономической* подоплеки у всех этих «синекдох», «метонимий», «метафор», «художественных» эпитетов», «типов» и т. п. лежит не в чем ином, как в *творчески-очистительной* работе *памяти*, коей наделен художник слова!

Как известно, разбираемая нами методологическая формула искусства (не только словесного, но и всех других) порождена изначально<sup>78\*</sup> законом *экономии сил*, имеющим столь исключительное, плодотворное значение в мире физическом<sup>79\*</sup>. — Принцип же *наименьшей траты сил при наибольшем художественном достижении* — впервые разработанный Рихардом Авенариусом<sup>80\*</sup> (в «*Philosophie als Denken der Welt gemäss den Princip des Kleinsten Kraftmasses*») <sup>41</sup>, был особенно удачно выражен Grant Allen'ом<sup>81\*</sup>, в его известной формуле: «...эстетически прекрасное есть то, что доставляет наибольшее возбуждение с наименьшей тратой сил и усталостью в процессах, прямо не связанных с жизненными функциями»<sup>42</sup>.

Этот принцип (говорящий нам о той же *выразительной симплификации*) сказывается, как легко заметить, в целом ряде методологических данных, обуславливающих мастерское произведение искусства. — Применению этого принципа прежде всего обязан своим эстетическим характером *ритм*, необходимый в одинаковой степени как в пластических искусствах, так и в музыкальных, а равно в поэзии и художественной прозе. Далее, ничем другим, по-видимому, как только этим *эстетическим принципом плодотворной экономии* были подсказаны в истории художественного творчества такие ценности, как «*симметричность*»<sup>43</sup> и «*пропорциональность*» (включая сюда и так называемое «*золотое сечение*», известное уже в древности), «*единство в многообразии*» (обусловившее в трагедии «единство места, времени и действия») <sup>44</sup>,

---

<sup>41</sup> <См.: Avenarius R. Philosophie als Denken der Welt gemäss den Princip des Kleinsten Kraftmasses> Leipzig, 1876, S. 71–75.

<sup>42</sup> Physiological Aesthetics, London, 1877, p. 39.

<sup>43</sup> Проблема *симметрии* в античном пластическом искусстве была изучена особенно тщательно в ежемесячном журнале «The Diagonal», «посвященном (как сказано в подзаголовке) объяснению вновь открытых принципов греческого рисунка, его проявлению в природе и его применению к нуждам современного искусства». Этот редкий (по специфичности своего предмета) художественный журнал издавался в Лондоне, в 1919–1920 гг.

<sup>44</sup> Лессинг, в «Гамбургской драматургии», отлично показывает, до какой степени греческие драматурги — в противоположность французским времен Возрождения — старались «упростить» само действие, так тщательно отделяя от него всё излишнее, что оно было приводимо к самым существенным его составным частям, обращалось в идеал

«возвращение темы» в музыкальных произведениях (дающее слушателю целокупный охват той или другой музык<альной> формы) и многие другие методологические ценности, рассмотрению коих уделяется место в различных учебниках и монографиях, посвященных *мастерству* отдельных искусств<sup>83\*</sup>.

К сказанному здесь остается добавить, что *экономика* в искусстве важна не только *существом* своего метода, но и тем «волшебным» с виду *впечатлением*, какой способен вызвать этот метод при некоторой маскировке. — Идеал художника в таком случае может уподобиться, до известной степени, всемогущему Богу, который «из ничего<sup>84\*</sup> создал всё». Творцу «с маленькой буквы» завещается в искусстве стать Творцом с «прописной буквы»! Ибо высшее достижение художника, высшая точка, какой он властен достигнуть, это когда воспринимающему (зрителю, слушателю, читателю) *незаметен* долгий и трудный путь, которым достигнута... простота, «когда веришь, что иначе и быть не могло», что «это живет», и уже «почти не следишь, хороши ли художественные приемы»<sup>45</sup>. Другими словами — *идеал метода экономии*, учитывающий минимум энергии, потребной на восприятие художественного произведения (на то, чтобы «следить» за худож<ественными> приемами), заключается в том, чтобы этот метод казался с виду совсем не примененным! Ибо — «лучшая техника, — завещал нам поэт М. А. Кузмин, — кажется отсутствием техники»<sup>46</sup>.

Вот с этим-то уже давно распространенным понятием *метода экономии* в худож<ественном> творчестве я сопрягаю еще принцип *безущербности* (для нашего здоровья, «кошелька» и общества) того пути, коим снабжается наше «исконное Я» идеальными для него благами.

Однако, прежде чем об этом принципе начать речь по существу, нужно сделать маленькую оговорку.

Казалось бы, что принцип *безущербности* в искусстве — памятуя деликатную структуру нашего «сегодняшнего Я» по срав-

---

действия, развивавшегося всё удачнее в той именно форме, которая требовала наименьшего добавления условий времени и места»<sup>82\*</sup>.

<sup>45</sup> М. Кузмин. Условности. Изд<ание> «Полярной звезды». П<г>., 1923 г. стр. 30.

<sup>46</sup> Там же, <стр.> 31.

нению с «исконным Я» — не может вызывать сомнения в положительности такого принципа. Но это не так! — Существует мнение, что «проклятая и развращающая сила искусства» заключается как раз в этой самой *soi-disant*<sup>85\*</sup> «безущербности», а именно в том обстоятельстве, что искусство <как> «всякое чувство, всякое душевное движение, вызываемое действительностью»... *смягчает* <действительность> «подобно буферу вагона», давая человеку «возможность *легко и приятно* переживать все самые *тяжелые* душевные толчки»<sup>47</sup>; — они, мол, подаются в чересчур «обработанном» виде, слишком «гладко, тепло, комфортабельно»... Художественное произведение в таких случаях есть, попросту говоря, «замена *чуждыми* звуками» и «*красивыми* словами» «самой *горе-горькой* действительности» и «*ужасов* жизни»...<sup>48</sup> Отсюда — от этого переживания «бездеятельным чувством» борьбы за высшие блага и любовь к человечеству — люди, дескать, «устают бороться, не боровшись», «устают любить, не любивши» и «скисают», наконец, в суровой жизни, как раз когда от них требуется для блага человечества напряжение всех сил.

Такая точка зрения — замечу я — во-первых, не всегда справедлива: стоит только вспомнить произведения вроде «Хижина дяди Тома» Бичер-Стоу<sup>88\*</sup>, «Записки охотника» Тургенева, «Долой оружие!» Берты Зуттнер<sup>89\*</sup> или «На Западном фронте без перемен» Ремарка, чтобы сильно усумниться здесь в возможности «бездеятельного чувства» у восприимчивой публики. А во-вторых, это — точка зрения скорей «гражданская», т. е. имеющая мало общего с точкой зрения *художественной*, и — еще того паче — с той, что подсказывается *сверхмастерским* искусством, где на первом месте — кровные интересы нашего «исконного Я», а потом уже — «сознательного Я».

Вот в интересах именно последнего «Я» — скрупулезного, изнеженного на протяжении веков культуры «сознательного Я» — и приходится в искусстве прибегать к «буферам» там, где продукты — питательные и целительные для нашего «исконного Я» — могут причинить *попутно* моральный или иной какой вред нашему «сознательному Я»<sup>90\*</sup>.

<sup>47</sup> См. этюд д-ра Вересаева (Смидовича) «На эстраде»<sup>86\*</sup>.

<sup>48</sup> В. Харциев. Элементарные формы поэзии (в сбор. «Вопросы теории и псих. творчества», т. 1, стр. 384–385)<sup>87\*</sup>.

Здесь более чем кстати вспомнить о З. Фрейде, давно уже подметившем, что настоящий художник «умеет так обрабатывать свои грезы, что они лишаются всего личного, *отталкивающего* посторонних, и могут благодаря этому доставлять удовольствие другим. Он (художник) умеет также их настолько *смягчать*, что нелегко заметить их происхождение из запретных источников»<sup>49</sup>.

Как же, спрашивается, художник достигает этого?

На это, однако, у З. Фрейда не найти никакого ответа. Великий ученый ограничивается в данном случае замечанием, что художник «обладает <...> *загадочным* умением придавать *форму* определенному материалу и обрабатывать его до тех пор, пока материал не станет верным отображением его фантазии»<sup>50</sup>.

Сказанное хорошо освещается рассуждением знаменитого рисовальщика Макса Клингера<sup>92\*</sup> о графике (заставляющей зрителя — при одноцветном впечатлении — воссоздавать недостающие цвета) и коррективом, какой внес в его теорию Б. Христиансен на страницах своей «Философии искусства».

«Невозможность видеть мир иначе, как в красках, формах, пространстве, — говорит Макс Клиндер, — заставляет *нашу фантазию*, одновременно с зрительным впечатлением чего-нибудь отталкивающего, *дополнять* эти три условия (т. е. прибавлять их. — Н. Е.), и в этой деятельности она (фантазия) не только отходит от некрасивого, но и получает впечатление той борьбы с безобразным, которая составляет корень поэзии»<sup>51</sup>.

На это Б. Христиансен не без основания замечает, что «если пластическое искусство хочет изображать отвратительное и страшное не мимоходом, но как главную тему», то оно должно искать отвлечения «в таком моменте, который создает сам *художник*», а не в том, какой предоставляется творчеству *зрителя*. «И этот отвлекающий момент, — указывает Б. Христиансен, — должен означать одновременно и *преодоление*, и *катарсис*. На возможность такого момента указать нетрудно. Если он должен дать преодоление главной предметной темы, то сам

---

<sup>49</sup> Лекции по введению в психоанализ, т. II. Гос. изд<-во>, 1922 г., стр. 166.

<sup>50</sup> Там же, стр. 166<sup>91\*</sup>.

<sup>51</sup> Курсив и пояснительные вставки, в скобках, мои<sup>93\*</sup>.



он не может быть предметным, но должен быть формальным. Форма <...> должна отвлечь от ужасного в предметном и разрешить его диссонанс»<sup>52</sup>.

В конце концов — если не бояться грубых сравнений — можно весь этот *безущербный* (для нашего сознания) *путь снабжения* «исконного Я» архаически-идеальными «благами» уподобить приготовлению лекарственных или питательных пилюль в оболочке сахаренной оболочке, оберегающей вкус от противной горчизны их и терпкости.

В этом смысле позволительно говорить уже не только об *одном* из «методов» искусства, но и *обо всем искусстве, в его целом, как о творческом методе снабжения нашего «исконного Я» необходимыми ему продуктами, безущербно для «сознательного Я» каждого из нас и окружающего нас общества.*

С этой новой точки зрения искусство до сих пор никогда не рассматривалось и потому заслуживает к себе — в этом непривычном для него смысле — исключительного внимания!

Разберемся теперь, не откладывая, во *втором* из ранее оговоренных требований, предъявляемых художнику методом сверхмастерского искусства: — в *действенности* новых форм, служащих *выражению* архаических тенденций нашего «исконного Я».

Мы всё время, говоря здесь о «*симплификации*», характеризовали ее как «выразительную», пользуясь таким прилагательным скорее «в кредит» у читателя, нежели «за наличные», т. е. не имея к тому, м<ожет> б<ыть>, достаточных оснований.

Пора приходит уплатить этот «долг», оправдав использованный «кредит» у читателя, не скупясь на «проценты»!

Начнем с того, что *действенность «формы»* (являющейся выразительным «*содержанием» искусства*) хоть и достигается до некоторой степени *симплификацией* (сводящейся к положению «*pars pro toto*»), но — как было только что замечено и что нетрудно доказать на ряде «нарочных» примеров — достигается не вполне, а лишь... до некоторой степени.

Вполне же требуемая в искусстве *действенность формы* обретается только тогда, когда — рядом с вышеразобраннным

---

<sup>52</sup> Op. cit., <стр.> 248–250 рус. изд. (под. ред. Е. В. Аничкова)<sup>94\*</sup>.

актом — имеет место сопутствующий ему акт *преобразования*, сводящийся в общем к более или менее изысканной *театральности*.

Вот о *применении* таковой *театральности* как об одном из *методов искусства* (не только в областях, подведомственных Мельпомене, Талии и Терпсихоре, но и в тех, где владычествуют *другие* музы) мы и поговорим теперь в отдельном очерке.

## 2. О «МЕТОДЕ ТЕАТРА», ПРИМЕНЯЕМОМ К НЕТЕАТРАЛЬНЫМ ВИДАМ ИСКУССТВА<sup>95\*</sup>

Был у меня приятель на военной службе; — скольких забыл, а вот его помню. Цыганская натура! И томился он поэтому в казарме как никто! Особенно же на дежурствах, в «дни неприсутственные»! — Места не находил себе человек!.. Зашел это я, в один из таких дней, навестить беднягу; вижу: на столе, среди «делового хлама», старательный рисунок голой женщины.

— Кто сделал?

— Я сам.

Всматриваюсь в плод потуги приятеля убить как-то время и сразу же смолкаю при виде анатомии фантастического пи<sup>96\*</sup> — преувеличенно-пышные бедра, выпяченный, капризным образом, зад, задорно оттененные полушарья грудей, удлиненные ноги с на редкость округлыми икрами, и маленький кукольный рот, невероятный в сравнении с размерами сладострастно замуренных глаз!..

Это была какая-то *специфическая анатомия*! — Анатомия, так сказать, «на заказ»! Подобного рода сложение женщины могло лишь пригрезиться в эротическом сновидении! Призниться под внушением сексуального голода! Привидеться как исполнение отягченного преобразованием желания!

Я загляделся на этот технически малоценный рисунок, потому что понял вдруг сразу, что предо мною, несмотря на немощность мастерства, — *подлинное произведение искусства*! Понял, что предо мною — нечто *очень нужное*, *жизненно-важное*, быть может, даже *спасительное* для душевного здоровья данного человека! В данный момент его тревожного бытия.

Помните, как Н. Г. Чернышевский определял эстетическое отношение искусства к действительности? — «Гораздо лучше, — по его мнению, — смотреть на самое море, нежели на его изображение; но за недостатком лучшего человек довольствуется и худшим, за недостатком вещи ее суррогатом»<sup>53</sup> («Почему вы ходите в кинематограф?» — задал вопрос Алоис Функ<sup>97\*</sup> в анкете в 1934 г. — «Я не курю, не пью, у меня нет невесты или подружки, — ответил один крестьянин 16-ти лет, — я хожу в кинематограф, чтобы видеть всё это, и остаюсь постоянно на два сеанса». См. книгу А. Функа «Молодежь и кинематограф»<sup>98\*</sup>)<sup>54</sup>.

Чернышевский, к сожалению, не видел казарменного ни моего бедового друга; иначе бы его оценка «суррогата» оказалась бы, по сравнению с «вещью», куда более лестной! — Ведь в этом «суррогате» заключался ни более ни менее как высший *идеал* голодного человека, — творческий идеал его, *гораздо лучший* (в силу своих идеальных черт), чем сама «вещь», «суррогат» которой с *лихвой* поэтому замещал *каким-то образом* реально недостававшую вещь.

*Каким же именно образом, спросят, такой «суррогат» может замещать собою, да еще с лихвой, недостающую вещь?*

Посредством *воображения*, разумеется, или (что то же) посредством *фантазии*, легко преобразившейся до желанной *иллюзии*. Потребный человеку «суррогат» действительности (!), *легко*, говорю, «преображающейся», т. к. произведение искусства (resp. «суррогат») создается как раз в расчете на определенное

---

<sup>53</sup> Эстетическое отношение искусства к действительности, СПб., 1865, стр. 108.

<sup>54</sup> В советской газете «Читатель и писатель»<sup>99\*</sup> (№ 11 за 1928 г.) было помещено весьма поучительное письмо одной библиотекарши из Харькова, которая так суммировала свои впечатления от читательской конференции, где были представлены гл<авным> обр<азом> работницы: «В жизни и так надоели все эти революционные слова и разные вопросы о производстве, о быте и т. д., — жаловались работницы. — А вместо приятного забвения опять приходится думать о надоевших вещах, если попадается книга вроде „Цемент“ или „Доменной печи“. Поэтому «работницы больше всего увлекаются иностранной литературой, вроде Дж. Лондона, Гвидо де Верона и т. д. Вот на этой литературе действительно можно отдохнуть. Там показывается жизнь, непохожая на нашу. Там описываются страшные приключения и необыкновенная любовь. Может, все это фантастично, но зато увлекательно»<sup>100\*</sup>.

преображение! *Тенденциозно*, так сказать, создается — в предугазанном творцом направлении — оттого и преобразуется *легко* в этом самом направлении!

Рядом с таким *потребным* произведением искусства (*потребным*, потому что оно отвечало — насколько то было в средствах фантазии моего приятеля — его *требованию*, вкусу, аппетиту, его высшему эротическому идеалу) — жалким предстало бы, в глазах такого *вынужденного* «художника», *чуждое* его идеалу произведение искусства, хотя бы самое что ни на есть *мастеровское*! В нем не было бы никакой нужды у моего приятеля в данный момент его стесненного бытия! Оно было бы, несмотря на всё свое совершенство, абсолютно лишено *насущного* интереса — мой приятель взирал бы тогда на него, но не видел бы вовсе! А если бы и видел — не реагировал бы на него должным образом!

Нужно ли говорить? Когда человек во власти религиозного чувства — поставьте его перед Богом или, по крайней мере, перед Его идеальным изображением! Когда же он во власти сладострастия — поставьте его перед земным кумиром или, по крайней мере, перед его идеальным изображением!.. Не суйтесь с иконой туда, где требуется эротическая «зажигалка» и *vice versa!*<sup>101\*</sup> Потому что и для той, и для другой требуется соответственный спрос, особенное расположение духа, определенный, так сказать, аппетит, *кровный* иногда интерес!

Отлично стихотворение Фета, составленное из волнующих существительных:

Шепот, робкое дыханье,  
Трели соловья,  
Серебро и колыханье  
Сонного ручья...

Но «если бы во время лиссабонского землетрясения, — говорит Ф. М. Достоевский (в Дневнике писателя за 1873 г.), — когда перед толпами народа стоят серьезнейшие вопросы жизни и смерти, появился бы на улицах поэт и стал бы петь: „Шепот, робкое дыханье...“ — толпа разорвала бы его на клочки и была бы она права»<sup>102\*</sup>.

Когда у Льва Толстого дочка выходила замуж, то его очень умилила песня, какую спели в ее честь крестьянки Ясной По-

ляны. А вот когда вечером того же дня пришли к нему ученые музыканты и стали Бетховена на рояле разыгрывать, Толстому эта музыка, по его собственному признанию, гораздо меньше понравилась. Между тем Лев Толстой был сам музыкантом и в общем скорее любил Бетховена (отрицая лишь те его гениальные вещи, какие были созданы им в состоянии глухоты)<sup>103\*</sup>.

Это предпочтение мужицкой музыки музыке Бетховена понятно у Толстого, только ежели принять во внимание *кровный интерес* великого писателя, которому всегда было кровно-близко как счастье его дочери, так и свержение с пьедестала таких недостойных в его глазах обожания кумиров, как Шекспир, Вагнер, Наполеон, Гёте, Ницше и... тот же Бетховен!

И нам в данном случае не пристало глумиться! Ибо наш личный *кровный интерес* в произведении искусства целиком определяет его настоящую *ценность*. — Ценность *chef d'œuv'a*, внушаемая хотя бы всеми признанными знатоками, — ничто, в сравнении с ценностью, подсказанною нашим *кровным* интересом! Не верьте Виссариону Белинскому, полагававшему, что «ничего нельзя утверждать, ни отрицать на основании личного произвола, непосредственного чувства или индивидуального убеждения...!»! Неправда, что «выражения: „мне нравится, мне не нравится“ могут иметь свой вес, когда дело идет о кушаниях, винах, рысаках, гончих собаках и т. п...», а не тогда, «когда дело идет о явлениях истории, науки, искусства, нравственности...»<sup>55</sup> Белинский ошибается в своем обособлении искусства! Искусство тоже «кушание» — особый хлеб духовный! Тоже «вино», но из гроздий, освященных служителями Диониса! Тоже «рысак», но чье имя — Пегас! Тоже «гончая собака», но чья кличка — Фантазия!..

Большая разница, как известно, между Пушкиным, открываемым нам в школе Белинским, и Пушкиным, открываемым нами самими вне школы, по собственному соизволению! — Это столь различные Пушкины, что их, пожалуй, и за родственников не счесть!

Правы поэтому современные эстетики, готовые поддакивать Lucien'у Chevallier, когда тот, распоясавшись, иронизирует:

---

<sup>55</sup> Соч. В. Белинского. М., 1866, изд. 2-е, ч. 6-я, стр. 197–198<sup>104\*</sup>.

«...подумать только, что человек присваивает себе право выносить в несколько минут суждение над произведением искусства, когда тысячи мнений в столетие едва достаточно, чтоб определить настоящее место признанному chef d'œuvre'у!»<sup>56</sup> И все же!.. — Самая элементарная логика подсказала ироническому автору «Le Troupeau d'Orphée», что «*тот, для кого создано произведение искусства, должен быть вправе судить о нем сам*»<sup>105\*</sup>, без менторских указок со стороны эстетически образованных «старших». «Je vous défie, — говорит он, — de trouver d'autre criterium de la beauté que l'opinion de ceux qui l'admirent»<sup>106\*</sup>»<sup>57</sup>.

Отсюда парадокс: не надо говорить «я люблюсь этим закатом солнца, потому что он прекрасен», но — «этот закат солнца прекрасен, потому что я им люблюсь».

Pro domo mea: пока я не изучил музыки под руководством Н. А. Римского-Корсакова<sup>107\*</sup> (в его классе теории композиции) — для меня многие полифонические сочинения были только по названию «произведениями искусства», а не *на самом деле*, т. е. не в воздействии на меня! Они стали для меня «художественными произведениями» тогда лишь, когда я научился любоваться ими, и стали истинно прекрасными в моих глазах (как «закат солнца» для Chevailler) лишь потому, что истинно я любовался ими!

Далее! — Принято думать, что для искусства, для восприятия его даров, а тем паче — для наслаждения ими не требуется вовсе особой *предрасположенности*: мол, сила искусства как раз в том и состоит, чтобы вырвать нас из одного настроения и дать на другое, изъять нас из прискучившей действительности и переместить в другую, пусть иллюзорную, да лучшую.

Это *не совсем* так, замечу я на основании многолетнего опыта; и *не всегда* так, прибавлю! Нужно, чтоб я *сам* пожелал поехать к цыганам развлечься, коль душа моя «ноет», «мрачна» и «скорбит». Если цыгане силой ворвутся ко мне со своими песнями, когда я только что лишился близкого друга — я прогоню непрошенных артистов, и пусть уж не прогневаются!

---

<sup>56</sup> Le Troupeau d'Orphée, Paris: Librairie Lipschutz, 1932, p. 54–55.

<sup>57</sup> Ibid., p. 41.

Сколь нужно для *восприятия* искусства особое к нему *расположение*, особая *охота* отведать его власть над душою и *добрая воля*, что называется, «эстетически насладиться» — я узнал как нельзя лучше из своих довоенных заграничных турне<sup>108\*</sup>, когда регулярно, каждые два месяца пребывания вне родины, заболел самой вульгарною ностальгией. Я посещал тогда музеи, выставки, концерты и ничего не извлекал из этих посещений, кроме впечатления их полной никчемности. Смотрел, помню, на *chef d'œuvre*ы Всемирной художественной выставки в Риме, в 1912 г.<sup>109\*</sup>, справлялся в каталоге, что обозначает собою то или другое произведение искусства, чье оно, когда написано, и тут же ловил себя на чувстве совершенного безразличия ко всем этим данным. Я хотел поскорее домой! Рвался поскорее увидеть висевшие у меня в кабинете мои собственные, приглядевшиеся мне, картины — далекие, быть может, от идеальных *chef d'œuvre*ов, но в коих я был *кровно* заинтересован хотя бы по целому ряду связанных с ними воспоминаний, хотя бы из-за того, что они составляли часть моего уюта, часть моего достояния, *моей собственной* коллекции.

Смешно? Глупо? — Конечно! Как будто, вернувшись, не успел бы налюбоваться своей коллекцией! Ведь не сбежала бы она! Правда?

Правда-то правда, а только... в некотором роде *поверхностная*! Не та, что в наших жилах течет! — «Весьма вероятно, что вы правы... — изрек один юноша мудрецу в ответ на правду, глаголившую его устами. — Но от вашей правды, — прибавил он, — скучно моей *крови* и поэтому я остаюсь при своей *лжи*»<sup>58</sup>.

Замечательный ответ! Изумительный, можно сказать! Достойный памяти каждого, кто ищет истины об искусстве, не уминая!

Странные вещи порой обнаруживаются при беззастенчивых раскопках памяти! — Бывало, например, что на выставки (особенно весенней порою!) я отпраивлялся с явной *сексуальной настороженностью* и подолгу поэтому останавливался перед всякими оголенными телесами всевозможных «одалисок», «танцовщиц»,

---

<sup>58</sup> См. статью П. Н. Милюкова «Пореволюционные утверждения» в «Посл<едних> новостях» от 22 сентября 1931 г.<sup>110\*</sup>

«рабынь» и «купальщиц», наслаждаясь трактовкой «нескромностей», безотносительно к художественному мастерству.

Но страннее еще то — покажется некоторым, — что подобное отношение к искусству я нахожу теперь вполне *нормальным* и не требующим вовсе эстетических *ширм* или идеологических *масок*!

Мы вообще вступаем ныне в пору беззастенчивой откровенности! И, следуя веку, я чувствую прямо-таки потребность настаивать, что большинству людей, если не всем, в искусстве импонирует главным образом *содержание*, а не форма (в их вульгарном понимании), т. е. «*что*», а не «*как*». — Обращиваясь на свои 30 лет всепоглощающего занятия искусством, я ясно вижу, что в спокойном, сравнительно, состоянии меня всегда больше всего привлекали *содержательные* по настроению вещи — экспрессивный пейзаж, величественное достижение зодчества, исторические картины, жанровые сценки, всевозможные религиозные компоновки.

После долгого пребывания в глуши я обыкновенно на выставках или в музеях особенно жадно набрасываюсь (болезненно-жадно, можно сказать!) на чисто *зрелищные*, на ярко-зрелищные картины — батальные сюжеты, драматические композиции, всякие «крестные ходы», «рабочие митинги», торжественные смотры и процессии, танцы народные, ссоры, драки, пожары, — вот что больше всего занимает меня и влечет к себе в произведениях искусства, наравне со сказочными и эротическими сюжетами!

Воображаю, как бы высмеяли меня еще совсем недавно, признайся я в таком отношении к искусству, в таких недостойных эстета резонах страстной любви к нему! А теперь...

Теперь у многих парижан на памяти выставка в «авангарднейшей» Galerie Billiet<sup>111\*</sup> (что в самом центре «передового» Парижа!) под «эпохиальным» названием «Поворот к сюжету» (sic!), — художникам предлагается доказать здесь, что они «способны совместить свои технические дерзания и вкус с более цельною композицией и с сюжетами, требующими большего воображения, чем натюрморты» и пр<оч>.

И по ту сторону Рейна — во Франкфурте, словно перекликаясь с «живописным» Парижем, критик J. Meier-Graefe<sup>112\*</sup> уже



требует, чтобы художник *рассказывал* что-нибудь, а не просто занимался «искусством ради искусства». «Это абсурд! — заявляет он приверженцам такого искусства. — Искусство не заслужило бы почетного места на свете, если бы художник не давал в своем творчестве *нечто, касающееся всего мира*, если бы он к субъективному характеру своей картины не присовокуплял объективного элемента: повествования»<sup>59</sup>.

Даже наш прославленный критик — художник Александр Бенуа, борющийся добрую четверть века со всякими «передвижниками» и академическими «рассказчиками», во имя освобождения искусства от засилия сюжета, ломавший копья в борьбе за принцип «искусство для искусства», превознося на все лады «чистую живопись»<sup>114\*</sup> — и тот повернул на старости лет оглобли вслед за другими и в тоне покаяния признал, что при «полном освобождении» искусства от сюжета оно оказывается «не у дела» и в значительной степени вовсе... «ненужным»<sup>60</sup>. «Захотелось душе, — признается теперь Ал. Бенуа, — видеть в картинах (и в скульптуре, и в иллюстрациях) не одни пятна и узоры, не комбинации более или менее приятных линий и красок, но увидеть снова и то, что, в сущности, всегда искали с тех пор, как живопись существует, а именно нечто *осмысленное* <...> захотелось увидеть в картине нечто такое, что возбуждало бы умы, трогало сердце, настраивало бы на тот или иной лад <...> Нам снова захотелось в картинах больших мастеров различать то, что сами они в них вкладывали<sup>116\*</sup>, что их самих занимало<sup>117\*</sup>: настроение момента, сплетение взаимоотношений и лиц — словом, *сюжет*»<sup>61</sup>.

Ей-ей знаменательны и вкус, и интерес таких критиков, как Ал. Бенуа, к тому, что *занимательно* в картинах больших мастеров («что их самих занимало»), если вспомнить то осуждение занимательности, какое с точки зрения эстетики было сформулировано к концу XIX столетия, с одной стороны, Арт. Шопенгауэром, а с другой — Львом Толстым.

<sup>59</sup> См. «Frankfurter Zeitung» за октябрь 1933 г. и «Lu», № 40 — «Les peintres doivent-ils raconter en peignant?» par J. Meier-Graefe<sup>113\*</sup>.

<sup>60</sup> См. «Посл<едние> новости» от 20 янв<аря> 1934 г., «Поворот к сюжету»<sup>115\*</sup>.

<sup>61</sup> «Посл<едние> новости» от 8 дек. 1934 г. «Реабилитация сюжета».

«Произведения, всё значение которых исчерпывается занимательностью, при повторении теряют всякий интерес, которой они возбудили вначале; теперь они кажутся скучными и пошлыми, — говорит Шопенгауэр. — Напротив, произведения, значение которых заключается в красоте, при повторении только выигрывают еще более, потому что становятся понятнее <...> Если бы занимательность наряду с прекрасным была целью искусства, тогда лирическая поэзия сама по себе была бы наполовину ниже драмы и повести <...> Что у греческих трагиков не было намерения действовать на зрителей посредством занимательности, очевидно следует из того, что они для своих трагедий брали всем знакомые сюжеты, обработанные раньше другими»<sup>62</sup>.

В конце концов, *занимательность*, по наблюдению Шопенгауэра, вовсе не приводит к *прекрасному*. Но и наоборот, добавляет он тут же, *прекрасное* не ведет непременно к *занимательности*.

Еще суровее о *занимательности* отзывается один из самых «занимательных» романистов XIX в. — Лев Толстой. «Занимательность, — доказывает он в одиннадцатой главе «Что такое искусство?», — не имеет ничего общего с художественным впечатлением. Искусство имеет целью заражать людей тем чувством, которое испытывает художник. Умственное же усилие, которое нужно делать зрителю, слушателю, читателю для удовлетворения возбужденного любопытства или для усвоения смысла произведения, поглощая внимание читателя, зрителя, слушателя, мешают заражению. А потому *занимательность произведения* не только не имеет ничего общего с достоинством произведения искусства, но скорее *препятствует*, чем содействует художественному впечатлению»<sup>63</sup>.

После таких отзывов влиятельнейших из мыслителей конца XIX в. немудрено, что *занимательный сюжет* в искусстве стал равен, по замечанию Ал. Бенуа, «презренному анекдоту», «любая бытовая картина» стала чем-то недостойным, смешным, «всякая композиция из элементов, выхваченных из действи-

---

<sup>62</sup> Статьи эстетические, философские и афоризмы. Пер. Р. Кресин. Харьков, 1888 г., стр. 191–193.

<sup>63</sup> Стр. 157–158. М., 1898 г.<sup>118\*</sup>

тельности», оказалась «позорной ересью», а «разглядывать картину» и «вычитывать» из нее что-либо могли только наши наивные, ребячливые отцы и деды, тогда как мы, обладающие истинным вкусом и безошибочной эстетикой, от этого всего должны отворачиваться»<sup>64</sup>.

Кончилось тем, по свидетельству Ал. Бенуа, что в «царстве Аполлона <...> воцарилась *гнетущая скука*», в силу которой началась в этом царстве совершенно определенная тяга к «*реабилитации сюжета*», а вместе с нею, добавлю я, и реабилитация *театрального принципа*, лежащего в основе наилучшего по приятельности изложения сюжета, показа его существенных черт.

Оно и понятно, если принять должным образом к сведению, что искусство — как я выше заметил — призвано удовлетворять своими произведениями наш *кровный интерес*. Только при такой потенции оно оказывается не только желательным, но и *жизненно нужным* вне зависимости от совершенства его мастерства.

Дать вам еще примеры в подтверждение сказанного? Извольте!

Когда я знал, бывало, что на выставке «красуются» произведения моих родственников или близких людей — ничто не могло сравниться тогда с интересом к *их* экспонатам, всё *занимало* меня в их картинах, начиная с знакомой «модели» и кончая их обрамлением! И тот же приблизительно интерес — смело каюсь — возбуждают во мне и сейчас вещи моих *любимых* художников, произведения, пришедшиеся мне по душе, как по мерке, или бездарные, на мой вкус, «потуги» *врагов* моих, над чьими претензиями так сладко поиздеваться.

Словом, в общем (из своего тридцатилетнего опыта) я убедился, что художественные произведения — вопреки ходячему мнению — существуют для нас как безусловная *ценность* (положительная или, на худой конец, отрицательная), только когда они действуют на нас в полном согласии с нашим *душевым запросом* при явном или тайном *предрасположении* к данным такого рода произведениям, особенно же при *кровном* к ним *интересе*.

---

<sup>64</sup> «Реабилитация сюжета» (см. выше).

Помню, раз летом 1926 г. в Нью-Йорке мы отправились с женой в Кони-Айленд<sup>119\*</sup>, на прославленное в мире торжище увеселений. По пути от одного луна-парка к другому нас задержало скопление народа, толпившегося у какого-то балагана. В чем дело? Что тут показывают? Откуда эта необычная для данного места напряженная тишина?.. — Мы протискались поближе к «аттракциону» и увидели немыслимое в наш век зрелище.

К огромному деревянному кресту, грубо сложенному из бревен, какая-то пожилая «матрона» в пенсне прикручивала, *распинающая*, молоденькую девушку, чье лицо было почему-то прикрыто черною узенькой полумаской...

Девушка улыбалась бледной улыбкой не то от конфуза перед толпой, не то из желания привлечь к себе симпатии сердо-больно-отзывчивых зрителей.

Это была типичная для Соединенных Штатов «girl», безупречно сложенная и — чувствовалось через маску — на славу хорошенькая... Была она, помнится, в коротком до колен платьице, завита на «ангельский манер» и дразнила умеренно накрашенными губами.

Ноги ее едва касались эстрады, на которой угрожающе темнел крестный столб; руки, прикрученные веревкой к его перекладине, являли подлинное зрелище пытки: были иссиня-красны, со вздутыми пальцами, на которых донельзя нелепо блесстел маникюр.

Поражала всех, интригуя, деловитая неторопливость, с какой пожилая «матрона» справлялась у всех на виду со своею несчастною жертвой.

Я невольно обернулся, ища глазами полицию. — Ее не было вблизи, к удивлению!

Толпа затаенно молчала и не двигалась на помощь мученице, сбивавшей всех с толку своей странной улыбкой.

Ясное дело, девушку линчевали за что-то (вероятно — предосудительное!) — полиция «благоразумно удрала», преступница, зная «местный обычай», считала бесполезным звать кого-либо на помощь.

Боясь оказаться в глупом положении и памятуя поговорку «моя хата с краю...» — мы с женой стояли как вкопанные, ожидая, что будет.

Вдруг загадочная «матрона» строго обернулась к толпе, поправила пенсне и спросила:

— Интересно? А?.. И вам не стыдно смотреть на подобное зрелище?.. Любуетесь им? Да? Заинтригованы?.. Вот уж минут десять как я мучаю на ваших глазах несчастное создание! И никто не возмутится! Не крикнет «довольно»! Не спросит, к чему ведет это зрелище, от которого вам следовало бы с негодованием отвернуться!.. Что вы нашли тут занятного? Поучительного? Что вас удерживает здесь, около этой позорной эстрады? Почему вы теряете время, толпясь здесь ежедневно всё больше и больше, тогда как *Всемирная художественная выставка в Филадельфии* пу-сту-ет!!!!.. Какой позор!.. На устройство этой выставки затрачены десятки миллионов! Там собраны сокровища изобразительных искусств всего мира! Лишь два часа езды туда из Нью-Йорка в специальном поезде, со всеми удобствами, по удешевленному тарифу туда и обратно! Эта выставка сулит обогатить вас, как только может обогатить человека подлинное искусство! Вы узнаете на ней все течения современного пластического искусства, вы насладитесь редчайшими шедеврами, вы облагородите ваши чувства, наконец, и пополните свое образование!.. А здесь, в Кони-Айленд, что вас обогатит, скажите? Что вас облагородит как следует и пополнит ваше скудное образование? Стыд и позор! В балаганах Кони-Айленд сотни тысяч народа, а на Всемирной выставке в Филадельфии — жалкие кучки туристов!»

Она повернулась к своей жертве и стала медленно отвязывать ее от креста, не прекращая своей бойкой речи.

Она доказывала, что произведения искусства заключают в себе сокровища не только красоты, но и великой мудрости, т. к. в них, по словам Шопенгауэра, говорит вся природа вещей, которые художник только уясняет, переводя ее изречения на простой и понятый язык. Все поймут эту истину на выставке в Филадельфии! Пусть только помнят, отправляясь туда, что искусство — не блестящая безделушка, служащая для развлечения, а мощный двигатель культуры, к которому надлежит относиться серьезно и т. д. и т. п. Американцам, уверяла эта смелая рекламистка, надо во что бы то ни стало проникнуть в дух современных цивилизаций и понять хорошенько

их гений, узнав, откуда вышли эти разные цивилизации, чего достигли они и где остановились. Необходимо, заклинала ораторша, узнать воочию — как различные народы понимают идею красоты, а также в какой мере и какими путями достигается реализация этого понятия. Вот эти драгоценные познания и могут быть почерпнуты на Филадельфийской выставке, посетить которую — долг каждого уважающего себя гражданина Соединенных Штатов Америки!

Я уж не помню в подробностях, чем еще зазывала на выставку эта горластая и велеречивая рекламистка. Помню только, что нигде и никогда я не слышал столько комплиментов по адресу искусства, как тогда, на этом «балаганном распятии», использованном как *great attraction*<sup>120\*</sup> в целях чисто американской рекламы.

«Еще Аристотель учил... Мы не можем не согласиться с Вольтером... Наш Уильям Джемс замечает... Сам Лев Толстой признал, наконец... И каждый, кто читал Спенсера, Рёскина, Эмерсона, знает, конечно, о путеводных звездах, ведущих на Всемирную выставку в Филадельфии...»

Публика, раскусившая скоро в чем дело, стала с разочарованным видом медленно расходиться, а почтенная «матрона», освободив свою «жертву рекламы», размотала спокойно веревки и, отдохнув, стала вновь ее распинать в ожидании новой толпы.

И так изо дня в день продолжалась эта «крестная мука»!

А результат известен: Всемирная художественная выставка, устроенная в 1926 г. в Филадельфии, провалилась с неслыханным треском, несмотря на многомиллионную «сумасшедшую» рекламу.

Этого, естественно, следовало ожидать каждому, кто хоть немного знал душу американского янки — ну что ему, в самом деле, Гекуба? И что он смыслит вообще в таких вещах, как «Гекуба»?! Где ему, скажите пожалуйста, найти время, чтобы хоть чуточку наостриться в понимании и оценке истинных произведений искусства!<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Американские галереи картин были известны до сих пор, среди <прочего>, огромным процентом поддельных «шедевров» и... анекдотично-кичливой ставкой цен, за какие они были приобретены.

Ведь для понимания искусства, учит знаменитый эстетик Б. Христиансен, «помимо восприимчивости к языку формы, помимо эластичности синтетической способности и приспособляемости необходима еще воля, ищущая стиля»<sup>66</sup>. — Не более и не менее!

Бьюсь об заклад, что если с таким требованием обратиться к рядовому стопроцентному американцу, он даже не сообразит сразу, что от него требуется, а ежели сообразит, то подумает — над ним просто смеются.

Что особенно было забавно в этом «зазыве» на филладельфийскую выставку, это то, что рекламистка ее и не подозревала, по-видимому, всей *правоты толпы*, предпочитавшей глазеть на хорошенькую «мученицу» в Кони-Айленд, чем обозреть сокровища искусства на выставке в Филадельфии.

В самом деле! В этом балаганном распятии были *кровно заинтересованы* все падкие на «сильные ощущения» — все любители бокса, «Grand Guignol'a», все явные и тайные садисты, страдательные мазохисты и, вообще, то огромное большинство, у которого нет ничего легче как пробудить «низменные», «скотские» чувства или «звериные» (как их называют) инстинкты, чтобы «сыграть» потом «на них» в «определенных» целях.

Далее — этот «аттракцион» притягивал к себе, несмотря на кощунственный немного характер (а может быть, как раз благодаря ему), всех религиозно настроенных зрителей, для которых распятие служило не только знаком исторического правосудия, но и благословенным символом нравственного достижения.

Затем (и здесь надо особенно заострить внимание профанов!) здесь был налицо хоть и не бог весть какой, хоть и «балаганного» вида, а все же *театр*, настоящий *театр*, где представлялось волнующее *действие* с «таинственной незнакомкой» в интригующей полумаске и где *сценически разыгрывалась* редкая в наше время *драматическая процедура* казни, использованной в качестве «перипетии» какого-то загадочного спектакля. Этим самым — согласно данным психологии и теории драмы —

---

<sup>66</sup> Философия искусства. Пер. Г. П. Федотова, под ред. Е. В. Аничкова, СПб., стр. 211.

публике предоставлялась полная возможность *очищающе изжить те чувства страха и сострадания*, на которых, по учению Аристотеля, зиждется художественный смысл *трагедии* (катарсис).

Резюмируя все эти данные для оправдания кони-айлендской толпы, прикованной к зрелищу балаганного распятия, мы видим, что подобный спектакль оттого был *притягательнее* рекламируемой им выставки, что, во-первых, обращался не столько к *современному* «цивилизованному человеку», сколько к его «*исконному Я*», т. е. таящемуся в душе «цивилизованного человека» существу совершенно отличной «культуры» (которое куда охотнее откликается на дразнящий его темный зов, чем высококультурный представитель XX в. — на светлый художественный посул); а во-вторых, потому что это зрелище — повторяю и подчеркиваю — было облечено в *форму театра*, который является, вне малейших сомнений (воспринимается ли он через сцену, экран или арену), наиболее *старой*, привычной, а потому и наиболее *действенной формой искусства*. Ведь человечество свыкло с этой формой уже в *незапамятные времена*, если только принять во внимание, что современное театральное зрелище очень мало отличается *по существу* от древнего «зрелища» *синкретических игр религиозного характера*, где различные искусства (песня, пляска, мимика, поэзия, музыка, «живописная» костюмировка, маскировка, грим, татуировка и др.) не были еще разобщены (дифференцированы), а воздействовали *купно* на принимавших участие в этих священных играх.

Не раз уже цитированный на этих страницах этнолог и вместе с тем историк искусства И. Гирн (при всей исключительной осторожности, какая характерна для его заключений) сказал, что *драма* — не только «*наиболее раннее из подражательных искусств*», но что «она была в ходу *задолго до изобретения письма*» и «фонетической графики»; «может быть, — мыслилось Гирну, — она *древнее самого языка*»<sup>67</sup>.

«*Panem et circenses!*»<sup>122\*</sup> — помните этот *древний клич* экспансивной римской толпы? Он в своем рождении неизмеримо древнее этой разноплеменной толпы! — Она только выразила

---

<sup>67</sup> Происхождение искусства, гл. XI<sup>121\*</sup>.



его несколько громче, внушительней и безапелляционней всех своих многочисленных в веках предшественников.

«Хлеба и зрелищ!..» Вот что *нужно* подавляющему большинству прежде всех других благ и даже больше того — все остальные блага сводятся большинством к форме «хлеба» или «*театрального зрелища*».

Любовь? эротика? сексуальные притязания?.. Но расширьте лишь понятие «зрелища» (интимного, воображаемого зрелища), вдумайтесь поглубже в явление «нарциссизма» (как одной из форм театра для себя) — и вы сразу же включите тогда многоформенный эрос в понятие «*театрального зрелища*»!.. О других же наших влечениях и говорить здесь излишне, ведь оттого-то нас и тянет так к зрелищу — к кинематографу, к *театру* — в широком смысле этого слова, что тут дается *легчайшая* возможность — путем сопереживания с действующими персонажами — *иллюзорно* изжить на некоторое время томящие нас самих чувства, стремления и амбиции!

Я уже имел прекрасный случай высказаться на затронутую здесь тему в своей книге «Театр у животных» и в «The Theatre in Life»<sup>123\*</sup>, где если и не исчерпывающе, то всё же с большою подробностью мною показано, что противопоставление театра природе как полярных понятий зиждется на недостаточном знакомстве с «природой» в ее целом и на недостаточно широком понимании «театра» в его сущности.

Подобно тому, как природа отнюдь не ограничена лишь определенным «естественным отправлением» нашего организма (выражаясь светским жаргоном), так и театр отнюдь не только там, где его здание или вывеска<sup>68</sup>. О том, что «естественность» человеческого кодуита<sup>124\*</sup> насквозь прослоена «театральностью» или, выражаясь еще образнее, — «всходит на последней, как тесто на дрожжах» — об этом после многолетней критики «Театра как такового», «Театра для себя» и других моих книг, пожалуй, спорить больше не приходится, т. к. эта критика в конечном результате не только не поколебала, но еще крепче утвердила казавшееся долго столь парадоксаль-

---

<sup>68</sup> См. мою книгу «Театр у животных», стр. 21 (изд<-во> «Книга», Л., 1924 г.).

ным утверждение, что театральность у людей естественна<sup>125\*</sup>, а естественность их театральна<sup>69</sup>.

Быть может, весь наш западный и восточный театр в узком (расхожем) смысле этого слова явился в истории человечества не столько ради специфического удовлетворения нашего инстинкта театральности (и без того достаточно удовлетворяемого в повседневной жизни), сколько ради, так сказать, «примерного» наведения на *открытие* этого могучего инстинкта театральности.

Я оставляю в стороне эту гипотезу (изложенную мною на страницах «Театра у животных»), чтобы дать подобающее место ближе относящемуся к нашей теме разбору моего понятия «театральности», сделанному профессором Б. В. Казанским (в книге «Метод театра: Анализ системы Н. Н. Евреинова») и Я. Б. Бруксоном (в брошюре «Проблема театральности»).

«<...> „Театральность“, — согласно проф. Б. В. Казанскому, — означает <...> энергию, выразительность, действительную тенденцию личности к полному эффекту своего обнаружения в мире вещей и людей <...> тенденцию самой жизни к знаменательности, ее экспансивность <...> своего рода метод „жизненного порыва“ или „творческой эволюции“ <...> Театральность <...> это то, что делает силу внушительной, чары обаятельными, красоту прекрасной, ценное — значительным; это — та полновесность, экспрессивность, *разительность*, которая делает всякое качество действительным, крепким реактивом, непременно и полностью воздействующим в той среде, где оно проявляется»<sup>70</sup>.

Я позволил себе подчеркнуть в этой цитате слово «разительность», ибо оно ближе всего отвечает требованию *новизны*, действительной не только для притупляющихся нервов у искусственных созерцателей искусства, но и для тех, кто образуют наше избалованное в веках «исконное Я»

«Театральность — это тяга к превращению самого существования в художественную ценность. Что это значит? — спра-

---

<sup>69</sup> В книге Я. Б. Бруксона «Проблема театральности: (Естественность перед судом марксизма)» (изд. «Третьей стражи», 1923 г.) автор, анализируя мое учение, дает ему материалистическое оправдание.

<sup>70</sup> Метод театра: (Анализ системы Н. Н. Евреинова). Л., 1925 г., изд<-во> «Academia», стр. 46–49<sup>126\*</sup>.

шивает Я. Б. Бруксон, критикуя мою мысль о театральности, и тут же отвечает: — А это значит, что все акты воли, как бы пестры и разнообразны они ни были, инстинктивно выражаются возможно ярко, эффектно, красочно, т. е. *театрально* <...> Театральность, по существу, представляется стремлением энергично, убежденно подчеркнуть волнующее художника переживание. Театральность — это стремление довести внутреннюю жизнь произведения до того, чтобы ее можно было осязать. *Театральность присуща поэзии, живописи, музыке, когда эти виды искусства захватывают свою выразительностью*»<sup>71</sup>.

Отличные слова! И их необходимо подчеркнуть для памяти!

«Весь смысл, вся глубина театральной ценности», заключает Я. Б. Бруксон, измерив занимавшую меня всю жизнь проблему, в том, что эта ценность «накалена волей, что в ней психологические сгустки, что в ней радость звонкая, печаль густая, что в ней извивается чувство, капризы цепляются один за другой, что в ней душевные движения, не укладывающиеся в разграфленную схему, пересекают одно другое. Словом, подлинный язык нашего существа, язык волевой, ищет путей для того, чтобы загипнотизировать, остановить, сосредоточить внимание, растормошить. Пути эти театральные. Они магистралью проходят через искусство...»<sup>72</sup>

Воздействие *путем театральнойности*, поясняет проф. Б. В. Казанский, «кажется нам центральным моментом еврейновской идеи, ибо предпосылает ей понятие соответствия, соотносительности, взаимной зависимости явления с формой его являемости, объединяющихся в некую *систему обнаружения* <...> Театральность — это чисто формальная категория, своего рода универсальный „принцип относительности“, некий всеобщий трансцендентальный *метод явления* или закон обнаружения какого-либо значения, т. е. то основное и решающее отношение числителя к знаменателю, которое определяет реальную силу и величину каждого данного явления в человеческом мире, в данный момент, так сказать, его валюту, его курс дня»<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> Я. Б. Бруксон. Проблема театральнойности: (Естественность перед судом марксизма). Изд<-во> «Третья стража», Пг., 1923 г., стр. 21–22<sup>127\*</sup>.

<sup>72</sup> Там же, стр. 22–23.

<sup>73</sup> <Б. В. Казанский.> Метод театра, стр. 49<sup>128\*</sup>.

Вот это *воздействие путем театральности* и составляет основу другого чрезвычайно важного в искусстве метода создания художественных произведений. Этот метод, с одной стороны, не только связывается, но и почти *сливается* с методом выразительной симплификации (включающей уже в себе по большей части тенденцию театрализационного характера), а с другой стороны — применяется в искусстве на правах *самостоятельного метода*, который оказывается зачастую не только не связанным с симплификацией, но, наоборот, — противоположным ей.

Я приведу — ради конечной ясности — соответственные примеры (не умножая таковых для случаев беспримесной симплификации, приведенных уже в предшествующей части настоящей главы).

Допустим, я — человек городской культуры, живущий где-то в центральной России, и нет мне дела до моря, никогда мной не виданного. Но вот пришел час путешествия, приведшего меня к берегу моря! Быть может, оно очарует меня, быть может — лишь удивит, но только бесспорно: оно не даст мне сразу и полностью цельного впечатления стихии — пленительной, родной мне (никогда ее раньше не видевшему!) обожаемой неким праведником-пантеистом, живущим в недрах моей запыленной душонки! Для такого цельного впечатления нужен умелый *отбор* данных действительности, нужно какое-то «картинное» *ее уплотнение*, умелое *преображение* их, вскрывающее в них то, что особенно любо нам, значительно, величественно, трогательно, на наш взгляд, — и превыше всего обаятельно для наших чувств.

Чернышевский говорил: коли нет возможности взглянуть на *настоящее* море — так хоть на *картинке* полюбуйся на него!

Это жалкая задача искусства! — повторю я снова по адресу Чернышевского. И притом исходящая из непродуманной предпосылки! Потому что можно долго смотреть на *настоящее* море и все-таки не увидеть и не оценить его мятежной стихийности, не подметить его главной прелести, не поддаться гипнозу вечности, глядящей на вас из глубины морского простора!.. Явить эту сказочную стихию так, чтобы при виде ее на картине откликнулся сразу сонм предков, живущих в каждом из нас, —

вот задача искусства, властного дать вместе с морем и всё его *откровение* не только для пароходовладельца, извлекающего из путей сообщения по морю выгоду, но и для тысячелетнего пращура его, сжившегося с испокон веков с водной стихией. Ведь *за* этой стихией (*за* водным пространством) скрывается нечто, покоряющее нас к нашей собственной радости! Нечто такое, что *легче*, порою, и *ярче* дано узреть на картине талантливого мариниста, чем на лоне природы, где пропасть вещей (тьма «деталей») отвлекает от спокойного созерцания главного и где само созерцание не всегда нас приводит к сопричащению сущности созерцаемого явления.

Другой пример! Чтобы «*узнать*» человека, чья «чужая душа — потемки», надо с ним в *жизни*, учит народная мудрость, съесть пуд соли. А вот в *искусстве* того же самого человека, изображенного на сцене актером (при помощи драматурга) или же художником на портрете (живописно или скульптурно), можно узнать почти *сразу*, со всеми его душевными «потрохами», со всеми его типическими особенностями, со всем его умственным и чувственным багажом! И притом «*узнать*», вне всякого сомнения, гораздо глубже, вернее обстоятельнее, одним словом — во всех отношениях *лучше*.

В этих примерах (равняясь, б<ыть> м<ожет>, по силе воздействия) выступают смешанно оба метода подлинного искусства: *симплификации* (с ее *отбором* и *ограничением*) и *театрализации* (с разительным *обнаружением* и *подчеркнутостью* существенных и скрытых обычно черт, заключенных в изображенном предмете).

Но бывает, и притом нередко, как я сказал, что *метод театрализации* отнюдь не связан с методом *симплификации* и даже (по своему основному заданию) исключает его наличность рядом с собой.

Сюда относятся редкие случаи, прямо противоположные формуле *pars pro toto*, т. е. выражающие как раз *totum pro pars* (*целое* вместо *части*).

Я имею здесь в виду не столько известную (по крайней мере в недавнем прошлом) привычку русского крестьянина отвечать на вопрос о *его* происхождении: *мы* — курские, *мы* — фроловские, *мы* — пскопские и пр<оч>., согласно правилу «громада

(мир) — велик человек»<sup>74</sup> — сколько нарочито показной избыток в описании предмета, обусловливаемый любованием им (смакованием его), связанным нередко со звукоподражательной тенденцией. Например, в «Полтаве» Пушкина «Швед, русский колет, рубит, режет», а не просто — сражаются врукопашную (resp. — холодным оружием).

Затем, само собою разумеется, к случаям *totum pro pars* относятся в словесном искусстве пародируемые *тавтологии* и *плеоназмы*.

Например, тот же монолог словоохотливой мисс Бэтс из романа «Эмма» г-жи Остин, что я привел в предшествующей части этой главы как само *отрицание* (вопиющее отрицание!) выразительной симплификации, может быть принят в сатирическом плане как *положительный* образец художественной пародии, достигаемой методом нарочитой *театрализации* докучливого словоизвержения.

Равным образом не может быть и речи о симплификации там, где самим предметом театрализации является *повторение* той или другой части или детали художественного произведения; например — refrain<sup>132\*</sup>, придающий своей повторностью сугубую прелесть песенке; растянутость гласных в словах арии — соответственно мелодическому заданию, — безмерно увеличивающая *длительность* текста; архитектурная орнаментика, родственная refrain'у, и т. п.

На чем же основан, спрашивается, *метод театра* (*театрализации*) в художественном творчестве? То есть метод *воздействия* на зрителя или слушателя *путем театральности*, сообщающей свои чары даже самым *нетеатральным* на вид явлениям?

Этот метод зиждется, как и само понятие театральности, на феномене, известном под названием *преображение*. Можно даже сказать, что театральность, в известном смысле, есть не что иное, как подчеркнуто-яркое и вразумительное выраже-

---

<sup>74</sup> Здесь личность, замечает проф. В. Харциев в учении об элементарных формах поэзии (см. «Вопросы теории и психологии творчества», т. I, <стр.> 375), «отождествляется как бы с *целым*, в целях возвеличения (*pluralis majestatis*)<sup>129\*</sup> <...> *Целое вместо части*, общее вместо частного достигает своей цели как *гипербола* (напр., в выражении „перевернуть *весь дом*“<sup>130\*</sup>)»<sup>131\*</sup> — «*фигура*», которой я дальше коснусь еще, в ее *театральном аспекте*.

ние этого феномена, природа коего в своем генезисе относится, вне всякого сомнения, к категории *инстинктов*.

Как с самого начала обнаружения мною этого своеобразного инстинкта я говорил о нем на страницах «Театра как такового», *инстинкт преображения* сводится к противопоставлению образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых тем или иным существом в смысле некоей трансформации видимостей природы, и что этот инстинкт достаточно ясно раскрывает свою сущность в понятии «театральность»<sup>75</sup>.

«Не ждите от меня объяснения этого инстинкта!» — отнекивался я (и не без основания!) в первом томе «Театра для себя». — Гениальный Анри Бергсон, обнаруживший столько проникновенного труда при изучении природы инстинкта, установил исчерпывающе сомнительность, «чтобы наука, с ее нынешними приемами объяснения, когда-нибудь смогла подвергнуть инстинкт полному анализу», т. к. «то, что есть существенного в инстинкте, не может быть выражено в терминах интеллекта и, следовательно, не может быть проанализировано»<sup>76</sup>.

Сказанное только что о *преображении* не мешает здесь сопоставить с указанным мною в третьей главе настоящей книги («В погоне за определением искусства») <sup>134\*</sup>, а именно, что формалистский термин «*остранение*» не представляет собой «*чего-нибудь нового*», по выражению критика К. М. Миклашевского: «Евреинов нечто *похожее*, — говорит он в „Гипертрофии искусства“, — разумел в своем термине „преображение“, появившемся как метод искусства на много лет раньше, чем «несколько тяжеловатый (по выражению К. М. Миклашевского) <sup>135\*</sup> прием „*остранение*“»<sup>77</sup>.

И я там же (в четвертой главе) обратил внимание, что Викт. Шкловский даже пользуется моим термином «*преображение*» (предпочитая его *остранению*) в одной из своих статей (назв<анную> «О великом металлисте» и включ<енную> в книгу В. Шкловского «Ход коня», изд. 1923 г.)<sup>137\*</sup>.

Я позволю себе только заметить в отношении терминологии, что «*преображение*» предпочтительнее «*остранения*» не только потому, что мой термин (несколько предвосхищающий термин

<sup>75</sup> См.: Н. Н. Евреинов. Театр как таковой, стр. 27 и след.

<sup>76</sup> <Бергсон Анри.> Творческая эволюция, стр. 151 рус. пер.<sup>133\*</sup>

<sup>77</sup> <Миклашевский К. М.> Гипертрофия искусства, стр. 14–15<sup>136\*</sup>.

Шкловского) выгадывает по сравнению с последним в смысле словесного изящества и эссенциальности формулировки, но и потому еще, что он просто *естественнее* термина «остранение», вызывающего представление о чем-то неестественном («странном!»), нарочитом и близким к кривлянию.

Хотя, по словам Гёте, «искусство потому и искусство, что оно не натура» — мы всё же придаем всегда куда большее значение тому, что «натурально», чем тому, что таковым не представляется. (И это так естественно! — хочется скаламбурить.)

*Преображение же, будучи по своему генезису инстинктивного характера, настолько же естественно для метода театрализации в искусстве, насколько воспоминание (работа памяти) естественно, как фундамент, для метода выразительной симплификации.*

«Театральность *естественна!*»<sup>138\*</sup> — восклицает Я. Б. Бруксон в цитированной уже брошюре, признавая тут же, что «Евреинов, несколько лет тому назад провозгласивший этот лозунг, бросил полосу яркого света на туман теорий об искусстве и его связи с жизнью. В этом вопросе, — напоминает Бруксон, — человеческая мысль долго топталась на одном месте. Она стучалась в двери, которые были наглухо закрыты. И их распахнул Евреинов. Несколько лет тому назад книги его вызвали много шума»<sup>139\*</sup>.

Но теперь наступает время, когда они должны явиться основой для социологической теории искусства»<sup>78</sup>.

Могу сказать: редко приходилось с большим удовлетворением и так кстати цитировать книги обо мне и моем театральном учении, чем в данном случае.

Да, *театральность естественна!* И когда описанная мною рекламистка в Coney Island распинала театрально девушку ради завлечения на художественную выставку в Филадельфии, она великолепно и, так сказать, без проигрыша играла на психологии толпы.

Но и на большинстве художественных выставок (коли присмотреться) публика подвижна — от картины к картине — отнюдь не иными мотивами, чем на театральном представлении. Обратите только внимание, около каких произведений толпа

---

<sup>78</sup> Проблема театральности, стр. 57–58.



скопляется больше всего! (Я подчеркиваю «толпа», минуя геллертеров<sup>140\*</sup> и снобов.) Что ее больше всего привлекает в картинах? Волнует? Нравится даже тогда, когда возмущает и вызывает бранную критику?

*Захватывающий сюжет* — вот что! Захватывающий сюжет, о реабилитации коего начали поговаривать на аванпостах искусства!<sup>141\*</sup> Такого рода сюжет (и только такого рода!) является — среди равных ему по мастерству — неизменным «аттракционом» на выставках! А захватывающим — можно сказать безошибочно — оказывается неизменно сюжет, пропитанный *театральным* началом!

*Театральный интерес* «сюжетной» картины! — Вот что выделяет ее среди других, б<ыть> м<ожет>, даже лучших, чем она, в техническом отношении. Вот что сильнее всего привлекает к себе большинство посетителей на художественных выставках Старого и Нового Света!

Даже в *портрете* публика интересуется не столько информационной ее стороной («ах, вот как *выглядит* Иван Иванович?»)<sup>79</sup>, сколько его зрелищной! — Не столько живописным сходством (не столько тем, *кто* именно изображен), сколько *кого* изображает собой на портрете вдохновивший его или заказавший его оригинал. «Зрелище души» или ее «кулисы» — вот что занимает нас в портрете знакомого; нам интересен его психологический *грим* на портрете или *казовая* сторона его жизненной *роли*, запечатленной художником; интересно, во *что* обратился на портрете его виновника льстец-художник или бравый карикатурист. «Человек, — говорит Б. Виппер<sup>143\*</sup>, — должен был научиться *играть в людей*, мгновенно принимать образ другого, для того чтобы осмелиться запечатлеть этот образ навсегда. *Театр и портрет это результат одной и той же потребности* в подражании, в своевольном повторении»<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> «Художник есть *актер*, — говорил Людвиг Тик, на рубеже XVIII–XIX вв., — всякая жизнь для него — роль; на сцене своей он видит истинный образец мира» (См. «Об искусстве и художниках» Л. Тика.)<sup>142\*</sup>

<sup>80</sup> <Виппер Б. Р.> Проблема сходства в портрете. Сб. «Москов<ский> Меркурий», вып. 1. 1917 г.<sup>144\*</sup> Курсив мой. О *театральности* у портретистов см. мою книгу «Оригинал о портретистах» (Гос. изд<-во>, 1922 г., стр. 69 и др.). — Однажды художник Каррачи<sup>145\*</sup>, придя к Доменикино<sup>146\*</sup>, застал его прохаживающимся со свирепым видом.

Приблизительно нечто подобное легко подметить и в пейзажной живописи, каковая, начиная с XVI в., поднялась от скромной роли «аккомпанемента» фигурному «solo», равнозначущего театральной *декорации*, до самостоятельного «solo», равнозначущего театральной *ведетте*<sup>147\*</sup>. Это восхождение сопровождалось, как известно, во Франции появлением и углублением «теории исторического и поэтического пейзажа», согласно которой пейзажная отрасль только тогда становилась достойной настоящего художника, когда она что-нибудь *представляла*, когда пейзаж служил рамкой и сопровождением известному поэтическому эпизоду. «Теория эта, — замечает Александр Бенуа, — разрешала посвящать целую картину такому историческому пейзажу, но самую природу в нем нельзя было изображать в сыром виде, а надлежало ее переработать, пересочинить, подчинить ее какой-то правильной композиции»<sup>148\*</sup>. Иначе говоря — природу предписывалось пейзажисту известным образом *преображать*, и именно так, чтобы она, как в *театре*, что-нибудь *представляла*.

От гипноза такой теории не могли освободиться вполне даже такие чистые, казалось бы, и утонченные пейзажисты, как, напр<имер>, знаменитые барбизонцы<sup>149\*</sup> (Коро, Диас, Милле и др.), про которых Р. Мутер<sup>150\*</sup> сказал, что, б<ыть> м<ожет>, никогда люди так не сливались с *природой*, как эти художники<sup>81</sup>. Но — как я выше уже отметил — противопоставление *театра природе* в смысле полярных понятий обязано недоразумению относительно сих противопоставляемых явлений.

То же влечение к зрелищу, на этот раз — к *эротическому зрелищу* (для кой-кого запретному), задерживает публику у полотен и статуй выразительных пш. Интересно ей прежде всего, как именно *подана* здесь нагота, низводимая в одних случаях до голизны, а в других возвышаемая до «покрова духовного». «Живая картина», *tableau vivant*, в специфическом смысле — вот что привлекает толпу на «художественных выставках»! «Живая картина» не в живописном, а чисто *театральном* смысле, т. е. то самое, что «делает сборы» во всяких ревью, мюзик-холлах и кабаках современности.

«Я изучаю солдата, угрожающего св. Андрею», — объяснил Доменикино («Un mois à Rome», André Morel).

<sup>81</sup> История живописи в XIX веке. Т. II, стр. 234 рус. изд., 1899 г.<sup>151\*</sup>

Я без улыбки прислушиваюсь, когда на выставке раздаются слова о высоком, о чистом, о «святом» (как говорится) искусстве! Внемлю серьезнейшим образом речи о «божественной красоте пейзажа», зовущего к *древней* природе *молодого* (в веках) горожанина! Но не могу обойтись без улыбки, когда слышу такие же речи около призывного зрелища умело оголенных женских телес!

В конце концов, про каждое искусство можно с правом заметить, что оно, *удовлетворяя наш инстинкт преображения*<sup>82</sup> и вырывая нас тем самым из окружающей нас действительности (из данных нам пространства и времени), вовлекает — каждое по-своему — в *инобытие*, т. е. является на поверку *потенциально театральным*. Так как *живопись*, наподобие театра, переносит нас в другое «место» и «время действия», служа порою лишь «апофеозом» какого-либо момента или радуя чисто декоративными чарами; *зодчество* проникнуто театральной тенденцией в смысле домогания лучшего *инобытия* для нашего духа, рвущегося из навязанного ему «миром действительности» в созданное и украшенное вольным творческим гением; *скульптура*, как и живопись, понуждает вживаться в представляемые ею образы, в словно на миг застывшие роли реально действующих героев или же получать, по меньшей мере, квазисценическое впечатление от изваянных «драматических» масок; об искусствах *танца*, *мимики*, *грима*, *татуировки*, *маскировки*, *костюмировки* и сродных с ними искусствах говорить не приходится ввиду их явной для всех театральной очевидности.

Но *словесные искусства* еще полнее, пожалуй, и определеннее *преображают нас театрально*, т. к., в конце концов, — не всё ль равно, по существу, в какое действие мы втягиваемся: в то ли, что разыгрывается на *сцене* или — на *страницах* романа, повести, сказки! Недаром Ницше самих *литераторов* обзывает «актерами», которые почти все «представляются»<sup>83</sup>; — а Шо-

---

<sup>82</sup> Вспом<ните> мое определение *театральности* в книгах «Театр как таковой», «Театр для себя», «Театр у животных» и в др.

<sup>83</sup> См. «Веселую науку», стр. 361 и 366<sup>152\*</sup>. — Поэтесса Т. Л. Щепкина-Куперник<sup>153\*</sup>, вспоминая свою «первую любовь» (в «Днях моей жизни»; изд<ание> «Федерации», 1928 г., стр. 111), сознается: «...ни-какого чувства у меня к моему поэту — да вероятно и у него ко мне —

пенгауэр! Так тот, обращаясь к эстетике, даже *ритм* и *рифму* характеризует как *маски*, которые поэт надевает, чтобы под их покровом высказать то, чего иначе он не мог бы сообщить нам.

А так называемые *фигуры* в словесном искусстве? Разве они не выдают нам (если к ним присмотреться) свою явно *театральную* сущность!.. Даже если они (соответственно старой риторике) — только «украшение» речи, они несравненно ближе к *театральной* категории, чем к эстетической. Но *органически связанные с существом речи*, правильно учил А. Горнфельд<sup>154\*</sup>, фигуры играют куда более важную роль, нежели только украшений: — «они делают ее определеннее, сильнее, яснее, ярче, убедительнее, целесообразнее»<sup>84</sup>, т. е., сказал бы я, *преображают* речь в чисто *театральном* плане. Особенно же это относится к фигурам *усугубления* (восхождения, усиления, лестницы, *climax*'a<sup>155\*</sup>), *восклицания*, *эмфазы* (чисто тонального придания речи значительности и содержательности) и *гиперболы*, которую мы давеча упомянули как один из «методов театра» в словесном искусстве.

*Гипербола* может быть понимаема и как *преображение* вещи путем ее *преувеличения* (путем «возведения ее в перл»), и как *преображение* ее путем *преуменьшения* (литотес — умаление, тапэйнозис — унижение и майозис — уничтожение<sup>156\*</sup>. Сюда относятся такие, например, фигуры, как «*padam do nog*» — у поляков или «повергаюсь к стопам» — у русских (в обращении к царю), «холопишко твой Ванька» и т. п. *Гипербола*, по учению А. Потебни, есть результат как бы опьянения чувством, мешающего видеть вещи в их настоящих размерах<sup>85</sup>. Это та ложь, которая, когда она импонирует на правах правды, преуспевает в этом чисто *театральным* путем.

В связи с этим чрезвычайно полезные мысли о словопользовании высказал Григорий Ландау на страницах своего исследования «Культура слова как культура лжи»<sup>158\*</sup>.

---

не было, всё это было *наиграно*, взято из пьес и романов и *объяснялось*, главным образом, *желанием писать стихи*. Я сама перед собой *играла роль* влюбленной и считала себя навек связанной с моим женихом...»  
Курсив мой.

<sup>84</sup> Фигура в поэтике и риторике. См. в томе 1-м «Вопросов теории и психологии творчества», стр. 336.

<sup>85</sup> Там же (см. примечание Б. Л<езина>), стр. 339<sup>157\*</sup>.

«Люди пользуются, — говорит он, — тем, чем уже располагают, чтобы осуществить то, что им еще недоступно. Так, теми же словами и словесными сочетаниями, которые сложились применительно к зрительным образам, пользуются для обозначения душевных движений. Целые огромные области словесно оформляются заимствованными, готовыми словообразованиями. Отсюда получается то, что своеобразные особенности и отношения этой новой области (положим, душевной) не находят выражения в мире слов, перенесенных из другой области. Но одновременно с этим — этот мир перенесенных слов привносит с собой и накладывает на душевную область такие особенности и отношения, которых в ней просто нет и которые переносятся туда словесно из области (положим) внешних образов. Перенесенное слово оказывается прокрустовым ложем, на котором одни содержания сдавливаются (и даже исчезают), а другие растягиваются (и даже заново возникают). Благодаря своему экономическому переносу Логос оказывается просто *слепым* на одно, а зато в другом — *дополняет действительность галлюцинациями*».

Слово, т. е. «...логос, — говорит в другом месте Гр. Ландау, — создает задачу правды, возможность лжи, *неизбежность иллюзии, поприще для игры*; не достигая действительности, он создает мир призраков и теней; не досказывая, что имеет сказать, он говорит то, что сказать не имеет, но что заложено в нем длинным накоплением и претворением смыслов и ассоциаций. Он *создает мнимый мир и в мнимый мир вовлекает*»<sup>86</sup>, — т. е. *mutatis mutandis*<sup>160\*</sup> создает по аналогии с *театром* то же самое, что и искусство последнего.

Этот «*мнимый мир*» — мир *боваризма*<sup>161\*</sup>, как его определил Jules de Gautier, согласно капитальному произведению Флобера «Мадам Бовари» — *мир иллюзий* в отношении себя самого и отсюда — в отношении других и целой Вселенной! Само вселенское бытие в аспекте боваризма вынуждено мыслить себя *другим*, чем оно есть в действительности!<sup>87</sup> Таким образом, мир

<sup>86</sup> См. жур<нал> «Числа», 1933 г., № 9, стр. 156 и 157<sup>159\*</sup>.

<sup>87</sup> «L'Être universel se conçoit nécessairement autre qu'il n'est?»<sup>162\*</sup> См. стр. 50 и сл. прекрасной книги Georges Palante «La Philosophie du Bovarysme» (изд<-во> «Mercure de France», 1912 г.)<sup>163\*</sup>.

этот есть мир *инобытия* в своем собственном самопознании, т. е. такой мир, какой являет нам *театр!*

Создавая «Мадам Бовари», автор ее создает в нас тем самым некий *идеальный внутренний театр*, который не может быть стеснен никакими сценическими затруднениями<sup>88</sup>. Оказалось, что «Мадам Бовари» как *литературное* произведение неизмеримо выше в *театральном отношении* самой лучшей ее инсценировки и драматического воплощения на театральных подмостках — в чем могли убедиться все истые поклонники Флобера на спектаклях «Madame Bovary» в Монпарнасском Театре Гастона Батти<sup>164\*</sup>. Оно и не удивительно, если вспомнить, что испытывал сам Флобер, создавая свой знаменитый роман. — «Какое наслаждение писать, — сообщает автор „Мадам Бовари“ в одном из писем, — не быть больше собою, *претворяться в изображаемые* существа! Сегодня, например, зараз — и мужчина, и женщина, и любовник, и любовница, я катался верхом в лесу в осенний полдень под желтою листвою, я был лошадыми, листьями, ветром, речами моих героев, красным солнцем, от которого они опускали веки глаз, отуманенные любовью...»<sup>89</sup> После этого понятно, что в *литературном* произведении может быть иногда гораздо больше *театра*, чем в *сценическом*.

Для нас же, повторяю, не имеет существенного значения, в *какое* именно действие мы втягиваемся, увлеченные автором: в то ли, что разыгрывается на *сцене* или — на страницах книги<sup>90</sup>.

Приблизительно такой же — сходный с *театральным* — характер оказывается и у искусства *музыки*.

Как указывал уже Теодул Рибо в своем «Творческом воображении»<sup>166\*</sup> — «музыкальное впечатление, действуя на мозг,

---

<sup>88</sup> См. критич. статью Georges de Le Cordonnel в «Le jour nul», от 12 окт. 1936 г., «„Madame Bovary“ au théâtre Montparnasse».

<sup>89</sup> И. И. Лапшин. Художественное творчество, стр. 110, где автор ссылается на [...] <sup>165\*</sup>

<sup>90</sup> В Соединенных Штатах Америки додумались даже до «книги в трех измерениях», дающей «читателю»: рядом с несброшюрованным текстом, помещенным в особой шкатулке, — набор всевозможных иллюстрирующих текст предметов, как-то: полицейские протоколы со штемпелями, дактилоскопические данные, чертежи, фотоснимки преступников, некоторые «вещественные доказательства», грампластинки, эссенции духов и т. д.

вызывает там процесс, которым оно превращается в зрительные представления», и в конечном счете «между настоящим музыкальным и пластическим воображениями» нет решительно никакого антагонизма. Т. Рибо случалось замечать, что у людей, знакомых с рисованием и живописью, музыка вызывает разные «картины» и «оживленные сцены», причем некоторых слушателей прямо-таки «осаждают зрительные образы», у некоторых симфония вызывает импровизации подходящего к ней либретто (напр<имер>, Вторая симфония Бетховена «соблазняет *нарисовать балет*» и пр<оч>.).

Стоит только вспомнить Фр. Ницше с его «Рождением трагедии из духа музыки», чтобы заметить в последней *театральное начало*, сущность которого — в перенесении нас в другой мир, в другое настроение, когда мы *видим* вещи в другом освещении, по-другому или даже просто другими. Как я уже писал, по поводу творчества композитора Ильи Саца, *искусство музыки*, поскольку оно стремится вырвать меня из этого мира и перенести в иной (преображая мое «Я» путем начинки его своим эмоциональным содержанием), — *тот же театр*, только не столь грубый в своих средствах, театр, репертуар которого ограничен одними пантомимами для закрытых глаз<sup>91</sup>.

В музыке — особенно вокальной — всегда чудится за звуком (за голосом) тот, кто его издает (обусловил), и чудится непременно в соответственном данной музыке виде (образе, позе, движении)<sup>92</sup>, например: боевые звуки трубы вызывают сейчас же представление о войне, свирель — о пастушках на фоне идиллического пейзажа и т. п. Нет действия для нашего воображения без сопровождающей его ассоциации с действующим началом, которое — по свойственной нам антропоморфической привычке — персонализируется. (Даже «музыкальная графика»<sup>168\*</sup> Фишингера<sup>169\*</sup>, которую показывали в кинематографах начиная с 1932 г., не чужда — если вникнуть в движения ее фигурок и линий — антропоморфически-театрализирующего принципа.)

---

<sup>91</sup> См. мою статью «Сатирическая доминанта в творчестве Ильи Саца» в сбор. «Илья Сац» (Гос. изд., 1923 г.).

<sup>92</sup> Композитор Глинка, чтоб проникнуть в дух фанданго<sup>167\*</sup>, учился его *плясать* (см. у проф. И. И. Лапшина в кн.: «Худож<ественное> творчество», стр. 108).

Не могу отказать себе в удовольствии процитировать несколько строк из письма моего друга — писателя Карлоса Морлиа Линча<sup>170\*</sup> (быв<шего> зам. посланника Чили в Испании), которое он прислал мне в ответ на мою книгу «Le Théâtre dans la Vie»: «Ничто в мире не *театрализует* меня больше, чем *музыка*; — она меняет мне обстановку („le décor“) и добавок пружинит мое воображение; — я всегда работал под граммофон „en marche à mes cotés<sup>171\*</sup>“. В данный момент, для написания этих строк, я играю старое танго, очень грустно, когда оно прекращается, мои мысли улетают вместе со звуками. Я полагал, что это было умственным расстройством, и среди своих я слыл чуть-чуть сумасшедшим. Твоя книга дала мне понять, что я просто следовал своему *театральному инстинкту*»<sup>172\*</sup>.

Что «театральный инстинкт» присущ даже тем музыкантам, которым была свойственна явная нелюбовь к театру, показывают признания нашего гениального А. Н. Скрябина, собиравшегося хор в «Прометее» одеть (на концерте!) в... белые одежды! Потому что в этой музыке, по его словам, было уже «*ничто от мистерии*». Ему нужен был при исполнении этой вещи «звук истомленный, мистический». Они должны вот так петь! — показывал он Л. Л. Сабанееву «странную позу, несколько запрокинувшись назад, как бы полупадая от “истощенности“»<sup>173\*</sup>. И оркестр мечтался Скрябину «в постоянном движении <...> — Ему совсем не пристало сидеть. Он должен *танцевать* <...>»! — требовал Скрябин от оркестра, исполнявшего *его* произведения. «“Конечно, бетховенские симфонии или Чайковского можно играть и сидя и даже лежа“»<sup>93</sup>, — надсмехался он над музыкой, которая, по-видимому, недостаточно удовлетворяла его «театральный инстинкт». «Он задумал “*танцы для оркестра*“, — вспоминает по этому поводу Л. Сабанеев, утверждая, что «эскизы этих танцев, всего, впрочем, несколько тактов», Скрябин иногда играл среди своих близких<sup>94</sup>. Он собирался сам дирижировать «Предварительным действием» и, сообщая о таком своем намерении, добавлял: «Может быть, и оркестр тоже примет участие в движениях, в шествиях — этого во всяком случае не должно быть — такого сидения, как он теперь сидит — это

<sup>93</sup> Л. Сабанеев. Воспоминания о Скрябине. Гос. изд<-во>, М., 1925 г., стр. 65<sup>174\*</sup>.

<sup>94</sup> Там же, <стр.> 113<sup>175\*</sup>.



ведь ужасно. Он должен жить в движениях, как и хор... У меня есть уже планы тех движений, которые должны свершать хор и музыканты. Это почти танец...»<sup>95</sup> Он не любил пианистов, которые «играют, точно белье стирают», не любил, когда «нюхают клавиатуру». «Жест пианиста должен быть тоже частью его творения» — учил Скрябин<sup>96</sup>. Сам он, как известно, передавал некоторые ощущения «не только звуками, но еще своеобразной и оригинальной мимикой и жестами, которые большею частью, — вспоминает Л. Сабанеев, — были очень странны, как-то несколько кошмарны, «сонны» по своим настроениям, галлюцинаторны. Это были какие-то внезапные паузы жестов, вопросительные и томительные взоры, он (Скрябин)<sup>176\*</sup> как-то внезапно раскрывал широко глаза после того, как они бывали томно полузакрты, *точно увидев видение...*»<sup>97</sup>

Что *визуально-зрелищный элемент* был не только признаваем и отлично сознаваем А. Н. Скрябиным в *музыке*, но еще и нудил композитора к посильному выражению его вовне, говорит красноречиво *световая партия* в партитуре скрябинского «Прометея».

Наш другой замечательный композитор — Игорь Стравинский — хоть и крайне отличен от Скрябина по духу своего творчества, весьма схож со своим гениальным собратом по *зрелищной концепции* своих музыкальных сочинений. В этом отношении «чрезвычайно интересна, — пишет Б. де Шлёцер<sup>178\*</sup> (друг Стравинского) в отзыве о „Летописи моей жизни“ великого новатора, — история рождения „Священной весны“ и „Петрушки“ <...> Композитор заканчивал последнюю страницу „Жар-Птицы“, когда однажды совершенно неожиданно в его воображении возникла картина древнего языческого священнодействия: сидя вокруг молодой девушки, которую они собираются принести в жертву богу Весны, старики присутствуют при ее танце смерти. Об этом видении, сильно на него подействовавшем своей яркостью и внезапностью<sup>98</sup>, композитор рассказал Рериху, а затем Дягилеву, с восторгом отнесемуся к замыслу Стравинского. Но прежде

---

<sup>95</sup> Там же, <стр.> 287.

<sup>96</sup> Там же, <стр.> 189.

<sup>97</sup> Там же, <стр.> 116<sup>177\*</sup>.

<sup>98</sup> Ср. кони-айлендскую «мученицу» на кресте, приносимую в жертву богу рекламы!

чем взяться за его осуществление, Стравинский захотел написать нечто вроде концертштюка<sup>179\*</sup> для рояля с оркестром: «...когда я сочинял эту музыку, передо мною был ясный образ паяца, внешне как бы сорвавшегося с цепи; каскадами дьявольских арпеджий<sup>180\*</sup> он выводит из себя оркестр, который отвечает ему грозными фанфарами. Следует страшная свалка, которая, достигнув своего пароксизма, заканчивается страдальческим и жалобным падением бедного паяца“. Долго искал композитор подходящее заглавие для этого „странного произведения“. — „Однажды я вздрогнул от радости! — сообщает Стравинский. — Петрушка! Вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран!“»<sup>181\*</sup>

В связи с этими и им подобными данными, нет ничего удивительного, что в Берлине было даже основано общество для создания фильмов «*зрительной музыки*» (во главе с кинорежиссером г. Провеингом и директором высшей музыкальной школы проф. Францем Шрекером<sup>182\*</sup>); это общество задалось целью осуществить не более и не менее как *синтез* зрительных и слуховых ощущений, о чем мечтал еще Гёте и что пытался реализовать на склоне дней А. Н. Скрябин, умерший<sup>183\*</sup> почти накануне открытия «фото-электрической ячейки», дающей возможность превращать *звуковые* образы в *зрительные* и обратно<sup>99</sup>.

Что я отнюдь не одинок, усматривая *театральный характер* у совсем нетеатральных, казалось бы, видов искусства, — видно не только из слов того же Я. Б. Бруксона («...театральность присуща поэзии, живописи, музыке, когда эти виды искусства захватывают свою выразительностью...»<sup>185\*</sup>, но и из отзыва авторитетного историка искусства И. Гирна: «...во всех различных формах художественного творчества, — признал он, — с большей или меньшей ясностью можно заметить элементы театральности. Во всяком случае, — по мнению И. Гирна, — он имеется в литературе <...> и в искусстве рисования как в изобразительном, так и декоративном»<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> О том, что взаимное превращение *цветовых* и *звуковых* ощущений может иметь место в нашем сознании без помощи каких-либо аппаратов, доказывается на алкалоиде, добываемом из южноамериканского растения пейотль<sup>184\*</sup>, под воздействием коего человек *видит*ходящие до него *звуки* в форме различно окрашенных светящихся кругов.

<sup>100</sup> И. Гирн. Происхождение искусства, гл. VI, стр. 72 рус. перев.<sup>186\*</sup>

Все эти искусства вместе с музыкой (в ее обособленном воздействии на слушателя) — юные-преюные, как я уже отметил, по сравнению с древним театром, и являются, говоря без натяжки, лишь потенциально театральными. Известно, однако, что то, что дается в самой реализации (а не в одной только возможности), всегда прельстительнее — оттого-то римская толпа, пресыщенная античной скульптурой, архитектурой, поэзией и прочими эстетическими дарами, требовала себе от «властей предохраняющих» лишь зрелищ вместе с «хлебом насущным», преестетических зрелищ, одних только зрелищ, грандиозных, театральных зрелищ!

Если мы вспомним теперь о моем приятеле, утешавшемся на дежурстве в казарме скабрёзным рисунком собственного изделия<sup>101</sup>, мы увидим, что это далеко не-мастерское произведение искусства было нужно человеку, ценно и незаместимо для него ничем другим (в тех условиях, в коих он находился), потому что главный смысл такого рода изделия лежал не в искусстве собственно, не в эстетике, а в таком (б<ыть> м<ожет>, даже антиэстетичном) зрелище преображенной наготы, где анатомия женщины «рисует» заинтересованному ею мужчине остро-театрализованной в желанном ему направлении. — Нужно ли еще и еще раз повторять, что «направление» в таком случае подсказывается не каким-то проблематичным «чувством изящного», стремлением к красоте или высшим эстетическим соображением (коим в истории человечества — «без году неделя»), а одним из стариннейших наследственных велений нашего многослойного «исконного Я».

Нагое тело ( к слову сказать! ) действительно многозначительный предмет искусства! Недаром и на художественных выставках нагое тело занимает столь заметное место! Наше «исконное Я» чувствует себя гораздо лучше («у себя», «дома») среди обнаженных тел, чем среди одетых! — Ведь это «архаическое

---

<sup>101</sup> Что это не было порнографическим изделием в криминальном смысле этого слова, явствует, во-первых, из того, что оно не имело в виду публичного распространения и, во-вторых, что сюжет (главный фактор порнографии) почти отсутствует у этого «изделия»; тот же, какой ему мог быть навязан, — не выходил из рамок допустимого чувством приличия карикатуры или гротеска.

Я» прожило десятки тысячелетий среди голых тел и привыкло к ним (как к чему-то *родному*) не менее, чем к зелени окружающего «ландшафта»! Наше «исконное Я» нудит нас поэтому тем или иным способом ко всякого рода «разоблачениям» и «срываниям масок» в этом мире условностей, лицемерия и «фиговых листов», среди коих нам приходится проводить большую часть нашего времени.

Но вот что примечательно! — *Искусство*, послушное велениям нашего «исконного Я», не столько разоблачает, в прямом смысле, приглянувшиеся ему тела, не столько раздевает их на деле и оголяет, сколько... одевает, прикрывает и наряжает.

Как так?

А так, что *голое* тело — т. е. такое, которое *лишено* какого бы то ни было *покрова*, — встречается только в *жизни*! В искусстве же его обыкновенно вовсе не бывает, т. к. художник одевает его в *свои собственные* психологические и эстетические «одежды» (в чем, кстати сказать, одно из существенных отличий живописи от фотографии).

Стара истина Давида Юма (о которой нам напоминает И. Фолькельт в «Современных вопросах эстетики»<sup>187\*</sup>), что каждый художник вносит в свои творения свои чувства и верования, свою манеру видеть и ощущать, свой душевный склад и мирозерцание. И если мы вспомним, что даже зрение наше носит личный характер (мы же видим не только глазами, но и складом нашего ума и душевным настроением), придется признать, что на художественных произведениях отражаются не только мирозерцание художника и другие высшие стороны его духа, но и все личные особенности телесной и духовной его организации. «Наше эстетическое воображение, — говорит Cherbuliez в „L'art et la nature“<sup>188\*</sup>, — <...> *покрывает* нашу тень все образы предметов, так что трудно разобрать, *что* в этих образах принадлежит предметам и *что* нам»<sup>189\*</sup>.

До какого значения у лириков, например, может доходить их творческая «*тень*» (которую разгоряченное воображение «*покрывает*» облюбованные поэтом предметы), особенно ясно показывают произведения Н. А. Некрасова, перед чьей «обличительной поэзией», насыщенной «гражданской скорбью», преклонялись три поколения русской передовой молодежи,

не подозревавшей в «душевных излияниях» великого лирика ни малейшей *театрализации*! А между тем тот «всемирный человеческий стон, не прекращающийся в течение веков», который Некрасов так явственно, казалось, подслушал у крестьян, у бурлаков, у проституток, у солдат, на «Железной дороге», на «Пожарище», в «Балете» — всюду, этот стон звучал на поверку особенно жалобно не вокруг Некрасова, а в *нем самом*, «у него в ушах», как прекрасно показал Корней Чуковский (один из несравненнейших знатоков и исследователей музыки Н. А. Некрасова). «Кнутот иссеченная муза»! — так характеризовал свою музу Некрасов отнюдь не благодаря цензуре той эпохи, в какую его муза вдохновляла его, а благодаря... мазохической страсти, до которой доводила страждущего поэта хандра.

В дни хандры Н. А. Некрасову «требовалось такое огромное множество всяких мучительных образов, что существующих иногда не хватало, и поневоле приходилось утолять эту жажду измышлениями фантастических мук: то ему видится какой-то невероятный покойник, погоравший четырнадцать раз, то какая-то невероятная улица, полная палачей и убийц. Он и сам понимал, — предполагает К. Чуковский, — что все его видения в такие минуты суть наваждения хандры, но совладать с этой хандрой не мог»<sup>102</sup>.

Когда у поэта хандра, «когда у поэта сплин, вместе с ним тоскует вся окрестность, — подытоживает К. Чуковский, — тогда каждая ворона рыдает, как он. Тогда для него, что ни пень, то Некрасов, носитель такой же тоски. Все вещи превращаются в его двойников. Вся природа — множество Некрасовых, источающих из себя ту же хандру:

Бесконечно унылы и жалки  
Эти пастбища, нивы, луга,  
Эти мокрые, сонные галки,  
Что сидят на вершине стога<sup>190\*</sup> ...

Не они унылы, а он, — показывает Чуковский. — Не потому он уныл, что унылы они, а они унылы потому, что уныл он. Они только отражения его ипохондрии. Они только зеркала, в которых он видит себя»<sup>191\*</sup>.

---

<sup>102</sup> К. Чуковский. Некрасов как художник. Пг., изд<-во> «Эпоха», 1922 г., стр. 29 (Некрасовская библиотека).

Некрасов «не был бы лириком, — трунит Чуковский, — если бы, когда он рыдал, вместе с ним не рыдала Вселенная, — и небеса, и деревья, и птицы:

Сентябрь шумел, земля моя родная  
Вся под дождем рыдала без конца,  
И черных птиц за мной летела стая,  
Как будто бы почуяв мертвеца!<sup>192\*</sup>

“Черная птица“ была его излюбленной птицей...

<...> карканье, дикие стоны...  
Кажется, с *целого света* вороны  
По вечерам прилетают сюда...»<sup>193\*</sup>

Здесь нам очень кстати приходит на память другой «певец своей печали» и вместе с ней... «Ворон» — Эдгар По, который, дойдя в тоске до того же птичьего образа, что и его русский собрат, тщетно хотел доказать впоследствии, что ни один пункт его стихотворения «Ворон» не являлся результатом случая или интуиции, а что произведение это создавалось шаг за шагом, достигая своей законченности с точностью и строгой последовательностью математической проблемы<sup>103</sup>.

Наивные критики (как, напр<имер>, покойный Вяч. Полонский в СССР), пытающиеся «развенчать легенду о бессознательности процессов творчества» на базе марксистско-ленинского литературоведения, попадают, как и «простые смертные» невежды, на предательский крючок Эдгара По — им и невдомек, что для поэта-лирика, как пишет тот же К. Чуковский, «была бы тоска, а о чем тосковать, *отчего* тосковать — найдется!» Ибо «лирика всегда сродни *фантастике*»<sup>104</sup>. Говорили про Некрасова — «это подтасовано, это нехудожественное нагромождение ужасов», но неужели не знали, спрашивает Чуковский, что всякая лирика есть подтасовка и нагромождение небывалых, фантастических вещей, которые запечатлевают не то, что происходит на Литейном проспекте<sup>105</sup>, а то, что происходит у поэта в душе.

---

<sup>103</sup> Вяч. Полонский. Проблемы марксистского литературоведения. Сознание и творчество («Новый мир» за 1931 г., книга 4-я, стр. 144).

<sup>104</sup> К. Чуковский. *Op. cit.*, <стр.> 31<sup>194\*</sup>.

<sup>105</sup> Где жил Н. А. Некрасов.

Сам Эдгар По стал жертвой собственного «крючка», на который мнил поддеть «дурачков», веривших, будто поэты «сочиняют» в известного рода утонченном безумии; ибо, разоблачая *сознательность* (рациональность, преднамеренность) пути и цели, обусловившие его всем известного «Вёрона», Эд. По сам фантазирует *бессознательным* образом на манер человека, который под внушением гипнотизера выкинул несуразную штуку, а потом придумывает ей рациональное оправдание<sup>106</sup>.

Не Некрасовы и не Эдгары По распоряжаются сами властно обуревающей их творческой стихией; и не *сознание* в конечном счете обуславливает выбор тем и характер художественных произведений! А наоборот — обуревающая поэтов творческая стихия (зависящая от расположения духа их «*исконного Я*») распоряжается головой и руками поэтов, внушая им такие, а не иные темы и характер их произведений.

Если и Эдгар По, и Н. А. Некрасов одинаково питали поэтическую слабость к вороне (вёрону), то лишь потому, что с этой птицей издревле связано бессознательное представление о зловещем ужасе и тоске и что она, таким образом, как нельзя более соответствовала настроению, во власти которого оба поэта так часто находились; «в такие дни хочется ненавидеть себя, каяться в каких-то грехах, просить у кого-то прощения», потому что, каюсь, объясняет К. Чуковский, имеется шанс, что заплачешь, а поплакав, можно успокоиться, боль отойдет, и явится спасение от самого себя<sup>107</sup>.

Здесь просто *бессознательное стремление к катарсису* (о котором мы говорили в предыдущей главе), а вовсе не сознательное творчество на произвольно выбранную тему, как пытается внушить нам Эд. По, не замечающий, что *сам* находится в моменты творчества под внушением гнетущей душу стихийной силы, от которой хочется, так или иначе, избавиться.

Как же избавлялся от нее Эд. По, когда предпочитал перо поэта — алкоголю?

Он *сгущал* свой мрак души до предельного отчаяния, до максимального пароксизма, до кризиса, ведущего уже к *разряжению*

---

<sup>106</sup> См. начало этой книги «Внушение искусства» (вместо предисловия)<sup>195\*</sup>.

<sup>107</sup> <К. Чуковский.> Op. cit., стр. 30.

мрака и к облегчению душевной боли, если только не к мазохическому *наслаждению* ей.

Хандра, напр<имер>, Некрасова — родного «брата по несчастью» Эдгара По — «доходила порой *до восторга*, разоблачает поэта К. Чуковский, а т. к. нельзя же рыдать беспредметно, т. к. нужен же какой-нибудь предмет для рыданий — не все ли равно какой, — то у Некрасова специально для этих восторгов хандры был всегда наготове один — почти фантастический образ — образ замученной матери. В такие минуты ему необходимо было набожно верить, что его мать была мученица; что и она — в его излюбленном сонме окровавленных, «засеченных кнутами»<sup>108</sup>, как и его «несчастливая» муза!

Хотя мать Некрасова (далеко не красавица) скончалась в преклонном возрасте, успев народить за свой век 14 детей, — поэт вздыхает о ней стихотворно: «*Молода умерла ты, прекрасная!..*»<sup>196\*</sup> Хотя была она «простой» *русской* женщиной, дочкой бедного титулярного советника — в глазах сына-поэта она оказывается вельможной «*панной*», а ее отец — «польским магнатом». И т. п.

Если бы мы стали искать подходящее определение для такого рода «*ряжения*» Некрасовым в фантастические «одежды» своей родной матери, родного ему народа, родной природы и себя самого в общем счете — нас бы не удовлетворили слова «маскарад», «камуфляж» и им сродные по сравнению с более широким, выразительным и всё покрывающим словом «*театрализация*». А если бы пришлось уточнить, к какому роду надо отнести некрасовскую и ей подобную театрализацию, — мы могли бы прибавить, что это театрализация *монодраматического* характера.

Что значит последнее выражение? Что вообще надо понимать под «*монодрамой*» в применении ее к театру и к тому, что связано с ним, — к «театрализации»?

Под монодрамой, писал я еще в 1908 г.<sup>109</sup>, я подразумеваю такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние дейст-

---

<sup>108</sup> Там же, стр. 31.

<sup>109</sup> См. журнал «Театр и искусство» за 1908 г. и мою брошюру «Введение в монодраму», изд<анную в> 1909 г.



вующего <героя>, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим <героем> в любой момент его сценического бытия. Таким образом, основной принцип монодрамы — принцип тождества сценического представления с представлением действующего <героя>. Другими словами, спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего. Монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего <героя>, зажить его жизнью, т. е. чувствовать, как он, и иллюзорно мыслить, как он, стало быть, прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий <герой>. Краеугольный камень монодрамы — переживание действующего <героя> на сцене, обуславливающее тождественное сопереживание зрителя, который становится через этот акт сопереживания таким же действующим <героем>. Обратить зрителя в иллюзорно-действующего <героя> и есть главная задача монодрамы.

О том, как широко была использована потом моя *теория монодрамы*<sup>110</sup> в театре (в сатирическом, напр<имер>, «Кривом зеркале» и в подражавших ему <театрах>), а особенно в кинематографе (где видения действующих лиц, показ предметов соответственно их представлению о них, всякие «surimpressions»<sup>197\*</sup> и т. п.), говорить здесь не к месту. Но что здесь необходимо отметить (и даже жирным шрифтом!) — это то, что, говоря о монодраме как об архитектонике драмы на принципе сценического тождества ее с представлением действующего <героя>, я подчеркиваю<sup>111</sup> выражение «*сценического тождества*» как противоположное тождеству реалистическому; а это уже означает необходимость того *преображающего* начала, какое эссенциально свойственно всякой *театрализации* — не только той, что имеет место в «драматическом искусстве», но и во *всех других*. *Преображение* же всегда сводится в искусстве, как мы знаем (см. пятую главу, <параграф> 2), к известному *идеализированию* изображаемого предмета в положительном или отрицательном смысле в зависимости от вкуса нашего «исконного Я». Как я уже имел случай отметить (в той же пятой главе, <параграф> 2), стоит только вдуматься, напр<имер>, в наиболее характерные для Ф. М. До-

---

<sup>110</sup> *Комплексной*, в отличие от классической монодрамы.

<sup>111</sup> См. стр. 29 моего «Введения в монодраму»<sup>198\*</sup>.

стоевского произведения его гения, чтобы стало совершенно ясно, что излюбленное им *нагромождение* мучительства всякого рода возможно только в «романе», т. е. в произведении *искусства*, а не действительности, где никогда не встречается столько накопленного вместе сгущенного и нарочито углубленного позора, унижения, отчаяния и, так сказать, «образцовой» душевной боли! Всё это — как мы видели — гениальная *идеализация* всяческих ужасов, в вымысле коих и нагромождении писатель ощущал, по-видимому, мазохическую потребность, ища через обострение боли выхода в ней к истерическому наслаждению.

Момент *идеализации* в художественном творчестве (безразлично — *отрицательных* или *положительных* черт изображаемого предмета) и есть *эссенциальный* момент *преобразования* объекта искусства, т. е. в конечном счете — *театрализации*<sup>199\*</sup>.

O Lady, —

взывал поэт S. T. Coleridge<sup>200\*</sup> к своей Музе —

We receive but what we give.  
And in our life alone does Nature live:  
Ours is her wedding garment, ours her shroud<sup>201\*</sup>.

«Не есть ли вся природа, — вторит Кольриджу Гуго фон Гофмансталь<sup>202\*</sup> устами одного из своих героев, — лишь символ настроений наших душ? Не наших ли следов мы ищем в ней? Не есть ли всё для нас лишь отражение и образ наших мук, стремлений наших?..»

«Вид предметов зависит от того, каковы мы сами; субъект творит объект», — выражает ту же мысль Cherbuliez, сходясь здесь с Микеланджело, утверждавшим, что «художник в своем произведении изображает более самого себя, чем воспроизводимый предмет».

Все эти и подобные им сентенции и максимы могут быть в методологии искусства приведены к одному и тому же знаменателю, а именно — к *театрализации монодраматического характера*.

В этом смысле указываемый мною метод искусства близко подходит как к «вчувствованию» («эстетической одушевленности») Lipps'a<sup>203\*</sup> — поскольку этот эстетик объясняет прекрас-

ность форм как наше «идеальное свободное изживание себя в них»<sup>112</sup>, так и к не менее, чем липпсовская, известной максиме эстета О. Уайльда: «...искусство есть одна из форм *преувеличения*», поскольку тут имеется в виду «печать одного мастера»<sup>205\*</sup>, и именно такого, который «показывает жизнь в условиях искусства, а не искусство в условиях жизни».

Читатель сам оценит, надо думать, не одно лишь терминологическое *преимущество* разбираемого здесь «метода *театра*» (в применении его к нетеатральным видам искусства), если примет во внимание — в числе прочих «выгод» открытого мною метода — его опору на наше «исконное Я», чьи запросы отнюдь не обусловлены *эстетическим императивом*, тяготеющим над домыслами Lipps'a, Уайльда и других теоретиков искусства<sup>206\*</sup>.

Одна из особенностей этого метода связана, между прочим, с большим отличительным преимуществом в смысле художественного (или вернее — художнического) опознания и ориентации: по этому методу — *методу театра* — еще легче, чем по методу «симплификации», угадать в произведении искусства истинный характер художника, размер его таланта, свойственный ему стиль, его *credo* и «собственную печать» (*personality*<sup>207\*</sup>)<sup>113</sup>. Можно даже сказать, что в *преображении* действительности, лежащей в основе этого «метода театра», обретается ключ к самой душе художника как *человека*, к его внехудожественным вкусам и к тому *переживанию* (настроению, душевному запросу, атавистической реминисценции), какое *доминировало* в нем при создании того или иного произведения искусства.

Я хоть и не профессиональный художник, но всегда готов иллюстрировать сказанное с рисовальным карандашом в руках. — Дайте мне, например, бесстрастный («анатомический») контур женского тела и я, *чуть-чуть* лишь изменив его линии, «проредактирую» данный рисунок: первый раз — в аскетическом духе, второй — в дразняще-сексуальном, третий — в уни-

<sup>112</sup> Lipps. Ästhetik, стр. 247<sup>204\*</sup>.

<sup>113</sup> См. главу «Парадоксальные автопортреты» в моей книге «Оригинал о портретистах» (Гос. изд<-во>, М., 1922 г.) и следующую — «Подтверждающую главу 1-ю данными теории и истории искусства».

чижающе-карикатурном! Вам тогда совершенно наглядно раскроется как само значение «театрализации» в искусстве, так и та крайняя *субтильность* этого метода, которая граничит у великих художников с чудом<sup>114</sup>.

Какие чары (прямо «колдовские» чары!) скрываются в этом замечательном методе, показывают, в частности, различнейшие трактовки исторических легенд в искусстве. Возьмите, напр<имер>, общеизвестную библейскую легенду о Саломее, выплывавшей себе голову Иоанна Крестителя, и сопоставьте ее со всевозможными ее трактовками, накопившимися в архивах искусства! Если эта легенда трактована в подобающем ей *религиозном* духе (всё равно — в поэме, живописи или музыке) и характеры действующих лиц соответственно театрализованы — эта легенда властно внушить нам смирение перед людской несправедливостью и отвратить от греха христиан, доживающих свой век в наших душах. Если та же легенда взята просто как тема для «красивого исторического полотна» и трактована хорошо в светском духе (с эстетическими поползновениями) — она даст, м<ожет> б<ыть>, много радости сладострастнику-язычнику, задыхающемуся в нас временами под толщей масок современной культуры. Если данная легенда очутится под пером извращенного О. Уайльда — она пробудит в нас, быть может, бисексуальную тревожную чувственность и даст пищу изысканному садисту, копошащемуся в потьмах наших нервов. Если та же самая легенда подвергнется обработке гениального Обри Бёрдслея<sup>209\*</sup>, с его утонченно-сверхъестественным преображением чего бы то ни было — «Саломея» позабавит ребенка, не взрослеющего в наших душах и потому вечно падкого на клоунские скандалы, игрушечные «кверх-тормашки» и умилительные неприличности. Но если та же самая легенда будет *объективно* представлена как историческое событие в кропотливой реконструкции (со всеми ее перипетиями и бесчисленными

---

<sup>114</sup> «Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах *чуть* тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. „Вот, *чуть-чуть* тронули, и всё изменилось“, — сказал один из учеников. — „Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*“, — сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства» (*Лев Толстой. Что такое искусство?*, глава XII)<sup>208\*</sup>.

участниками) — *мы*, может быть, и будем заинтересованы этой почтенной работой, но не наше «исконное Я», жаждущее вновь соприкоснуться с неотмирающим для него прошлым в формах идеального и идеализирующего преобразования.

Какое колоссальное значение в искусстве имеет оригинальность артистического *метода*, показывает особенно ясно... *пародия*, которая возможна лишь тогда, когда она бывает направлена на броское своим «собственным методом» произведение искусства. Мне даже приходит в голову, что, может быть, успех удачной *пародии* на какое-нибудь произведение искусства или на известного артиста обусловлен не столько едкостью насмешки (льстящей нашему чувству превосходства) или смехотворностью самого передразнивания, сколько тем, что *само передразнивание* оказалось возможным! А возможным оно оказывается лишь тогда, когда постигается *метод*, свойственный пародируемому явлению искусства (его *прием, манера, подход*, «*caché*»<sup>210\*</sup> и т. п.). Мы смеемся тогда не столько от радости за ловкого пародиста, «попадающего в цель» своей насмешкой, сколько от радости за нас самих, коим дана возможность подметить, вслед за пародистом, уловить, раскрыть и *обнаружить*, как именно *сделано* данное произведение, чем обусловлены его отличительные черты, *каким путем* (каким способом) достигнута присущая ему *оригинальность*, его индивидуальная особенность, «лицо», «собственный запах»!

— Können Sie «*Ibsen*»? — балагурили, помню, немцы, придавая глагольную форму имени норвежского драматурга.

— Nein; wie *macht man das*?<sup>211\*</sup> — следовал ответ, рассчитанный на смех или улыбку.

Когда мне довелось прочесть отличную пародию на Ибсена, меня вдруг словно осенило и я, уразумев «*wie macht man das*», пришел к убеждению, что в драматургии, после *Ibsen'a*, вполне возможно подражательно «*ibsen*».

Резюмируем теперь эту главу, заключающую в своих двух частях. «Постижение искусства в его главнейших свойствах»!

Каким же путем — оказывается на поверку — художник создает в какой бы то ни было области *сверхмастерского* искусства свои произведения? (Я подчеркиваю напоминательно, что речь здесь идет, главным образом, о методах *сверхмастерского* искус-

ства, а не о методах *мастерства*, составляющих предмет специальных учебников — музыки, рисования, лепки, словесности и проч.)

В чем прежде всего убедились мы, исследуя *метод сверхмастерского искусства*?

В том, что каждый художник сходствен, до известной степени, с любым *сновидцем*, который — по мудрому замечанию Метерлинка — равнозначен Шекспиру. От обыкновенного сновидца художника отличает лишь то, что последний *закрепляет* свои видения на полотне, нотной бумаге, в глине, мраморе, в печати и проч., а *роднит* — то, что оба, и простой сновидец, и профессиональный художник, обязаны в своих «достижениях» работе *памяти*, работе того «великого артиста» (по характеристике Edm. Jaloux), которого сама природа ведет к желанному по пути «*выразительной симплификации*».

К чему же сводится эта «*выразительная симплификация*», играющая столь *решающую роль* в достижениях сверхмастерского искусства?

Она сводится, как мы видели, к «фетишистской» формуле «*pars pro toto*», в каковой сказывается, с одной стороны, *экономический фактор* искусства, а с другой — чисто *формальное выявление* художественного творчества, где *форма* принимается за главнейшую *часть* («*pars*») изображаемого предмета.

При этом — ввиду того, что нервная система нашего «сознательного Я» отлична от таковой же у «исконного Я» (обслуживаемого искусством) — не всякая «выразительная симплификация» невыносимых ныне предметов и действий допустима в художественном творчестве, выполняющем эвтелическую функцию, а лишь такая, которая *терпима* для нашего «сознательного Я» и не влечет за собой *ущерба* для общественного блага. (Отсюда — теория «*обсахаренной пиллюли*» в методологии искусства, «пиллюли», неприемлемой по своей консистенции для современного «вкуса», но посылно удовлетворяющей «архаический вкус».)

Такая уступка современной цензуре «сознательного Я» с лихвою восполняется тем *действенным* началом искусства, какое заключается в «*методе театра*», т. е. в «*театрализации*» нетеатральных видов искусства.

Этот метод может как *сливаться* с методом «выразительной симплификации» в искусстве (наиболее частый случай!), так и применяться в качестве *самостоятельного метода* (наиболее редкий случай!)

На чем же зиждется этот *метод театра* (театрализации) различных видов искусства?

Он зиждется, как в этом легко убедиться, на том общеизвестном акте нашей творческой природы, какой заключается в *преобразении*, столь же *естественном* в качестве основы театрализации, сколь естественно «воспоминание» как основа «выразительной симплификации». Благодаря этой самой естественности (неестественного как будто явления) почти не встречается таких произведений искусства (в его сверхмастерском значении), какие не были бы обязаны своей идеальной добротностью *театральному началу*, ее обусловившему. И изобразительные, и словесные, и музыкальные произведения искусства, *все* они — как показывает близкое знакомство с их методами — ни в чем другом не почерпают столько *актуальности* для своего воздействия на нас (для своей *пленяющей* художественной выразительности), как в *театральности, обслуживающей инстинкт преобразования*. Именно этому инстинкту, а не какому-либо другому, послушен в первую голову художник, «покрывающий свою тенью» образы окружающего его мира и мира, присущего его поверхностному (по сравнению с душевными недрами) сознанию.

Через *метод театра*, основанного на выраженном вовне *преобразении* сущего, художник (в какой бы то ни было области) *обогащает* мир каждого из нас (ограниченный нашим собственным представлением) и вместе с тем *содействует* бессознательно идеальному удовлетворению запросов нашего «исконного Я».

---

## ОТКРОВЕНИЕ ИСКУССТВА (Выводы и заключение)

### 1.

В ыяснив, каким путем художник создает свои произведения, я скорее подсказал (притом мельком и смутно), чем указал определенным образом, *где* обретается *критерий добротности* сверхмастерских произведений искусства. А между тем этот вопрос, быть может, самый важный и *требует* определенно-ясного ответа не только со стороны искусствоведов, но и со стороны самих художников, особенно же тех, кто смотрит на свое призвание и профессию как на священный искус в жизни.

*Где* же лежит руководящий для художников и их ценителей *критерий* сверхмастерского искусства? На основании каких именно данных можем мы (с максимальным приближением к объективности) квалифицировать то или другое художественное произведение?

Ну, ясное дело, прежде всего на основании *мастерских* данных, т. е. на основании техники, «верхи» которой не вызывают спора у знатоков ее (опирающихся на исторические прецеденты той или другой артистической «школы»).

Ну а когда в смысле техники конкурирующие произведения *равны*? Когда, невзирая на техническую слабость, произведение искусства кажется *сразу* значительнее другого, более совершенного в техническом отношении? Как тогда быть? Как тогда выяснить, которое *лучше* и *почему* лучше?

Тогда сама собой *квалификация* художественных произведений ведет нас из мира искусства, понимаемого как *мастер-*



ство, в мир искусства, понимаемого как *сверх-мастерство*, что, в свою очередь, подводит к тем разобраннам нами дифференциальным данным, кои, наподобие *координат*, определяют вообще *наличность* перед нами произведения сверхмастерского искусства.

Как мы видели «В погоне за определением искусства» — все его *определения*, сделанные до сих пор, или чересчур одно-сторонни, оставляя без признания подлинные *chef d'œuvre* (вспомним хотя бы прокрустово ложе Льва Толстого!), или чересчур расплывчаты, обнимая даже то, что по справедливости считают вне пределов какого бы то ни было искусства (напр<имер>, пение птиц в теории Дарвина<sup>1\*</sup> и т. п.) Наученные «горьким опытом», мы — по аналогии с геометрией, где *координаты* понимаются как данные, определяющие точку в пространстве<sup>1</sup>, — нашли, что и в искусствоведении должны быть подобные *координаты*, которые таким же точно образом определяли бы *искусство* в мире творческой деятельности человека.

Опыт показал нам, что число таких «*координат*» — три, а именно: *спецификум*, *функция* и *метод*, свойственные одному лишь искусству (в его сверхмастерском понимании) и отсутствующие *вкуне* в каком бы то ни было другом из известных нам творческих и эстетических феноменов.

Я подчеркиваю слово «*вкуне*», ибо в отдельности каждый из указанных дифференциальных моментов (характеризующих ту или другую из наших трех «*координат*») может обусловить явления совершенно иного значения; напр<имер>, *спецификум* сверхмастерского искусства, заключающийся в том, что сама *форма* служит его *содержанием*, встречается (правда, в несколько другом аспекте) и в искусстве, понимаемом только как *мастерство*; *функция* искусства, состоящая в утолении «исконного Я» идеальными для него благами, может (как мы видели) сопрягаться и с такого рода актами, которые ничего общего не имеют с искусством (напр<имер>, всамделишное удовлетворение, в жизни или во сне, наших атавистических алканий); наконец, отбор *памяти*, на коей зиждется *метод* «выразительной симплификации», и проявление инстинкта *преображения*, слу-

---

<sup>1</sup> Координатую считается каждая из двух прямых, определяющих пересечением каждую точку кривой линии.

жащее опорой *«метода театра»*, сплошь и рядом встречаются как во сне, так и в жизни, далекие донельзя от того, что мы условились здесь понимать под созданием сверхмастерского искусства.

Все это так. Но *вкуче* эти три дифференциальных момента, обнимающие собою *спецификум*, *функцию* и *метод* сверхмастерского искусства, встречаются *лишь у него одного*, ему одному свойственны и, будучи лишь его частичными признаками, служат *вкуче координатами* всего целого, каковым является художественное произведение. По этим именно «координатам, *отличительным* для сверхмастерского искусства, может быть найдено и общее *определение* его, не оставляющее места для кривотолков! А именно:

*искусство, в его сверхмастерском понимании, есть такое проявление творчества, которое, не исчерпывая своего значения техническими достижениями, полагает свою сущность (спецификум) в «форме» (служащей «содержанием» данного творчества), свое назначение (функцию) — в удовлетворении нашего «исконного Я» идеальными для него благами, и свой путь к тому (метод) — в выразительной симплификации и театрализации предмета такого творчества.*

Из этого общего определения искусства вытекает и *критерий* его сравнительной добротности, гласящий:

*художественное произведение тем лучше (значительнее, ценнее), чем полнее и точнее оно соответствует «координатам», определяющим положение сверхмастерского искусства в сфере творческой деятельности человека, т. е. чем более оно соответствует спецификуму, функции и методу, свойственным искусству, выходящему за пределы голого мастерства.*

Но спрашивается, что значит в данном случае полнота и точность соответствия художественного произведения интересующим нас здесь «координатам»? Как можем вообще мы в затруднительных обстоятельствах определить *степень соответствия* художественного произведения или (говоря расчлененнее) отдельных сторон его спецификуму, функции и методу сверхмастерского искусства?

Это не так уж трудно, отвечу я критикам, если исходить из *нарочно повышенных* (преувеличенных) требований, заклю-

ченных в соответственных (той или другой стороне художественного произведения) «координатах».

Например!

В отношении *специфика* следует предпочесть то из конкурирующих произведений искусства, в коем «формальный» *идеал* «*pars pro toto*» оказывается наиболее достигнут, т. е. где *часть* целого (долженствующая его «фетишистски» заместить — см. шестую главу) максимально *незначительна* по сравнению с «целым» и вместе с тем замещает это «целое» наиболее *полно*. Например, в «батальной живописи» так называемая «панорама» (т. е. круговая картина в «натуральных» красках, создающая у зрителя иллюзию, будто он стоит посреди изображенной вокруг местности) должна быть признана менее ценной в артистическом отношении, чем небольшой рисунок карандашом, изображающий ту же «баталию» и вызывающий у зрителя одинаковое впечатление.

Равняясь по *функции*, присущей сверхмастерскому искусству, — то из произведений его будет наиболее соответствовать своему назначению, создатель коего окажется наиболее близок к понятию *сенех* в древнеегипетском смысле (т. е. к понятию «оживителя», «воскресителя»), ибо, как мы убедились, именно *воскрешение в памяти прошлого* является высшей, основной и непререкаемой с эстетической точки зрения *функцией* сверхмастерского искусства. При этом имея в виду, что произведения такого искусства дают не одинаково *длинный* ряд расчленений «мгновения» его восприятия (ср. четвертую главу, часть вторая)<sup>2\*</sup>, то художественное произведение, коим *глубже* выхватывается из забвения прошлое нашего «исконного Я», имеет большие шансы на предпочтение. (Вспомним примеры, приведенные мною во 2 <параграфе> пятой главы<sup>3\*</sup> — сцену из «Зигфрида» Рих. Вагнера, где композитор погружает нас *одновременно* в *plusquamperfectum*, *perfectum* и *praesens*, и сцену натального обыска из «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского, где перипетии «крестной муки» современного нам героя даны на древнеязыческой, плотской подкладке).

И наконец, относительно *метода* сверхмастерского искусства; степень соответствия художественного произведения этой третьей «координате» определяется *наименьшим израсходава-*

нием творческих средств, при достижении наилучших (по соотношению со спецификом и функцией искусства) *результатов театрализации и симплификации*. При этом весьма полезно не упускать из виду и *общий критерий* искусства как своеобразного метода снабжения нашего «исконного Я» необходимыми ему благами (см. первую часть восьмой главы)<sup>4\*</sup>.

Вот и всё.

Если же два *равных* по заданию произведения искусства *одинаково* соответствуют (допустим чудо!) его сверхмастерским дифференциальным моментам — у нас останется тогда критерий чистого *мастерства*, в коем *лучшей техникой* будет кажущееся *отсутствие* ее, а наилучшим комплиментом художнику — сравнение его с Богом, создавшим *всё* из... *ничего*.

### Post scriptum

В интересах<sup>5\*</sup> полной ясности и в предвидении частичных затруднений у читателя в понимании критерия искусства, даю место следующему добавлению.

Несомненно, что в то время как вопрос о достижении наилучших результатов выразительной *симплификации* сравнительно ясен (будучи почти исчерпан в качестве искусствоведческой проблемы), нельзя сказать того же (*новизна* выдвигаемого мною метода тому причиной!) относительно вопроса, каким образом достигаются наилучшие результаты *театрализации*.

В самом деле? — спросит, может быть, недоуменно читатель. — *Что* значит в искусстве «наилучшая театрализация»? *Как* отличить лучшую театрализацию от худшей? *Каков* (в детальной частности) *критерий* ее сравнительной добротности?

Такой критерий — думается мне — легче всего найти в *разнице*, какую *преображение* предмета обуславливает между ним в его объективном представлении и им же в его театральном-сублимированном аспекте. Чем эта разница будет большей — тем полнее будет его театрализация; чем «авантажней» благодаря преобразению предмета будет для него эта разница (хотя бы лишь в казовом отношении!) — тем ценнее будет обуславлившая эту разницу театрализация. Например, изобразить рыцаря, оседлав «клячу», подобную дон-кихотовскому Росинанту, не так ценно в смысле «театрализации предмета», как, скажем,

сев верхом на игрушечную лошадку или — еще того лучше — просто на стул!.. Величина и значение разницы, какая достигается чрез акт преобразования между породистым конем, с одной стороны, и 1) клячей, 2) игрушечной лошадкой и 3) стулом, с другой стороны, служат отличным примером *критерия*, какой я имею в виду. Что здесь ценность искусства не непременно связана с изысканной (в смысле выразительности) *простотой* театральности — видно хотя бы из того *сложного* (по своей искусственности) аппарата, какой представляет игрушечная лошадка в сравнении с таким *простым* (т. е. совершенно безыскусственным) феноменом, как настоящая лошадь.

## 2.

После этих данных пресловутая *загадочность* феномена, именуемого *искусством*, — загадочность, о которой мы говорили как о сущем курьезе во вступлении к настоящей книге («Внушение искусства», п<араграф> 3), — должна, казалось бы, отойти в область преданий.

И правда.

Дикарский уродливый рисунок, предпочитаемый в «мире искусства» «красивой» графике культурного чертежника; произведения старых мастеров, предпочитаемые всюду, невзирая на их отсталую технику, модным «находкам», признание кого-либо гением, в то время как в глазах большинства это только «шут гороховый», шарлатан и саморекламист, тайна создания художественного *chef d'œuvre* из фактического «ничего» и прочие подобные «тайны искусства» — всё это при обретенном нами *критерии* оного теряет полностью свою загадочность (за исключением разве что — *таланта*) и перестает уже казаться неразрешимой проблемой.

Что это так, должно быть ясно каждому, кто, прочтя эту книгу, постиг должным образом сущность предлагаемого мной искусствовопонимания. Проверим всё же сказанное в предыдущих главах на «лишнем» примере, который (а вдруг!) может оказаться для некоторых вовсе не лишним!

Возьмем — контраста ради — беспомощное *детское творчество* и... мощное творчество такого *высококультурного гения*, как наш поэт А. С. Пушкин!

Можно ли вообразить себе большую пропасть, чем между этими «несовместимыми» проявлениями творчества?! — Ведь если стихотворение Пушкина мы называем *искусством* (видим в нем высочайшее достижение словесного искусства!) — не кощунственно ли то же слово «искусство» прилагать к детскому «бумагомаранию», скажем (при неграмотности ребенка) — к какой-нибудь нелепой «картинке» семилетнего карапуза?

«Искусство это или не искусство?» — задался вопросом Александр Бенуа, просматривая журнал «Studio», посвященный детским рисункам, и... так и не смог дать точного ответа в печати<sup>2</sup> на этот недоуменный вопрос: «Чарующая красочность детской живописи, — пишет он, — принадлежит к наименее объяснимым явлениям (как, впрочем, необъяснимой остается и вся проблема, в чем именно заключается „красота колорита“ и почему нас волнуют краски великих мастеров, именно потому и великих, что красочное их воздействие достигает особенного напряжения). На примерах детского творчества убеждаешься, во всяком случае, в том, что дело здесь не в опыте, не в приобретенных знаниях, не в выучке. Это действительно *дар*, милость Божия, начало стихийное, присущее тому или другому человеку от природы. Трехлетний младенец, наверное, не имеющий никакого представления о колорите, всё же с уверенностью заправского мастера макает кисть в разные краски, смешивает их и, размазывая их по бумаге, создает подчас совершенно удивительные в своей приятности и звучности „симфонии“. При этом, мариане это остается неподражаемым, и взрослому человеку этой красоты ни за что не повторить. Получается какая-то мистика или нечто близкое к тому, что бывает на спиритических сеансах, когда неопытные в рисунке люди без единой помарки выводят тончайшую графику, превращающуюся постепенно в целые „потусторонние города“»<sup>3</sup>.

Не смог найти положительного ответа и Лев Толстой (как я уже отметил в шестой главе) на обращенные к нему вопросы, «*почему* так возвеличили Пушкина», что даже поставили ему памятник, хотя тот не был ни «богатырь и полководец»,

<sup>2</sup> См. «Последние новости» от 19 января 1935 г.

<sup>3</sup> Там же<sup>6\*</sup>.

ни «святой человек и учитель добра»<sup>4</sup>. (Сам-то Толстой испытывал в душе не меньший восторг перед пушкинской прозой<sup>8\*</sup>, чем Александр Бенуа — перед детскими рисунками.)<sup>5</sup>

Что тут виною не отсталая эстетика, какой руководился Л. Толстой, на закате XIX в., видно из того, что и к столетию со дня смерти А. С. Пушкина ни в СССР, ни за его рубежом наши русские критики не смогли объяснить толком, *чем*, собственно, славен и велик знаменитый «юбилляр».

«Мы наследуем великие произведения литературы и искусства, — писал Ф. Левин в московской „Литературной газете“ в 1936 г., — созданные зачастую много веков назад, созданные в иные исторические эпохи, проникнутые идеями иных времен, от которых мы ушли далеко вперед. Возникает вопрос, почему литература и искусство, созданные представителями классов, которые мы сметаем теперь в мусорную яму истории, продолжают доставлять материал для просвещения народных масс, для воспитания и образования нашей молодежи, комсомола, рабочих и колхозников Советской страны, почему это искусство доставляет эстетическое наслаждение читателю, зрителю, слушателю, живущему в эпоху социализма?»<sup>6</sup> — «Очень легко показать, — говорит Ф. Левин, — что взгляды Пушкина не выдерживают критики с точки зрения современного социализма <...> но ведь надо понять, почему

Его стихов пленительная сладость  
Пройдет веков завистливую даль»<sup>10\*</sup>.

Объяснение этого советским критикам оказалось не по плечу.

Не по плечу оно пришлось и нашим лучшим зарубежным критикам.

«В чем дело? — спрашивал себя в смущении талантливый пушкиновед и сам поэт Георгий Адамович. — Ну да, „красоты“, красота: блеск стиха, образы, эпитеты... Конечно, красоты на-

---

<sup>4</sup> Что такое искусство? Стр. 236 изд<ания> 1898 г., <гл.> I<sup>7\*</sup>.

<sup>5</sup> См. письмо Л. Толстого к <П. Д.> Голохвастову о «Повестях Белкина» 1874 г.

<sup>6</sup> Письмо в два адреса. — Фельетон «в порядке обсуждения», в № 45 (608) «Лит<ературной> газеты» за 1936 г.<sup>9\*</sup>

лицо — и самые первостепенные! Но ведь когда Татьяна бродит в опустевшем онегинском доме или появляется на петербургском балу, тут, в этих навеки неповторимых стихах, звенит такая грусть, тут дребезжат такие глубочайше-музыкальные струны, что невозможно о поэтических красотах и говорить! Да исчезает и сама Татьяна. Стихи написаны будто о всей жизни, о всем, что было с людьми, о всем, что с ними будет...»<sup>7</sup> Однако «как убедить человека — который вдруг пожелал бы в этом усомниться и который вправе усомниться, — как убедить его, что еще и теперь, после всех мировых потрясений, в этих трех-четыре-небольших томиках со стихами „о любви“ заключен свет, для него спасительный, — этого толком не знает, пожалуй, никто»<sup>8</sup>.

Я взял нарочно столь различные и «трудные» примеры — незрелое творчество у ребенка и завершено-зрелое у непостижимого гения — чтобы как можно лучше (досконально!) испытать на этих примерах степень верности *критерия искусства*, какой я здесь предлагаю.

Этот критерий, как мы видели, сводится к большей или меньшей *степени соответствия* художественного произведения *спецификуму, функции и методу*, свойственным исключительно *искусству*.

В отношении первой из этих «координат» — *спецификама* — можно сразу же установить, что и *детское творчество* способно обусловить собою *произведение искусства* (поневоле «сверхмастерское», ввиду неопытности еще в мастерстве), если *форма* в таком произведении дается не просто как *таковая* («цветочные узоры», «машинальные штриховки», «орнаментальные фигурки» и прочие «пробы карандаша», «шалости пера» и т. п.) и не как *детально-целое* (в своей тенденции) изображение (к чему дети питают слабость, стараясь нарисовать *все* лучи солнца, *все* волосы на голове, *все* пуговицы на мундире и т. п.), а как некое *содержание*, где «*часть вместо целого*» (*pars pro toto*) знаменует подразумеваемый ребенком предмет.

Что такой предмет обычно — не бог весть какой *ценности* по своей чисто *ребяческой* концепции, явствует почти всегда

<sup>7</sup> «За что чествовать Пушкина?» — фельетон Георгия Адамовича в «Посл<едних> новостях» от 12 сентября 1935 г.

<sup>8</sup> Там же.



из детских (так же, как и из «дикарских») рисунков, авторы которых выдают *шаржировкою* деталей предмета, какие *мелочи* в нем поразили их примитивное воображение. (Если это всадник со шпорами, то шаржируются зубчики у шпор; если это жалящая змея — шаржируется раздвоенное жало; если это дымовая труба — шаржируются клубы дыма и т. п.)

Совсем другое дело — *форма* в произведении *зрелого*, вполне культурного и даровитого художника: она является в его сверхмастерском искусстве такого рода *содержанием*, которое — в силу многолетнего напластования данных наследственного и личного опыта — таит в себе ту глубину и сложность, о каких не приходится и мечтать, глядя на детское искусство.

Ведь и в детском искусстве, как и в искусстве взрослого гения, значение «*части вместо целого*» определяет наличность сверхмастерского искусства! Но легко видеть разницу — в искусстве ребенка такая «часть» хоть и *разнствует* с тем «целым», какое имелось в виду детской психологией, однако далеко не в той *пропорции*, какая наблюдается в искусстве взрослого гения, у которого «часть» представляемого «целого» бывает *сама по себе* совершенно *незначительной* по затраченному на нее усилию, в сравнении с тем *глубоко-значительным* «целым», какое *обусловливается* замещающей его «частью».

В этой *пропорции* (т. е. в *соразмерности*) между «формальной» *частью*, замещающей *целое* в искусстве, и самим этим *целым*, раскрываемым благодаря его «формальной» части, мы и обретаем тот *критерий спецификаума*, который одинаково пригоден как для *детского искусства*, так и для искусства *самого Пушкина*.

*Значительность* произведения искусства — показывает этот критерий — зависит от соотношения, в формуле «*pars pro toto*» (выражающей *спецификум* искусства), членов этой формулы: чем *незначительней* сама по себе «*pars*» по сравнению с «*totum*», ею замещаемым, тем *значительнее* произведение искусства; чем *незначительнее* оказывается «*totum*» по сравнению с «*pars*», его замещающей, тем *ничтожнее* искусство в его сверхмастерском понимании. И — *vice versa*<sup>11\*</sup>!

Стоит только, напр<имер>, — говоря о Пушкине — применить этот «специфический» критерий искусства к лицейским

стихотворениям поэта и параллельно к такому *chef d'œuvre*'у, как «Евгений Онегин», чтоб увидеть воочию *значительность* достижений поэта в его зрелом возрасте по сравнению с его юношескими произведениями.

Возьмем в этих целях известную эпиграмму 16-летнего Пушкина на консерваторов словесности — Шишкова, Шихматова и Шаховского:

Угрюмых тройка есть певцов:  
Шихматов, Шаховской, Шишков;  
Уму есть тройка супостатов:  
Шишков, наш Шаховской, Шихматов;  
Но кто глупей из тройки злой:  
Шишков, Шихматов, Шаховской?<sup>12\*</sup>

Рядом с этой «лицейской» эпиграммой возьмем в *pendant* к ней отрывок из «Евгения Онегина», заостряющий сатиру на Ленского, в коем — по категорическому утверждению Плетнева — Пушкин «мастерски обрисовал лицейского приятеля своего Кюхельбекера»<sup>9</sup>.

...его стихи,  
Полны любовной чепухи,  
Звучат и льются. Их читает  
Он вслух в лирическом жару,  
Как Д(ельвиг) пьяный на пиру.  
Стихи на случай сохранились;  
Я их имею; вот они:  
«Куда, куда вы удалились,  
Весны моей златые дни?»  
«Что день грядущий мне готовит?»

И пр<оч>.

Сопоставим теперь и сравним *как следует* приведенные образцы пушкинской сатиры!

Какому из них следует отдать предпочтение с точки зрения *специфика* искусства?

Несомненно, — второму образцу (из «Евгения Онегина»).

Почему?

Потому что — по сравнению с отрывком из «Евгения Онегина» — *форма* лицейской эпиграммы Пушкина (как, впро-

---

<sup>9</sup> Переписка Грота с Плетневым, т. III, стр. 384<sup>13\*</sup>.

чем, и большинства эпиграмм) гораздо в *меньшей степени* может быть принятой за *содержание* искусства; а следовательно, и принцип «*pars pro toto*» к ней куда менее применим.

В самом деле!

В каком смысле *форму* эпиграммы Пушкина на Шишкова, Шихматова и Шаховского позволительно рассматривать как *содержание* данного словесного искусства?

Возможен лишь один ответ: — в смысле *игровом!* Мол — «как ни кинь, а всё клин»; т. е. как ни перемещай порядок имен «супостатов», досаждавших Пушкину, получается всё та же «тройка злая»! Какой бы нелестный факт ни приводи — в *рифму* ему непременно выйдет то один, то другой, то третий из «угрюмых певцов». Получается впечатление какого-то иронического Рока, связавшего пресловутую тройку: стоит лишь назвать одного, как его имя тянет сейчас же за собой два других! От засилия этих имен — кажется — некуда деться! Эти Шишков, Шихматов, Шаховской становятся вкупе каким-то комическим наваждением!.. И это неизменное «ш», «ш», «ш», с которых начинаются все три имени, ненавистных поэту, они звучат словно шамкающее шипение перешептывающихся старцев! Словно ворчливое шуршание ехидн! Словно шорох готовых ужалить змей!

Вот, приблизительно, в каком смысле «*форма*» лицейской эпиграммы Пушкина является ее «*содержанием*». Но это лишь постольку, поскольку мы рассматриваем ее как своего рода *искусство*, а не как простую «насмешку» или «критический отзыв», где «*форма*» и «*содержание*» должны быть рассматриваемы *порознь* как некий «словесный облик» и некое «суждение».

Нетрудно заметить, что, взятая в последнем значении (просто насмешливого суждения, облеченного в метрические строки), эта лицейская эпиграмма Пушкина еще «*содержательнее*», чем в значении шаловливой поэзии, где *форма* лишь в *игровом* смысле служит ей подлинным *содержанием*. А раз так, т. е. если момент, *вне* искусства лежащий, *превалирует* или, по крайней мере, *так же ценен* в произведении, как и момент подлинного искусства — говорить о «*pars pro toto*» можно только с чрезвычайной натяжкой: ведь это значило бы утверждать, *вопреки очевидности*, что «формальная» часть данной пушкинской эпиграммы настолько *превалирует* в ней над другой

ее значимостью, что даже *замещает* собою всё *целое*, составляя его подлинное *содержание!*

Ограничимся поэтому констатированием в разбираемой эпиграмме совершенной *незначительности* ее «формальной» *pars*, по сравнению с *totum*, которое этой *pars* заместить не дано (как того требует формула «*pars pro toto*»).

Ко всему этому надо добавить, что сама *форма* этой лицейской эпиграммы отнюдь не оригинальна у Пушкина, будучи явным заимствованием у Вольтера:

Placez-y sur un piédestal  
 Saint-Didiér, Danchet et Nadal,  
 Qu'on voit armée d'un meme archet,  
 Saint-Didier, Nadal et Danchet,  
 Et couverts du meme laurier,  
 Danchet, Nadal et Saint-Didier<sup>14\*</sup>.

Совсем другое видим мы в «*форме*», когда обращаемся к отрывку из «Евгения Онегина», где Ленский изливает свои предсмертные чувства, томясь в «лирическом жару».

Здесь *сама форма* сатиры *выдает собою* — и в образе Ленского (разумей: Кюхельбекера!), и в словах его памятного всем монолога («Куда, куда вы удалились...») — *содержание* целого литературного направления (романтико-элегического), с которым Пушкину суждено было покончить во славу русской поэзии.

Я подчеркиваю — «*выдает собою*», имея в виду именно *форму сатиры*, в которой — добавлю кстати — всегда скрывается еще, во-первых, *содержание* определенного взгляда сатирика на бичуемое им явление, а во-вторых, *содержание* присущих ему а *contraio*<sup>15\*</sup> идеологии, вкуса, индивидуальной склонности и предпочтительной повадки в «трактовке предмета».

Здесь *форма* — можно сказать — определяет собой *всё!* Пушкин мог бы просто изложить (и притом как «*содержательно!*») смешные стороны и «карамзинщины», и «ламартинщины», с их сантиментальными позами, «маньеризмом», наигранной умилительностью и никчемной выпренности, — вместо этого он дает нам в «стихах Ленского» самую сущность бичуемого им направления, его конденсированное, можно сказать, *содержание!* И дает его в той именно *форме*, в какой предмет этот

особенно поразил Пушкина своими неказистыми сторонами, взволновал ими поэта, возмутил и вызвал его на творческий отклик. (Не надо забывать, что вначале *весь* «Евгений Онегин» был задуман как «*сатирическая поэма*» «в роде „Дон-Жуана“ Байрона», Ленский должен был быть «крикуном и мятежником странного вида» и пр<оч>.)<sup>10</sup>

Здесь, в этом «Куда, куда вы удалились», *форма* — повторяю — *всё!*

«Говорят, что в стихах стихи не главное, — писал Пушкин брату. — Что же главное? Проза? Должно заранее истребить это гонением, кнутом, колыями»<sup>16\*</sup> и пр<оч>.<sup>11</sup>

Разумеется, в стихах стихи — *главное!* А стихи — это *форма!* Форма же, как уже сказано, составляет в искусстве непосредственное его *содержание*.

Правильно заметил о том же «Евгении Онегине» один из выдающихся пушкинистов нашей эпохи — Юрий Тынянов: «Строфа „Евгения Онегина“ есть <...> *открытие Пушкина* и является столь же законченной и полной смысловых условий строфической формой, как октава»<sup>12</sup>.

Тот, кто в силах почувствовать и осознать это *открытие* автора «Евгения Онегина» — тот уже никогда не спутает нашего зрелого и гениального поэта с совсем юным и весьма посредственным поэтом Надсоном, как это сделал однажды Максим Горький, к великому смущению в СССР всей послушной ему «пишущей братии» (см. об этом «анекдоте» в «Поденщине» Виктора Шкловского, стр. 183–185; я упоминаю о сем в первой главе настоящей книги)<sup>18\*</sup>.

Собрание пестрых глав,  
Полусмешных, полупечальных,  
Простонародных, идеальных —

вот как отзывается автор «Евгения Онегина» о своем детище — этом не просто «романе», а «романе в стихах», где материал построен «на переключении из плана в план, из одного тона

<sup>10</sup> Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Изд<-во> «Прибой», Л., 1929 г., стр. 277.

<sup>11</sup> Там же, стр. 205.

<sup>12</sup> Там же, стр. 279. Юр. Тынянов подкрепляет свое утверждение великолепным анализом архитектоники открытой Пушкиным строфы<sup>17\*</sup>.

в другой»!<sup>13</sup> Где *форма* осмеиваемого явления подается автором в своей явно уязвимой наготе, вызывая тем одновременно и наше сострадание, и нашу ироническую улыбку.

«<...> Отношение к слову, — пишет тот же Юрий Тынянов, — не как к знаку предмета, а как к знаку слова, вызывающему ассоциативные лексические ряды, делает слово у Пушкина двупланым. <...> Исключительной (же)<sup>19\*</sup> двупланности, — по мнению Юр. Тынянова, — достигает Пушкин в самых ответственных фабульных пунктах (высокий и иронический план смерти Ленского), совершенно изменяя этим функцию фабулы»<sup>14</sup>.

В этом смысле лицейской эпиграмме Пушкина на Шишкова, Сихматова и Шаховского весьма далеко до хлестко-жалостной полупародии — «Куда, куда вы удалились...», — хотя лицеист Пушкин и сознавал, по-моему, значение «лексической окраски слов» (здесь я расхожусь во мнении с Юр. Тыняновым)<sup>15</sup>, однако (как можно заранее предположить) гораздо в меньшей степени, чем превосходный автор «Евгения Онегина».

— В какой же именно *степени*? — спросит критик, ища *точности* в данном сравнении.

В той именно степени, в какой «часть вместо целого» (*pars pro toto*), являющаяся *формой* «целого», кажется сама по себе *незначительнее* (по затраченному на нее усилию) того «целого», которое она замещает; или же — *vice versa* — в той степени, в какой само «целое» здесь отличается большею глубиной, значительностью — словом, большею «содержательностью» по сравнению с «частью», его обуславливающей.

В этом отношении сам автор «Евгения Онегина» — путем лексического упорядочения симплификации и семантического обогащения своих прежних «лицейских» стихов — показал нам наглядно, как достигается *превосходная степень* в искусстве<sup>16</sup>, та степень *содержательности формы*, которую обворуженный Гоголь определил как «бездну пространства».

<sup>13</sup> Там же, стр. 277.

<sup>14</sup> Там же, стр. 277<sup>20\*</sup>.

<sup>15</sup> Ср. стр. 237 «Архаистов и новаторов»<sup>21\*</sup>.

<sup>16</sup> Юрий Тынянов приводит отличные примеры редакторской работы зрелого Пушкина над своей «лицейской лирикой». См. статью «Пушкин» в той же книге «Архаисты и новаторы», стр. 230<sup>22\*</sup>.

«Слово не имеет у Пушкина одного предметного значения, — поясняет по поводу гоголевского определения Юрий Тынянов, — а является как бы колебанием, между двумя и многими. Оно *многосмысленно*»<sup>17</sup>. «Держать понимающего читателя на весу между синекдохой и метафорой, — замечает В. Харциев, — говорить то, что хорошо и для понимающего *ребенка*, <...> но что будет хорошо и для *взрослого* <...> могут только натуры глубокие, т. е. умеющие из жизни природы и человека выхватить и изобразить <...> моменты, позволяющие мысли создавать широкие обобщения, расширять и углублять ее содержание»<sup>18</sup>. Некоторые стихотворения Пушкина потому и печатаются, кроме собраний его сочинений, еще и в хрестоматиях для детей («как картинка природы» — поясняет В. Харциев), что принадлежат перу такой «глубокой натуры», как наш гениальный поэт.

Ребенок тоже, могут возразить, говорит в намалеванных им «картинках природы» то, что хорошо, б<ыть> м<ожет>, и для других детей, и для взрослых. Какая ж тогда разница между искусством детей и испытанных художников?

Разница в том, что взрослые могут *снизойти* до мировоззрения детей, отражающегося в их искусстве, т. е. перестать на время быть взрослыми; а вот детям никак не *дотянуться* до мировоззрения взрослых и, значит, до *верхов* искусства, его отражающего, т. е. перестать быть хоть на миг детьми.

Детям, как и «примитивным натурам», совершенно чуждо большей частью понимание высших ценностей, заключенных в искусстве культурных художников! — Разве что такой поэт, как Пушкин, сделает такое понимание частично возможным, благодаря той *многосмысленности*, какую отмечено большинство его произведений.

Вот в этой исключительной *многосмысленности* поэтической *формы*, в этой ее на редкость глубокой *содержательности* (давшей Гоголю впечатление «бездны пространства») и заключается превосходство искусства нашего непревзойденного в России поэта.

---

<sup>17</sup> Там же, стр. 244<sup>23\*</sup>.

<sup>18</sup> Элементарные формы поэзии, стр. 369<sup>24\*</sup>.

Формуле «*pars pro toto*», какую выставляет *спецификум* искусства (где в «*форме*» обнаруживается его «*содержание*»), «пушкинское слово» отвечает на поверку идеальнейшим образом: это «слово», несмотря на свою крайнюю *простоту* и кажущуюся *незначительность*, а вернее — как раз *благодаря этому*, является такого рода «*частью*» любого из произведений Пушкина, которая *содержит* в себе а *contrario* исключительно *многосмысленное целое*.

Фразу Гоголя о художественном «целом» у Пушкина можно рассматривать уже не только в аспекте *спецификума* искусства, но и в аспекте другого его критерия — его *функции*.

Как я выше уже указал (см. п<араграф> 1 настоящей главы), то из произведений сверхмастерского искусства надо признать *наиболее соответствующим своему назначению*, создатель коего наиболее близок к понятию *сенок*, в древнеегипетском смысле, к понятию *воскресителя прошлого*. При этом, относительно *критерия искусства*, мы выяснили, что чем *отдаленнее* от настоящего предел воскрешаемого прошлого и чем оно *богаче напластованиями*, тем *функционально ценнее* роль виновника данного воскрешения; другими словами — то произведение искусства имеет наибольшие шансы на его *предпочтение*, коим *глубже и разнообразнее* выхватывается из забвения прошлое нашего «*исконного Я*».

Независимо от этого, — как мы уже знаем из процесса *возникновения искусства в мгновении* (см. четвертую главу, часть вторую) — в каждом сверхмастерском художественном произведении *разновременные* (по происхождению и по напластованию) психические *моменты* даются, так сказать, в *свернутом виде*, сразу в одном «*мгновении*», и что если мы расчленим такое «*мгновение*» на его составные части (как бы «*засняв*» его мысленно *au ralenti*<sup>25\*</sup>) — мы увидим, что эти части дают вкуче *более* или менее длинный *ряд* пережитого как нашим «*сознательным Я*», так и «*исконным Я*».

Вот в *длине* (resp. — в *глубине*) сказавшегося на искусстве ряда таких «*отложений*» в нашей памяти *разновременных психических моментов* (содержащихся в «свернутом виде» и постигаемых купно в мгновении) и обретается *функциональный критерий искусства*, по которому и детский рисунок, и произ-



ведение взрослого гения могут быть соответственным образом оценены.

Можно думать, что — в смысле *функции искусства*, учитывающей интересы нашего «исконного Я», — нам трудно ждать от детского рисунка тех же примерно чар воскрешения нашего атавистического прошлого, что и от произведения взрослого гения.

Напрасно так думать! — Во-первых, творчество ребенка куда богаче по сравнению с творчеством взрослых образами «коллективного происхождения», отличительная черта коих — их *мифологичность* (К.-Г. Юнг обозначает даже такого рода образы как преимущественно «исконные»<sup>26\*</sup>, на редкость «одаренные *производительной силой*»)<sup>19</sup>, а во-вторых, творчество ребенка, в связи со сказанным, гораздо *редуктивней*, чем у взрослого (находящегося под цензурной ферулой своего «сознательного Я»), т. е. куда ближе при ориентировке назад к воскрешаемым ценностям «исконного Я» и свободнее (непосредственнее) в общении с ними и в их отражении.

У проф. В. Харциева была приятельница Лина, 8-ми лет, которая заставила его однажды крепко задуматься. Над чем? — А вот послушайте! Возвратившись из школы, сообщает В. Харциев, Лина «забралась в свою комнату и одна играла. Какой-то странный стук, возгласы, окрики невольно обратили внимание матери. Что такое? Идет игра в школу. Лина делает замечание, выговоры, сердится, наказывает. Это кто так стучит и кричит? — Это — М. Н. Коровка, изображающая М. Н., великолепно выбранна. А это? — Н. П. Опять удачный выбор козлика, великолепно выражающего типичную особенность знакомой нам учительницы. Игра продолжается в наше отсутствие, но мы наблюдаем. Да это *целый животный эпос* — подумал я, в самом *процессе возникновения*»<sup>20</sup>.

И это отнюдь не из ряда вон выходящий случай! А скорее именно «рядовой» случай.

Беда лишь в том, что творческие выгоды, имеющиеся у ребенка, аннулируются в подавляющем большинстве его техни-

---

<sup>19</sup> Психологические типы, стр. 413 и 431–435 русского издания<sup>27\*</sup>.

<sup>20</sup> Психология поэтического образа в применении к воспитанию, стр. 423<sup>28\*</sup>.

ческим бессилием «воскресить» в возможной мере желанно-близкое его «исконному Я».

Гений же, имя коему — А. С. Пушкин, обладая *богатейшими дарами культуры XIX в.*, сумел развить в себе вместе с творческой *инициативой* совершенно исключительную по своей выразительности *технику* словесного мастерства, что не мешало ему в то же время оставаться чутко-верным своей *ребяческой* «ориентировке назад» в направлении первобытных ценностей «исконного Я».

«Я желал бы, — писал Пушкин Вяземскому в 1823 г., — оставить русскому языку некоторую *библейскую похобность*. Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и (французской) утонченности.

Грубость и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе»<sup>21</sup>.

И все же... эта «проповедь из *внутреннего убеждения*» отозвалась прежде всего на его же собственных, пушкинских, произведениях! И отозвалась с такою «*первобытной*» силой, какая дает, по-моему, основание говорить не только о «*бездне пространства*», но и о «*бездне времени*».

Оно и не удивительно, если принять во внимание *негритянскую кровь*, текшую в жилах величайшего из русских поэтов. *Африканское наследие*, говорят, никогда не изживается до конца, сказываясь не только через 200 лет (как то имело место у потомка Арапа Петра Великого), но и через 300 лет непрерывной цивилизации. По крайней мере, в этом откровенно признается другой наследник «африканских страстей» (тоже поэт, хоть и не гениальный, как Пушкин) — американец Каунти Куллен<sup>30\*</sup>:

Триста лет прошло, и нам  
Чуждо милое отцам:  
Пряность рощ, пугливый зверь,  
Что мне Африка теперь?  
Так я лгу, но целый день я  
Слышу, как дичает пеньё  
Птиц, всполохнутых, когда  
Мяса грузные стада

<sup>21</sup> Юр. Тынянов. *Op. cit.*, стр. 151<sup>29\*</sup>.

К побережьям пить идут  
Через травы, где, как жгут,  
Плоть двух любящих слита  
И над ними — высота.  
Так я лгу...

...но нет покоя  
Ни в прохладе мне, ни в зное  
Оттого, что топот ног  
Вверх, и вниз, и поперек  
Улиц тела моего,  
Сети джунглевых дорог  
Перетаптывает зло.

Эти ритмы сбереглись  
В теле криком! «Обнажись!  
Роскошь платья поскидай,  
Пляс любовный начинай!»

И пр. (Пер. Юл. Анисимова)<sup>22</sup>

Отнюдь не увлекаясь, позволительно утверждать, что в каждом из нас «сбереглись» где-то на глухих «улицах нашего тела» «ритмы» родных «джунглей», т. к. в каждом из нас таится *своя* знойная «Африка», не *дающая покоя*, пока *искусство* не ублажит ее на время, вернув ее «блудных сынов» к ценностям их «экзотического» Я.

Но понятие *сенек* (воскреситель) приложимо к Пушкину не только в моменты его творческого увлечения «библейской похабностью» и прочей первобытной «экзотикой», но и в моменты его любовного восстановления куда менее давних исторических явлений. — «Поэзия, — сказал еще М. Гюйо, — это взгляд, устремленный в туманную, волнующуюся и бесконечную глубину вещей». «Часто иное произведение слова, — вторит философу М. Гюйо наш проф. Б. Лезин, — открывает перспективу в прошлое, объясняя на протяжении целых веков смену общественных явлений интимнее, проще, чем, напр<имер>, наука история»<sup>23</sup>. «Знаменитый историк В. О. Ключевский» подтверждает эту мысль как раз на примере

---

<sup>22</sup> См. издающийся в Нью-Йорке «Русский голос» от 2 октября 1932 г.<sup>31\*</sup>

<sup>23</sup> Художественное творчество как особый вид экономии мысли. стр. 217<sup>32\*</sup>.

из А. С. Пушкина, дав «историческое, научное толкование типу Онегина» в своей статье «Предки Евгения Онегина». «Черта онегинского характера, оказывается, начинает проявляться со второй половины XVII в. и, благодаря историческим условиям, в начале XIX в. получила свое высшее развитие среди помещиков-дворян. Пушкин своим гениальным чутьем сумел схватить основные черты Онегина и вывести их в художественном типе. Это ли не экономия сил!» — восклицает по поводу этого образцового примера проф. В. Лезин<sup>24</sup>, тем самым помогая мне тут же перекинуть мостик к третьей «координате» искусства — к *творческому методу*, о котором, как об оценочном *критерии* того же «детского рисунка» и, рядом с ним, — музы самого Пушкина, я тороплюсь сказать несколько заключительных слов.

Как мы убедились, исследуя *метод сверхмастерского искусства*, он сводится, с одной стороны, к *выразительной симплификации* представляемого предмета, а с другой стороны — к его «*театрализации*»; при этом мы пришли к выводу, что *степень соответствия* произведения искусства его *идеальному методу* определяется *наименьшим израсходованием творческих средств при достижении наилучших результатов*. — Этот вывод одинаково относится и к *критерию* метода «*симплификации*» самой по себе, и к *критерию* метода *театрализации*, актуализирующей симплификацию и (в их совместной *выразительности*) сливающейся с нею.

Если принять во внимание, что «выразительная *симплификация*» сводится к «фетишистской» формуле «*pars pro toto*», — необходимо признать, что *критерий метода* сверхмастерского искусства должен, в общем, совпасть с *критерием спецификаума* оно и что, следовательно, всё сказанное о нем — в применении к «детскому рисунку» и *chef d'œuvre* у Пушкина — имеет не только близкое и непосредственное отношение к *критерию художественного метода*, но и получает в последнем свое творческое *объяснение*. И действительно: каким путем как не методом *виртуозной* (по сравнению с детским творчеством) *симплификации*, обретающей свою конечную *выразительность* в *тонко* исполь-

<sup>24</sup> Там же, стр. 237<sup>33\*</sup>.

зованной (в противоположность детски-грубой) *театральности*<sup>25</sup>, достигает А. С. Пушкин того идеального соотношения членов в формуле «pars pro toto», при котором совершенно незначительная на вид нарочито *упрощенная* словесная «pars» замещает собою огромное многосмысленное «totum».

В конечном итоге!

Выходит на поверку моего *критерия* и вопреки признаниям Льва Толстого, Александра Бенуа и прочих критиков искусства (споткнувшихся как раз на проблеме «критерия»!), что можно очень вразумительно и даже точно определить как *ценность* детского несовершенного рисунка, так и *ценность* совершенно гениальной поэзии Пушкина.

### 3.

Время пришло! И если бы мы захотели теперь подытожить главнейшее, что удалось подметить в настоящем исследовании у искусства, значение которого не исчерпывается понятием *мастерства*, а *переходит* за его границы, *выпирает* из них чем-то *существенным* (для своей конституции) или же как-то *обходит* (нередко даже коряво) эти самые границы мастерства в привычном его понимании, — мы пришли бы к заключению, что такое *сверхмастерское* искусство (как мы «окрестили» его на этих страницах) может быть охарактеризовано — в отличие от искусства, преследующего лишь «технические задачи» высокого *мастерства*, — как некое *откровение*, т. е. как нечто такое, что не подлежит конечному *уразумению рациональным путем* по сравнению с искусством, исчерпывающим себя в понятии «мастерства».

---

<sup>25</sup> Вспомним хотя бы: 1) то, что говорилось в части второй главы восьмой об успехе *пародии* как о некоем *открытии* «приема», «манеры», «подхода», «caché» и пр<оч>. в пародируемом произведении (выявляющем тем самым *творческую оригинальность* пародиста) и 2) то, что было сказано в п<араграфе> 1 этой (девятой) главы о величине разницы, какую образует *преображение* предмета между ним — в его объективной данности — и им же в его театрализованном виде! (Ленский, каким он был в легко угадываемой действительности, весьма далек от Ленского же, каким представил его Пушкин: на трагических котурнах, в «классической» позе героя-стойка, равнодушного к «стреле», готовой «пронзить» его, и к «Лете», готовой его «поглотить»).

Да — *откровение!* Потому что сверхмастерское искусство *открывает* ценности, до которых, выражаясь языком священных книг, «человеческим умом не дойти!» Воскрешает среди них такие (перед взором «исконного Я»), какие и впрямь воспринимались в древности как всамделишное «откровение»! И при этом совмещает их (несовместимые, разновременные!) в *едином мгновении*, «озаряющем» нас наподобие *откровения!*

Трудно передать должным образом сущность *откровения* в какой бы то ни было области (в противоположность чисто рациональному *понятию!*) А уж в области *искусства*, к усвоению которого дороги большей частью засорены бумажным хламом горе-эстетиков, — и подавно!

Если я вменяю себе в некоторую заслугу дискриминацию *сверхмастерского* искусства как *откровения*, рядом с тем, которое, будучи выражением не более как *мастерства*, не вправе претендовать на подобную квалификацию — я объясняю эту заслугу не столько своими личными качествами артиста, озаренного Откровением Искусства, сколько неустанной пытливостью моей философской мысли в области искусства, где мне довелось творчески работать свыше тридцати лет.

Откровение искусства!.. Я беру на себя право предложить учение о нем точно так же, как и право выдавать это учение за *откровение sui generis*<sup>34\*</sup>! И делаю это на том основании, какое положено мною из тщательно проверенных данных научного и чисто художественного анализа, а также тех выводов (чуждых какой бы то ни было — партийной или кружковой — предвзятости), за какие я смело и полностью принимаю на себя не только эстетическую, но и моральную ответственность перед современными искусствоведами!

Достигнутые мною в новой области искусствоведения результаты могут быть лучше всего оценены, если сравнить их с теми, кои были лишь намечены в данной области искуснейшими и испытанными «следопытами».

В самом деле! Как только кто-либо из «следопытов» в истории искусствоведения приближался к достижению поставленной себе задачи и уж готов был (вот, вот!) окончательно разобраться, что же такое в своей истинной сущности представляет собой подлинное (хоть и, м<ожет> б<ыть>, технически слабоватое)

*искусство* рядом с великолепным *ремесленным* «шедевром», так у такого «следопыта» («кажинный раз на том же месте!») словно ноги подкашивались, и бедняк спотыкался чуть не в двух шагах от заветной цели!

Мы уже имели случай беседовать о таких неудачниках в начале настоящего исследования (см. «Пролегомены искусствования»). Особенно поучителен пример, какой нам явил (если помнит читатель) философ Б. Христиансен, который, добравшись до пункта в человеке, что «жаждет самооткровения», и увидев, что «его *откровением может быть искусство*», не сумел разобратся, в чем именно таковое «откровение» заключается, и затоптался в бессилии на одном месте, бормоча какую-то метафизическую невнятицу. Среди этой «невнятицы», правда, слышатся и весьма мудрые «наводящие» соображения, но, как и прочие мысли прославленного философа, они остаются висеть в воздухе наподобие «недоуменных вопросов». «Не всякое сочетание тонов, — говорит, напр<имер>, Б. Христиансен, — образует мелодию»<sup>26</sup>. Правильно! — скажем мы. «*Последовательность тонов может быть бессодержательна*», — продолжает Б. Христиансен. Еще того вернее! — согласимся мы. «Что же в ней тогда недостает?» — задастся вопросом «следопыт» искусствознания. — «Как будто одни из них (последовательностей тонов)<sup>36\*</sup> обладают даром речи, другие — нет». Как будто! — усмехнемся мы, видя, куда клонит сей «следопыт». — «Одни ряды тонов — точно бессмысленная болтовня, — констатирует Б. Христиансен, — другие мы понимаем сразу, как наш родной язык. Словно в нас пробуждается что-то при первых звуках мелодии, и это „что-то“ ведет нас к одной цели, которую мы предощушаем, — путями, которых мы не предвидим; и это ощущение цели делает понятным для нас каждый шаг мелодии. Мы слушаем тоны и, однако, отдаемся мелодии. Есть артисты с таким богатым внутренним содержанием, что у них всё чисто слуховое исчезает. *Что же такое содержится в мелодии позади поверхности тонов?*»<sup>27</sup>.

В самом деле: что же такое содержится в мелодии *внутри* ее самой или «*позади*» ее, как выражается Б. Христиансен, за пре-

---

<sup>26</sup> Философия искусства. Изд<-во> «Шиповник», СПб., 1911 г., стр. 72<sup>35\*</sup>.

<sup>27</sup> Там же, стр. 73<sup>37\*</sup>.

делами ее чувственных данных, что мы можем принять за истинную сущность искусства? За ее... «откровение»?

«Мы не можем описать этого, — сознается в своем бессилии Б. Христиансен, — мы говорим об этом только сравнениями...»

Вот тебе раз! — вздыхаем мы разочарованно. — Ну что же делать, ладно! Говори хоть сравнениями, да только *толком!*

И Б. Христиансен из последних сил тщится исполнить наше желание.

«В этой речи (в речи мелодии)<sup>38\*</sup>, — заикается он, — мы как будто узнаем знакомый голос на родном языке; но он ничего не сообщает нам о том, что есть или что происходит, ничего о настоящем или минувшем (?!)<sup>39\*</sup>, и нет перед нами никого, кто мог бы рассказывать нам, мы одни с самим собою, с нашим переживанием. Но это не свободное переживание — нас влечет к какой-то цели, мы и сами стремимся к ней, и каждый шаг наш полон свободы и принужденности. Но это образы и сравнения<sup>28, 40\*</sup>. И т. д. и т. п. Что называется, «начал за здравие, а кончил за упокой», или вернее — кончил ничем, сведя проблему музыкального искусства к отнюдь не разрешающим ее намекам. А между тем в отношении той же проблемы, занятой сущностью музыкальной мелодии, Б. Христиансен мог найти для себя очень толкового «вожатого» в лице хотя бы нашего гениального Ф. М. Достоевского! Правда, «вожатого» опять-таки не до самой *сердцевины искусства* (которая дразнит амбицию любого искусствоведа), а всё же могущего провести куда ближе к ней, чем удалось добраться собственными силами самонадеянному Б. Христиансену. Я имею в виду тот случай, какой сообщил раз Достоевскому А. Милюков, и ту поразительную отповедь, какую разразился в ответ наш гениальный психолог.

Довелось раз А. Милюкову увидеть на окраине Петербурга, как маленький мальчик из мелочной лавки попросил пастуха, гнавшего коров, дать ему за грош поиграть на его дудке. После нескольких попыток извлечь из дудки звуки, мальчик за произ-

<sup>28</sup> Ибо говорить, что голос искусства (в смысле *откровения*) «ничего не сообщает о <...> *минувшем*», т. е. о том, что связано с подспудной жизнью нашего «*исконного Я*», — значит служить панихиду по самому живучему, в глазах искусства, о котором оно только и говорит.



веденный им шум получил назидание от городского и, с грустью оставив дудку, побежал дальше<sup>41\*</sup>. Когда А. Милюков рассказал это Достоевскому, тот «быстро заходил по комнате и заговорил с жаром: „Неужели вам этот случай кажется только забавным?! Да ведь это драма, серьезная драма! Бедный мальчишка этот родился в какой-нибудь деревне, по целым дням был на свежем воздухе, бегал в поле, ходил с ребятами в лес по грибы или за ягодами, видел, как овцы пасутся, слышал, как птицы поют. Может быть, тятка или там дядя какой-нибудь на телегу с сенокоса посадит его или даже верхом на кобылке даст проехаться. Там у ребенка была какая-нибудь свистулька, а может и дудка, он насвистывал на ней во всю силу своей детской груди. И вот привезли этого ребенка в Петербург и отдали на годы в учение или, лучше сказать, — на мучение, к какому-нибудь слесарю или меднику, и сидит он с раннего утра до ночи в подвале душевой мастерской, в непроглядном дыму и копоти, и не услышит ничего, кроме стука молотков по меди и железу, да ругани подмастерьев. Ведь это — маленький „Мертвый дом“, где суждено ему вести каторжную жизнь много лет, а вернее бессрочно, как там, в сибирском особом разряде <...> И вот теперь у этого мальчика завелся грош, и он не проел его на пряники, не пропил на грушевом квасу, а видит — гонят коровушек, и у пастуха какая-то большая дудка. Он уже слышал ее. Захотелось ему удовлетворить высшей эстетической потребности, так или иначе присущей всякому человеку, и отдает он свой последний грош пастуху, чтобы дал ему минуту, одну только минуту, поиграть, хоть несколько звуков выжать из этой придавленной в душевой мастерской детской груди. Какое удовольствие! Какое наслаждение! Труба его звучит, он сам на ней наигрывает, и корова замычала, откликается ему по-деревенски...“»<sup>29</sup>

Вот это действительно замечательные слова об искусстве! Это и в самом деле приближает к тому, что составляет его *откровение!* Это вам не заикание Б. Христиансена, берущего-

---

<sup>29</sup> Привожу эту цитату из книги проф. И. И. Лапшина «Художественное творчество» (изд<-во> «Мысль», Пг., 1923 г.), глава пятая статьи «О перевоплощаемости в художественном творчестве», где приведенная цитата служит иллюстрацией наклонности художников создавать *воображением* людей и переживать их чувства.

ся с доктринальным видом разобратся в чарах мелодии и тут же в смущении отступающего перед этой задачей, не обрета нужных слов: все это, мол, «образы и сравнения». На «образах и сравнениях» строит свою речь о пастушеской трубе и наш Достоевский! Но насколько же его «образы и сравнения» красноречивее и доказательнее в *расшифровке откровения* искусства!.. Хочется прямо подписаться под приведенными строками нашего русского гения!.. Одно только удерживает от такого шага... вернее, даже не одно, а два обстоятельства!

Во-первых, ежели, по мнению Достоевского, суть «высшей эстетической потребности» у растрогавшего его мальчика заключалась не столько в вызывании мелодических звуков пастушеской трубы, сколько (как оказывается) в вызывании любезных ему образов деревни, из которой бедняжка был безжалостно перемещен в «подвал душной мастерской» Петербурга, — то никакого «откровения» тут искусства не ищите! Ибо стоит только вновь отправить бедного мальчугана в родную ему деревню и никакой тогда трубы, напоминающей о деревне, ему не потребуются: она сама, эта деревня, со всеми своими «чарами» будет тогда вновь к услугам этого деревенского мальчика! Другими словами, мы здесь возвращаемся (и поделом!) к забытому, наивному искусствовопониманию Чернышевского, учившего, что «гораздо лучше смотреть на самое море, нежели на его изображение; но за недостатком лучшего человек довольствуется и худшим, за недостатком вещи — ее суррогатом»<sup>30</sup>. Правда, искусствовопонимание Достоевского гораздо тоньше и ближе к истине, чем у Чернышевского: имеется в виду (прогресс!) не *адекватное* (в идеале) изображение недостающего предмета, а *преображенное* и художественно «переведенное» на «иной язык»: с языка зрительных по преимуществу форм на язык слуховых, на «язык музыки». Отсюда хоть и «дистанция огромного размера», но всё же прямой путь до «Waldweden» («Шум леса») вагнеровского «Кольца Нибелунгов» и «Сельских картинок» П. И. Чайковского.

Другим обстоятельством, могущим удержать нас от того, чтобы расписаться под приведенными строками Достоевского,

<sup>30</sup> «Эстетич<еские> отношения искусства к действительности», СПб., изд. 1865 г. стр. 7 (см. мою критику взгляда Чернышевского на искусство в четвертой главе, часть вторая настоящей книги)<sup>42\*</sup>.

является ироническое сомнение: да полно! Умел ли этот деревенский мальчишка *играть* на пастушеской трубе!<sup>31</sup> И не хотелось ли ему просто «побаловаться», т. е. слегка попрофанировать искусство музыки? Ведь из того, что у мальчишки в деревне была «какая-нибудь свистулька, а может и дудка» (как предполагал Достоевский), еще не следует умение «удовлетворить» на дудке «высшей эстетической потребности»!

Капризная штука — искусствовопонимание, трудная вещь — искусствознание, а уж об искусствоведении и говорить не приходится! — Чуть-чуть не догляди, ослабь контроль и окажется, что даже объяснениям самого художника не следует вполне доверяться, как бы откровенно он и добросовестно ни комментировал свое собственное произведение. В этом отношении незабываем конфуз, какой связан со знаменитым поэтом Эдгаром По, постаравшимся разуверить читателей насчет своей «вдохновенности» и дать «неопровержимые» доказательства, что его произведения, в частности гениальное стихотворение «Ворон», написаны без малейшей примеси «мистического настроения», «озарения», «наития», «экстатической интуиции» и т. п. иррациональных факторов, а создававшееся, «шаг за шагом <...> с точностью и строгой последовательностью математической проблемы»<sup>32</sup>. Он «постарался», говорю я, «разуверить читателей» в одном и «дать неопровержимые доказательства» противоположного, но достиг ли он этого — осталось под большим сомнением для тех, кто знает, что поэтам, как никому другому, свойственно «фантастически» заблуждаться в источниках своего творчества. Для тех же, для кого комментарии автора к его собственным произведениям являются непреложными («*ipse dixit!*»), для тех должны быть приемлемы и такие авторские толкования, как, например, гоголевское<sup>44\*</sup> — «Ревизора», сделанное великим писателем через 10 лет после его премьеры.

---

<sup>31</sup> Я по опыту знаю (будучи в юности флейтистом-*виртуозом*), как трудно, напр., успешно испробовать свои силы на пастушеской «жалейке». Я не раз упражнялся на ней в Спасском уезде Тамбовской губ. и должен сознаться, не добился извлечения из сего пастушеского инструмента мелодии, которую можно было бы квалифицировать как «музыкальную».

<sup>32</sup> Ср. главу первую настоящей книги «О спорности искусства»<sup>43\*</sup>.

«Ну, а что, если Миргород наш же душевный город, — задается Гоголь вопросом, в „Развязке «Ревизора»“, — и сидит он у всякого из нас? <...> Страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба <...> Ревизор этот — наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя...» В этом городе, по словам Гоголя, «бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники», и городничий — «сам нечистый дух»<sup>33</sup>.

В предисловии к настоящей книге («Внушение искусства») я дал примеры *изворотливости*, какую обнаруживают загипнотизированные, когда им приходится *объяснять* другим по пробуждении, *почему* они выполнили то или другое из сделанных им нелепых внушений! Жертва гипноза приведет вам какие угодно основания своего поступка, какие угодно объяснения факта, непонятного ему самому, но, конечно, не раскроет вам его происхождения и не осветит должным образом его истинную сущность. То же самое бывает приблизительно и в области *искусствотолкования*, особенно когда оно исходит от самого автора комментируемого произведения: ведь все деятели сверхмастерского искусства творят, как мы убедились, под властным *внушением* их «*исконного Я*»! И дело отнюдь не меняется от того, *сначала* ли автор (Эдгар По, напр<имер>) творит преимущественно под властью *мистики* своего *иррационального «Я»*, лишь *впоследствии* придумывая своему детищу *рациональное* толкование, или же *сначала* он, по-видимому, творит (Гоголь, напр<имер>) преимущественно под властью *ratio* (= духа *остроумия*) и лишь *впоследствии* дает своему детищу *иррационально-мистическое* толкование: в обоих случаях мы — умудренные опытом — уже знаем, что *тайные пружины* достигнутого искусства заключены в «*исконном Я*» их творцов, ибо еще З. Фрейд хорошо показал (посвятив тому целую книгу<sup>34</sup>) связь между *остроумием* и «*бессознательным*», гнездящимся в тьме наших душ.

<sup>33</sup> Что представляет собой так мистически-истолкованный «Ревизор» я, со смехом, показал в своей режиссерской буффонаде на сцене «Кривого зеркала»<sup>45\*</sup>, где она не сходила с репертуара около пяти лет (см. III том моих драм<атических> произведений (изд<-во> «Academia», 1923 г.), стр. 27).

<sup>34</sup> *Остроумие и его отношение к бессознательному*<sup>46\*</sup>.

Если проблема искусства не в состоянии теперь нас смутить и любое лжетолкование художественного произведения — принадлежит оно самому автору или критикам — не может в настоящее время нас сбить с панталыку, — этой *страховке* мы в лавиной доле обязаны тем просветительным принципам, какие изложены на этих страницах.

Легко, однако, представить себе то смущение, какое без данной «страховки» должно объять любознательного человека, вздумай он после прочтения «Ворона» Э. По или «Ревизора» Гоголя довериться авторским толкованиям этих *chef d'œuvre*'ов.

Поистине — «мудреная штука» искусствоведение, ежели прикасаться к его проблеме без должной предварительной подготовки! — «Головокружительная» вещь, можно сказать без малейшего преувеличения, коли иметь в виду то признание, какое сделал знаменитый композитор Н. А. Римский-Корсаков, когда ему «захотелось написать большое сочинение об эстетике музыкального искусства» — «целые дни думая» о предметах, к искусствоведению относящихся, «переворачивая так и сяк свои отрывочные мысли», наш великий композитор почувствовал («в одно прекрасное утро») «крайнее утомление, сопряженное с какими-то *приливами к голове* и *полной спутанностью мышления*»<sup>35</sup>.

Хотя композитор Н. Н. Черепнин<sup>48\*</sup> и склонен по доброте душевной думать (сужу по его карандашной записи на книге, которую он мне одолжил), что все эти болезненные явления были обусловлены, б<ыть> м<ожет>, у Римского-Корсакова «переходным возрастом» и «высоким давлением крови», я лично полагаю (помня о беспомощности своего великого учителя в области научных дефиниций искусства)<sup>36</sup>, что виной всему здесь и впрямь «головоломные» местами трудности искусствоведения, которые не так легко дают преодолеть себя без должной философской сноровки даже таким гениальным художникам, как Н. А. Римский-Корсаков или сам Лев Толстой! И правильно поступил первый, отступив перед трудностью непосильной

---

<sup>35</sup> См.: «Летопись моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова, глава XXII<sup>47\*</sup>.

<sup>36</sup> Одни его предисловия к своим операм дают уже достаточное представление о слабости его теоретических аргументаций.

задачи, в то время как второй (не желавший ни перед чем отступить в своей чрезмерной гордыне!) поддался критическому соблазну и прославил себя книгой об искусстве, полной односторонних и произвольных о нем суждений.

#### 4.

В главе «О спорности искусства» мы придирчиво искали в нем элементов *подлинно-существенных* для его личности или, по крайней мере, — бесспорно-необходимых и неизменно-свойственных ему факторов притягательной *преlestи*, и в результате нашего аналитического разбора пришли к убеждению, что искусство может обходиться без следующих категорий:

*красоты* (эстетического начала),  
*правды* (верности природе),  
*добра* (нравственного начала),  
*мастерства*, (стиля, формы),  
*идеи* (смысла, содержания),  
и *иррационального начала* (вдохновения, озарения и пр<оч>.).

Вопреки самым почтенным эстетическим доктринам, мы увидели — не без некоторого, в конечном счете, смущения, — что искусство, так или иначе, может проявлять свои чары совершенно *вне* перечисленных категорий красоты, правды, добра и др.

При такой коренной переоценке данных категорий нам показался вполне естественным (закономерным и логичным) факт полного *отрицания искусства* со стороны наиболее смелых и последовательных умов<sup>49\*</sup>.

И тут же нам волей-неволей пришлось на огромном ряде примеров показать воочию, что *смерть искусства* или его *смертельная болезнь* является чистейшим вздором<sup>50\*</sup>, не более как измышлением тех горе-ценителей, которые во все века усматривали *снижение искусства* с точки зрения надуманных ими или обветшалых идеалов, а то и просто из профессиональной зависти.

О том, что временное и отчасти спорное «снижение» искусства (граничащее с полным «омертвлением» его в глазах некоторых) идет параллельно с *ростом* художественной продукции (приво-

дящей к форменному *засилию искусства* во всех областях нашей жизни) — об этом убедительнейшим образом поведала миру грандиозная Парижская выставка<sup>51\*</sup> 1937 г., устроенная как раз для показа «*Искусства и техники в современной жизни*».

Начальная глава «О спорности искусства» (открывающая эту книгу), должно быть, вызвала у большинства читателей недоумение, которое если рассеялось в известной мере, то лишь при чтении последующих глав, конечные из коих — смею думать — не оставили уже больше сомнения в крайней *условности* и *относительности* категорий «красоты», «правды», «добра» и прочих, связываемых обычно с понятием «искусства». Их можно, стало быть, и *отрицать*, все эти категории, и точно так же *утверждать* в зависимости от той концепции, какая привлекается из сложной гущи «искусства».

Нетрудно угадать, что с точки зрения тех указаний, какие нами найдены в *спецификуме*, *функции* и *методе* сверхмастерского искусства, «раскритикованные» категории (и «красоты», и «правды», и «добра», и др.) могут вновь обрести свое полное *оправдание*, но уже в совершенно *ином* (отличном от прежнего) значении.

В самом деле!

Начнем с «красоты» (эстетического начала)!

Нужна ли, спрашивали мы себя, и обязательна ли для искусства прелесть *красоты*?

Да, скажем мы теперь, нужна! Но только в искусстве требуется совершенно *другая* «красота», чем имеется в виду «бонтоными» эстетиками, — не «потусторонняя», а скорей «посюсторонняя».

В искусстве сверхмастерского значения, рассчитанном на архаические вкусы нашего «исконного Я» (а не на гуманно-эстетические нашего «сознательного Я»), если и постулируется какая-то «красота», то уж конечно в ее крайне-специфическом понимании! Например — в понимании Достоевского, изрекшего: — «Что для ума *позор*, то для сердца — сплошная *красота*»<sup>52\*</sup>.

В связи с этой гениальной сентенцией хочется снова вспомнить содрогание проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовского от прикосновения к категории «красота», в каковой наш ученый усматривал «какое-то особое родство <...> с явлениями *анормальными*

и аморальными»; «чуть ли не во всех видах человеческого зла» Овсяннико-Куликовский раскрывал «нечто эстетически подкупающее <...> Патология эстетики еще не написана, — говорил он, — но когда ее напишут, она сольется в одно целое с самой историей эстетического развития человечества...»<sup>37</sup>

«Эстетически подкупающее...»

Я уже говорил (в главе восьмой) о безущербном (для нашего теперешнего изнеженного организма) пути снабжения «исконного Я» архаически-идеальными благами, уподобив этот путь фабрикации горьких пилюль в *обсахаренной* оболочке. Остается только заметить по поводу «эстетически подкупающего» у проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовского, что оно должно относиться не к «обсахаренной оболочке» пилюли (отнюдь не горькой на вкус «исконного Я»!), а к *самой* этой «пилюле», к ее, так сказать, *консистенции* — в ней именно и заключается, по-видимому, та «*посюсторонняя*» («подкупающая» наше «низменное Я») *красота*, которая является, по слову Достоевского, «*позором*» для ума цивилизованного человека.

Приблизительно то же можно сказать и о «*правде*» в искусстве (т. е. о «верности природе»).

Что какая-то *правда* нужна в художественном произведении, что последнее какою-то своей стороною должно быть «*верным природе*» — это, я думаю, без дальних рассуждений смутно чувствует каждый из нас. — Но что эта правда — совсем *другая* в «царстве вымысла», каким (в значительной части) является искусство, — это тоже все смутно понимают.

Остается только эти «смутное чувство» и «смутное понимание» *правды в искусстве* приблизить к тому «светочу», каким в данном случае можно признать «психологию» нашего «*исконного Я*».

Тогда глубинная правда о «правде в искусстве» осветится сразу же верным светом — вместо обманчивого, какой отбрасывает на художественные предметы сознание современного человека.

Мы знаем — от Lévy-Bruhl'я — что «пространство, время и число первобытного человека *не те же*, что у нас; они рас-

---

<sup>37</sup> Воспоминания. Изд-во. «Время». Пг., 1923 г., стр. 43<sup>53\*</sup>.



ходятся в *основных чертах*, какие наличествуют в основе мира первобытных людей; расходятся благодаря мистическим элементам, проникающим материальную действительность, свойство коих состоит определенным образом в том, чтобы стать недостижимыми для числа, быть может, и, во всяком случае, для времени и пространства»<sup>38</sup>.

Одно уже столь «дикое» отношение ко времени, числу и пространству со стороны первобытного человека (чья психология близка атавистическим образом нашему «исконному Я») <sup>39</sup> говорит достаточно убедительно об *отличии* «правды» в ее понимании нашим «сознательным Я» от «правды» в ее представлении у «исконного Я» (чьи воззрения учитываются с самого начала в творчестве сверхмастерского искусства).

Вообще, перед лицом искусства можно говорить о нескольких *различных* «правдах» — о «правде», *логически* постулируемой («правде» математиков и людей здравого смысла); о правде *металогической*, допускаемой, например, мистиками в состоянии вдохновенного «наития», «озарения», интуитивного опознания<sup>40</sup>; о «правде» явно *алогической* (стоит только внять тертуллиановскому «credo quia absurdum est»<sup>57\*</sup>)<sup>41</sup>; и, на-

<sup>38</sup> La mentalité primitive, p. 72–105<sup>54\*</sup>.

<sup>39</sup> Ibid., p. 15–16.

<sup>40</sup> В *конкретно-идеальном начале* бытия, являющемся источником своих качеств, и форм, заключена, по мнению проф. Н. Лосского, «неисчерпаемая мощь для творчества всё новых и новых *способов* бытия, а также всё новых и новых *обнаружений* в пространстве и времени. Поэтому оно есть начало *жизни*; как самостоятельный источник жизни, оно есть *живое существо* <...> конкретно-идеальная самость такого существа (стоящего выше определенного окачествования)<sup>55\*</sup> есть нечто *металогическое* <...> Индивидуум принадлежит к царству *металогического бытия*<sup>56\*</sup>, к которому (напр.)<sup>55\*</sup> число не применимо». Намек на это царство проф. Н. Лосский находит в тех случаях, когда родители, на вопрос, сколько у них детей, «отвечают именами: „Петя, Ваня, Маруся“, — а не числом три»; в сфере индивидуального «индивидуумов не один, но и не много в арифметическом смысле» (См.: Типы мировоззрений. Изд<-во> «Соврем<енных> записок», Париж, стр. 170; а также у С. Л. Франка (Предмет знания, стр. 237 и др.) — о *металогическом*).

<sup>41</sup> «Многие формы бытия лишены логического значения, таковы, напр., пространственные отношения, временные отношения и т. п. Кроме того, необходимо помнить, что форма вещи имеет логическое значение

конец, о «правде» *пра-логической*, *prélogique*, характеризующей первобытное мышление<sup>42</sup>.

Не будет чересчур смелым заметить (после всего уже сказанного на этих страницах!), что *все эти четыре «правды» могут иметь видное место в сверхмастерском искусстве* (за исключением разве что чисто логической правды в изоляции ее от прочих «правд»); из чего «логически» следует, что *правда*, в общем, не только *нужна* в сверхмастерском искусстве, но что без нее нельзя даже представить себе художественное произведение! — Весь вопрос только в том, *что* это за «правда» с рациональной точки зрения.

В этом смысле крайне поучительное признание мы находим в одном из писем Леонида Андреева: «Природа, — сообщает он, — все эти моря, облака и запахи я должен приспособить для приема внутрь, а в сыром виде они — слишком физика и химия. То же и с людьми: они становятся интересны для меня с того момента, как о них начинает писаться история, то — есть *ложь*, то — есть всё та же наша единственная *правда*. Я не делаю из этого теории, но для меня воображаемое всегда было выше сущего, и самую сильную любовь я испытываю во сне. Поэтому я, пока не сделался писателем и не освободил в себе способности воображения, так любил пьянство и его чудесные и страшные сны <...> Сейчас за окнами моросит, просто моросит, и нет ничего, кроме простой мокрой Финляндии и озноба в спине, а начни описывать, и получится интересно; и чем правдивее я буду изображать, тем меньше останется правды»<sup>43</sup>.

Точно так же нужно — рядом с «правдою» — и «*добро*» в сверхмастерском искусстве. Но опять-таки: *какое «добро»?* Для *кого «добро»?* В *чьих* глазах «добро»?

Ясно уже (нетрудно вновь догадаться!), что «*добро*» тут требуется отнюдь не в кантианском смысле, толстовском или в том,

---

не сама по себе, а лишь постольку, поскольку вещь входит в состав аналитически познающего сознания, т. е. образует объективную сторону суждения» (См.: Н. Лосский. Мир как органическое целое, стр. 148.)<sup>58\*</sup>.

<sup>42</sup> «Nous pourrions dire de la mentalité primitive qu'elle est prélogique en ses démarches»<sup>59\*</sup> — говорит, согласно с Lévy-Bruhl'ем, Ch. Blondel, см. его «La mentalité primitive» (Paris, p. 58).

<sup>43</sup> См. газ. «Возрождение» от 13 марта 1929 г., очерк Бор. Зайцева «Леонид Андреев в зрелые годы»<sup>60\*</sup>.

в каком «добро» понимается всевозможными «гувернантками» современного человечества (разными нянюшками, «боннами», религиозными проповедниками, «классными наставниками» и воспитателями всякого рода).

Как об этом говорилось уже в седьмой главе, знакомясь ближе с нашим «исконным Я», мы тем самым знакомимся с его *насущными запросами*, не имеющими ничего общего (в своей *архаической* специфичности) с запросами нашего современного «сознательного Я» — ни в смысле нравственных стимулов, возникающих у этих «Я» запросов, ни в смысле эстетической или религиозной их нормировки.

Мы увидели (также в седьмой главе), что эти «насущные запросы» нашего «исконного Я» и все его «архаические желания» сводятся к тому, чтобы несуществующее больше, но нехватящее нашему «исконному Я» благо стало для него вновь существующим (или как бы существующим), чтобы оно воскресало перед ним по желанию, хоть на миг, другой, иллюзорным образом! Воскресало со всеми «сквернами» нашего «подспудного Я»! Со всеми «божественными» чертами, создавшимися в «золотой век» легендарного человечества! Воскресало во всем богатстве напластовавшихся грез нашего многовекового «Я»!

И в этом «воскрешении» мы не могли не признать основной функции сверхмастерского искусства, преисполненного эвтелистическим смыслом, т. е. нашли то самое «добро», которое оправдывает творческую энергию, вкладываемую в любое создание искусства! — Оправдывает не только в глазах нашего «исконного Я», но и «сознательного Я», тяготящегося от напора «набухающих» под его «порогом» антисоциальных страстей и обретающего здесь сущее *добро* в виде «клапана», предохраняющего всю нашу психику от губительного взрыва. Если все эти данные нас не обманывают, излишне распространяться, что и категория «идеи» («содержания», «смысла») нужна и более того — необходима (наравне с категориями «правды» и «добра») в произведениях сверхмастерского искусства. — Нужно ли тут пояснять, *какого* именно *рода* «идея» и «содержание» необходимы в таком искусстве? — Не значило бы «ломиться в открытые двери», если начать указывать, что эти «идея» и «содержание» должны со-

ответствовать лишь той «красоте», «правде» и тому «добру», какие имеются в представлении не у нашего «сознательного», а у «исконного Я»!

Точно так же — после всех этих данных — ни к чему приводить доказательства и какие бы то ни было оправдания для «*иррационального начала*», в произведениях сверхмастерского искусства, для наличия того принципа (*вдохновения, интуиции, озарения, наития* и пр<оч>.), который насквозь пронизывает всё «мышление» нашего «исконного Я» и предопределяет его конечные вкусы.

Остается категория «*мастерства*»...

Было бы вразрез со всей этой книгой — «напирать» на категорию «*мастерства*» там, где искусство трактуется в его *сверхмастерском* понимании (т. е. как такого рода ценность, которая *независима от технического совершенства*).

Но что вообще какое-то «*мастерство*» — хотя бы минимальное в техническом отношении — *нужно* для создания художественного произведения, явствует до такой очевидности, что избавляет, казалось бы, от каких бы то ни было доказательств. Что же получается здесь в итоге?

А то, что *все* подвергаемые сомнению нашим «сознательным Я» категории, связываемые издавна как существенные с произведениями высокого искусства, получают свое полное *оправдание*, лишь только критерием их в отношении искусства берется не наше «сознательное Я» (с его установкой на «мастерское» искусство), а «*исконное Я*» (с его установкой на искусство, *независимое от технического совершенства*).

В результате оказывается, что все эти проблематичные категории, на которых ломали в споре перья сотни добросовестных критиков, рискуя своей репутацией, должны пониматься совсем в *другом смысле и значении*, чем все они полагали.

И красота,  
и правда,  
и добро,  
и идея,  
и *иррациональность* —

могут тесно связываться с понятием искусства, но... не всякого, а *сверхмастерского*! Могут оправдывать свое наличие в нем,

не вызывая спора, но... лишь с точки зрения «исконного Я»! И — вопреки старой эстетике — если и *различаются* друг от друга, то не всегда заметными чертами и, можно сказать, *не вполне*, переходя порою из «*правды*», например, в «*красоту*» или наоборот! Просвечивая, скажем, «*идею*» сквозь «*красоту*», «*добром*» сквозь «*идею*» или в ином порядке! И прикрывая «*иррациональным*» образом швы на границах перечисленных категорий, различаемых нашим «сознательным Я».

---

# КОММЕНТАРИИ



---

---

## ВНУШЕНИЕ ИСКУССТВА (Вместо предисловия)

«Внушение искусства» — 17 июня 1934 г. Евреинов выступил с лекцией под таким названием в Salle D'Iena в Париже в рамках театрального фестиваля, посвященного его театральному и музыкальному творчеству, закрывшего театральный сезон 1933/1934 г. — первый сезон для созданного им передвижного сатирического театра «Бродячие комедианты» (см.: «Последние новости» от 28 июня 1934 г.; переизд. — Русское зарубежье. Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920–1940. Франция. В 4 т. / Под общ. ред. Л. А. Мнухина. Париж; М.: УМСА-Press, 1997. Т. 2), программу которого составили еврейновские пьесы. Текст выступления в основном совпадает с текстом предисловия (первые три страницы из четырех; см.: БНФ. Col 22\_125). Однако воспользовался ли Евреинов уже готовым материалом для своего выступления или же, наоборот, текст лекции послужил основой для предисловия, установить не удалось.

Первая редакция отложилась в ед. хр., в которой хранится весь текст трактата (см.: БНФ. Col 22\_114).

В заглавии предисловия четко прослеживается (возможно, намеренная) отсылка к книге П. Сурио «Внушение искусства» (*Souriau P. La suggestion dans l'art. 2 éd. Paris: Felix Alcan Éditeur, 1909*), в которой утверждается, что настоящее искусство так воздействует на зрителя, что его психика претерпевает некие изменения и переходит в состояние (эффект «внушения»), в котором начинает самостоятельно дорисовывать (посредством эстетического сопереживания) образы, полагаясь на материал, предоставляемый художником. Евреинов хорошо знал работу Сурио, и идеи последнего, безусловно, повлияли на его концепцию: в французском фонде автора имеется собрание под названием «Примечания к чтению книги



„Внушение искусства“ Souriau», в котором отложились выписки из произведения исследователя на французском языке (см.: БНФ. Col 22\_131: *La suggestion dans l'art* (1909) — «Notes de lecture de Evreinov» (Внушение искусства — «Примечания к лекции Евреинова»). Суть цитат сводится к тому, что 1) искусство (как словесное, так и музыкальное или изобразительное) не предоставляет воспринимающим его уже полностью готовые образы; 2) воображение воспринимающего играет значительную роль в доработке-интерпретации образов, которые, в конечном счете, являются не чем иным, как «внушениями»: «*La suggestion verbale, graphique ou musicale ne nous fournit pas d'images toutes faites; elle ne fait qu'orienter nos facultés imaginative dans un sens déterminé — le mots que nous lisons, les figures que nous avons devant les yeux, les accords que nous entendons sont de simples signes, souvent abrégatifs et conventionnes, des signes que nous devons interpreter pour nous donner nous-mêmes les représentations voulus <...> c'est justement l'effet principal (de l'art)* (пояснение Евреинова. — К. П.), *de nous enlever toute force de résistance volontaire, en même temps qu'elle augmente l'activité de notre imagination»* (БНФ. Col 22\_131; см.: *Souriau P. La suggestion dans l'art*. P. 66–67; «Словесное, графическое или музыкальное внушение не дает нам полностью очерченные образы; оно только ориентирует наше воображение в определенном направлении — слова, которые мы говорим, фигуры, которые мы имеем перед глазами, лады, которые мы слышим, являются простыми знаками, часто сокращенными и условными, которые мы должны истолковать, чтобы получить собственные представления <...> это как раз есть главное воздействие (искусства) (пояснение Евреинова. — К. П.), направленное в то же время на то, чтобы лишить нас всякого сопротивления»).

<sup>1\*</sup> *То же самое приблизительно наблюдается ~ искусствовопонимания.* — Сравнительный анализ психологических процессов при гипнозе и во время восприятия искусства (при эстетическом опыте) первым дал П. Сурио в вышеупомянутом труде (ч. 2, гл. 1: *Rapports de l'hypnose à la suggestion* («Взаимоотношение гипноза с внушением»)), согласно трактовке которого оба эти процесса действуют одинаково в отношении воспринимающего.

<sup>2\*</sup> *...внушения архаического происхождения, получаемые нами в порядке наследования...* — В своей книге «Этюды оптимизма» (1907) явления, перечисленные Евреиновым, И. Мечников отнес к «психическим рудиментам» человека, или так называемой «возбужденной памяти». В частности, по поводу сомнамбулизма он пишет: «...во время естественного сомнамбулизма человек приобретает свойства, которых не имел в нормальном состоянии <...> он становится сильным, ловким, хорошим гимнастом, совершенно подобно своим человекообразным предкам <...> Но так как человек производит новые для него

действия, никогда не проделанные ранее во время его индивидуальной жизни, то следует предполагать, что эта возбужденная память относится к очень древним фактам, касающимся даже, быть может, дочеловеческого периода» (*Мечников И. Этюды оптимизма. М.: Наука, 1988. С. 179–180.*)

- 3\* *Бернхейм* Ипполит (Bernheim Ippolit; 1840–1919) — французский врач, один из учителей З. Фрейда; в своих психологических воззрениях отождествлял гипноз и внушение, рассматривая первый как один из видов деятельности воображения в реализации внушенных идей. Бернхейм считал, что для получения желаемого эффекта, будь то просто выздоровление или даже чудесное исцеление — вовсе не обязательно вызывать у человека состояние транса, достаточно того, чтобы человек был готов к внушению, т. е. чтобы все его чувства и мысли были направлены на желаемый результат, тогда будет достаточно одного слова или прикосновения, чтобы результат был достигнут. Таким образом, заключает Бернхейм, нет искусственного истерического состояния, называемого «гипнотизм», а есть только проявления сильного внушения, которые удается получить в состоянии искусственного сна (см.: *Bernheim. H. De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille. Paris, 1884.*)
- 4\* *Гюйо* Жан Мари (Jean Marie Guyau; 1854–1888) — французский философ-утилитарист, педагог, исследователь проблем этики и эстетики; придавал большое значение внушению в процессе становления личности ребенка, считая, что воспитание должно помогать наследственности. Посредством внушения в ребенке закладывается чувство необходимости, которое затем формирует волю. Таким образом, он приравнивал внушение к «зарождающемуся инстинкту». Основные положения своей теории воспитания Гюйо изложил в книге «Education et hérédité» (1889; рус. пер. «Воспитание и наследственность: Социологический этюд». СПб., 1891), изданной посмертно.
- 5\* *Бехтерев* Владимир Михайлович (1857–1927) — выдающийся физиолог, психиатр, невропатолог и психолог. Многие годы посвятил изучению внушения и самовнушения, в частности роли внушения в общественной жизни. Внушению, утверждал ученый, могут быть подвергнуты как отдельные лица, так и народная масса, охваченная определенной идеей. Самовнушение — это внушение, возникшее на почве сильных побуждений человека, оно обусловлено развитием воображения: человек в состоянии «развить воображение до появления иллюзий и галлюцинаций <...> Это и есть самовнушение», — писал Бехтерев в своей книге «Внушение и его роль в общественной жизни» (СПб., 1903).
- 6\* Курсив Н. Евреинава.
- 7\* Курсив Н. Евреинава.

- 8\* *Фрагмент*: Я сказал — «среда» ~ с самой задачей, — *утрачен в первой редакции*.
- 9\* *Фраза в первой редакции дана по-другому*: Мы и здесь, в искусствоведении, оказываемся опять-таки во власти внушенных... (БНФ. Col 22\_114).
- 10\* *Христиансен* Бродер (Broder Christiansen; 1869–1958) — немецкий философ-неокантианец фрайбургской школы, автор книги «Философия искусства» (рус. пер. — СПб., 1911). В ней произведение искусства рассматривается как способ погружения художника и зрителя (читателя) в глубь собственного «Я»: «В человеке должно быть нечто, что жаждет самооткровения, и его откровением может быть искусство, — пишет философ. — Искусство указывает человеку путь к самому себе. В нем, в этом искусстве, которое может быть праздной забавой и для многих бывает только ею, заложена и другая возможность: стать для человека самооткровением абсолютного» (*Христиансен Б.* Философия искусства. СПб., 1911. С. 156–157). Согласно Христиансену, любое художественное произведение как бы возникает заново всякий раз, когда оно воспринимается новым зрителем.
- 11\* Курсив Н. Евреинова.
- 12\* *...эвтелизма искусства*. — Эвтелическое направление, или эвтелизм, (evtelism от греч. ευ (εὖ) 'благо', τέλος 'цель') — признание существования в природе целеполагающих начал, ситуаций, где цель реально определяет процесс. По Евреинову, эвтелизм искусства заключается в том, что оно как сверх-мастерство, т. е. как истинное искусство, обладает способностью удовлетворять то, что издревле свойственно нашему «исконному Я» и что не может быть удовлетворено современной жизнью; эвтелизм как «высшая функция» сверхмастерского искусства подробно рассмотрен автором в седьмой главе.
- 13\* *Если бы я вспомнил только те революционные «измы» ~ чтобы их все описать*. — Автор явно дистанцируется от авангардистских течений в искусстве, к которым, так или иначе, примыкал в 1910-е гг. Тесное общение с представителями этих направлений (прежде всего с футуристами) продолжалось вплоть до 1921 г., когда он поставил в Петрограде массовое действо «Взятие Зимнего дворца», во многих отношениях превосхитившее советский театр пропаганды. Отход от эпатажных положений в эстетических взглядах характеризует основную черту эволюции художественной личности Евреинова, и не только его одного (на что указывает и А. Томашевский, говоря о «регрессивной метаморфозе авангардистской персоны» (*Томашевский А. Н.* Евреинов — регрессивная метаморфоза авангардистской персоны в контексте эмиграции // Русский авангард в кругу европейской культуры. Международная конференция. Москва, 4–7 января 1993 г. С. 188–189), но и других его современников, оказавшихся

- в эмиграции, в особенности В. Вейдле, враждебно относившегося к искусству авангарда (ср.: *Вейдле В. Умирание искусства*. Париж, 1937).
- 14\* *Пусть Camille Mauclair...* — Имеется в виду Камиль Моклер (наст. имя — Faust Séverin; 1872–1945), французский искусствовед и литературовед, романист, поэт, журналист и биограф, ученик С. Малларме. Был центральной фигурой французской интеллектуальной элиты эпохи fin de siècle, однако уже в период entre-deux-guèges не принял участия в дебатах о сущности искусства. Эссе, которое имеет в виду Евреинов («La farce de l'art vivant II. Les Métèques contre l'art français»; 1930), относится именно к этому периоду. Ниже Евреинов называет его «старым ксенофобом», намекая на политическую принадлежность Мокреля к правым националистам и антисемитам. В 1930-е гг. его клеймили как «наиболее патриотического <...> защитника ордена» (см.: *Partensky V. Camille Mauclair, le renégat // Littérature et Nation*. 1995. № 14. P. 140), и действительно, после периода увлечения анархическими и социалистическими идеями в течение первого десятилетия XX в. в полтических взглядах Моклера произошел поворот к национализму, а затем и к фашизму. Он еще защищал Дрейфуса (был дрейфузаром), но не из собственных убеждений, а потому, что такую позицию занимал Ж. Клемансо (G. Clemenceau), которому Моклер был лично предан.
- 15\* *Лишь только вы начинаете соглашаться со мной ~ что был ... неправ!* — Парафраз афоризма О. Уайльда: «Когда со мной сразу соглашаются, я чувствую, что я не прав» (Ah! Don't say you agree with me. When people agree with me I always feel that I must be wrong).
- 16\* «С своими чувствами готов пуститься в бой, / Раз выскажет при нем их кто-нибудь другой» (*Мольер Ж.-Б. Собр соч.*: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 2; пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник).
- 17\* Описка Евреинова: действие II, явление IV.
- 18\* Ср.: «Социальный (общественный) детерминизм, т. е. учение о том, что все общественные явления обусловлены, имеют свои причины, из которых они с необходимостью вытекают, не нужно смешивать с *фатализмом*. Фатализм — это вера в слепой, неизбежный рок, „судьбу“, которая тяготеет над всем, которой всё подчинено. Воля человека — ничто. Человек — не величина, входящая в число причин, он просто пассивный материал. Это учение *отрицает* волю людей как фактор развития, чего отнюдь не делает детерминизм» (*Бухарин Н. Теория исторического материализма*. М.; Пг., 1923. С. 50. Курсив Н. Бухарина).
- 19\* В первой редакции далее стоит цифра 2, означавшая новый параграф, которая затем была вычеркнута.
- 20\* Курсив Н. Евреинова.
- 21\* *Фрагмент*: Труднее, пожалуй, для многих ~ Однако — в первой редакции отсутствует.

- 22\* ...в размышлениях отшельника XIII в. «Об искусстве» (изданных Л. Тиком)... — Имеется в виду книга немецкого писателя, представителя немецкого романтизма Вильгельма Генриха Ваккенродера (1773–1798) «Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst (1799; 2-е рус. изд. — «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком»; М., 1914), опубликованная Людвигом Тиком после смерти автора.
- 23\* Курсив Н. Евреинова.
- 24\* Курсив Н. Евреинова.
- 25\* Курсив Н. Евреинова.
- 26\* См.: Толстой Л. Н. Письмо Н. Н. Страхову от 27(?) января 1878 // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978–1985. Т. 18. С. 823–824 (Далее ссылки на это издание даются без указания количества томов). Курсив Н. Евреинова.
- 27\* В первой редакции цитата из письма Толстого: Разум мне ничего не говорит ~ и бессмысленного, — вероятно, располагалась на утраченном листе.
- 28\* Курсив Н. Евреинова.
- 29\* ...от сочинений, подобных брошюре «О Шекспире и о драме» ~ «Кольцо Лир» Шекспира. — «Кольцо Нибелунгов» Р. Вагнера Толстой критикует в трактате «Что такое искусство?». Основными недостатками этого произведения он считает немотивированность и беспорядочность действия пьесы и поведения действующих лиц. (См.: Толстой Л. Н. Что такое искусство? Т. 15. С. 149–153 и далее). В частности, оценка Толстого «Кольца Нибелунгов» сводится к подобным фразам: «...вокруг себя я видел трехтысячную толпу, которая не только покорно выслушивала всю эту ни с чем несообразную бессмыслицу, но и считала своею обязанностью восхищаться ею» (Там же. С. 153).
- 30\* Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 211. Курсив Н. Евреинова.
- 31\* Курсив Н. Евреинова.
- 32\* Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 196
- 33\* Лядов Анатолий Константинович (1855–1914) — композитор, ученик Римского-Корсакова. Странник свободы творчества, выступал против навязывания художнику каких-либо идей, что обусловило резкую неприязнь к литературно-художественным проповедям М. Горького и Л. Толстого и последних к нему; Лядов очень любил творчество А. Чехова и Ф. Достоевского, о чем неоднократно признавался в письмах друзьям.
- 34\* Цитируется письмо от 24 сентября 1901 г.; см. кн.: Ан. К. Лядов [Вальтер В. Н. Жизнь: Биографический очерк; Городецкий С. М. Портрет: По личным воспоминаниям; Витоль И. В.[И]. Творчество: Критический очерк; Из писем 1901–1909 гг.] Пг., 1916.

- 35\* *Скрябин* Александр Николаевич (1871–1915) — композитор и пианист; в 1900-е гг. состоял членом московского Философского общества памяти Владимира Соловьева. Огромное влияние на его творчество оказали романтизм, импрессионизм и русский символизм. Считал своим главным предназначением создание вселенской Мистерии, но поскольку понимал неосуществимость своего грандиозного замысла, то идея мистерии переросла в замысел другого, не столь масштабного, произведения под названием «Предварительное действо», в котором планировалось соединить в единое целое не только свет, танец и музыку, но и вкусовые эффекты; для этой цели была придумана специальная одежда для хора, меняющая цвет под воздействием освещения; танцы должны были исполняться не только хором, но и оркестром. Замысел остался незавершенным (См.: *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Госиздат, 1925). Евреинов глубоко любил сложность и загадочность музыки Скрябина и не случайно его здесь называет «гениальным».
- 36\* Курсив Л. Сабанеева.
- 37\* *Сабанеев* Леонид Леонидович (1881–1968) — композитор и музыковед; опубликовал воспоминания о Скрябине, составленные на основе дневниковых записей, которые делал после каждой встречи с композитором. В основном беседы двух композиторов были посвящены возможности использования световых эффектов в музыкальном творчестве.
- 38\* *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 49. Курсив после слов: «заколдовывает время» и восклицательный знак Н. Евреинова.
- 39\* Курсив Н. Евреинова.
- 40\* Курсив Н. Евреинова.
- 41\* Ср.: «„Предварительное действие“ ведь придется много раз исполнять, — продолжил он, — это ведь не так как мистерия — это всё-таки художественное произведение, хотя в нем уже будет совсем *иное*, будет очень много *настоящей магии*, как например, в богослужении... Не современном, конечно, теперь ведь это утрачено вовсе, осталась одна форма, а того *древнего* богослужения, когда еще в нем была настоящая мистика — богослужение прежних *не атлантов* и других...» (*Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 277–288. Курсив Л. Сабанеева).
- 42\* Зablуждение Н. Евреинова, автором книги является Вильгельм Ваккенродер, см. коммент. 22 к настоящему предисловию.
- 43\* *Последним... под влиянием которого... оказаться А. Н. Скрябин ... П. Д. Успенский ... «Tertium Organum»... знали в доме Скрябина...* — Имеется в виду Петр Демьянович Успенский (1878–1947), философ-самочка, эзотерик и писатель, изучавший мистицизм с научной точки зрения. Большое влияние на его взгляды оказали путешествия по Востоку

- и дружба с Г. Гурджиевым. Вполне возможно, что книга Успенского «*Tertium Organum*» («Ключ к загадкам мира»; СПб., 1911) и, в частности, представленная в ней концепция искусства-магии, художника-теурга, оказала немаловажное влияние на мирозозерцание Скрыбина.
- 44\* Тема ясновидения в художественном творчестве обстоятельно рассматривается в пятой главе.
- 45\* Курсив П. Успенского.
- 46\* *Кушнер* Борис Анисимович (1888–1937) — поэт, прозаик, публицист; начинал литературную деятельность как футурист, был одним из организаторов ОПОЯЗа; после революции выступал за тесное сотрудничество левых художников с новой властью. Репрессирован.
- 47\* *...зодчему Габриэлю, при разбивке площади Конкорд!* — Площадь Согласия в Париже (Place de la Concorde), создана по проекту Анж-Жака Габриэля (Ange-Jacque Gabriel; 1698–1782) в 50–60-х гг. XVIII в. Является самым крупным памятником французского классицизма.
- 48\* *...по мнению Вольтера... Шекспир — «пьяный дикарь»...* — Вольтер имел в виду полное несоблюдение Шекспиром литературных правил, понимаемых первым как литературные нормы классицизма. В оригинале — «Gille de la foire», «sauvage ivre» — ярмарочный клоун, пьяный дикарь (фр.).
- 49\* *...художественная ценность, независимая от технического совершенства!* — Постулирование критерия, на основе которого произведения искусства выделяются в самостоятельный вид человеческой деятельности, имеет своим следствием возникновение новой точки зрения, подробно рассматриваемой Евреиновым в седьмой и восьмой главах. Тем же путем идет и Толстой: он также осознает необходимость отличать настоящее искусство от фальшивого, однако основывается на ином критерии — заразительности восприятия: «Но мало того, что заразительность есть несомненный признак искусства, степень заразительности есть и единственное мерило достоинства искусства. Чем сильнее заражение, тем лучше искусство как искусство, не говоря о его содержании, то есть независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает» (Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 165. Курсив Л. Толстого).
- 50\* *...ключ к уразумению такого искусства и тайны внушения...* — Текст построен по семиологической схеме смысловых отражений, основанной по принципу бинарной оппозиции: в центре расположена семантическая диада «тайна—откровение», чему соответствуют и другие понятия, такие как «загадка—ключ» и дихотомия: «внушение (архаическое) — невольное внушение», «мастерство—сверх-мастерство».

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

Текст главы сложился из разных фрагментов, что является характерной чертой и других частей публикуемого произведения. Ее идейной основой, по всей вероятности, послужила лекция «Парадокс об искусстве» (тема которой явно перекликается с подзаголовком главы), прочитанная в Париже в начале 1930-х гг. Тезисы к этой лекции, отражающие концептуальное ядро настоящей главы, находятся в фонде Евреинова в РГАЛИ (Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 1). В фонде БНФ имеется текст лекции, находящийся в отдельной ед. хр. (Col 22\_126: Discussions sur l'art (О спорности искусства)). Рукопись датирована 1933 г.

Во французском фонде текст первой редакции главы отложился в ед. хр. Col 22\_114 двучастно: в первой папке собран основной текст, а во второй — ряд вставок, позже внесенных во вторую редакцию. Еще одна вставка отложилась в ед. хр. Col 22\_125. Разбиение на параграфы отсутствует.

Вторая редакция главы претерпела значительную переработку: имеются многочисленные изменения формулировок, вставки, отсутствующие в первой редакции, а также изъятия отдельных фрагментов.

1\* Смысл существования (*фр.*).

2\* *Фрагмент:* Вопрос этот ~ на первый взгляд, — в *первой редакции сформулирован иначе:* Вопрос этот не вызывает как будто сомнений и даже немного наивный на первый взгляд: до того трудно предположить здесь отрицательный ответ. А между тем.... (БНФ. Col. 22\_114).

3\* См.: Соловьев В. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина, 1889 // Соловьев В. С. Литературная критика. М.: Современник, 1990. С. 228.

4\* Соловьев В. С. Философские начала цельного знания // Соловьев В. С. Собр. соч. [В 9 т.] СПб., [1901–1907]. Т. 1: (1873–1877). С. 350.

Уже Л. Толстой в своем памфлете «Что такое искусство?» отрицал достаточность «святой» троицы «благо–истина–красота» в качестве основного постулата эстетики, утвержденного ее основоположником А. Баумгартеном, для определения всякого настоящего искусства: «„Das Schöne, das Wahre, Das Gute“ <...> слова эти не только не имеют никакого определенного смысла, но мешают тому, чтобы придать существующему искусству какой-нибудь определенный смысл, и нужны только для того, чтобы оправдать то ложное значение, которое мы приписываем искусству, передающему всякого рода чувства, как только эти чувства доставляют нам удовольствие» (*Толстой Л. Н. Что такое искусство?* С. 100–101). Выбор Евреиновым в качестве глашатая критикуемой истины Вл. Соловьева, а не Баумгартена несет, по нашему мнению, временной оттенок: именно идеи Соловьева были



приняты всей русской философией за краеугольный камень современного философствования, фигура же Баумгартена к моменту создания трактата получила скорее статус исторического почитания, чем живой источник. Ср. у Соловьева: «Но что же такое это одно и то же, в чем состоит идея, которой мы хотим как блага, которую представляем или мыслим как истину, которую чувствуем как красоту? Другими словами, чего мы хотим во благе, что мыслим в истине, что чувствуем в красоте? Очевидно, логически определенный ответ возможен только на второй из этих трех вопросов, ибо благо и красота как такие, будучи предметом воли и чувства, а не мышления, не подлежат логическим определениям, которые относятся к идее только как к истине. Но вследствие единства идеи мы и не нуждаемся в логическом определении всех ее форм, ибо благо и красота суть то же самое, что и истина, но только в модусе воли и чувства, а не в модусе представления» (Соловьев В. С. *Философские начала цельного знания* // Соловьев С. В. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1998. Т. 2. С. 263).

- 5\* *Фрагмент*: Разве философ Владимир Соловьев ~ Вопрос, казалось бы, ясен! — *отсутствует в первой редакции.*
- 6\* *...картины Давида Тенирса.* — Речь идет о Давиде Тенирсе-младшем, (David Teniers; 1610–1690), фламандском художнике, мастере бытового жанра.
- 7\* *...уберите от меня эти убожества! (фр.).*
- 8\* *Розенкранц* Иоганн Карл Фридрих (Johann Karl Fridrich Rosenkranz; 1805–1879) — немецкий философ, один из наиболее талантливых и разносторонних учеников Гегеля.
- 9\* Красота — это безобразное (фр.).
- 10\* Страницы даны по вып. 1. Фрагменты текста Толстого переставлены, ср: «Люди поймут смысл искусства только тогда, когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, т. е. наслаждение <...> На вопрос о том, что такое <...> искусство <...> мы получили из существующих эстетик ответы, которые все сводятся к тому, что цель искусства есть красота; красота же познается наслаждением, получаемым от нее, и что наслаждение искусством есть хорошее и важное дело» (Толстой Л. Н. *Что такое искусство?* С. 75–76). Курсив Н. Евреинова.
- 11\* *Жером Жан-Леон* (Jean-Léon Gégôme; 1824–1904) — французский художник, представитель академизма. Прославился картинами разнообразного содержания, преимущественно изображающими быт античного мира и Востока. Изображенный на картине Жерома «Pollice verso» («Пальцы вниз») римский гладиатор ждет решения судьбы своего соперника, а сидящий в ложе император указывает большим пальцем вниз, вынося смертный приговор.
- 12\* Указаны страницы 2-го вып. (М., 1898). См.: Толстой Л. Н. *Что такое искусство?* С. 177. Курсив и восклицательный знак Н. Евреинова.

- 13\* *Овсянко-Куликовский* Дмитрий Николаевич (1853–1920) — литературовед и санскритолог, известен своей теорией о лингвистическом происхождении искусства, которая хоть и не совсем схожа с позицией Толстого, тем не менее так же разделяет, в понимании Евреинова, устаревшие догматические эстетические концепции. Обращение к творчеству Овсянко-Куликовского, безусловно, не случайно для Евреинова: в указанной статье рассматривается вопрос о зарождении художественного творчества и в качестве его побудителя ученый выдвигает на первый план потребности души художника, а не потребности выражения какой-то внешней от души ценности, красоты, например, Овсянко-Куликовский утверждал, что искусство есть прежде всего «работа мысли», что оно «мотивируется не извне, а изнутри, являясь порождением какой-то внутренней, душевной потребности. Это именно — потребность выражения, потребность, обретающая удовлетворение в этом ее выражении, независимо от дальнейших последствий или применений его <...> Художник творит прежде всего для себя» (*Овсянко-Куликовский Д. Н. Из лекций «Об основах художественного творчества» // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 1. Харьков, 1907. С. 22, 24*). Но в отличие от Евреинова ученый не исследует, в чем состоит специфика художественного творчества по отношению ко всем иным видам человеческой деятельности, а лишь останавливается на некой «эмпирической проверке», по сути являющейся механической суммой мнений: «Возможна ли правильная классификация изучаемого явления без предварительного изучения природы явления?.. Это вполне возможно, если только данное явление достаточно знакомо нам, если мы уже имеем о нем известные сведения» (Там же. С. 21).
- 14\* Имеется в виду нашумевшая в свое время статья Д. Писарева «Разрушение эстетики».
- 15\* Здесь и ранее курсив Н. Евреинова. Далее курсив Д. Н. Овсянко-Куликовского.
- 16\* Курсив Н. Евреинова.
- 17\* *Шевалье* Люсьен (Lucien Chevailler; 1883–1932) — французский композитор и пианист. Упоминается его книга «Le troupeau d'Orphée» («Стадо Орфея», 1932).
- 18\* *Поплавский* Борис Юлианович (1903–1935) — поэт и прозаик. Во время Гражданской войны эмигрировал в Константинополь, затем переехал в Париж. Был одним из создателей царьградского Цеха поэтов, входил в парижские литературные группы «Гатарapak» (1921–1922), «Через» (1923–1924), Союз молодых поэтов и писателей (с 1925), «Кочевье».
- 19\* Вероятно имеется в виду журнал «Русская мысль»; абберрация Н. Евреинова (см.: «Русская мысль»: Роспись содержания // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник за 1997. СПб., 1997.

- С. 287–317); статья Б. Поплавского издана в журнале «Числа», кн. 2/3, в тексте трактата страница указана по данному изданию.
- 20\* Строки из стихотворения Бурлюка «Плати — покинем навсегда...» (1912). Курсив Н. Евреинова.
- 21\* Бурлюк Д. Д. Ор. 28 // Бурлюк Д. Д. Энтелехизм. Нью-Йорк, 1930. С. 370.
- 22\* *Обратимся теперь к следующей категории ~ искусство так же легко может обойтись, как и без красоты.* — Идею, что в красоте как эстетическом принципе искусство совершенно не нуждается, разделял и современный автору литературовед и теоретик искусства В. Вейдле — создатель внеэстетической теории искусства. О теории Вейдле подробнее см.: Соколов М. Н. «Неэстетическая теория искусства» В. Вейдле // Культурное наследие российской эмиграции. 1917–1940: В 2 кн. М., 1994. Кн. 2. С. 288–297. О чуждости эстетики, понимаемой как теория красоты, искусству Вейдле говорит в «Умирании искусства» (Париж, 1937), а также в более поздней статье «Об иллюзорности эстетики и о жизненной полноте искусства» (Опыты. 1953. № 2. С. 41–62). Взгляды Вейдле на природу искусства во многом перекликаются с еврейновскими.
- 23\* *...2-го акта «Месяца в деревне».* — Постановка тургеневской пьесы «Месяц в деревне» состоялась в 1909 г. В процессе репетиций К. С. Станиславский впервые применил на практике свою знаменитую «систему», заключающуюся в психологически достоверном перевоплощении актера в образ. Сам режиссер исполнил роль Раkitина, производившую ошеломляющее воздействие на зрителя: «В чем же секрет? В чем тайна силы такого воздействия? Как добивается этот великий человек того, что, пользуясь теми же приемами игры, как и все окружающие его на сцене актеры, совершенно не нарушая общего колорита спектакля, но все-таки, как колосс, возвышается над нами и всех возвышает вокруг себя?! Наконец я поняла, что Станиславский обладал редчайшим сочетанием таких актерских качеств, как внутренняя правда переживания и масштабность ее пластического выражения. Правда и масштабность. Вот в чем тайна! Всю жизнь потом мечтала я об этом и добивалась в своем творчестве, как могла, но первый, кто открыл мне глаза на это, был Станиславский — актер великий» (*Анджипаридзе Верико*. О Станиславском. «Месяц в деревне». Воспоминания // Театр. 1962. № 12. С. 34).
- 24\* Курсив Н. Евреинова.
- 25\* Понятие театральности в теоретической системе Евреинова несет совершенно новую смысловую нагрузку, отличную от той, которую до него придавали этому термину в театральной среде. Например, Д. В. Аверкиев, К. С. Станиславский, Г. Фукс понимали «театральность» с негативной коннотацией, как синоним искусственности,

фальшивости, неестественности. В статье 1922 г. Евреинов говорит: «...ничего нового в отношении театральности не явил в свое время К. С. Станиславский <...> доказывавший при мне, что театральность — зло в театре, с которым он никогда не примирился бы» (*Евреинов Н. Н.* О некоторых ходячих терминах // *Жизнь искусства.* 1922. № 44. С. 6). Евреинов перевернул перспективу. Театральность — не элемент сценического построения или техники игры актера, не есть знак «внешности», она, скорее, врожденное человеку свойство, древнейший инстинкт, который нуждается в «определенном управлении и направлении» для того, чтобы его проявление получило художественный смысл.

26\* *Конст. Эрберг* (псевд. Константина Александровича Сюннерберга; 1871–1942) — поэт-символист, философ и теоретик искусства. Основатель иннормизма. Входил в группу «Мир искусства»; один из учредителей петроградской Вольфилы, где выступал с докладами «О догматах и ересьях в искусстве» (1920), «Красота и свобода» (1922).

27\* Курсив Н. Евреинова.

28\* От греческого глагола ποιέω.

29\* *Анакреонт* (Анакреон, Ανακρέων 572/568–495/478 до н. э) — древнегреческий поэт-лирик, воспевавший наслаждение чувственными радостями жизни; писал на ионийском диалекте, его стихи, как всякая ранняя лирика, предназначались для пения или декламации в сопровождении музыкального инструмента; до наших дней дошли незначительные фрагменты, собранные из цитат позднейших авторов. Пользовался огромной популярностью как у современников, так и у потомков.

30\* Ср.: «Далее, [нужно смотреть], какова ошибка — по существу искусства или случайная. В самом деле, ошибка меньше, если поэт не знал, что лань не имеет рогов, чем если он опишет ее неподражательно» (*Аристотель.* Поэтика. XXV, 1460b 25–30 // *Аристотель.* Соч.: В 4 т. М., 1976–1983. Т. 4. С. 676).

31\* ...у гениального художника *Ingre'a...* — Имеется в виду Жан Огюст Доминик Энгр (Jean Auguste Dominique Ingres; 1780–1867), французский художник, общепризнанный лидер европейского академизма, автор картины «Большая одалиска» (1814). Критики упрекали Энгра за то, что он, желая удлинить линию спины одалиски, добавил ей лишней шейный позвонок, а правую (неестественно вытянутую) руку написал так, словно она лишена костей.

32\* Ср.: «Очарование телесности выше, чем правда тела: пусть у луврской „Одалиски“ позвоночный столб длиннее нормального на два позвонка; зато ее спина „природнее“, чем сама природа, и полуусловная линия, рисующая эту спину, больше говорит о ее телесной сущности, чем живая спина натурщицы с положенным числом позвонков, изме-

- ренная в анатомическом театре» (Вейдле В. Французские живописцы. 2. Энгр // Последние новости. 1934. № 4882, 5 августа. С. 5).
- 33\* Цитируется фрагмент строфы XLIV главы 3 из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина.
- 34\* *Тальма* Франсуа-Жозеф (Francois-Joseph Talma; 1763–1826) — великий французский актер, реформатор театрального искусства, в особенности театрального костюма. Впервые он надел римскую тогу, играя второстепенную роль в трагедии Вольтера «Брут» (1730). Считал, что антиреалистичность образов в спектакле — следствие невежества актеров. По поводу ключевого значения адекватности и аутентичности театрального костюма Тальма утверждал: «Театр должен, в какой-то степени, предложить молодым людям курс по живой истории. Остережемся того, чтобы не передать абсолютно фальшивые понятия о нравах и обычаях народа, которые трагедия призвана оживить. Я хорошо помню, в молодости, когда я читал историю, мое воображение никогда и не представляло себе князей и героев в таком же виде, в котором я их видел в театре» (цит. по: *Mahul A. J. Annales biographiques. Paris, 1827. Т. 2. Р. 28*). Именно Тальма французская сцена обязана реформой, которую до него безрезультатно пытались реализовать Лекен, Клерон и Сент-Юберти.
- 35\* *...исследование R. de la Sizeranne...* — Речь идет о Робере де ла Сизеранне (1866–1932), французском литераторе, эстетике, последователе Дж. Рёскина; сотрудничал в качестве искусствоведа с литературно-художественным журналом «Revue des deux Mondes», автор многочисленных трудов по эстетике и критике искусства, писал о современной ему эпохе и итальянском Возрождении: «*Ruskin et la religion de la beauté*» (1897, рус. изд. — «Рёскин и религия красоты», 1900), «*Les Masques et les Visages. Le vertueux condottiere Federigo de Montefeltro*» (1920, рус. изд. — «Маски и лица. Знаменитые портреты итальянского Возрождения», 1923). В 1909 г. его творчество было отмечено премией «*Vitet*» Французской академии.
- 36\* В *первой редакции вместо*: в советской *написано*: в нашей литературе (БНФ. Col. 22\_114).
- 37\* *Лернер* Николай Осипович (1877–1934) — литературовед-пушкинист и историк русской литературы.
- 38\* *Осоргин М.* Ошибки мудрых // Последние новости. 1937. № 5862, 12 апреля. С. 2; *Осоргин М.* Еще ошибки мудрых // Там же. № 5869, 19 апреля. С. 2.
- 39\* Ср.: «Подходя к поэтическому произведению, мы ждем от него — и в этом пункте разногласия нет — не анализа или описания какого-либо существующего в действительности факта, какого-либо действительно случившегося события или происшествия либо подлинного продукта творческой деятельности человека, но заведомо вымышлен-

- ной истории, преднамеренно, т. е. с известной целью, придуманной небылицы» (Евлахов А. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии. Варшава, 1910. Т. 1. С. 242).
- 40\* *На Place des Victoires в Париже ~ скульптора Lenôtre...* — Автор памятника указан ошибочно. Имеется в виду конная статуя Людовика XIV скульптора М. ван Лен Богарта (1688); статую снесли революционеры в 1792 г., была восстановлена Ф. Ж. Бозио в 1822.
- 41\* *Буяльский Илья Васильевич (1789–1866)* — анатом и хирург.
- 42\* *Егоров Алексей Егорович (1776–1851)* — художник, профессор исторической живописи Академии художеств в Санкт-Петербурге.
- 43\* *Реситаль* (от *ит.* и *фр.* *recital*) — фортепьянный концерт.
- 44\* *...целый ряд произведений искусства ~ творческим вымыслом.* — Отрицание красоты Евреиновым и идея, что основным элементом в искусстве является «творческий вымысел», предвосхищает разработку Вейдле внеэстетической теории искусства. В «Умирании искусства» последний утверждает, что главное в искусстве не красота, а творческий вымысел, предполагая, таким образом, изоморфизм художественного творчества с вымыслом, ср.: «Вымысел — самая неоспоримая, наглядная и едва ли не самая древняя форма литературного творчества <...> понятие вымысла можно расширить, можно распространить его на всё творчество вообще» (Вейдле В. Умирание искусства. С. 18–19).
- 45\* Ср.: «...мы смотрим на минувшие эпохи исключительно сквозь призму искусства, которое, к счастью, еще ни разу не сказало нам правды» (Уайльд О. Упадок лжи // Уайльд О. Собр. соч.: В 3 т. М., 2000. Т. 3. С. 381).
- 46\* *В первой редакции предложение начинается иначе:* Считалось, что... (БНФ. Col 22\_114).
- 47\* *Далее в тексте первой редакции:* — как писал в 1930 г. пролетарский поэт Кирсанов под впечатлением оперного фестиваля Большого театра, — *уточнение, не вошедшее в окончательную редакцию* (БНФ. Col 22\_114).
- 48\* Ср. у М. Лермонтова: «На воздушном океане, / Без руля и без ветрил / Тихо плавают в тумане / Хоры стройные светил...»; имеется в виду ария Демона из оперы «Демон» А. Рубинштейна.
- 49\* *Кирсанов Семен Исаакович* (наст. фам. Кортчик; 1906–1972) — поэт, футурист, ученик Маяковского и Хлебникова, участник объединения «Юго-ЛЕФ».
- 50\* *Гофман Э. Т. А.* Известия о новейших судьбах собаки Берганца // Гофман Э. Т. А. Фантастические пьесы в манере Калло. Ч. I. М.; Пг., 1923. С. 200 (Серия: Сочинения Э. Т. А. Гофмана). Курсив Н. Евреинова.
- 51\* *...когда в 1913 г. Максим Горький ополчился ~ постановки на сцене МХТа...* — Имеется в виду статья Горького «О „карамазовщине“»

с подзаголовком «Письмо в редакцию» (впервые: Русское слово. 1913. № 219, 22 сентября) с примечанием редакции: «В письме, сопровождающем настоящее письмо в редакцию, сам автор так определяет свою задачу: „Я глубоко убежден, что проповедь со сцены болезненных идей Достоевского способна только еще более расстроить и без того уже нездоровые нервы общества“». Горький называет произведение Достоевского как «садическое и болезненное» и резко протестует против инсценировок романов Достоевского, поскольку это препятствует «необходимости оздоровления русской жизни» (Там же).

52\* ...*Нравственное начало ~ не свойственно ему.* — Внеморалистический подход к искусству составляет непрерывно развивающийся лейтмотив евреиновской философии искусства и театра. Его можно заметить уже в дипломной работе автора — «История телесных наказаний в России» (1913), где анализируется зрелищная составляющая практики публичных телесных наказаний. Этот труд, вобравший 800-летнюю историю этого вида наказаний, — одна из отправных точек исследования, продолжавшегося всю жизнь, темы происхождения театра как института воздействия, имеющего назидательно-катарсическую составляющую. Евреинов возвращается к этой теме в кн. «Театр для себя» (гл. «Преступление как атрибут театра»), где влечение человека к совершению преступлений осмысливается как своего рода «театральная потребность» (см.: *Евреинов Н. Н. Демон театральности / Сост., ред. и коммент. А. Зубкова, В. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 143–149*), и в лекции «Театр и эшафот» (1918) в связи с вопросом о генезисе театра (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 53; опубли. В. В. Ивановым в: Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. М., 1996. С. 25–41). Идея, что театр и искусство вообще немислимы без проявления скрытой жестокости и что, соответственно, они — явления в корне аморальные, составляет ядро эстетической рефлексии автора: «Все искусства, синтезом которых является современный театр, имеют сами по себе большей частью кроваво-жестокое и даже чисто эшафотное происхождение» (*Евреинов Н. Н. Театр и эшафот. С. 37*). Более того, тема происхождения театра из института наказания продолжала интересоваться Евреинова на протяжении долгих лет, в эмиграции он собирал газетные вырезки и материалы, касающиеся элемента театрализации как процесса судопроизводства, так и практики приведения в исполнение приговоров смертной казни, помечая их: «Т. и Э.» (см.: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 302). В публикуемой работе тема внеморальности художественного творчества осмысливается через призму понятия «исконное Я», порождающего любое произведение сверхмастерского искусства.

53\* Курсив Н. Евреинова.

- Лундберг Евгений Германович (1887–1965) — прозаик, критик и издатель, печататься начал с 1901 г., в 1920–1924 гг. жил в Берлине, организовал изд-во «Скифы», берлинское отд. ГИЗа.
- 54\* Ср.: «Как в пластических искусствах, так и в музыке и поэзии существует искусство безобразной души наряду с искусством прекрасной души; и самые могущественные действия искусства, умение потрясать души, заставлять камни двигаться и превращать зверей в людей — быть может, лучше всего удавались именно этому роду искусства» (*Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 327*).
- 55\* Ср.: «Преизбыточествующий жизнью дионисический бог и человек может позволить себе не только созерцание страшного и проблематичного, но даже и страшное деяние и всякую роскошь разрушения, разложения, отрицания; у него злое, бессмысленное и безобразное предстает как бы дозволенным, вследствие избытка порождающих, оплодотворяющих сил, который может создать из всякой пустыни цветущий плодоносный край» (*Ницше Ф. Веселая наука // Там же. Т. 1. С. 696*).
- 56\* Вероятно, Евреинов цитирует по памяти, ср.:  
 И лучшего вина в ночном сосуде  
 Не станут пить порядочные люди...  
 (*Саиша Черный. Два толка; 1909*).
- 57\* Имеется в виду одноименная статья Л. Н. Толстого, впервые изданная в сентябрьской книжке педагогического журнала «Ясная Поляна» за 1862 г.; см.: *Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 15. С. 10–32*.
- 58\* *Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 198 и 177 соответственно. Курсив Н. Евреинова.*
- 59\* *Шмит Федор Иванович (1877–1941) — искусствовед, педагог, предложил так называемый формально-социологический метод в искусствоведении. Автор книг: «Искусство, его психология, его стилистика, его эволюция» (1919), «Искусство как предмет обучения» (1923), «Искусство. Основные проблемы теории и истории» (1925) и др. Формально-социологическое направление Евреинов обстоятельно обсуждает в третьей главе.*
- 60\* Вставка Н. Евреинова.
- 61\* Курсив Н. Евреинова.
- 62\* *Фрагмент: Блестящим подтверждением этого положения ~ наших прославленных писателей, — в материалах БНФ расположен среди вставок в конце главы (Col 22\_114).*
- 63\* Ср.:  
 — Папа, знаешь, ты сегодня «пень» через «ять» написал, — скажет ему.



— Ну и что?

— Да ведь пишется через «е»!

(Толстая А. Л. Из воспоминаний. Кто и как помогал Л. Н. Толстому в работе // Последние новости. 1931. № 3707, 17 мая. С. 2).

64\* Цитируется, по-видимому, по памяти, ср.:

Нельзя, чтоб тот себя письмом своим прославил,  
Кто грамматических не знает свойств, ни правил...

(Сумароков А. П. Эпистола о стихотворстве (1747) // Русская поэзия XVIII век. М.: Худ. лит., 1972. С. 164).

65\* Пушкин А. С. Евгений Онегин. Гл. 3, XXVIII.

66\* *Знаменитый художник и поэт XV в. Лео Баттиста Альберти ~ панагеиристы разом смолкли.* — Рассказан эпизод из жизни литературной Италии середины XV в. набросок комедии «Филодокс» («Philodoxeos») Альберти (Leon Battista Alberti; 1404–1472) закончил в 1424 г. Его друг Панормита распространил это произведение в нескольких списках. Увидев, что и в таком виде комедия пользуется успехом среди читателей, Альберти решил выдать ее за творение древнего комедиографа Лепида, якобы восстановленное им по старинной рукописи. Только спустя десять лет, после того как комедия была очищена Альберти от погрешностей многочисленных копирований, он объявил ее своим творением и посвятил маркизу г. Феррара Лионелло Д'Эсте. После обнаружения настоящего авторства комедии в Италии быстро погас энтузиазм, с которым публика встречала «древнее» произведение. В 1500 г. комедию издали вторично в Испании в городе Саламанка с указанием имени настоящего автора (Альберти), тогда как в первом, итальянском, издании (1438) автором значился Лепид.

67\* *Ученик Бетховена F. Ries...* — Речь идет о Фердинанде Рисе (1784–1838), известном пианисте и композиторе, который с 1801 по 1803 г. учился у Бетховена в Вене. В 1813–1824 гг. жил и работал в Лондоне, сочинял прежде всего для Филармонического общества; его музыкальное творчество довольно объемно. Он один из авторов (вместе с Ф. Г. Вегелером) биографии Бетховена (где, вероятно, Евреинов вычитал про рассказанный эпизод) — под заглавием «Biografische Notizen über Ludwig van Beethoven» (1838).

68\* *...продавцы «антиков»...* — То есть антикварных магазинов; калька от названия магазинов, торгующих предметами старины, — «Antique».

69\* *Судейкин Сергей Юревич (1882–1946)* — живописец, график, художник театра. В России сотрудничал с многочисленными представителями театрального «авангарда» начала XX в., среди которых Мейерхольд (оформил несколько спектаклей: «Сестра Беатриса», 1906; «Поклонение Кресту», 1909; «Шарф Коломбины») и Евреинов (опе-

ретта «Беглая», 1915). В 1920 г. эмигрировал во Францию. В Париже работал сценографом кабаре «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева, где его пути и Евреинова пересекались.

70\* *...гостя у меня в Финляндии...* — Возможно, здесь имеется в виду период 1915–1917 гг., когда Евреинов жил в Петербурге, а летом отдыхал на даче недалеко от города; после революции излюбленное место отдыха петербургской художественной элиты — Карельский перешеек — территория Финляндии.

71\* *Кульбин* Николай Иванович (1868–1917) — художник-авангардист и музыкант, кубофутурист, теоретик авангарда, философ, активнейшая фигура футуристического течения. По профессии — военный врач. Евреинов сблизился с футуристической средой в начале 1910-х гг., в особенности с Кульбиным (который написал его портрет) и В. Каменским. Евреинов посвятил первому критический очерк, где он так характеризовал его творчество: «...дерзость размаха при кропотливо-осторожных приемах» (*Евреинов Н. Н. Кульбин. Impressio Н. Н. Евреинова // Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005. С. 116*). В этой статье автор рассматривает «автопортретное начало художественного творчества, исповедуемое мной, как начало всякого искусства» (Там же. С. 140).

72\* *...Музей дурного вкуса...* — Имеется в виду «Отдел заблуждений в вопросах вкуса» штутгартского Музея прикладного искусства, открытый директором музея искусствоведем Густавом Пацаурек (Gustav Pazaurek; 1865–1935) в 1909 г. Отдел представлял собой экспозицию предметов, ярко иллюстрирующих дурной вкус в искусстве и наиболее растиражированные псевдохудожественные поделки. Пацаурек издал книгу «Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe» (Stuttgart, Berlin, 1912; «Хороший и дурной вкус в прикладном искусстве»), в которой дал собственную оригинальную классификацию предметов искусства, отмеченных дурновкусием.

73\* *Сарти* Джузеппе (Giuseppe Sarti; 1729–1802) — итальянский композитор, капельмейстер, педагог. Руководил придворной капеллой в Копенгагене (1768–1775), капельмейстер собора Сан Марко в Венеции (1779–1784). Летом 1784 г. прибыл в Санкт-Петербург, где занял должность придворного капельмейстера (1784–1801).

74\* Музыка для того, чтобы мешать слышать (*фр.*).

75\* *...известный композитор Ludwig Shpor...* — Описка автора, имеется в виду Ludwig (Louis) Spohr (Людвиг Шпор; 1784–1859), выдающийся немецкий оперный композитор романтической школы, один из наиболее знаменитых дирижеров и скрипачей, педагог. Будучи одним из наиболее плодовитых немецких композиторов, Шпор, тем не менее, не ценил некоторых своих современников, таких как Вебер и Бетховен (с Бетховеном Шпор встречался, будучи дирижером Венского теат-

ра (Theater an der Wien) с 1813 по 1815 г.). В 1822 г. был приглашен придворным капельмейстером в Кассель, где проработал до 1857 г. Шпор оставил важнейший след в истории музыки, особенно в развитии немецкой скрипичной школы (издал учебник «Violinschule», 1831) и искусства дирижера.

76\* Цит. по: *Саккетти Л. А.* Эстетика в общедоступном изложении. Т. 1–2. СПб. (Пг.), 1905–1917. Т. 1. Курсив Н. Евреинова.

*Саккетти* Диверий Антонович (1852–1916) — историк и теоретик музыки, музыкальный критик, педагог, проф. Петербургской консерватории (с 1901), автор многочисленных работ по истории и теории музыки и эстетике.

77\* *Тарновский* Григорий Степанович (1784–1853) — меценат. Был все-сторонне образованным человеком, успешным предпринимателем, дружил с В. Жуковским, М. Глинкой, К. Брюлловым и многими другими литераторами и художниками, славился как покровитель молодых талантов. Тарновские собрали большую библиотеку и коллекцию картин, среди которых были произведения известнейших русских, украинских и западноевропейских мастеров. За помощь художникам и любовь к искусству Григорий Тарновский был избран почетным свободным членом Академии художеств.

78\* *Жемчужников* Лев Михайлович (1828–1912) — график, брат поэтов и сатириков А. М. и В. М. Жемчужниковых, один из создателей «портрета» Козьмы Пруtkова.

79\* Цит. по: *Жемчужников Л. М.* Мои воспоминания из прошлого. Вып. 1–2. М., 1926–1927. Вып. 2: В крепостной деревне. 1852–1857 гг. С. 141–142. Курсив Евреинова.

80\* *Фрагмент:* После этого можно ~ мы и Бетховена поправляем — в первой редакции находится среди различных вставок в другой ед. хр. (БНФ. Col. 22\_125).

81\* В первой редакции вместо слова интереснее стоит сильнее (БНФ. Col. 22\_114).

82\* Ср.: «Поверь, что везде нужен труд, и огромный. Поверь, что легкое, изысканное стихотворение Пушкина, в несколько строчек, потому и кажется написанным сразу, что оно слишком долго клеилось и перемарывалось у Пушкина. Это факты. Гоголь восемь лет писал „Мертвые души“. Все, что написано сразу, — все было незрелое. У Шекспира, говорят, не было помарок в рукописях. Оттого-то у него так много чудовищностей и безвкусыя, а работал бы — так было бы лучше. Ты явно смешиваешь вдохновение, то есть первое, мгновенное создание картины или движения в душе (что всегда так и делается), с работой» (*Достоевский Ф. М.* Письмо М. М. Достоевскому от 31 мая 1858 г. // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1988. Т. 28. Кн. 1: Письма: 1839–1859. С. 311).

- 83\* *Кокошкин* Федор Федорович (старший; 1773–1838) — театральный деятель, драматург, переводчик; помощник управляющего по учебной части московских императорских театров (1817), затем был первым директором их труппы (1823–1831).
- 84\* Курсив Н. Евреинова.
- 85\* *...вышел труд J.-G. Prod'homme'a...* — Имеется в виду французский музыковед Jacques-Gabriel Prod'homme (1871–1956), сотрудничавший в нескольких парижских журналах и газетах. В 1917 г. создал «Французское музыкологическое общество» («Société Française de Musicologie»). Автор многочисленных трудов о творчестве Бехтенова, Берлиоза, Глюка и композиторов XX в.
- 86\* Полное название издания: *Prod'homme J. G. Vingt chefs d'oeuvres (du Cid à Mme Bovary) jugés par leurs contemporains: opinion, critiques, correspondances choisies et annotées / Préface d'Albert Thibaudet*. Paris: Stock, Delamain et Boutelleau, 1930.
- 87\* *Бибеско* Антуан (Antoine Bibesco; 1878–1951) — выходец из румынской семьи князей Бибеско-Бранкован, сын Александра Бибеско, вырос в Париже в среде франкоговорящих румын-франкофилов, являвшихся духовными посредниками между Парижем и Бухарестом. Дипломат и драматург, любитель, знаток и собиратель искусства; на протяжении всей жизни дружил с М. Прустом, переписку с которым опубликовал в 1949 г. «Lettres de Marcel Proust à Antoine Bibesco» («Письма М. Пруста А. Бибеско», Lausanne).
- 88\* Цитата из стихотворения Н. Я. Надсона «Милый друг, я знаю, я глаубоко знаю...» (1882). Курсив Н. Евреинова.
- 89\* Курсив Н. Евреинова.
- 90\* В первой редакции вместо вопросительного знака стоит восклицательный (БНФ. Col. 22\_114).
- 91\* *Аматёр* (от *фр.* amateur) — любитель.
- 92\* *Бенуа А.* Выставка наивностей // Последние новости. 1936. № 5713. С. 2 (цикл: Художественные письма).
- 93\* *Руссо* Анри Жюльен Феликс (Henri Julien Félix Rousseau, по прозвищу Le Douanier, Таможенник; 1844–1910) — французский живописец-самоучка, один из самых известных представителей наивного искусства, или примитивизма.
- 94\* Очень изысканная (*фр.*).
- 95\* *Бенуа А.* Выставка наивностей. С. 2. В статье предложение продолжается после двоеточия; восклицательный знак Н. Евреинова.
- 96\* Там же.
- 97\* *Серафина* Луи (Серафина из Санлиса; Séraphine Louis, Séraphine de Senlis; 1864–1942) — французская художница, представительница наивного искусства. Всю жизнь испытывала финансовые трудности. В 1912 г. работала служанкой у коллекционера Вильгельма Уде (W. Uhde), кото-

- рый «приложил руку» (купив ее работы и подарив ей мольберт и краски) к тому, что она стала известна как художница. Из-за наступившего экономического кризиса Уде прекратил покупать ее картины, что усугубило и без того неуравновешенное психическое состояние Серафины. С 1932 г. она жила в доме престарелых в Клермонте.
- <sup>98\*</sup> *Пиросманишвили* Николай Асланович (псевд.: Нико Пиросмани; 1862–1918) — известнейший грузинский художник-самоучка, представитель примитивизма.
- <sup>99\*</sup> *Бенуа А.* Столетие наивной живописи // Последние новости. 1933. № 4595. С. 2 (цикл: Художественные письма). Курсив Н. Евреинова.
- <sup>100\*</sup> *Бенуа Альберт Николаевич* (1852–1936) — художник и архитектор, академик, преподаватель акварельной живописи в Академии художеств. С 1924 г. — в эмиграции (Париж).
- <sup>101\*</sup> *Премацци Луиджи* (Luigi Premazzi; 1814–1891) — итальянский художник-акварелист, мастер перспективных видов, один из инициаторов создания Кружка русских акварелистов (1880; с 1887 — Общество русских акварелистов). Окончил Миланскую академию художеств. С 1834 г. — в Санкт-Петербурге; работал по заказам императора, членов императорской фамилии и представителей высшей аристократии, создал серии интерьерных видов Нового Эрмитажа (1852–1861), Аничкова дворца (1853–1858), Зимнего дворца (1860-е), запечатлел интерьеры загородных императорских резиденций — Царского Села, Гатчины, Петергофа, писал пейзажи Санкт-Петербурга.
- <sup>102\*</sup> Курсив Н. Евреинова.
- <sup>103\*</sup> *Фрагмент:* После этого неудивительно ~ «художественным производением», — вставка, написанная на отдельных листах, отложившихся в конце первой главы (БНФ. Col 22\_114).
- <sup>104\*</sup> *Начальная фраза параграфа в первой редакции сформулирована по-другому:* Прелесть искусства. Остается вопрос о содержании искусства и его идее. Важна ли идея в искусстве, необходимо ли, вообще говоря, содержание в произведении искусства, то, что называется «смыслом» его? Известный тезис Флобера гласит... (БНФ. Col 22\_114).
- <sup>105\*</sup> *Герbart* Иоганн-Фридрих (Johann-Friedrich Herbart; 1776–1841) — немецкий философ и ученый, педагог, с 1808 г. — профессор в Гёттингене, затем Кёнигсберге. Ученик Фихте, не разделивший впоследствии его учения и критически относившийся к господствующему в ту пору идеализму. Эстетика Гербарта является оценочной наукой, охватывающей как художественные, так и этические оценки. Как резюмирует Евреинов, она сводит красоту к комплексу формальных взаимоотношений частей произведения, имеющих цель вызвать положительную оценку, относящуюся к модусу удовольствия при восприятии того или иного предмета искусства. Среди главных трудов Гербарта «Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie» (1813).

- 106\* Музыка прежде всего (*фр.*).
- 107\* Ср.: О музыке на первом месте!  
Предпочитай размер такой,  
Что зыбок, растворим и вместе  
Не давит строгой полнотою.
- (Верлен П. Искусство поэзии, 1874, пер. В. Брюсова).
- 108\* Уистлер Джеймс Абботт Макнилл (James Abbott McNeill Whistler; 1834–1903) — американский живописец и график, проживавший в Лондоне и общавшийся с прерафаэлитами, в особенности с Д. Г. Россетти, оказавшим влияние на его художественный стиль. Критика видела в его «многослойных» работах нечто похожее на музыкальные произведения, с чем он соглашался, называя многие свои работы симфониями. На его концепцию живописи как чистого эстетического опыта, не связанного с представлением о какой-то определенной идее, несомненно, повлияло его знакомство с французскими символистами, такими как С. Малларме.
- 109\* В машинописи: предмете изложения.
- 110\* Курсив Н. Евреинова.
- 111\* Бенуа А. Опоздавшее // Последние новости. 1936. № 5685. С. 2 (цикл: Художественные письма). Курсив Н. Евреинова.
- 112\* Страшно сказать! (*лат.*).
- 113\* Воллар Амбруаз (Ambroise Vollard; 1866–1939) — один из самых успешных торговцев произведениями искусства (маршанов) в Париже. Он поддерживал как финансово, так и морально большое количество знаменитых и неизвестных художников, включая Сезанна, Майоля, Пикассо, Гогена и др. Был также коллекционером и издателем.
- 114\* Диана и Актеон — античный миф об охотнике, увидевшем купающуюся нагою прекрасную богиню Диану, которая в гнев превратила его в оленя, тут же растерзанного собаками охотника. Сюжет довольно распространен в живописи, на его тему писали Тициан, Дж. Цезари, Франсуа Буше, Лукас Кранах Старший, К. Маратти и др.
- 115\* Испытание святого Антония — библейский сюжет; искушения, которым подвергся святой Антоний во время пребывания в египетской пустыне; широко распространен в западноевропейском средневековом искусстве и литературе.
- 116\* Laban Ferdinand (Фердинанд Лабан; 1856–1910) — австрийский библиотечник и писатель; изучал философию и искусствоведение в Венском ун-те, где в 1879 г. защитил диссертацию о вкладе Г. Дж. Коллинса (H. J. Collins) в историю литературы. Автор ряда трудов по истории искусства и также библиографии по искусству («Kunsthandbuch für Deutschland», 1897).

- 117\* Имеется в виду древнеримская статуя Антиноя Дельфийского (Археологический музей, Дельфы).
- 118\* *Овербек* Иоганн Фридрих (Johann Friedrich Overbeck; 1789–1869) — немецкий художник, график и иллюстратор. В противовес академической системе обучения основал в 1809 г. сообщество художников «Лукасбунд» («Союз Луки»), ставившего себе целью обновление искусства в христианском духе.
- 119\* *Винкельман* Иоганн Иоахим (Johann Joachim Winckelmann; 1717–1768) — представитель классической немецкой эстетики, немецкий археолог и эрудит. Изучал греческое классическое искусство по римским копиям. В его главной работе «Geschichte der Kunst des Altertums» (1764, первое рус. изд. — «История искусства древности», Ревель, 1888) искусство рассматривается как целостное органическое явление в его возникновении, расцвете и упадке. Оказал значительное влияние на эстетику и искусство своего времени.
- 120\* *Дитриксон* Лорентс Хендрик Сегельке (Lorentz Henrik Segelcke Dietrichson; 1834–1917) — норвежский историк искусства и литературы, поэт. Был профессором истории искусства в Стокгольмской академии художеств, директором Национальной галереи; собирал гравюры. Автор множества искусствоведческих и критических работ, в том числе «Antinous» (1884).
- 121\* Соответственно (*лат.*).
- 122\* *Я потерял* мою Эвридику, ничто не сравнится с моим *несчастьем* (*фр.*).
- 123\* *Ханслик* Эдуард (Eduard Hanslick; 1825–1904) — австрийский музыкальный критик, ученик чешского композитора В. Я. Томашека. Окончил юридический факультет Венского ун-та. С 1861 г. — профессор Венского ун-та по истории и эстетике музыки.
- 124\* *Я нашел* свою Эвридику, ничто не сравнится с моим *счастьем* (*фр.*).
- 125\* Музыка не говорит, она подсказывает (*фр.*).
- 126\* *Фрагмент*: Гениальный живописец Сезанн разочаровывает ~ обязывает нас контрапункт, — *в первой редакции находится на отдельных листах среди вставок к главе* (БНФ. Col 22\_114).
- 127\* *Фраза по-другому сформулирована в первой редакции*: Об учении наших русских формалистов я уже говорил выше, остается только напоминать о них и для точного выяснения отношения к содержанию привести слова В. Шкловского... (БНФ. Col 22\_114).
- 128\* Имеется в виду сборник статей В. Шкловского «О теории прозы» (М.: Круг, 1925).
- 129\* Курсив Н. Евреинова.
- 130\* Ср.: «В искусстве нет ни смысла, ни содержания, и не должно быть <...> Всякий смысл в литературе — это наше неизбежное зло. Надо освободить поэзию от богадельни философских или иных экспериментов. Стихи — это не транспарант, по которому пишут проблемы науки. Не унижайте науку и искусство!» Курсив Н. Евреинова.

<sup>131\*</sup> ...подписано поэтами ~ и художниками ~ Георгием Якуловым... — Есенин, Мариенгоф, Рюрик Ивнев и Вадим Шершеневич — четверо друзей-поэтов, провозгласивших новое литературное направление — имажинизм (от фр. image — ‘образ’). Незадолго до появления данной декларации появилось поэтическое течение имажинистов в Америке и в Англии, тоже провозгласившее первичность и непосредственность образа. Однако русский имажинизм не следует понимать как простое ответвление или подражание на русской почве заморскому нововведению. Русские его адепты выдвигали образ на первый план и сводили к нему и содержание, и форму в поэзии. В их концепции поэт должен быть прежде всего мастером; в искусстве отвергалось всё, кроме мастерства.

*Рюрик Ивнев* (наст. имя и фам. — Михаил Александрович Ковалев; 1891–1981) — поэт, прозаик, переводчик; в 1920-е гг. был председателем правления московского Общества имажинистов.

*Мариенгоф* Анатолий Борисович (1897–1962) — поэт, драматург, автор мемуаров, близкий друг С. Есенина.

*Шершеневич* Вадим Габриэлевич (1893–1942) — поэт, переводчик, один из главных теоретиков имажинизма.

*Эрдман* Борис Робертович (1899–1960) — театральный художник, брат драматурга Николая Эрдмана.

*Якулов* Георгий Богданович (1884–1928) — художник, представитель русского авангарда. Якулову принадлежит оригинальная теория света под названием «Теория разноцветных солнц».

<sup>132\*</sup> Курсив Н. Евреинова.

<sup>133\*</sup> ...проф. Maurice Saurian... — Аберрация автора, имеется в виду Поль Сорио (Paul Souriau; 1852–1926), французский философ, профессор философии филологического факультета ун-та Нэнси, работал также в ун-тах Лилля и Экс ан Прованс (Марсель); получил премию «Le Doisy de Penameur et Charles Lévêque» в Академии моральных и политических наук. Работа «Théorie de l'invention» — его диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук в Парижском ун-те (опубл. в Париже в 1881 г.).

<sup>134\*</sup> Стихотворение А. С. Пушкина «Осень» (1833). Курсив Н. Евреинова.

<sup>135\*</sup> Цитируется статья Д. Н. Овсяннико-Куликовского «Из лекций об „Основах художественного творчества“» (Вопросы теории и психологии творчества. 2-е изд. Т. I. Харьков, 1911); текст в первоисточнике полностью закурсивлен.

<sup>136\*</sup> *Лезин* Борис Андреевич (1880–1942) — историк литературы, работал в Харьковском ун-те, последователь и издатель собрания сочинений А. А. Потебни, а также сборников «Вопросы теории и психологии творчества» (1907–1923). Далее Евреинов, который, очевидно, был знаком с Б. Лезиным только по работам, называет последнего профессором, что является данью уважения, а не отражением действительности.



- <sup>137\*</sup> Курсив Н. Евреинова.
- <sup>138\*</sup> Цитируется статья М. Зоценко, вошедшая в указанный сборник. Курсив Н. Евреинова.
- <sup>139\*</sup> Курсив Н. Евреинова.
- <sup>140\*</sup> *Воронский* Александр Константинович (псевд: Нурмин; 1884–1937) — революционер, большевик, литературный критик, прозаик, публицист и теоретик искусства; в начале 1920-х гг. — один из тех, кто определял политику государства в области литературы, сотрудничал в журнале «Красная новь», первом «толстом» пооктябрьском журнале по теории искусства и литературы (с 1921 по 1927); не принял эстетические принципы Пролеткульта.
- <sup>141\*</sup> *Техне* — термин этимологически происходит от греческого τέχνη. Семантический спектр охватывает как искусство и технику, так и способность выполнять какую-либо работу по определенному правилу. Техне — всякий рациональный метод производства предмета или достижения определенного результата как для интеллектуального, так и для ручного труда (ср. также латинское понятие ars). У древних греков техне охватывало все механические искусства, и в этом смысле оно часто противопоставляется художественному творчеству — ποιησις: если техне выдавалось за искусство, то его оценивали не высоко, и наоборот, если выдавалось за ремесло или «техническое мастерство», то его воспринимали весьма положительно. В учении Платона техне относится исключительно к ручным и наиболее «рабским» видам деятельности. У Аристотеля техне — знание общих принципов, часто соотносимое с эпистеме (epistémē). Он, например, часто использует эти два термина как синонимы для того, чтобы отличить знание общих принципов от простых навыков. Именно в этом смысле Евреинов использует слово «техне» в значении «искусство, мастерство» или «мастерского искусства», т. е. искусства, основанного исключительно на владении техническими навыками и противопоставляемого «сверх-мастерству».
- <sup>142\*</sup> *Арватов* Борис Игнатьевич (1896–1940) — искусствовед и литературовед, теоретик Пролеткульта, затем ЛЕФа, один из теоретиков и пропагандистов «производственного искусства» или «искусства производства». Среди важнейших его трудов: «Социологическая поэтика» (1928), «Об агитационном и производственном искусстве» (1930). В последнем он более точно изложил свою концепцию искусства как предмета промышленного производства.
- <sup>143\*</sup> Курсив Н. Евреинова.
- <sup>144\*</sup> *Иоффе* Иеремей Исаевич (1888–1947) — культуролог, автор ряда монографий и трудов, в которых развивал теорию синтетического изучения искусства, среди которых особенно важны «Кризис современного искусства» (1925), «Культура и стиль» (1927), «Новый стиль» (1932),

- «Синтетическое изучение искусства» (1937) и «Музыка советского кино» (1938).
- 145\* ...писал уже в 1907 г. *Strzydowský*... — Современное написание имени Йозефа Стрзыдовского — Josef Strzydowski (1862–1941), австрийский историк искусства, профессор в Граце с 1894 г. Основал первый Институт искусствоведения в Вене, где работал в 1901–1903 гг. Отстаивал тезис, что индогерманское и азиатское искусство составляют основание, на котором строилась вся западноевропейская культура (см., например, «Die Baukunst der Armenien in Europa», 1918). Для его эстетической концепции характерно чрезмерное восхваление северных и восточных народов и принижение значения средиземноморской культуры.
- 146\* Роллан Р. Народный театр / Предисл. Вяч. Иванова. Пг.; М., 1919. С. 123–124.
- 147\* ...и, отчасти, Ю. И. Айхенвальд ~ переживает уже не кризис, а конец. — Айхенвальд Юлий Исаевич (1872–1928) — литературный критик, переводчик; профессор Московского городского народного ун-та им. А. Л. Шанявского по кафедре русской словесности (1912–1917); писал о творчестве русских и западноевропейских писателей в жанре своеобразных импрессионистических эссе. Имеется в виду его доклад «Отрицание театра», сделанный в московском художественно-литературном кружке в марте 1913 г. (опубл. в том же году под названием «Литература и театр» в сборнике «В спорах о театре»), в котором утверждал, что «театр — ложный и незаконный вид искусства», и его существование «эстетически <...> не может быть оправдано» (Там же. С. 12). Ответ Евреинова на выступление Айхенвальда см.: Евреинов Н. Н. Театр для себя. Гл. «Об отрицании театра» (с подзаголовком «Полемика сердца»).
- 148\* Миронов Алексей Максимович (1866–1929?) — искусствовед и историк искусства, профессор истории и теории искусств Казанского ун-та. Основные работы: «Московский публичный Румянцевский музей как художественно-воспитательное учреждение» (М., 1899), «Альбрехт Дюрер, его жизнь и художественная деятельность. К характеристике эпохи Возрождения в немецком искусстве» (М., 1901), «Роль искусства в жизни человека и государства» (Казань, 1909).
- 149\* Н. Дашков — псевдоним В. В. Вейдле. Имеется в виду его статья «„Из европейской литературы“. Хосе Ортега-и-Гассет» (№. 2770. С. 4).
- 150\* Раевский Георгий Авдеевич (наст. фам. Оцуп; 1897–1963) — поэт, учился в Германии, хорошо знал немецкую литературу, увлекался творчеством Гёте. В эмиграции с начала 1920-х гг. Жил в Париже, в 1926 г. вошел в группу «Перекресток», где состояли В. Смоленский, Д. Кнут, Ю. Мандельштам.

- <sup>151\*</sup> ...пролетарскими устами ганов и чужаков... — Имеются в виду: Алексей Михайлович Ган (1893–1942), художник-конструктивист, экспериментатор в области дизайна, полиграфии и кинематографа, призывавший заменить все искусства дизайном и кино; издавал журнал «Кино-фот» (1922–1923), был членом «Общества современных архитекторов», в 1922 г. вышла его книга «Конструктивизм», в которой провозглашалась «индустриальная» культура и определялись ее основные составляющие — фактура, тектоника и конструкция; и Николай Федорович Чужак (наст. фам. Насимович; 1876–1937), участник революционного движения, журналист, литературный критик, публицист, автор ряда историко-революционных работ, занимался исследованием сибирской литературы («Сибирские поэты и их творчество», 1916; «Сибирский мотив в поэзии», 1922), входил в ЛЕФ.
- <sup>152\*</sup> *Лежнев* Абрам (псевд. Абрама Зеликовича Горелика; 1893–1938) — критик, литературовед. Участник и теоретик литературной группы «Перевал», сторонник «органического искусства». Ему принадлежит книга очерков о белорусском еврействе «Деревянный ключ» (1932). В 1938 г. репрессирован и расстрелян.
- <sup>153\*</sup> Цитата из романа В. Гюго «Человек, который смеется» («L'Homme qui rit»); Гуинплен (Gwynplaine) — романтический герой, сознание которого не было «овзрослено» реальностью, противостоящий окружающему косному миру.
- <sup>154\*</sup> Вставка Н. Евреинова.
- <sup>155\*</sup> *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? С. 41–42. Курсив Н. Евреинова.
- <sup>156\*</sup> *Миклашевский* Константин Михайлович (1886–1944) — петербургский актер и режиссер. Один из активных деятелей «Старинного театра» (1907–1911), созданного Н. Н. Евреиновым и Н. В. Дризенном. Автор «Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов в XVI, XVII и XVIII веках» (Пг., 1914–1917), а также «Гипертрофии искусства» (1924).
- <sup>157\*</sup> *Миклашевский К. М.* Гипертрофия искусства. Пг.: Academia, 1924. С. 26–29. Курсив Н. Евреинова.
- <sup>158\*</sup> То есть телевидение.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

С докладом аналогичного названия Евреинов выступил в 1935 г. на одном из заседаний парижской русскоязычной масонской ложи «Друзья философии», как указано в ее отчете: «Evreinov, auteur dramatique et critique éminent nous a parlé des ressorts secrets de l'art» (Брат Евреинов, драматург и выдающийся критик выступил с докладом о тай-

ных пружинах искусства; см.: Rapport moral de la Loge de Perfection n. 542, «Amici Philosophiae», année 1935 (РГВА. Ф. 730. Оп. 1. Д. 184: Доклады членов ложи о религиозно-этических принципах масонства и по его истории. Л. 20); см. также список докладов Евреинова, подготовленных для выступления в масонских ложах: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 193). Место нахождения текста доклада неизвестно.

Во французском фонде текст главы размещен в ед. хр. Col 22\_114; тут же после основного текста отложились вставки; также в ед. хр. Col 22\_125 отложились две вставки, которые не были включены во вторую редакцию.

Глава в первой редакции имеет другое название — «„Исконное Я“ и искусство», которое также встречается в одной из перекрестных ссылок шестой главы первой редакции; разбивка на параграфы отсутствует.

- 1\* *Карпов* Павел Иванович (1887–1913) — психиатр. При содействии Государственной академии художественных наук (действовала в Москве в 1921–1930 гг.) исследовал творческие процессы и их изменения на различных этапах выздоровления душевнобольных людей; собрал обширную коллекцию стихов, рисунков, поделок и других предметов, созданных его пациентами. Судьба коллекции неизвестна.
- 2\* Курсив Н. Евреинова.
- 3\* См.: *Карпов П. И.* Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники. С. 91. Курсив Н. Евреинова.
- 4\* Курсив Н. Евреинова.
- 5\* *Бёрне* Карл Людвиг (Karl Ludwig Börne, наст. имя: Иуда Лейб Барух; 1786–1837) — немецкий публицист и писатель, создатель жанра фельетона.
- 6\* Ср.: «Возьмите несколько листов бумаги и в течение трех дней записывайте на них всё, что придет вам в голову. Пишите всё, что думаете о самих себе, о ваших успехах, о турецкой войне, о Гёте, об уголовном процессе и его судьях, о ваших начальниках, и через три дня вы изучитесь, как много кроется в вас совершенно новых, неведомых вам идей. В этом и заключается искусство в три дня стать оригинальным писателем» (*Бёрне Л.* Искусство в три дня стать оригинальным писателем (1823) // Бёрне Л. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1909. Т. 3. С. 759–760).
- 7\* *...что Léon Daudet...* — Речь идет о Леоне Доде (1867–1942), сыне знаменитого писателя Альфонса Доде, одном из ближайших друзей М. Пруста, французском публицисте, писателе, полемисте и мемуаристе; был активным сторонником монархизма. В 1907 вместе с Ш. Моррасом основал газету «Action française», орган французского националистического движения, в котором звучали резкие выпады против учреждений и государственной системы Третьей республики.

- 8\* Ложитесь спать — говорит он — даже если спать не хочется, с закрытыми занавесками, лист бумаги и карандаш под рукой. Перепишите, пусть и в сокращенном виде, все образы, банальные или своеобразные, которые разворачиваются на пленке вашего сознания, а иногда на двух или трех пленках одновременно, но в том порядке, в котором они представляются перед вашим внутренним экраном. Таким образом, получится кинозарисовка «сна наяву», непрерывный ряд картин, портретов, знаков, воспоминаний, символов, разнородных и разъединенных движений, при этом связанных между собой множеством таинственных, скрытых отношений, из чего можно впоследствии попытаться извлечь общий смысл (*фр.*).
- 9\* *...учение сюрреалистов... André Breton... — Бретон Андре (1896–1966) — французский писатель и поэт, основоположник сюрреализма.*
- 10\* *Гётц Франтишек (František Götz; 1894–1974) — литературный критик, идейный вождь объединения чешских литераторов «Литературни скупина». В ряде статей, выпущенных в 1926 г. отдельной книгой «Проясняющийся горизонт» («Jasnící se horizont»), оправдывал существование всех литературных течений за исключением одного — так называемого пролетарского литературного движения.*
- 11\* *...землетрясение, случившееся летом 1930 г. на юге Италии... — Землетрясение силой 6,5 балла по шкале Рихтера произошло 23 июля 1930 г. и охватило несколько областей Южной Италии — Базиликату, Кампанию и Пулью. В катастрофе погибло 1425 человек.*
- 12\* *Ср.: «В остроге было иногда так, что знаешь человека несколько лет и думаешь про него, что это зверь, а не человек, презираешь его. И вдруг приходит случайно минута, в которую душа его невольным порывом открывается наружу, и вы видите в ней такое богатство, чувство, сердце, такое яркое понимание и собственного и чужого страдания, что у вас как бы глаза открываются, и в первую минуту даже не верится тому, что вы сами увидели и услышали. Бывает и обратно: образование уживается иногда с таким варварством, с таким цинизмом, что вам мерзит, и, как бы вы ни были добры или предубеждены, вы не находите в сердце своем ни извинений, ни оправданий» (Достоевский Ф. М. Записки из Мертвого дома // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 197–198).*
- 13\* *Джемс Уильям (William James; 1842–1910) — американский философ и психолог, один из главных представителей прагматизма; выдвинул на первый план принцип активности психической жизни и преобладание в ней воли и интереса; в психологии развивал концепцию «потока сознания», непрерывно сменяющихся друг друга целостных психических состояний. Его учение об эмоциях — один из истоков бихевиоризма.*
- 14\* Вставка Н. Евреинова.

- 15\* *Джемс У.* Многообразие религиозного опыта. СПб., 1992. С. 309–310. Курсив Н. Евреинова.
- 16\* *Виттельс* Фриц (Fritz Wittels; 1880–1951) — австрийский психоаналитик и писатель, один из первых биографов Фрейда, популяризатор психоанализа («Фрейд, его личность, учение и школа» (1924), «Фрейд и его время» (1931)), переведенные на многие европейские языки). Жил и работал в Нью-Йорке. Автор книг «Сексуальный год» (1909) и др.
- 17\* *Фрагмент:* в большинстве из нас *неизвестное* ~ играют роль глубоко, — в первой редакции находится в корпусе вставок к главе (БНФ. Col 22\_114).
- 18\* *Жевахов* Николай Давидович (наст. фам. — Джавахишвили; 1874–1938) — князь, духовный писатель, товарищ, т. е. заместитель, обер-прокурора Св. Синода Н. П. Раева (с 15 сентября 1916 по 28 февраля 1917 г.). Был дальним родственником святителя Иоасафа Белгородского (Горленко), занимался изучением его жизни и церковной деятельности. В 1907–1911 гг. в Киеве вышла книга «Материалы для биографии святителя Иоасафа Горленко, епископа Белгородского и Обоянского», которая явилась результатом этих исследований. С 1920 г. жил в Италии в г. Бари, заведовал Церковно-археологическим кабинетом св. Николая Мирликийского, собирал сведения о зверствах большевиков, которые частично нашли отражение в его мемуарах «Воспоминания тов. обер-прокурора Святейшего Синода» (Т. 1. Мюнхен, 1923; Т. 2. Новый Сад, 1928; переизд.: [В 2 т.] М., 1993).
- 19\* Курсив Н. Евреинова.
- 20\* *Фразы:* «настоящего», так сказать, дьявола, — в первой редакции *подчеркнута* (БНФ. Col 22\_114).
- 21\* Курсив Н. Евреинова.
- 22\* *Синклер* Эптон Билл (Upton Beall Sinclair; 1878–1968) — американский писатель, принадлежал к литературному направлению «разгребатели грязи», для которого характерно обличение коррупции, финансовых и политических махинаций. Известность ему принес социологический роман «Джунгли» (The Jungle, 1906) о жизни рабочих на чикагских бойнях. Евреинов цитирует фрагмент из первой главы первой части романа «Нефть!» («Oil!», 1927), повествующего о счастливом превращении нищего шахтера в нефтяного магната, сопровождающемся подменой человеческих ценностей.
- 23\* Интеллект — это средство ничего не понимать в жизни (*фр.*).
- 24\* *...доктор А. Hesnard...* — *Эснар* Ангело Луи Мари (Angelo Louis Marie Hesnard; 1886–1969), французский психиатр, сторонник обогащения психоанализа современными идеями биологии, лингвистики, феноменологии и социологии, т. е. так называемого «открытого» психоанализа. Автор книги «Творчество Фрейда» («L'Oeuvre de Freud», 1960).

- 25\* Самоосознанность составляет только малую часть нашей интеллектуальной жизни. Лишь в результате великого обмана природы нам кажется, будто это сама интеллектуальная жизнь (*фр.*).
- 26\* *Степанов И. Е.* Психология сновидений. Берлин: Изд-во Рус. ун-та. 1922. С. 43.
- 27\* *Манасейна Мария Михайловна* (урожд. Коркунова, по первому мужу — Понятовская; 1841–1903) — врач, доктор медицины, писательница. Имеется в виду ее кн. «Сон как треть жизни человека, или Патология, гигиена и психология сна» (1-е изд. — М., 1888).
- 28\* *...по наблюдению Jessen'a...* — Имеется в виду Петер Виллерс *Йессен* (Peter Willers Jessen; 1793–1875), немецкий психиатр, в течение 25 лет возглавлявший психиатрическую больницу в Шлезвиге; пытался объяснить депрессивные и маниакальные состояния особыми рефlekсами.
- 29\* *...объясняет А. Маури...* — Имеется в виду Луис Фердинанд Альфред *Мори* (1817–1892), французский ученый и эрудит, ставший директором Национальных архивов и профессором в Collège de France, обладавший незаурядным культурным кругозором и энциклопедическими знаниями, автор многочисленных трудов на самые разные темы, охватывающие сферы археологии, этнологии и антропологии. Его произведение «Le sommeil et les rêves» (1861; рус. изд.: «Сон и сновидения»; М., 1867) — первое исследование в области сна, представившее читателю удивительно смелые для того времени психологические истолкования, которые затем были развиты Фрейдом в его психоанализе. Во время работы над книгой Мори сам был «подопытным кроликом», так же как позднее Фрейд.
- 30\* *В первой редакции вместо слова в воображении стоит в зеркале, а фрагмент: наша душевная ~ в зеркале, — подчеркнут* (БНФ. Col 22\_114).
- 31\* Имеется в виду книга немецкого естествоиспытателя и мыслителя Эрнста *Геккеля* (1834–1919) «Anthropogenie: oder, Entwicklungsgeschichte des Menschen» («Антропогенез, или Эволюционная история человека»).
- 32\* *Бихевиоризм* (от англ. behaviour — ‘поведение’) — ведущее направление в американской психологии и социально-политической мысли первой половины XX в., изучающее поведение в различных его аспектах. Утверждается, что поведение человека не зависит от врожденных инстинктов. Программу этого направления провозгласил в 1913 г. американский исследователь Джон Уотсон (John Broadus Watson; 1878–1958).
- 33\* *Рейснер* Михаил Андреевич (1868–1928) — правовед, социальный психолог и историк, профессор права Петроградского ун-та, участвовал в разработке первой конституции РСФСР, был одним из основателей Русского психоаналитического общества.

- 34\* Ср.: «Переживания „Я“ кажутся сначала потерянными для наследования, но если они часто и достаточно сильно повторяются у многих следующих друг за другом поколений индивидов, то они, так сказать, превращаются в переживания „Оно“, впечатления которых закрепляются путем наследования. Таким образом наследственное „Оно“ вмещает в себе остатки бесчисленных жизней „Я“, и когда „Я“ черпает свое „Сверх-Я“ из „Оно“, то оно, может быть, лишь восстанавливает более старые образы „Я“, осуществляет их воскрешение» (Фрейд. З. Я и Оно. С. 25).
- 35\* *Словосочетание*: какое именно «Я», *подчеркнуто в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).
- 36\* Идеальное архаическое состояние духа, в котором одновременно зарождаются перцепция и слово. Термин происходит от *лат.* ante 'перед', 'прежде' и *гем* (аккузатив *ges*) 'дело', 'факт', 'действие', 'предмет'.
- 37\* Курсив Н. Евреинова.
- 38\* *Мечников* Илья Ильич (1845–1916) — биолог, один из основоположников сравнительной патологии, эволюционной эмбриологии и основатель научной геронтологии. «Этюды оптимизма» впервые вышли в 1907 г.
- 39\* *Грильпарцер* Франц (Franz Grillparzer; 1791–1872) — австрийский поэт и драматург. Трагедия «Праматерь» («Die Ahnfrau», 1817), написанная в жанре «трагедии рока», пользовалась огромным успехом в Австрии и в Германии.
- 40\* *В первой редакции предложение заканчивается восклицательным знаком* (БНФ. Col. 22\_114).
- 41\* Начиная с 1926 г. в СССР прошли многочисленные диспуты о «формах и методах перевода художественной культуры на рельсы» так называемой пролетарской идеологии: «...сознание необходимости выращивания пролет-литературы в противовес буржуазной „изящной словестности“ <...> охватывает сейчас всех без различия работников литературы» (Адоиц Г. Итоги литературной дискуссии // Жизнь искусства. 1926. № 24. С. 6–7). Дискуссии строились вокруг обсуждения в конкретном литературном произведении изображения «живого человека», выявления в его сознании «пролетарских» и «мелкобуржуазных» элементов (что трактовалось как столкновение, борьба, а порой и художественное несовершенство). Как промежуточный итог дискуссий середины 1920-х гг. можно рассматривать сборник статей работников бывшего ЛЕФа «Литература факта» (1929), констатировавший «перенесение центра внимания литературы с человеческих переживаний на организацию общества».

Названные Евреиновым писатели (Панферов, Бахметьев, Караваева, Семенов, Либединский) входили в группу так называемых



писателей-эмпириков рапповского толка, которые, хотя и в разной степени, выражали общую систему взглядов на литературу, выступая, например, в защиту реалистического, идейно насыщенного искусства, за изображение человека с его переживаниями таким, каков он есть в действительности, и т. п. Подробнее о литературной критике и дискуссиях 1920-х гг. см.: *Шешуков С.* Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х гг. М., 1984; *Аймермахер К.* Советская литературная политика между 1917-м и 1932-м // В тисках идеологии: Антология литературно-политических документов / Сост., вступ. ст. К. Аймермахера. М.: Книжная плата, 1992.

- 42\* *Панферов Федор Иванович* (1869–1960) — писатель. Наиболее значительное произведение — роман «Бруски» (кн. 1–4. 1928–1937), многократно переиздававшийся в Советской России. В 1930-е гг. был самым читаемым советским автором во Франции и Германии.
- 43\* *Бахметьев Владимир Матвеевич* (1885–1963) — прозаик, публицист, литературный критик. В романе «Преступление Мартына» (1928) описывается, как главный герой в самый ответственный момент покидает вверенный ему эшелон с беженцами, прихватив с собой партийную кассу. Произведение вызвало бурную дискуссию в печати. В своей рецензии «Преступление эпигона» (1929) В. Шкловский пеняет автору, что общая схема и детали заимствованы из романа Дж. Конрада «Лорд Джим», а при описании событий революции — использовались старые традиционные приемы. Положительную оценку роману дал Георгий Якубовский в книге «Писатели “Кузницы”» (М., 1929), отметив глубокий психологизм романа.
- 44\* *Караевава Анна Александровна* (1893–1979) — писательница; роман «Лесозавод» (1928) вышел в Харькове в 1928 г.
- 45\* *Семенов Сергей Александрович* (1893–1942) — писатель; роман «Наталья Тарпова» вышел в Ленинграде в 1927 г. в издательстве «Прибой». Роман вызвал большие споры, о его идеологических и художественных достоинствах и недостатках писала критика всего спектра литературных направлений 1920-х гг. от «Нового ЛЕФа» до «На литературном посту» (подроб. см.: *Шешуков С.* Неистовые ревнители. С. 177).
- 46\* ...«*Поворот*» *Е. Либединского...* — Имеется в виду Юрий Николаевич *Либединский* (1898–1959), писатель, один из руководителей РАПП.
- 47\* Руководители пролетарской литературы (включая пролетарских критиков) ставили задачу перед своими адептами показать «живого человека» в специфически пролетарском ее понимании, реализация этой доктрины проходила под лозунгом «срывания всех и всяческих масок» и ориентировала творчество писателей на анализ психологии героев. Один из ее наиболее убежденных апологетов, А. Фадеев, требовал «показа живого человека» и «углубленного психологизма» во всей его сложности и многообразии (см. его доклад «Столбовая

- дорога пролетарской литературы», 1928). Показ вживания человека в новое общество выражался в изображении противоречий в душе героев. Подробную реконструкцию истории этого течения см.: *Шешуков С.* Неистовые ревнители. С. 161–192.
- 48\* *Фрагмент:* Отсюда — жгучая проблема взаимоотношений ~ у пролетарских писателей и их героев, — *отсутствует в первой редакции.*
- 49\* *Тоом* Лидия Петровна (1890–1976) — критик, переводчик с эстонского.
- 50\* *Бек* Александр Альфредович (1902–1972) — писатель, прозаик и публицист; начинал свою карьеру как литературный критик рапповского толка. Евреинов упоминает Тоом и Бека вместе как соавторов книги «Лицо рабочего читателя» (М.; Л.: Гос. изд-во, 1927), хотя отдельные статьи в ней — плод индивидуального творчества.
- 51\* *Курсив* Н. Евреинова
- 52\* *Дайреджиев* Борис Леонидович (1902–1955) — прозаик, литературовед. «Через отмели» (М.; Л.: ЗиФ, 1928) — один из первых советских производственных романов «реконструктивного периода».
- 53\* Имеется в виду глава «О психологизме и столбовой дороге» вышеуказанной книги. Впервые опубликована в виде статьи: *Новый мир.* 1929. № 7. С. 207–224.
- 54\* *Курсив* Н. Евреинова.
- 55\* *Тоом Л. П., Бек А. А.* О психологизме и столбовой дороге // *Тоом Л. П., Бек А. А.* На крутом переломе. М.: Федерация, 1930. С. 212. *Курсив* авторов.
- 56\* *Курсив* Н. Евреинова.
- 57\* *Переверзев* Валерьян Федорович (1882–1968) — литературовед, проф. МГУ. В 1920-е гг. был лидером направления в литературоведении, названного «переверзевской школой». Опираясь на высказывания Г. В. Плеханова, разрабатывал так называемый социально-генетический метод в литературоведении. На дискуссиях 1929–1930 гг. его методология была подвергнута критике, а ее сторонники обвинены в ревизионизме. Подробнее о социально-генетическом методе см.: *Авербах Л.* К критике взглядов проф. В. Ф. Переверзева // *Октябрь.* 1930. № 1. С. 202–218.
- 58\* *...на литературном диспуте в конце 1929 года.* — Диспут состоялся в Коммунистической академии (основана в 1918 г., существовала до 1936) и представлял собой дискуссию о работах Переверзева. Материалы диспута см.: *Против механистического литературоведения.* Коммунистическая академия. Секция литературы искусства и языка. Боевые вопросы коммунистической критики. М.: Изд-во Коммунистической академии, 1930.
- 59\* «*Рост*» — имеется в виду уральское (г. Свердловск, ныне — Екатеринбург) литературно-художественное ежемесячное периодическое

издание (первый ред. В. Гришман), выходящее с декабря 1929 г. по 1931 г. Журнал проводил линию партийной эстетики в литературе (см. редакционную статью, открывающую первый номер: *Настоящий день* // Рост. 1929. № 1). «Рост» сыграл важную роль в развитии литературно-художественных течений Уральского региона, но не достиг уровня ведущих журналов по литературе и искусству того времени.

60\* *Ермилов* Владимир Владимирович (1904–1965) — литературовед, критик; главный редактор журналов «Молодая гвардия», «Красная новь», а также «Литературной газеты» 1946–1950 гг., проводил «линию партии» в литературе.

61\* Курсив Н. Евреинова.

62\* *Фриче* Владимир Максимович (1870–1929) — литературовед, искусствовед, академик АН СССР (1929). С 1922 г. руководил Ин-том языка и литературы при Российской ассоциации научно-исследовательских ин-тов общественных наук (РАНИОН), литературным отделом Института красной профессуры, заведовал секцией литературы в Коммунистической академии, в 1928–1929 гг. — ответственный редактор журналов «Литература и марксизм», «Печать и революция, а также «Литературной энциклопедии» (т. 1–2, 1929). Ему принадлежат работы по западноевропейской литературе и искусству: книги «Очерки по истории западноевропейской литературы» (1908), «Поэзия кошмаров и ужаса» (1912), «Западноевропейская литература XX века» (1926), «Социология искусства» (1927), «Заметки о современной литературе» (1928), «Проблемы искусствоведения» (1930) и др.

63\* *Штернберг* Лев Яковлевич (1861–1927) — этнограф и антрополог, внесший важный вклад в изучение первобытных религий и эволюции верований.

64\* Помимо религиозного наполнения, термин «партеногенез» имеет и сугубо научное значение, являясь инструментом описания в биологии одной из форм размножения организмов, при которой плод развивается из яйцеклетки без оплодотворения последней. Этот способ размножения распространен у пчел, тлей, некоторых видов рыб и др. животных.

65\* *Сакья-Муни* (Шакьямуни; Shakyamuni) — мудрец из племени шакьев; одно из многочисленных имен Будды; жил в Индии приблизительно с 623 г. по 543 г. до н. э. В течение последних восьми лет жизни проповедовал учение «Лотосовая сутра»; в традиции Махаяна-Тендай — самая почитаемая из буддистских сутр.

66\* Евреиновское понятие «исконного Я» переключается с юнговским представлением об архетипе, «исконном образе» (Bild) и «коллективном бессознательном» (das Unbewusste). Касаясь понятия «коллективного бессознательного», Юнг писал: «...мы можем различать личное

бессознательное, охватывающее все приобретения личного существования, и в том числе забытое, вытесненное, воспринятое под порогом сознания <...> Но наряду с этими личными бессознательными содержаниями существуют и другие содержания, возникающие не из личных приобретений, а из наследственной возможности психического функционирования вообще, именно из наследственной структуры мозга. Таковы мифологические сочетания, мотивы и образы, которые всегда и всюду могут вновь возникнуть помимо исторической традиции или миграции» (Юнг К.-Г. Психологические типы. СПб., 2001. С. 573). По поводу понятия «исконного образа» или «архетипа» Юнг рассуждал следующим образом: «Когда образу присущ архаический характер, я называю его *исконным* (опираясь на определение Якоба Буркхардта). Об архаическом характере я говорю тогда, когда образ обнаруживает заметное совпадение с известными мифологическими мотивами. Тогда образ является, с одной стороны, преимущественным выражением коллективно-бессознательных материалов <...> Исходный образ (исконный), названный мной также архетипом, всегда коллективен, он одинаково присущ по крайней мере целым народам или эпохам» (Там же. С. 611–612). Итак, еврейновское «исконное Я» есть «архетипическое Я». Данная интерпретация включает в себя философскую составляющую этого термина: «исконное Я» проявляется посредством искусства, не «общими понятиями, а мимолетными образами» (Шопенгауэр А. Статьи эстетические, философские и афоризмы / Пер. Р. Кресин. Харьков, 1888. С. 148), что соответствует понятию «идеального образа» (см. пятую главу публикуемого трактата). Что же касается терминологического выбора, автор, по всей вероятности, заимствовал его из русского перевода выражения «Archetipische Bild» Юнга.

<sup>67\*</sup> Сексуальную привлекательность (англ.).

<sup>68\*</sup> Рёскин Джон (John Ruskin; 1819–1900) — английский писатель, поэт, теоретик искусства и художник, один из идеологов «Arts and Crafts Movement» («Движение искусств и ремесел»), общественно-художественного движения по реформированию прикладных искусств, вытеснению из жизни безликости вещей, созданных засилием машинного производства; в искусстве провозглашал принцип верности природе и моральным ценностям. Автор многочисленных трудов по искусству, среди которых наиболее известны «Современные художники» («Modern painter», 1843–1860), «Лекции об искусстве» («Lectures of Art», 1870), «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» («Fiction: Fair and Foul», 1880).

<sup>69\*</sup> ...прозванного, как известно, «апостолом религии красоты»... — Аллюзия на заголовок книги Л. А. Богдановича «Джон Рёскин. Апостол религии красоты. Очерк» (М., 1900), посвященной творчеству последнего.

70\* *Словосочетание: какое бы то ни было, подчеркнуто в первой редакции* (БНФ. Col. 22\_114).

71\* *...стоит нам только усвоить точку зрения «чистого» искусства ~ в интересах потворства нашему «исконному Я».* — Отрицание объективности красоты наряду с отказом от моральных принципов в художественном творчестве заложено в основу понятия чистого искусства. Оно сближает рефлексию Евреинова с рассуждениями Овсянко-Куликовского, утверждавшего содержательную пустоту понятия «красота» в отношении искусства и полагавшего, что «объективной „красоты“ нет (это миф), есть только субъективная категория красивого <...> чуть ли не во всех видах человеческого зла скрывается нечто, эстетически подкупающее, и зачастую оно облекается в формы, которые кажутся нам красивыми» (Овсянко-Куликовский Д. Н. Воспоминания. С. 44).

Указанная концепция красоты есть — теперь в более строгом философском плане — отказ от эстетизма, который пропитывал концепцию театрального искусства в «Театрализации жизни» (1912): «Преображение <...> становится искусством, но искусством совсем другой природы, чем живопись, музыка, поэзия, архитектура, родственные по мотивам, как и по целям своего возникновения. Эстетизм — вот что, главным образом, роднит последние. Театральное же искусство, само по себе отличное от них, нуждается для породнения с ними в эстетизации. Но отнюдь не путем эстетизации достигается вообще значение театрального преобразования, как „тоже искусства“, потому что оно есть уже искусство, но только другого порядка <...> искусство, для своего признания совершенно не нуждающееся в эстетизации, т. е. в родственных связях с искусством эстетического характера» (Евреинов Н. Н. Театр как таковой // Евреинов Н. Н. Демон театральности. С. 45).

72\* *Лишь в такие эпохи ~ силами своего скепсиса.* — Эмансипация сознания от религиозного отношения к миру по-разному осмысливается в истории искусства. Например, для Толстого это червоточина, поразившая человечество и разъедающая современное ему общество: «...с тех пор, как высшие сословия христианских народов потеряли веру в церковное христианство, искусство высших классов отделилось от искусства всего народа, и стало два искусства: искусство народное и искусство господское. <...> Безверие высших классов европейского мира сделало то, что на место той деятельности искусства, которая имела целью передавать те высшие чувства, вытекающие из религиозного сознания, до которых дожило человечество, стала деятельность, имеющая целью доставлять наибольшее наслаждение известному обществу людей. <...> Так что вследствие безверия и исключительности жизни богатых классов искусство этих классов обеднело содержи-

ем и свелось все к передаче чувств тщеславия, тоски жизни и, главное, половой похоти» (Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 103, 108, 113). Евреинов же видит в этом перевороте в сознании не только локальный культурный расцвет, не только переломный момент в истории развития искусства, но и начальную точку становления современной цивилизации, одной из составляющих которой является потребность в искусстве как сфере интимной и общественной (одновременно) жизни человека. Обстоятельнее тема возникновения искусства из религиозного скепсиса рассматривается в первой части четвертой главы.

73\* См.: Бенуа А. Опять о религиозном искусстве // Последние новости. 1935. № 5056, 26 января. С. 2 (цикл: Художественные письма).

74\* ...ознакомившись лучше с нашим очень таинственным «исконным Я» ~ хотя бы иллюзорном удовлетворении. — Положение, что архетипическое или «исконное Я», являющееся скрытым для нашего сознания, нашим же сокровенным «Я», совершенно аморально, «греховно», безусловно, есть развитие тезиса о внеморальности искусства, уходящего своими корнями в представления Евреинова 1910-х гг. (см., например, главу «Преступление как атрибут театра» в кн. «Театр для себя» и в докладе «Театр и эшафот»). Одновременно с работой над «Откровением искусства» Евреинов много размышляет над проблемой моральных норм, ограничивающих аморальность искусства, т. е. над проблемой личного самоусовершенствования. В докладе «Символизм путешествия в посвятительском ритуале», прочитанном в русскоязычной масонской ложе «Юпитер» противопоставляется «символическое искусство масонов», предназначенное для строительства духовного Храма, «профанскому искусству». Первое стремится к осуществлению идеала морального самосовершенствования, который достигим только посредством самопознания, второе, наоборот, благоволит «исконному Я»: «Наше символическое искусство отвечает запросам не нашего „исконного Я“, а нашего сознательного и притом высокосознательного „Я“. Тайный мастер, занимаясь таковым искусством, исполняет Долг <...> который гораздо легче исполнить, чем познать. А между тем, познать его не только желательно, но и нужно в отношении сложной проблемы искусства <...> чтобы установить возможно правильное отношение к тому „профанскому искусству“, которое <...> потакает ради них нашему греховному „исконному Я“» (Евреинов Н. Н. Символизм путешествия в посвятительском ритуале // Тайные пружины искусства. С. 83). Путь к снятию противоречий между исконным «Я» и потребностью в моральности Евреинов видит в достижении рассудочного контроля над инстинктивной подсознательной частью нашего «Я» посредством так называемого метода воспитательного преображения, о котором он говорит в другом своем

масонском докладе «О запоне вольного каменщика. О моих масонских впечатлениях» (см.: *Евреинов Н. Н.* Тайные пружины искусства. С. 74–77.).

75\* ...исходя из запросов нашего «исконного Я». — Исходной точкой генезиса понятия «исконное Я», безусловно, является фундаментальное понятие философии театра Евреинова 1910-х гг. «инстинкт театральности» (или «театральный инстинкт»), сформулированное задолго до увлечения психоанализом.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

В фонде БНФ текст главы отложился в Col 22\_114, за исключением вставки, которая находится в единице хранения Col 22\_125. Имеются утраты нескольких страниц в середине текста и в конце главы. Отмечены только 6-й и 12-й параграфы.

Во второй редакции — сбой пагинации параграфов: следующему после шестого присвоен номер восемь; номера параграфов исправлены в соответствии с порядком следования.

1\* *Jean Sabannes* правильно заметил... — Имеется в виду Жан Кабан (1885–1959), французский физик, специалист в области оптики, член Французской академии наук, профессор Парижского ун-та (с 1937).

2\* *Овсянко-Куликовский Д. Н.* Из лекции об «Основах художественного творчества». С. 1. Курсив Н. Евреинова.

3\* Курсив Н. Евреинова.

4\* *Франк Филипп* (Philip Frank; 1884–1966) — австро-американский философ и физик, представитель неопозитивизма, профессор Пражского (1917–1938) и Гарвардского (с 1940) ун-тов, член Венского кружка, занимался теорией относительности, критикой витализма, вопросами философии науки; подроб. о нем см.: *Boston Studies in the Philosophy of Sciens.* New York, 1965. Vol. 11.

5\* См.: *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? С. 76. Курсив Н. Евреинова.

6\* В тексте: воплотить.

7\* См.: *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? С. 74.

8\* *Компрометтантный* (от фр. *compromettant*) — компрометирующий.

9\* Имеется в виду трактат немецкого поэта и теоретика искусства Готхольда Эфраима *Лессинга* (1729–1781) «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», где излагаются принципы и показана практика анализа произведения искусства, сделанная в традиции эстетики классицизма, для которой «истинным художником» является тот, в чьих произведениях «красота была первой и последней его целью» (*Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Пер. Е. Эдель-

- сона // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М.: Худ. лит., 1953. С. 427). Однако среди предложенного Лессингом спектра критериев оценки произведения искусства нет ни одного, так или иначе затрагивающего его смысл, что превращало анализ в набор жестких схем, ср.: «...остается незабываемым следующее положение: временная последовательность — область поэта, пространство — область живописца. Изображать на одной картине два отстоящих друг от друга во времени момента, как это делал, например, Фр. Маццуоли, давая на одной картине и похищение сабинянок, и примирение их мужей с их родственниками, или как Тициан, рисующий целую историю блудного сына (его распутную жизнь, бедственное положение и раскаяние), означает для живописца вторжение в чуждую ему область поэзии, чего здравый вкус не потерпит никогда» (Там же. С. 457).
- 10\* Цитируется работа Г. В. Плеханова «О так называемых религиозных исканиях в России. Статья вторая: Еще о религии».
- 11\* См.: «Гоголь, Достоевский, Толстой, Горький — все это огромные художественные таланты. И все эти огромные таланты споткнулись о религию, к несказанному вреду для своего художественного творчества. В этом они все похожи друг на друга. Но только в этом. Каждый из них, как и следовало огромному таланту, творил по-своему. Даже и о религию каждый из них споткнулся на свой особый лад» (Плеханов Г. В. О так называемых религиозных исканиях в России. Статья вторая: Еще о религии // Плеханов Г. В. Соч. [ : В 24 т. ] М.; Пг.: Госиздат, 1923–1927. Т. XVII. С. 271.).
- 12\* *Фрагмент*: как, несмотря на огромный, пятнадцатилетний труд над теорией искусства ~ настаивает правильно Белинский, — *в первой редакции утрачен*.
- 13\* Ср.: «Задача истинной эстетики состоит не в том, чтоб решить, *чем должно быть искусство*, а в том, что *такое искусство*. Другими словами: эстетика не должна рассуждать об искусстве как о чем-то предполагаемом, как о каком-то идеале, который может осуществиться только по ее теории: нет, она должна рассматривать искусство как предмет, который существовал давно прежде ее и существованию которого она сама обязана своим существованием» (Белинский В. Г. Сочинения Державина // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959. Т. 6. С. 586. Курсив В. Белинского).
- 14\* ...у философа J. Guyuau... — Имеется в виду Жан Мари Гюйо (Jean Marie Guyuau; 1854–1888), французский философ-позитивист и писатель. В его философской концепции жизнь — бессознательная основа человеческого бытия; именно она является общим источником искусства (зарождающегося от избытка жизненных сил), морали (поддерживающей равновесие между спонтанным влечением и рефлексией и выводящей человека за узкие рамки обособленного бытия) и религии



- (возникающей из ощущения физической и социальной зависимости от универсума). Задача искусства — развить натуральное эстетическое чувство как перцепцию «симпатии» и «солидарности» между различными составляющими общество «Я» и между «Я» и природой до такой степени, чтобы человек сознательно отдал предпочтение общественному принципу вместо индивидуального, т. е. искусство рассматривается как фактор социальной сплоченности. См.: Гюйо Ж. М. Искусство с точки зрения социологии // Гюйо Ж. М. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1898–1901. Т. 5.
- 15\* *Тхоржевский* Иван Иванович (1878–1951) — поэт и переводчик, с начала 1920-х гг. в эмиграции в Париже.
- 16\* *Найт* Уильям Ангус (William Angus Knight; 1836–1916) — британский писатель, профессор моральной философии Ун-та св. Андрея (University of St Andrews) в Эдинбурге. Свои эстетические взгляды изложил в двухтомной «The Philosophy of the Beautiful» (1891–1893).
- 17\* *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? С. 164.
- 18\* Там же. С. 165.
- 19\* Предметы искусства (*фр.*).
- 20\* *Суслова* Аполлинария Прокофьевна (1839–1918) познакомилась с Ф. М. Достоевским в 1861 г.; считается, что она послужила прототипом некоторых женских образов в романах Достоевского, в частности Полины в «Игроке» и Настасьи Филипповны в «Идиоте».
- 21\* Здесь и далее пояснения к тексту дневника, данные в круглых скобках, Н. Евреинова.
- 22\* Знак вопроса — вставка Н. Евреинова.
- 23\* Нет ничего святого для тапера (*фр.*).
- 24\* *Тургенев И. С.* Довольно. Отрывок из записок умершего художника // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л. 1960–1968. Т. 9. С. 119.
- 25\* См.: *Лежнев А.* Вопросы литературы и критики. М.; Л.: Круг, [1926]. Курсив Н. Евреинова.
- 26\* *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? С. 81. Курсив Н. Евреинова.
- 27\* Курсив Н. Евреинова. Книга Миклашевского своего рода продолжение публичной дискуссии, состоявшейся 10 декабря 1923 г. в театре Мейерхольда, на которой дебатировался вопрос о разграничении и возможности противопоставления искусства и религии: «Религия — признак детства, искусство признак зрелости. Пусть искусство зарождается на первобытных ступенях культуры, пусть религия кое-как доплелась до наших зрелых дней включительно; пусть религия и искусство уживаются одновременно, а иногда и под одной крышей, — все-таки они были и есть давнишние конкуренты и недруги. Религиозного искусства не бывает» (*Миклашевский К. М.* Гипертрофия искусства. С. 18).

- 28\* *Св. Тереза из Лизьё* (Thérèse de Lisieux, св. Тереза Младенца Иисуса и Святого Лица (Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus et de la Sainte Face), св. Тереза Малая; в миру — Тереза Мартен; 1873–1897) — католическая святая, кармелитская монахиня; день памяти — 1 октября. Имеется в виду ее автобиографическая книга «История одной души», вышедшая после смерти автора.
- 29\* Пояснение Н. Евреинова.
- 30\* Курсив Н. Евреинова.
- 31\* Условие, без которого нет (*лат.*); непереносимое условие (для существования или осуществления чего-либо).
- 32\* Курсив Н. Евреинова.
- 33\* *...в работах Utitz'a...* — Утиц Эмиль (Emil Utitz; 1883–1956), немецкий эстетик, психолог, критик, философ культуры, приверженец феноменологической теории Гуссерля. Его главной работой является «Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft» («Основы общей науки об искусстве»; Bd. 1–2. Stuttgart, 1914–1920), представляющая собой попытку дать определение искусства и выявить его своеобразие отталкиваясь от общеэстетических представлений.
- 34\* *Utitz E. Grundlegung del allgemeinen Kunstwissenschaft. Bd. I. S. 164.*
- 35\* *Богаевский* Борис Леонидович (1882–1942) — филолог-антиковед, историк, профессор Ленинградского ун-та; основные работы по культуре Древней Греции: «Земледельческая религия Афин» (1916), «Крит и Микены (эгейская культура)» и др. Цитируется его работа: «Задачи искусствознания (Современные проблемы изучения изобразительных искусств)». Курсив Н. Евреинова.
- 36\* Курсив Н. Евреинова.
- 37\* Замедление (*фр.*), спец.: ускоренная киносъемка, создающая эффект замедленного движения.
- 38\* *Stretto* — музыкальный термин итальянского происхождения, означающий заключительную часть фуги, в которой последовательность тем дается чаще по отношению к экспозиции; используется также как синоним слова *stretta* (сжатие).
- 39\* *Старцев* Абель Исаакович (наст. фам. — Кунин; 1909–2005) — литературный критик, литературовед, переводчик, специалист по американской литературе.
- 40\* *Леонтьев* Константин Николаевич (1831–1891) — мыслитель, писатель, критик, публицист, литературовед. В 1887 г. поселился в Оптиной пустыни, где в 1891 г. принял тайный постриг с именем Климента. Автор повестей из жизни на Востоке, а также религиозно-философских статей, большинство которых было напечатано в сборнике «Восток, Россия и славянство» (Т. 1–2, М., 1885–1886). Особое место среди его сочинений по тонкости и глубине анализа человеческой души, в особенности монашеской, занимает биография «Отца Климента Зе-

дергольма, иеромонаха Оптиной Пустыни» (Русский вестник. 1879. Кн. 11 и 12). Работа о творчестве Л. Толстого вышла первоначально в «Русском вестнике» за 1890 г. (кн. 6–8) и представляет собой итог его штудий по русской литературе.

41\* Курсив Н. Евреинова.

42\* *Леонтьев К. Н.* О романах гр. Л. Толстого. Анализ, стиль и веяние (критический этюд). М., 1911. С. 114.

43\* Пояснение Н. Евреинова.

44\* Курсив Н. Евреинова.

45\* Имеются в виду главный герой повести Вольтера «Простак» и эпизод романа Шатобриана «Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне». Эту мысль В. Б. Шкловский высказал в статье «Строение рассказа и романа» (впервые опубликовано в: *Шкловский В.* Развертывание сюжета. Пг., 1921), вошла в состав сборника «О теории прозы» (с. 56–69).

46\* *...с описания оперной репетиции, в Московской консерватории («Фераморс» А. Г. Рубинштейна)...* — 19 апреля 1897 г. Толстой был на репетиции оперы А. Рубинштейна «Фераморс» в постановке учеников Московской консерватории (руководитель В. И. Сафонов). Под впечатлением этой репетиции Толстой сделал краткий набросок, который затем, в переработанном виде, включил в первую главу трактата «Что такое искусство?».

47\* Курсив Н. Евреинова.

48\* В *тексте*: разбитые.

49\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Статья его „Кому у кого учится писать...“ есть не менее художественный памфлет, чем будущий трактат об искусстве» (*Эйхенбаум Б.* О кризисах Толстого // Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л.: Academia, 1924. С. 71).

50\* Вставка Н. Евреинова.

51\* *...диспут о формальном методе в Ленинграде, в марте 1927 г.* — Диспут о формальном методе состоялся 6 марта 1927 г. в помещении Тенишевского училища, собрав очень большую аудиторию, преимущественно молодежь; в нем приняли участие представители ОПОЯЗа и группа ленинградских марксистов. В ходе дискуссии впервые были артикулированы те изменения, какие члены ОПОЯЗа считали нужным внести в свою первоначальную позицию. В диспуте со стороны ОПОЯЗа участвовали: Б. В. Томашевский, Г. Е. Горбачев, В. Б. Шкловский, Н. С. Державин, Б. М. Эйхенбаум, М. А. Яковлев, Ю. Н. Тынянов и др. По методам ведения спора и по отношению к аудитории диспут напоминал старо-напостовские и старо-футуристические публичные выступления. Томашевский, выступавший первым, говорил о том, что формальный метод нельзя признать ошибочным, он необходим для «добывания определенной истины». Виктор Шкловский в своем докладе указывал на историческую причину изменения позиции

ОПОЯЗа — современной критикой основное внимание уделяется тематике художественного произведения. На примере Толстого он пытался доказать, что социальное задание является необходимым условием создания новой художественной формы. Б. Эйхенбаум предложил изучать литературное творчество как социальное явление, одной из первостепенных задач искусствоведов он назвал реконструкцию ближайшего базиса литературного произведения, т. е. исторических и социальных условий творчества каждого автора. Большинство текстов выступлений оппонентов не сохранилось. Отчеты о диспуте, опубликованные в прессе того времени, не дают полной картины. Известно, что Л. Сейфуллина коротко высказалась о внешнем и мертвенном подходе формалистов и о слабости аргументации Шкловского. Подробнее о состоянии источников см.: Устинов Д. Материалы диспута «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 г. / Публ., подготовка текста, сопроводит. заметки и примеч. Д. Устинова // НЛО. 2001. № 50.

52\* Курсив Н. Евреинова.

53\* Коган Петр Семенович (1872–1932) — историк западноевропейской и русской литературы, критик, переводчик, апологет пролетарской литературы; президент Государственной академии художественных наук, входил в состав редколлегии Литературной энциклопедии. Отстаивал точку зрения о детерминированности личности художника общественной средой, сословными и экономическими условиями.

54\* Коган П. С. Лев Толстой и марксистская критика. М.; Л.: Московский рабочий, 1928. Курсив Н. Евреинова.

55\* Не стоит говорить об этом (*фр.*).

56\* Слово всех подчеркнуто в первой редакции (БНФ. Col 22\_114).

57\* Плеханов Г. В. Толстой и Герцен: Неопубликованная лекция // Литературное наследие Г. В. Плеханова. М., 1938. Сб. 6. С. 11. Курсив Н. Евреинова.

Пуришкевич Владимир Митрофанович (1870–1920) — русский политический деятель ультраправого толка, монархист-черносотенец.

58\* Имеется в виду статья литературного критика Елены Феликсовны Усиевич (1893–1968).

59\* Описка Н. Евреинова, правильно: с. 6. См.: Ленин В. И. Лев Толстой как зеркало русской революции // Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд. М., 1967–1975. Т. 17. С. 210.

60\* Ленин В. И. Л. Н. Толстой // Там же. Т. 20. С. 20–21. Курсив Н. Евреинова.

61\* Ленин В. И. Л. Н. Толстой и современное рабочее движение // Там же. С. 40. Курсив Н. Евреинова.

62\* Статья при первой публикации в газете «Наш путь» (1910. № 7, 28 ноября) подписана «В. И-ин».

- 63\* Ср.: «Общего движения вперед человечества нет, как то нам доказывают неподвижные восточные народы» (*Ленин В. И. Л. Н. Толстой и его эпоха // Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 102*). Ленин цитирует фрагмент из статьи Л. Н. Толстого «Прогресс и определение образования», 1862 (*Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 16. С. 77*).
- 64\* *Ленин В. И. Л. Н. Толстой и его эпоха С. 103.*
- 65\* *Ленин В. И. Лев Толстой как зеркало русской революции. С. 210. Курсив Н. Евреинова.*
- 66\* Там же. С. 211.
- 67\* *Фрагмент: нет, как то нам доказывают ~ научился Толстой, — в первой редакции, вероятно, находился на утраченном листе.*
- 68\* *Лежнев А. Ленин и искусство // Лежнев А. Вопросы литературы и критики. С. 88.*
- 69\* Вставка Н. Евреинова.
- 70\* *Эйхенбаум Б. О кризисах Толстого. С. 71.*
- 71\* *Фраза: Здесь уже намечен ~ «Что такое искусство?» — в первой редакции подчеркнута (БНФ. Col 22\_114).*
- 72\* *Лежнев А. Вопросы литературы и критики. С. 58. Слово «правильно» в оригинале выделено курсивом.*
- 73\* *Плеханов Г. В. Предисловие к третьему изданию сборника «За двадцать лет» // Плеханов Г. В. Соч. Т. XIV. С. 184–185.*  
*В первой редакции фраза: социологическим эквивалентом данного литературного явления, — подчеркнута (БНФ. Col 22\_114).*
- 74\* *Аксельрод-Ортодокс Л. И. Об отношении Г. В. Плеханова к искусству, по личным воспоминаниям // Плеханов Г. В. Искусство: Сб. статей. М.: Научная Москва. 1922. Курсив Н. Евреинова.*
- 75\* Ср.: «Если существуют действительно вечные законы искусства, то это те, в силу которых в известные исторические эпохи публицистика неудержимо врывается в область художественного творчества и распоряжается там, как у себя дома» (*Плеханов Г. В. А. Л. Волынский. «Русские критики. Литературные очерки» // Плеханов Г. В. Соч. Т. X. С. 194*).
- 76\* *Плеханов Г. В. Предисловие к третьему изданию сборника «За двадцать лет». С. 190.*
- 77\* Имеется в виду статья Г. Плеханова «В. Г. Белинский: (речь)» (1898). Аберрация Евреинова, ср.: «Развитие общества определяется в последнем счете его экономическим развитием, из чего, однако, вовсе не следует, что мы должны интересоваться лишь „экономическою струною“, как некогда выразился почтенный социолог Н. К. Михайловский» (*Плеханов Г. В. Судьбы русской критики. А. Л. Волынский. «Русские критики. Литературные очерки». С. 190*). Тезис, что общественные отношения зависят от степени развития производительных сил, — основное положение марксизма, см., например: «...бесконечные

- взаимозависимости между различными частями общества несколько не устраняют основной (действующей „в последнем счете“), самой глубокой зависимости от производительных сил, что множество причин, действующих в обществе, несколько не противоречит существованию одной единой закономерности общественного развития» (*Бухарин Н.* Теория исторического материализма. 3-е изд. М.; Пг., 1925. С. 257).
- 78\* *Плеханов Г. В.* Литературные взгляды В. Г. Белинского // Плеханов Г. В. Соч. Т. X. С. 297.
- 79\* *Плеханов Г. В.* Искусство и общественная жизнь // Там же. С. 181.
- 80\* Евреинов, по-видимому, цитирует следующую статью: *Аксельрод И.* Г. Плеханов об искусстве // Возрождение. 1909. № 9–12; 1910. № 1 (перепеч. в ее сборнике статей: *Аксельрод И.* Литературно-критические очерки. Минск, 1923).
- 81\* *Авенариус* Рихард (Richard Avenarius; 1843–1896) — швейцарский философ, один из основоположников эмпириокритицизма, профессор философии Цюрихского ун-та. Основные положения его философии изложены в двухтомной «Критике чистого опыта» (1888–1890, рус. пер. — 1898, 1905, 1907–1908).
- Мах* Эрнст (Ernst Mach; 1838–1916) — австрийский физик и философ, противопоставивший представлениям об абсолютном пространстве, времени и движении, характерным для понятий классической (ньютоновской) физики, утверждение о субъективности их происхождения.
- 82\* *Аксельрод* Любовь Исааковна (псевд. — Ортодокс; 1868–1946) — теоретик марксизма, философ, участница революционного движения. В 1900 г. окончила Бернский ун-т со званием доктора философии. Основные работы вошли в сборники статей «Философские очерки. Ответ философским критикам исторического материализма» (1906) и «Против идеализма. Критика некоторых идеалистических течений философской мысли» (1922).
- 83\* *...говорит он...* — Неточность Евреинова, который, вероятно, был знаком с творчеством Аксельрод исключительно по печатным работам. Должно быть «она».
- 84\* Вставка Н. Евреинова.
- 85\* *Аксельрод Л. И.* Об отношении Г. В. Плеханова к искусству, по личным воспоминаниям. С. 21.
- 86\* Лежнев цитирует одиннадцатый тезис Маркса, см.: *Маркс К.* Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. [В 50 т.] 2-е изд. М., 1957–1975. Т. 3. С. 4.
- 87\* *Напостовцы* — группа писателей и критиков, сотрудников журнала «На посту» (с 1925 г. — «На литературном посту»), главном литературном органе Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), через который политическое руководство страны пыталось

- руководить литературным процессом в СССР, устраивая травлю не-  
угодных писателей.
- 88\* Курсив Н. Евреинова.
- 89\* Здесь: не упустить из внимания (*лат.*).
- 90\* *Нусинов* Исаак Маркович (1889–1950) — критик и историк литературы, автор исследований: «Проблема исторического романа» (1927), «Пушкин и мировая литература» (1941). Последняя была объявлена «антипатриотической» и «низкопоклоннической», а ее автор был арестован в 1949 г. и умер в тюрьме.
- 91\* *Лифшиц* Михаил Александрович (1905–1983) — философ, эстетик, публицист и литературовед, сотрудник Института Маркса и Энгельса (с 1929), входил в кружок, объединившийся вокруг журнала «Литературный критик» (участниками которого были также Дьёрдь Лукач и А. П. Платонов). Автор трудов по эстетике («Карл Маркс. Искусство и общественный идеал», 1933; «Кризис безобразия», 1969, «Искусство и современный мир», 2-е изд. — 1978) и истории общественной мысли («Вопросы искусства и философии»); в 1938 г. издал антологию «Ленин о культуре и искусстве».
- 92\* *Левин* Федор Маркович (1901–1972) — критик и литературовед, сотрудник журнала «Литературный критик», автор вступительных статей к избр. соч. В. Г. Белинского (1934), к «Рассказам и повестям» П. И. Мельникова-Печерского (1960) и др., а также ряда статей о русских классиках и советских писателях. Для его статей характерна заостренная полемичность.
- 93\* *Храпченко* Михаил Борисович (1904–1986) — литературовед, критик и теоретик литературы, государственный деятель, академик АН СССР. Основные литературоведческие труды: «Мировоззрение и творчество» (1957), «Литературные теории и творческий процесс» (1969), «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» (1970).
- 94\* *Смирнов* Александр Александрович (1883–1962) — филолог-романист, литературовед, критик и переводчик, театровед, автор кн. «Творчество Шекспира» (1934).
- 95\* *Динамов* Сергей Сергеевич (наст. фам. — Оглодков; 1901–1939) — литературовед, шекспировед; окончил Институт красной профессуры, редактор журнала «Иностранная литература»; арестован в 1938-м, через год расстрелян.
- 96\* Ср.: «Если верить нашим социологам, вся история мирового искусства только и выражала что мелкую свару из-за куса добычи между паразитами разного толка» (*Лифшиц М.* Ленинизм и художественная критика // Литературная газета. 1936. 20 января. С. 3–4; переизд. *Лифшиц М.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1984–1988. Т. 2. С. 194). Курсив Н. Евреинова.
- 97\* *Сакулин* Павел Никитич (1868–1930) — филолог, литературовед, историк русской мысли, академик (1929); исследователь творчест-

- ва В. Ф. Одоевского. Окончил историко-филологический факультет Московского ун-та; автор книг: «Синтетическое построение истории литературы» (1925), «Социологический метод в литературоведении» (1926), «Теория литературных стилей» (1928).
- 98\* *Келтуяла* Василий Афанасьевич (1867–1942) — литературовед, педагог; основные работы посвящены изучению устного народного творчества и древнерусской литературы (Курс истории русской литературы до XVIII в. Т. 1–2. СПб., 1906–1911).
- 99\* Курсив Н. Евреинова.
- 100\* Курсив Н. Евреинова. Имеется в виду изд.: *Шмит Ф. И.* Предмет и границы социологического искусствоведения. 2-е изд., значительно расширенное. Л.: Academia, 1928. О масштабах переработки труда говорит, в частности, то, что в первом изд. было 67 страниц текста, а во втором — 147, а к двум параграфам первого издания (значительно подвергшимся правке) добавлены еще два.
- 101\* Курсив Н. Евреинова.
- 102\* Курсив Ф. Шмита; далее курсив Н. Евреинова.
- 103\* Курсив Н. Евреинова.
- 104\* *Плеханов Г. В.* Чернышевский // Плеханов Г. В. Соч. Т. V. С. 313.  
*Брейтбург* Семен Моисеевич (1899–1970) — литературовед, его основные работы посвящены изучению творчества Л. Н. Толстого и М. Горького.
- 105\* Курсив Н. Евреинова.
- 106\* *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? С. 81. Курсив Н. Евреинова.
- 107\* *Слово:* старому, *подчеркнуто в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).
- 108\* См.: *Рейснер М. А.* Фрейдизм и буржуазная идеология // Виттельс Ф. Фрейд. Его личность, учение и школа. Л.: Госиздат, 1925. С. 19.  
*Рейснер* Михаил Андреевич (1868–1928) — социолог, историк и правовед, инициатор создания в 1918 г. социалистической академии общественных наук. Особый интерес представляет его двухтомная «История политических учений» (М.; Л., 1929), где он пытается использовать элементы учения Фрейда, очищенные от идеологической оболочки. Рейснер состоял членом-сотрудником Русского психоаналитического общества.
- 109\* Уточнение Н. Евреинова.
- 110\* Курсив Н. Евреинова.
- 111\* *Фрейд З.* Очерки по психологии сексуальности / Пер. М. Б. Вульга. М.; Л.: Госиздат, 1924. С. 83.
- 112\* Курсив Н. Евреинова.
- 113\* Курсив Н. Евреинова.
- 114\* *Dr. Otto Rank...* — *Ранк* (Розенфельд) Отто (1884–1939), австрийский психолог, испытал влияние Шопенгауэра, Ницше и ранних работ Фрейда. Его книга «Художник» («Der Künstler», 1907) впоследствии



- была расширена и переработана, получив название «Искусство и художник» («Art and Artist», 1932). Первая крупная работа Ранка в области психоанализа — «Травма рождения» («Das Trauma der Geburt», 1924), была посвящена Фрейду, но содержала в себе элементы отступления от фрейдистских принципов.
- 115\* Имеется в виду второе дополненное изд. работы О. Ранка, вышедшей в 1907 г. Курсив Н. Евреинова.
- 116\* *Гроссман* Иуда Соломонович (псевд.: Рошин, Гроссман-Рошин; 1883–1934) — революционер, анархист после революции политический деятель; работал в РАППе, печатался в журналах «На литературном посту», «Октябрь» и др.
- 117\* *Фрагмент*: при формировании понятия искусства ~ и каковы его душевные корни, — *отсутствует в первой редакции*.
- 118\* Вероятно, Н. Евреинов цитирует по памяти, ср.: «Smith, который далек от нашего объяснения жертвоприношения этим великим событием доисторической эпохи человечества...» (*Фрейд* З. Тотем и табу. М.: Пг.: Госиздат, 1923. С. 160).
- 119\* Курсив Н. Евреинова.
- 120\* «Инцист в поэзии и сагах», 1912 (2-е изд. — Leipzig: Wiena, 1926).
- 121\* «Если бы маленький дикарь, предоставленный самому себе, сохранил всё свое неразумие, а с глупостью грудного младенца еще соединил в себе бурные страсти тридцатилетнего мужчины, он свернул бы шею отцу и обесчестил бы свою мать» (*Дидро* Д. Племянник Рамо / Пер. А. Федорова. М.: Астрель, 2011. С. 90). Курсив Н. Евреинова.
- 122\* Курсив Н. Евреинова.
- 123\* *Толстой Л. Н.* «Дневник для одного себя», запись от 10 августа 1910 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 22. С. 416. Курсив Н. Евреинова.
- 124\* *Горький М.* Воспоминания о Л. Н. Толстом. Берлин: Изд-во И. П. Ладыхникова, 1921. Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Странное впечатление производили его слова: „Мне хорошо, мне ужасно хорошо, мне слишком хорошо“. И вслед за этим тотчас же: „Пострадать бы“. Пострадать это тоже его правда; ни на секунду не сомневаюсь, что он, полубольной еще, был бы искренно рад попасть в тюрьму, в ссылку, вообще принять венец мученический» (*Горький М.* Лев Толстой // Горький М. Полн. собр. соч.: Художественные произведения: В 25 т. М., 1968–1976. Т. 16. С. 292–293).
- 125\* *Гусев* Николай Николаевич (1882–1967) — секретарь Л. Н. Толстого в 1907–1909 гг. В 1909 г. был арестован по обвинению в распространении запрещенных произведений Толстого и сослан на два года в село Корепино Чердынского уезда Пермской губернии. Ему принадлежат документальные биографические работы о Толстом: двухтомная «Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого» (1958–1960), четырехтомное издание «Материалов к биографии Л. Н. Толстого», а также

- воспоминания и дневник, объединенные в книге «Два года с Л. Н. Толстым».
- 126\* *Молочников* Владимир Айфалович (1871–1936) — новгородский слесарь-ремесленник, последователь Л. Н. Толстого. В 1909 и 1910 гг. отбывал наказание за распространение запрещенных произведений писателя.
- 127\* *Чертков* Владимир Григорьевич (1854–1936) — общественный деятель, друг Л. Н. Толстого, основатель издательств: в России (при участии Л. Толстого) — «Посредник» (1884), в Англии — «Free Age Press» (1897), а также журналов «Свободное слово» (1897) и «Листки „Свободного слова“». После возвращения из Англии в 1906 г. поселился вблизи имения Толстого. Под редакцией Черткова вышли 72 тома 90-томного Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого.
- 128\* Уточнение Н. Евреинова.
- 129\* Курсив Н. Евреинова.
- 130\* *Бодянский* Александр Михайлович (1849–1916) — дворянин, помещик Харьковского уезда. Последователь учения Л. Н. Толстого.
- 131\* См.: *Гусев Н. Н.* Два года с Толстым. М., 1912. С. 709–710.
- 132\* Описка автора: воспоминания А. Л. Толстой («X. „Не могу молчать“. Юбилей») опубликованы в № 3775 от 24 июля 1931 г. (С. 2–3). А. Л. Толстая цитирует фрагмент издания П. Бирюкова: *Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. Т. 4. С. 146.
- 133\* Курсив Н. Евреинова.
- 134\* Курсив Н. Евреинова.
- 135\* *Айхенвальд Ю. И.* Две жены — Толстая и Достоевская. Берлин: Арзамас, 1926. Курсив Н. Евреинова.
- 136\* Здесь: в буквальном смысле (*фр.*).
- 137\* Курсив Н. Евреинова.
- 138\* *Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. Т. 2. Ч. 2. С. 36. Курсив Н. Евреинова.
- 139\* Курсив Н. Евреинова. См.: *Панаева А. Я.* Воспоминания. 1824–1870 / Под ред. и с примеч. К. Чуковского. Л.: Academia, 1927.  
*Панаева* (урожд. Брянская) Авдотья Яковлевна (по первому мужу — Панаева, во втором браке — Головачева; 1820–1893) — писательница (публиковалась под псевд. Н. Н. Станицкий) и мемуаристка.
- 140\* Курсив Н. Евреинова.
- 141\* *Евлахов* Александр Михайлович (1880–1966) — литературный критик, эстетик, врач-психиатр. Основными трудами Евлахова являются два больших издания, тесно связанные друг с другом: «Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии» (в 3-х т., 1910–1917 гг.) и «Реализм или ирреализм? Очерки по теории художественного творчества» (т. 1–2, 1914).
- 142\* Курсив Н. Евреинова.

- 143\* Уточнение Н. Евреинова.
- 144\* Курсив Н. Евреинова.
- 145\* *Алексеев* Василий Иванович (1848–1919) — домашний учитель детей Л. Н. и С. А. Толстых, был близок с писателем до конца его жизни.
- 146\* *Толстой Л. Н.* Письмо В. И. Алексееву от 7–15(?) ноября 1882 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 19. С. 18. Курсив Н. Евреинова.
- 147\* *Толстой Л. Н.* Письмо В. Г. Черткову от 6–7 июня 1885 // Там же. С. 65. Курсив Н. Евреинова.
- 148\* *Толстой Л. Н.* «Дневник для одного себя», запись от 11 августа 1910. С. 416. Курсив Н. Евреинова.
- 149\* Курсив А. Горностаева. *Горностаев* — псевд. поэта и публициста Александра Константиновича *Горского* (1886–1943), одного из последователей учения Н. Ф. Федорова; автор книг о Л. Н. Толстом и Федорове «Перед лицом смерти» (1928) и «Н. Ф. Федоров и современность. Очерки» (вып. 1–4, Харбин, 1928–1933). В 1929 и 1943 гг. был арестован; реабилитирован посмертно.
- 150\* *Фрагмент*: в своих «Записках», — что он (Толстой) ~ я тебя люблю, я жду тебя, — *утрачен в первой редакции.*
- 151\* Ср.: «Иногда казалось, что старый этот колдун играет со смертью, кокетничает с ней и старается как-то обмануть ее: я тебя не боюсь, я тебя люблю, я жду тебя. А сам остренькими глазками заглядывает: а какая ты? А что за тобою, там, дальше? Совсем ты уничтожишь меня, или что-то останется жить?» (*Горький М.* Лев Толстой. С. 292).
- 152\* *Полнер* Тихон Иванович (1864–1935) — журналист, публицист, историк, статистик, литературовед, издатель, мемуарист; с 1919 г. в эмиграции в Париже. Имеется в виду его книга «Лев Толстой и его жена. История одной любви» (Париж: Современные записки, 1928; переизд. — М.: У-фактория, 2000).
- 153\* Имеется в виду: *Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого [; В 3 т.] Берлин: Изд-во Ладыжникова, 1921.
- 154\* *Чижов* Федор Васильевич (1811–1877) — профессор математики Московского ун-та, писатель-славянофил, предприниматель и финансист; известен своими научными трудами по механике; внес значительный вклад в реализацию проекта строительства первой очереди железной дороги от Москвы до Ярославля и Вологды; инициатор открытия и руководитель Московского купеческого банка. В 1842 г. квартировался в центре Рима в одном доме с Н. В. Гоголем и Н. М. Языковым.
- 155\* Пояснение Н. Евреинова.
- 156\* *Галаган* Григорий Павлович (1819–1888) — украинский общественный деятель; в 1859–1961 гг. — член комиссии по подготовке освобождения крестьян; в 1871–1881 — прилуцкий предводитель дворянства; с 1882 г. — член Государственного Совета; в память рано умершего сына основал в Киеве «Коллегию Павла Галагана».

- 157\* *Прокопович* Николай Яковлевич (1810–1857) — поэт, литератор; многолетний корреспондент и друг Гоголя со времени учебы в Нежинском лицее князя А. А. Безбородко; собрание стихотворений Прокоповича было опубликовано в Петербурге в 1858 г.
- 158\* *Жемчужников Л. М.* Мои воспоминания из прошлого [: В 2 вып.] [М.,] 1926–1927. Вып. 1: От Кадетского корпуса к Академии художеств (1828–1852 гг.); Вып. 2: В крепостной деревне (1852–1857 гг.). Книга выдержала несколько переизданий. Курсив Н. Евреинова.
- 159\* *Бирюков* Павел Иванович (1860–1931) — публицист и общественный деятель; друг Л. Н. Толстого; заведовал основанным Л. Н. Толстым и В. Г. Чертковым издательством «Посредник», с 1898 по 1907 г. был выслан за границу, где вместе с В. Г. Чертковым издавал сб. «Свободное слово» и журнал «Свободная мысль», в которых печатались запрещенные в России произведения Л. Н. Толстого и др. писателей (выступал в качестве редактора и одновременно являлся издателем). Его основной труд — биография Л. Н. Толстого (в 2-х т., 1-е изд. — М., 1905; 1908).
- 160\* *Толстой Л. Н.* Письмо В. Г. Черткову и П. И. Бирюкову от 10 октября 1887 // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1928–1958. Т. 86. С. 89–90.
- 161\* *Страхов* Николай Николаевич (1828–1896) — философ, публицист, литературный критик, член-корреспондент Петербургской АН (1889); критиковал современный материализм и спиритизм, считая высшей формой познания религию. Его философские взгляды нашли отражение в книгах: «Мир как целое» (1872), «О вечных истинах» (1887), «Философские очерки» (1895).
- 162\* *Толстой Л. Н.* Письмо Н. Н. Страху от 16 октября 1887 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 19. С. 154. Курсив Н. Евреинова.
- 163\* Курсив Н. Евреинова.
- 164\* *Толстой Л. Н.* Воспоминания // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 14. С. 432–433.
- 165\* Курсив Н. Евреинова.
- 166\* *Фрагмент:* Откуда — спрашивается ~ сексуальное влечение, — *утрачен в первой редакции.*
- 167 Курсив Н. Евреинова.
- 168\* *...священник Dr. Pfister...* — Имеется в виду Оскар *Пфистер* (1873–1956) — швейцарский протестантский священник и психоаналитик, друживший с Фрейдом и использовавший психоаналитические идеи для изучения прихожан и религиозной психотерапии. В 1910 г. Пфистер опубликовал работу «К психологии истерического культа Мадонны» (1910), в которой на принципах психоанализа исследовал связь религиозности с истерией. Автор книг: «Психоаналитический метод» (1921), «Религиозность и истерия» (1928), «Христианст-

- во и страх» (1944) и ряда других работ по теологии и психологии религии.
- 169\* Курсив Н. Евреинова.
- 170\* Ср.: «Сегодня в Миндальной роще он спросил Чехова: „Вы сильно распутничали в юности?“ А. П. смятенно ухмыльнулся и, подергивая бородку, сказал что-то невнятное, а Л. Н., глядя в море, признался: „Я был неумомимый...“ Он произнес это сокрушенно, употребив в конце фразы соленое мужицкое слово» (*Горький М.* Лев Толстой. С. 270). Курсив Н. Евреинова.
- 171\* *Толстой Л. Н.* Исповедь // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 16. С. 110. Курсив Н. Евреинова.
- 172\* Ср.: «Когда Тургенев только что познакомился с графом Толстым, то сказал о нем:
- Ни одного слова, ни одного движения в нем нет естественно-го! — Он вечно рисуется перед нами, и я затрудняюсь, как объяснить в умном человеке эту глупую кичливость своим захудалым графством!
  - Не заметил я этого в Толстом, — возразил Панаев.
  - Ну, да ты много чего не замечаешь, — ответил Тургенев.
- Через несколько времени Тургенев нашел, что Толстой имеет претензию на донжуанство» (*Панаева А. Я.* Воспоминания. С. 335).
- 173\* Курсив Н. Евреинова.
- 174\* Ср.: «О женщинах он говорит охотно и много, как французский романист, но всегда с тою грубостью русского мужика, которая раньше — неприятно подавляла меня <...> Тут я впервые заметил, что он произнес это слово („соленое мужицкое слово“. — *К. П.*) так просто, как будто не знает достойного, чтобы заменить его. И все подобные слова, исходя из его мохнатых уст, звучат просто, обыкновенно, теряя где-то свою солдатскую грубость и грязь. Вспоминается моя первая встреча с ним, его беседа о „Вареньке Олесовой“, „Двадцать шесть и одна“. С обычной точки зрения речь его была цепью „неприличных“ слов. Я был смущен этим и даже обижен; мне показалось, что он не считает меня способным понять другой язык. Теперь понимаю, что обижаться было глупо» (*Горький М.* Лев Толстой. С. 270). Курсив Н. Евреинова.
- 175\* Курсив В. Волошинова.
- 176\* Курсив Н. Евреинова. Приведенная в тексте цитата — фрагмент шестой главы («Фрейдистская философия культуры») книги В. Н. Волошинова, см.: «Сексуальные остроты родились из непристойности, как ее эстетическая замена. Что такое непристойность? — суррогат сексуального действия, полового удовлетворения. Непристойность рассчитана на женщину, на ее присутствие, хотя бы воображаемое. Она хочет *приобщить* женщину к сексуальному возбуждению. Это — прием соблазна. Называние непристойных предметов есть суррогат их

- видения, показывания или осязания» (*Волошинов В. Н. Фрейдизм // Волошинов В. Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995. С. 138*).
- 177\* Пояснение Н. Евреинова.
- 178\* Ср.: «Когда он хотел, то становился как-то особенно красиво деликатен, чуток и мягок, речь его была обаятельно проста, изящна, а иногда слушать его было тяжело и неприятно. Мне всегда не нравились его суждения о женщинах, — в этом он был чрезмерно „простонароден“, и что-то деланное звучало в его словах, что-то неискреннее, а в то же время очень личное. Словно его однажды оскорбили и он не может ни забыть, ни простить. В вечер первого моего знакомства с ним он увел меня к себе в кабинет, — это было в Хамовниках, — усадил против себя и стал говорить <...> Я был подавлен его тоном, даже растерялся, так обнаженно и резко говорил он, доказывая, что здоровой девушке не свойственна стыдливость» (*Горький М. Лев Толстой. С. 302*).
- 179\* *...посвященных Л. Толстому Н. Федоровым...* — Отношения между Федоровым и Толстым были далеко не мирными и окончательно испортились в 1892 г., когда последний опубликовал статью против русского правительства. Поступок был воспринят философом как непатриотичный.
- 180\* *Горький М. Лев Толстой. С. 302.*
- 181\* *Лазурский Владимир Федорович (1869–1944)* — литературовед, профессор Новороссийского ун-та (с 1901), один из членов-учредителей и секретарь Общества им. К. Костанди (1922–1929). Весной 1894 г., по рекомендации проф. Н. И. Стороженко, был приглашен для занятий с Андреем и Михаилом Львовичами; в Ясной Поляне вел дневник (опубл. в кн.: *Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 49–90*), на основании которого написал воспоминания (М., 1911).
- 182\* Курсив Н. Евреинова.
- 183\* *Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 190.* Курсив Н. Евреинова.
- 184\* *Dr. A. Hesnard...* — Анджело *Хеснар* (Angelo Louis Marie Hesnard; 1886–1969), французский психиатр и психоаналитик, один из основателей парижского Психоаналитического общества (1926).
- 185\* Курсив Н. Евреинова.
- 186\* *Толстой Л. Н. Исповедь. С. 110.* Курсив Н. Евреинова.
- 187\* *Горький М. Лев Толстой. С. 311.* Курсив Н. Евреинова.
- 188\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Pour certains observateurs même, entraînés à déceler dans tous les domaines de l'esprit, les rythmes de l'instinct, l'Art serait avant tout un élargissement d'une tendance sexuelle élémentaire: la tendance exhibitionniste».
- 189\* *...защищается W. Stekel'ем...* — Вильгельм *Штекель* (1868–1940), австрийский психиатр и психоаналитик, один из ближайших учеников

Фрейда и первых последователей его теории, разработал принципы психоаналитической терапии. Был первым физиком, примкнувшим к фрейдистскому кружку (впоследствии — Венское психоаналитическое сообщество). Автор книг: *Was im Grund der Seele ruht. Bekenntnisse eines Seelenarztes*. Wien, 1908 (рус. пер. — «Что на душе таится», 1912), *Die Ursachen der Nervosität. Neue Ansichten über deren Entstehung und Verhütung. Hygienische Zeitfragen II*. Wien, 1907 (рус. пер. — «Причины нервозности», 1913), *Die Technik der analytischen Psychotherapie. Eine zusammenfassende Darstellung auf Grund dreissigjähriger Erfahrung*. Bern, 1938 («Техника аналитической психотерапии») и др. Полное название работы, которую упоминает Н. Евреинов, — «*Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerkes*» (Wiesbaden, 1909).

<sup>190\*</sup> *...профессору Paul Boyer...* — Имеется в виду Поль Буайе (1864–1949), французский славист, один из основателей L'École Russe des Hautes Études Sociales de Paris (Русская школа высших общественных наук в Париже, 1901–1906), познакомился с Толстым в сентябре 1895, в 1901–1902 гг. часто посещал писателя в Ясной Поляне, о чем оставил воспоминания (изд. в кн.: *Boyer P. Chez Tolstoi. Entretiens à Jasnaia Poliana*. Paris, 1950, частично вошли во второй том «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников»). В 1911 г. основал Французский ин-т в Петербурге.

<sup>191\*</sup> Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Руссо не отдавали должного; не ценили благородства его мыслей, порицали его на все лады. Я прочел всего Руссо, да, все двадцать томов, включая „Музыкальный словарь“.

Я не только восхищался им; я боготворил его: в пятнадцать лет я носил на груди медальон с его портретом, как образец. Многие из написанного им я храню в сердце, мне кажется, что это написал я сам» (Буайе П. Три дня в Ясной Поляне // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 269).

<sup>192\*</sup> Либидо, половое влечение (похоть, влечение, желание, страсть, стремление) (*лат.*); одно из основных понятий психоанализа.

<sup>193\*</sup> Адлер Альфред (Alfred Adler; 1870–1937) — австрийский психолог, психиатр и мыслитель, один из предшественников неофрейдизма, создатель системы индивидуальной психологии. Адлер, в отличие от Фрейда, придавал большое значение социальной среде в становлении личности. Ему принадлежит «компенсаторная теория власти» — стремление к власти над другими с целью компенсации комплекса неполноценности. Основные труды: «*Praxis und Theorie der Individualpsychologie*» («Практика и теория индивидуальной психологии», 1920), «*Индивидуальная психология как путь к познанию и самопознанию человека*» (1926) и др.

<sup>194\*</sup> Воля к власти — принцип истолкования всемирного космического процесса, на основании которого Ницше стремился построить свою философию, ее изложению посвящена книга «Воля к власти» («*Das Wille*

- zur Macht», 1886–1888), так и оставшаяся незавершенной; первое издание появилось в 1901 г., при подготовке второго (1906) была переработана и заново составлена: первая и третья части — П. Гастом, вторая и червертая — Э. Фёрстер-Ницше; на рус. яз. была переведена в 1910 г. (см.: *Ницше Ф.* Воля к власти. М., 1994).
- 195\* Курсив Н. Евреинова.
- 196\* Уточнение Н. Евреинова.
- 197\* Курсив Н. Евреинова.
- 198\* *Толстой Л. Н.* Дневники, запись от 7 июля 1854 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 21. С. 125–126.
- 199\* *Толстой Л. Н.* Письмо П. И. Бирюкову от 20 августа 1902 // Там же. Т. 20. С. 521.
- 200\* Эпилептическое состояние (*лат.*).
- 201\* *Евлахова А. М.* Конституциональные особенности психики Л. Н. Толстого. М.; Л.: Госиздат, 1930. С. 34–35.
- 202\* *...помещенную в «Почтовом ящике» Толстых...* — Своего рода семейная игра, в которой принимали участие как взрослые, так и дети, анонимно помещавшие в общее место свои литературные опыты для дальнейшего публичного прочтения (см.: *Толстой И. Л.* Мои воспоминани. М., 1914. Гл. «Почтовый ящик»).
- 203\* Мания исправления мира (*нем.*).
- 204\* *...своей приятельнице В. Микулич...* — Имеется в виду писательница Лидия Ивановна *Веселитская* (в замуж. — Чернавина, псевд. — В. Микулич; 1857–1936); сотрудничала в журналах «Семейные вечера», «Семья и школа», «Детское чтение», где печаталась с 1883 г., была знакома со многими литературными знаменитостями и оставила о них воспоминания: о Ф. М. Достоевском («Встреча со знаменитостью», 1903), Л. Н. Толстом («Тени прошлого», 1914), В. М. Гаршине (1915). Евреинов имеет в виду издание: *Микулич В.* Встречи с писателями: Лев Толстой, Достоевский, Лесков, Всеволод Гаршин. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1929.
- 205\* Курсив Н. Евреинова.
- 206\* Ср.: «Странная вещь — из духа ли противоречия, или вкусы мои противоположны вкусам большинства, но в жизни моей ни одна знаменито-прекрасная вещь мне не нравилась» (*Толстой Л. Н.* Отрывок дневника 1857 года [Путевые записки по Швейцарии] // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 21. С. 206).
- 207\* *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? С. 141. Курсив Н. Евреинова.
- 208\* Ср.: «...критики обращают преимущественное внимание и восхваляют рассудочные, выдуманнные произведения <...> греческих трагиков, Данте, Тассо, Мильтона, Шекспира, Гёте...» (Там же. С. 141).
- 209\* *Толстой Л. Н.* Дневники, запись от 30 сентября 1906. Т. 22. С. 226. Курсив Н. Евреинова.



- 210\* Ср.: «Только благодаря критикам, восхваляющим в наше время грубые, дикие и часто бессмысленные для нас произведения <...> в живописи — всего Рафаэля, всего Микеланджело с его нелепым „Страшным судом“ <...> стали возможны в наше время Ибсены, Меттерлинки <...> и т. п., и вся эта огромная масса ни на что не нужных подражателей этих подражателей» (*Толстой Л. Н.* Что такое искусство? С. 141).
- 211\* *Росси Эрнесто* (Ernesto Rossi; 1827–1896) — итальянский актер так называемой «школы представления», несколько раз (с 1877) гастролировал в России.
- 212\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Я, помню, видел представление Гамлета Росси, и самая трагедия и актер, игравший главную роль, считаются нашими критиками последним словом драматического искусства. А между тем я всё время испытывал и от самого содержания драмы, и от представления то особенное страдание, которое производят фальшивые подобию произведений искусства» (*Толстой Л. Н.* Что такое искусство? С. 163).
- 213\* Пояснение Н. Евреинова.
- 214\* *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? С. 141–142. Курсив Н. Евреинова.
- 215\* Ср.: «„Как, Девятая симфония принадлежит к дурному роду искусства?!“ — слышу я возмущенные голоса. „Без всякого сомнения“ — отвечаю я» (Там же. С. 181).
- 216\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «К этому же роду принадлежит почти вся камерная и оперная музыка нашего времени, начиная с Бетховена, — Шуман, Берлиоз, Лист, Вагнер, — по содержанию своему посвященная выражению чувств, доступных только людям, воспитавшим в себе болезненную нервную раздражительность, возбуждаемую этой искусственной и исключительной сложной музыкой» (Там же).
- 217\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Если есть что-либо похожее на начинающуюся музыку, то эти начала так кратки, так загромождены усложнениями гармонии, оркестровкой, эффектами контрастов, так неясны, так незаконченны, при этом так отвратительна фальшь, происходящая на сцене, что их трудно заметить, а уж не то чтобы быть зараженным ими. Главное же то, что умышленность автора с самого начала и до конца и в каждой ноте до того слышна и видна, что видишь и слышишь не Зигфрида и не птиц, а только одного ограниченного, самонадеянного, дурного тона и вкуса немца, у которого самые ложные понятия о поэзии...» (Там же. С. 152).
- 218\* Ср.: «И вот является Вагнер <...> и потом уже сам, по этой теории пишет свою музыку в связи с еще более ложной системой соединения всех искусств» (Там же. С. 142).
- 219\* Там же. С. 157. Курсив Н. Евреинова.

- 220\* Ср: «...написать <...> симфонию в духе Брамса и Рихарда Штрауса или оперу в духе Вагнера гораздо легче, чем рассказать простую историю...» (Там же. С. 200).
- 221\* Курсив Н. Евреинова, ср: «...каким образом французы <...> могли приписать такое значение и считать великими этих двух стихотворцев, очень неискусных по форме и весьма низких и пошлых по содержанию?» (Там же. С. 114).
- 222\* Вставка и восклицательный знак Н. Евреинова, ср.: «Он усмехнулся и легонько толкнул меня локтем. „Отсюда можно сделать очень, очень опасные выводы! Вы сомнительный социалист. Вы романтик, а романтики должны быть монархистами, такими они и были всегда“. — „А Гюго?“ — „Это — другое, Гюго. Не люблю его — крикун!“» (Горький М. Лев Толстой. С. 306).
- 223\* См.: «Есть, например, стихотворения Малларме и Метерлинка, не имеющие никакого смысла и несмотря на это или, может быть, вследствие этого печатаемые не только в десятках тысяч отдельных изданий, но и в сборниках лучших произведений молодых поэтов» (Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 115).
- 224\* Уточнение Н. Евреинова.
- 225\* Курсив Н. Евреинова. Недоразумение, вызванное типографской неточностью, см.: «А вот образец другого знаменитого из современных поэта, три песни Метерлинка. Выписываю тоже из журнала „Ран“, 1895 г., № 2» (Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 116).
- 226\* Пояснение и курсив Н. Евреинова. См.: Толстой Л. Н. Дневники, записи от 28 мая 1896. Т. 22. С. 46.
- 227\* Ср.: «...когда Фет писал:

...не знаю сам, что буду петь,  
Но только песня зреет, —

этим он выразил настоящее, народное чувство поэзии. Мужик тоже не знает, что он поет — ох, да-ой да-эй, а выходит настоящая песня, прямо из души, как у птицы. Эти ваши новые всё выдумывают. Есть такие глупости французские „артикуль де Пари“, так вот это они самые у твоих стихоплетов. Некрасов тоже сплошь выдумывал свои стишонки» (Горький М. Лев Толстой. С. 267).

- 228\* Полениц Вильгельм фон (Wilhelm von Polenc; 1861–1903) — немецкий писатель, драматург, переписывался с Л. Толстым; в своем творчестве был близок к натуралистической школе; в наиболее известном своем произведении, романе «Der Büttnerbauer» («Крестьянин», 1893), подчеркнуто натуралистически отразил жизнь крестьян своего времени.
- 229\* Курсив Н. Евреинова, ср.: «На моей памяти, за 50 лет, совершилось это поразительное понижение вкуса и здравого смысла читающей публики. <...> В русской поэзии, например, после Пушкина, Лермонто-

- ва (Тютчев обыкновенно забывается), поэтическая слава переходит сначала к весьма сомнительным поэтам Майкову, Полонскому, Фету, потом к совершенно лишенному поэтического дара Некрасову, потом к искусственному и прозаическому стихотворцу Алексею Толстому, потом к однообразному и слабому Надсону, потом к совершенно бездарному Апухтину...» (*Толстой Л. Н.* Предисловие к роману В. фон Поленца «Крестьянин» // *Толстой Л. Н.* Собр. соч. Т. 15. С. 255).
- <sup>230\*</sup> *Горбунов-Посадов* Иван Иванович (наст. фам. — Горбунов; 1864–1940) — писатель, педагог, редактор и издатель книг и журналов для детей, один из ближайших сподвижников Л. Н. Толстого.
- <sup>231\*</sup> Ср.: «Стихи Горбунова хорошие стихи, в них чувствуется искренность, которую редко встречаешь в стихах. Я отметил некот<орые> стихи слабые — очевидно в следствие условий размера и рифмы <...> Но стихотворение это нравится мне и с своими слабостями и даже по слабостям» (*Толстой Л. Н.* Письмо П. И. Бирюкову от 20 декабря 1887 // *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Т. 64. С. 128).
- <sup>232\*</sup> Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Узнав от него в самый день свидания, что он (Толстой. — К. П.) сегодня зван обедать в редакцию „Современника“ <...> я согласился с ним ехать. Дорогой я счел необходимым предупредить его, что там не следует касаться некоторых вопросов и преимущественно удерживаться от нападок на Ж. Занд, которую он сильно не любил, между тем как перед нею фанатически преклонялись <...> многие из членов редакции. Обед прошел благополучно; Толстой был довольно молчалив, но к концу он не выдержал. Услышав похвалу новому роману Ж. Занд, он резко объявил себя ее ненавистником, прибавив, что героиня ее романов, если б они существовали в действительности, следовало бы, ради назидания, привязывать к позорной колеснице и возить по петербургским улицам. У него уже тогда выработался тот своеобразный взгляд на женщин и женский вопрос, который потом выразился с такою яркостью в романе „Анна Каренина“» (*Григорович Д. В.* Из «Литературных воспоминаний» // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 77).
- <sup>233\*</sup> *Братья Гонкур* — французские писатели-натуралисты Жюль (Jules; 1830–1870) и Эдмон де Гонкур (Edmond Huot de Goncourt; 1822–1896).
- <sup>234\*</sup> Ср.: «Узнав, что первая книга, прочитанная мною, — „Братья Земганно“, он даже возмущился. „Вот видите — глупый роман. Это вас и испортило. У французов три писателя: Стендаль, Бальзак, Флобер, ну еще — Мопассан, но Чехов — лучше его. А Гонкуры сами клоуны, они только прикидывались серьезными. Изучали жизнь по книжкам, написанным такими же выдумщиками, как сами они, и думали, что это серьезное дело, а это никому не нужно (*Горький М.* Лев Толстой. С. 306–307).

- 235\* Ср.: «Другие же (персонажи повести «Дворянское гнездо». — К. П.) не только не типы, но даже замысел их, положение их не типическое, или уж они совсем пошлы. Впрочем, это всегдашняя ошибка Тургенева. Девушка — из рук вон плоха — *ах, как я тебя люблю... у ней ресницы были длинные...* Вообще меня всегда удивляет в Тургеневе, как он с своим умом и поэтическим чутьем не умеет удержаться от банальности, даже до приемов» (Толстой Л. Н. Письмо А. А. Фету от 23 февраля 1860 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 18. С. 543).
- 236\* Пояснение Н. Евреинова.
- 237\* Источник цитаты не установлен.
- 238\* Ср.: «Прочел я „Накануне“. Вот мое мнение: писать повести вообще напрасно, а еще более тем людям, которым грустно и которые не знают хорошенько, чего они хотят от жизни» (Толстой Л. Н. Письмо А. А. Фету от 23 февраля 1860. С. 543).
- 239\* Слова: мерзостью и гадостью, *подчеркнуты в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).
- 240\* Ср.: *Танеев С. И.* Дневник // История русской музыки в исследованиях и материалах: В 4 т. / Под. ред. К. А. Кузнецова. М., 1924–1927. Т. I. С. 188.
- 241\* Курсив Н. Евреинова.
- 242\* Страница указана неточно, см.: *Гусев Н.* Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. М.; Л.: Academia, 1936. С. 301. См. также: *Толстой Л. Н.* Письмо Н. Н. Страхову от 5 декабря 1883 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 19. С. 25.
- 243\* Курсив Н. Евреинова, ср.: «„Вот писатель! Он (Г. И. Успенский. — К. П.) силой искренности своей Достоевского напоминает, только Достоевский политиканствовал и кокетничал, а этот — проще...“ <...> О Достоевском он говорил неохотно, натужно, что-то обходя, что-то преодолевая. „Ему бы познакомиться с учением Конфуция или буддистов, это успокоило бы его. <...> Он был человек буйной плоти. Рассердится — на лысине у него шишки вскакивают и ушами двигает. Чувствовал многое, а думал — плохо, он у этих, у фюреристов, учился думать, у Буташевича и других. <...> В крови у него было что-то еврейское. Мнительен был, самолюбив, тяжел и несчастен. Странно, что его так много читают, не понимаю — почему!“» (*Горький М.* Лев Толстой. С. 299).
- 244\* *Фишер* Куно (Kuno Fischer; 1824–1907) — немецкий философ и историк философии, последователь Гегеля. В письме Толстому от 29 октября 1893 г. Страхов цитирует книгу Куно Фишера «Артур Шопенгауэр» (Гейдельберг, 1893), в которой Фишер рассуждает о тщеславии Шопенгауэра, приводя слова Платона: «Честолюбие <...> это последнее платье, которое снимают». В тексте речь идет об ответном письме Толстого Страхову от 3 ноября 1893 г.: «Благодарю вас за ваши всегдашние добрые чувства ко мне, дорогой Николай Николаевич.

- Разумеется, мне это приятно, но вредно, и я знаю, как вредно. Верно говорит Куно Фишер, что это — последнее снимаемое платье. Ужасно трудно его снять. А тяготит оно ужасно. Страшно мешает свободным духовным движениям, свободному служению Богу...» (*Толстой Л. Н. Письмо Н. Страхову от 3 ноября 1983 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 19. С. 271*).
- 245\* Вставка Н. Евреинова.
- 246\* Курсив Н. Евреинова.
- 247\* Ср.: «Не судите, и не будете судимы; не осуждайте, и не будете осуждены; прощайте, и прощены будете...» (Лк 6: 37).
- 248\* *Толстой Л. Н. Дневник, запись от 5 мая 1856 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 21. С. 151. Курсив Н. Евреинова.*
- 249\* *Толстой Л. Н. Дневник, запись от 3 ноября 1856. С. 165. Курсив Н. Евреинова. В дневниковой записи упоминаются литературный критик и поэт Ап. А. Григорьев (1822–1864), драматург А. Н. Островский (1823–1886) и писатель, публицист, литературный критик Василий Петрович Боткин (1811/1812–1869).*
- 250\* *Бирюков П. И. Биография Льва Николаевича Толстого. Т. 2. С. 318. См.: Толстой Л. Н. Письмо П. И. Чайковскому от 19...21 декабря 1876 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 18. С. 793. Курсив Н. Евреинова.*
- 251\* Курсив Н. Евреинова.
- 252\* См.: *Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 179. Курсив Н. Евреинова.*
- 253\* *Толстой Л. Н. Письмо В. Г. Черткову от 6–7 июня 1885 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 19. С. 65. Курсив Н. Евреинова.*
- 254\* *Бирюков П. И. Биография Льва Николаевича Толстого. Т. 3. С. 100.*
- 255\* *Толстой Л. Н. Дневник, запись от 14 марта 1889 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 21. С. 374. Курсив Н. Евреинова.*
- 256\* *Гинцбург Илья Яковлевич (наст. имя и фам. — Элиаш Гинцбург; 1859–1939) — скульптор, профессор художественных мастерских (1918); обучался в мастерской М. Антокольского в Санкт-Петербурге; создал памятники Н. В. Гоголю (в местечке Сорочинцы), И. К. Айвазовскому (в г. Феодосия) и др.*
- 257\* Ср.: «Вы меня извините, — сказал Лев Николаевич, — вот вы скульптор, а я скульпторов не люблю, и не люблю их потому, что они принесли много вреда искусству и людям; они занимаются тем, что вредно. Они наставили по всей Европе памятников, хвалебных монументов людям, которые были недостойны и человечеству вредны. Все эти полководцы, военачальники, правители только одно зло делали народу, а скульпторы их воспевали, как благодетелей. Но главная неправда та, что, увековечивая их, скульпторы представляли многих из них не в том виде, в каком они на самом деле были. Людей слабых, выродившихся и трусливых они представляли всегда героями, сильными и великими; человека малого роста, рахитичного они представляли

великаном с выпяченною грудью и быстрыми глазами, — всё ложь и неправда. Скульпторы находились на жалованьи у сильных мира и угождали им. Такого позора и в такой степени мы не видим ни в одном искусстве» (*Гинцбург И. Я. Из прошлого: (Воспоминания)*. Л., Госиздат, 1924. С. 92–93).

- 258\* *Карпентер* Эдуард (Edward Carpenter; 1844–1929) — английский писатель и философ; социалист и защитник сексуальных меньшинств; его философские труды посвящены размышлениям о природе и цивилизации. В первом изд. брошюры Карпентера (М., 1898, см. также: Северный вестник. 1898. № 3. С. 199–206) переводчиком ошибочно указан Л. Н. Толстой, также ее текст опубликован в собрании его сочинений (Сочинения графа Л. Н. Толстого. Т. 14: [Произведения последних годов]. М., 1898), что дало повод Евреинову приписать авторство перевода писателю; в действительности перевод осуществил его сын С. Л. Толстой (см.: 2-е изд. брошюры; М., 1911), перу Л. Н. Толстого принадлежит предисловие к этой работе.
- 259\* См.: *Толстой Л. Н.* Предисловие к статье Эдуарда Карпентера «Современная наука» // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 31. С. 303. Курсив Н. Евреинова.
- 260\* *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? С. 210. Курсив Н. Евреинова.
- 261\* *Горностаев А. К.* Перед лицом смерти. Л. Н. Толстой и Н. Ф. Федоров. С. 7, 13. Курсив Н. Евреинова.
- 262\* Убирайся, чтобы я мог туда поместиться (*фр.*).
- 263\* Парафраз на изречение Фемистокла: «Лавры Мильтиада не дают мне спать». Имеются в виду Мильтиад — древнегреческий стратег, под его началом была одержана знаменитая Марафонская победа над персами, и юноша Фемистокл, его современник, возжелавший удостоиться равных почестей.
- 264\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Ни время, ни мое уменье не позволили мне сделать вполне того, что я был намерен, и я и пользуюсь гостеприимством специального журнала для того, чтобы хотя неполно и кратко, для тех читателей, которых это может интересовать, изложить взгляд автора на свое произведение. <...> Наконец, шестое и важнейшее для меня соображение касается того малого значения, которое, по моим понятиям, имеют так называемые великие люди в исторических событиях» (*Толстой Л. Н.* Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 16. С. 7–13).
- 265\* Ср.: «Вся египетская экспедиция — французское тщеславное злодейство. Ложь всех bulletins (реляций. — *К. П.*), сознательная <...> На Аркольском мосту упал в лужу, вместо знамя. Плохой ездок. В итальянской войне увозит картины, статуи. Любит ездить по полю битвы. Трупы и раненые — радость. Брак с Жозефиной — успех в свете. Три раза поправлял реляцию сраженья Риволи — все лгал. Еще че-

ловец первое время и сильный своей односторонностью — потом нерешителен — чтоб было! а как? Вы простые люди, а я вижу в небесах мою звезду <...> Полное сумасшествие, расслабление и ничтожество на св. Элене. Ложь и величие потому только, что велик объем, а малó стало поприще, и стало ничтожество. И позорная смерть!» (*Толстой Л. Н. Дневник, запись от 19 марта 1865 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 21. С. 256*).

266\* Курсив Н. Евреинова.

267\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «„Но ведь рыцари будут, Л<ев> Н<иколаевич>!“ — „Оставьте! Это очень серьезно. Тот, который идет в монахи молиться за всю семью, — это чудесно! Это — настоящее: вы — грешите, а я пойду отмаливать грехи ваши. И другой — скучающий, стяжатель-строитель, — тоже правда! И что он пьет, и зверь, распутник, и любит всех, а — вдруг — убил, — ах, это хорошо! Вот это надо написать, а среди воров и нищих нельзя искать героев, не надо! Герои — ложь, выдумка, есть просто люди, люди и — больше ничего“» (*Горький М. Лев Толстой. С. 307*).

268\* Вставка Н. Евреинова.

269\* Курсив Н. Евреинова.

270\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «О буддизме и Христе он говорит всегда сентиментально; о Христе особенно плохо — ни энтузиазма, ни пафоса нет в словах его и ни единой искры сердечного огня, Думаю, что он считает Христа наивным, достойным сожаления, и хотя — иногда — любит его, но — едва ли любит. И как будто опасается: приди Христос в русскую деревню — его девки засмеют» (*Горький М. Лев Толстой. С. 264*).

271\* *Толстая Александра Андреевна (1817–1904) — камер-фрейлина императорского двора (1846–1904), двоюродная тетка Л. Н. Толстого, отношения с которой были значительно шире и многообразнее обычных родственников; славилась своей филантропией, глубокой набожностью, и одновременно острым умом, литературным вкусом и независимым характером; см.: Л. Н. Толстой и А. А. Толстая: Переписка (1857–1903). М., 2011.*

272\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: во время своего пребывания в Санкт-Петербурге в 1897 г., связанного с выездом Чертковых в Англию (Чертков был выслан за помощь духоборам), в последний вечер, проведенный «у Ек<атерины> Н<иколаевны> Шостак <...> Лев Николаевич без всякого к тому повода стал доказывать, что каждый разумный человек может спасти себя сам и что собственно ему для этого „никого не нужно“. Понять было нетрудно, кого он подразумевал под словом „никого“ — и сердце мое содрогнулось и заныло, как бывало <...> страшно выговорить: ему не нужно Того, кто Един спасает! И как понять всю двойственность, всё противоречие этой загадочной природы?! <...> От-

рицание проявилось у Л<ьва> Н<иколаевича> очень рано: это уже видно из его первоначальных сочинений; можно предположить даже, что оно развивалось в нем параллельно с его лучшими дарованиями, и вот со ступеньки на ступеньку <...> он дошел наконец до величайшего и страшнейшего отрицания в мире — до отрицания божественности Христа» (*Толстая А. А. Воспоминания // Переписка Л. Н. Толстого с графиней А. А. Толстой. СПб., 1911. С. 71–72*).

273\* Курсив Н. Евреинова.

274\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Мы думаем, что душа ребенка — чистая доска, на которой можно написать все, что хочешь. Но это неправда, у ребенка есть смутное представление о том, что есть то начало всего, та причина его существования, та сила, во власти которой он находится, и он имеет то самое высокое, неопределенное и невыразимое словами, но признаваемое всем существом представление об этом начале, которое свойственно разумным людям. И вдруг вместо этого ему говорят, что начало это есть не что иное, как какое-то личное самодурное и страшно злое существо — еврейский бог. У ребенка есть смутное и верное представление о цели этой жизни, которую он видит в счастье, достигаемом любовным общением людей. Вместо этого ему говорят, что общая цель жизни есть прихоть самодурного бога и что личная цель каждого человека — это избавление себя от заслуженных кем-то вечных наказаний, мучений, которые этот бог наложил на всех людей» (*Толстой Л. Н. Письмо А. И. Дворянскому от 13 декабря 1899 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 19. С. 458*).

275\* *Горький М.* Лев Толстой. С. 269. Курсив Н. Евреинова.

276\* Там же.

277\* Пояснение Н. Евреинова.

278\* *Горький М.* Лев Толстой. С. 269.

279\* Вставка Н. Евреинова.

280\* Толстовская параллель Н. Евреинова.

281\* Пояснение Н. Евреинова.

282\* Чувство неполноты, недостаточности (*фр.*).

283\* *Виттельс Ф.* Фрейд. Его личность, учение, школа. С. 133–134. Курсив Н. Евреинова.

284\* Курсив Н. Евреинова.

285\* Курсив Н. Евреинова.

286\* Соотнесение с Толстым Н. Евреинова.

287\* Курсив Н. Евреинова.

288\* Вставка Н. Евреинова.

289\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Но не для художника возможность получать удовольствие от источников фантазии очень ограничена» (*Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. С. 165*) и далее по тексту.



- <sup>290\*</sup> Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Он обладает загадочным умением придавать форму определенному материалу и обрабатывать его до тех пор, пока материал не станет верным отображением его фантазии, и, затем, он умеет связать столько чувства наслаждения с этим удовлетворением его бессознательной фантазии, что благодаря этому, по крайней мере временно, преодолеваются и уничтожаются вытеснения» (*Фрейд. 3. Лекции по введению в психоанализ. С. 166*).
- <sup>291\*</sup> *Волошинов* Валентин Николаевич (1895–1936) — лингвист, филолог, музыковед, входил в так называемый круг М. Бахтина, активно участвовал в дебатах о проблеме философии языка. Среди наиболее существенных его исследований — «Фрейдизм. Критический очерк» (1927) и «Марксизм и философия языка» (1929), хотя в научной среде существуют до сих пор различные точки зрения по поводу авторства названных книг: многие полагают, что данные работы, вышедшие под именем Волошинова, на самом деле являются трудами Бахтина (см.: *Иванов В. В. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 6*). На тему авторства трудов Волошина см.: *Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль / Сост. и авт. вступ. ст. В. М. Лейбин. М.: Республика, 1994. С. 379–380*.
- <sup>292\*</sup> *Юринец* Владимир Александрович (1891–1937) — философ и литературовед, академик ВУАН (1929), одним из первых среди марксистов стал трактовать фрейдизм как идеализм, в 1920-е гг. считался ведущим критиком Фрейда (*Фрейдизм и марксизм // Под знаменем марксизма. 1924. № 8–9*).
- <sup>293\*</sup> *Лебедев-Полянский* Павел Иванович (наст. фам. — Лебедев; псевд. — Валериан Полянский; 1881–1948) — критик, литературовед, революционер. После 1917 г. был председателем Всероссийского совета Пролеткульта, руководителем цензурного органа (Главлит), членом редакции первого издания Большой Советской Энциклопедии.
- <sup>294\*</sup> Троцкий считал возможным совместить марксизм и фрейдизм; в статье 1923 г., обсуждая вопрос о роли партии в области искусства и науки, он писал: «...что сказать по поводу психоаналитической теории Фрейда? Примирима ли она с материализмом, как думает, например, т<ов>. Радек (и я вместе с ним), или же враждебна ему?» (*Троцкий Л. Партийная политика в искусстве // Литература и революция. М.: Красная новь, 1923. С. 162*). Однако только дополнительные исследования, считал он, могут ввести новые научные методы (включая фрейдизм) в контекст диалектико-материалистического воззрения на мир.
- <sup>295\*</sup> Имеется в виду Лестер Джемсон, один из соавторов (вместе с коллегией «Плебса») книги «Очерк марксистской психологии» (пер. с 4-го англ. изд. М., 1924).

- <sup>296\*</sup> *Быховский* Бернад Эммануилович (1901–1980) — философ, профессор, автор одного из первых советских учебников по диалектическому материализму («Очерк философии диалектического материализма», 1930), лауреат Государственной премии СССР (1944) за участие в написании трехтомной «Истории философии» (1940–1943). В 1920-е гг. интересовался психоаналитическим учением Фрейда и написал ряд работ, посвященных этой теме, опубликованных в журнале «Под знаменем марксизма». Принимая идею о фрейдистско-марксистском компромиссе, Быховский писал в 1923 г., что «в своих методологических посылах и основных принципиальных выводах психоанализ (бессознательно) воспроизводит в области своего исследования положения, провозглашаемые диалектическим материализмом» (*Быховский Б. Э. О методологических основаниях психоаналитического учения Фрейда // Под знаменем марксизма. 1923. № 11–12. С. 177.*
- <sup>297\*</sup> *Лурия* Александр Романович (1902–1977) — психолог, академик АПН, ученик Л. С. Выготского, основатель нейропсихологии. В 1923 г. опубликовал работу «Психоанализ в свете основных тенденций в современной психологии», где прояснял место фрейдизма в психологической теории того времени. Был секретарем Русского психоаналитического общества и вел переписку с Фрейдом несколько лет. В начале 1930-х гг. под давлением политического режима принудительно признал ошибки в ранних трудах основателя психоанализа.
- <sup>298\*</sup> *Фридман* Борис Давидович (1895–?) — психиатр и психоаналитик. В 1924–1925 гг. научный сотрудник Государственного психоаналитического ин-та в Москве, где вел семинар по проблеме характерологии. Принимал участие в работе Русского психоаналитического общества. Автор ряда статей по психоанализу и психиатрии: «Основные психологические воззрения Фрейда и теория исторического материализма» (1925), «Основные принципы метода Фрейда и значение его в психопатологических исследованиях» (1926) и др.
- <sup>299\*</sup> *Залкинд* Арон Борисович (1888–1936) — врач и психолог, установил любопытный феномен у партаппарата 1920-х гг. — так называемый комплекс «парттриады» — присутствие у 90% партактива ВКП(б) невротических симптомов, гипертонии и вялого обмена веществ, причины которого видел в нарушении гигиенических норм, профессиональном несоответствии, нервном возбуждении и культурной отсталости. Интересовался учением Фрейда, способствовал его распространению в 1920-е гг. в России. Вопрос о возможности фрейдистско-марксистского компромисса подробно обсуждал в статье «Фрейдизм и марксизм», опубликованной в журнале «Красная новь» (1924. № 4).
- <sup>300\*</sup> Курсив И. Григорьева.
- <sup>301\*</sup> *В первой редакции слово: реактологией, подчеркнуто* (БНФ. Col 22\_114).

- 302\* См.: *Быховский Б.* О методологических основаниях психоаналитического изучения Фрейда. С. 177.
- 303\* См.: *Фридман Б. Д.* Основные психологические воззрения Фрейда и теория исторического материализма // Психология и марксизм. М., 1925. Евреинов цитирует статью Б. Фридмана, вероятно, по работе В. Волошинова «Фрейдизм», поскольку уточнение принадлежит последнему.
- 304\* Курсив Н. Евреинова.
- 305\* *Цандеровская гимнастика* — комплекс механотерапии, разработанный шведским офицером, изобретателем механических аппаратов для лечебной гимнастики Густавом Цандером. Первый центр механотерапии был открыт Цандером в Стокгольме в 1865 г.; аппараты получили широкое распространение по всему миру, их использовали для лечения сердечно-сосудистых и ортопедических заболеваний. В 1902 г. Цандеровский ин-т механотерапии был открыт в Эссентуках. Уникальное здание и цандеровские аппараты сохранились до нашего времени.
- 306\* *В первой редакции слово дублицировании подчеркнуто* (БНФ. Col 22\_114).
- 307\* *Шкловский В.* Связь сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. О теории прозы. М.; Л., 1925. С. 50. Курсив Н. Евреинова.
- 308\* См.: *Шкловский В.* О теории прозы. С. 50.
- 309\* Курсив Н. Евреинова.
- 310\* Курсив Н. Евреинова.
- 311\* *Сеземан Василий Эмильевич* (1884–1963) — философ и филолог, Действительный член Философского общества при Петроградском ун-те. Одна из центральных тем его творчества — проблема иррационального во взаимоотношении с рациональным (Рациональное и иррациональное в системе философии // Логос. 1911. № 1). Как и Евреинов, понимал необходимость возрождения эстетики, пока еще не сумевшей объяснить ни в чем «сущность» искусства, ни что представляет собой эстетическая форма: «...ни исследования формалистов в области поэтики, ни работы Вельфлига и его школы по теории изобразительных искусств не дают еще ответа на вопрос: в чем сущность, в чем предметная основа эстетического образа вообще <...> только на этой конкретной основе может быть построена объективная научная эстетика» (*Сеземан В.* Искусство и культура // Версты. Париж, 1927. № 2. С. 190).
- 312\* Курсив Н. Евреинова.
- 313\* *В свою защиту (лат.)*.
- 314\* Курсив Н. Евреинова.
- 315\* *Казанский Борис Васильевич* (1889–1962) — филолог, профессор Ленинградского ун-та. Занимался изучением античного театра и литера-

- туры, пушкиноведением, писал научно-популярные книги о филологии («Приключения слов», М., 1931; «В мире слов», Л., 1958). Автор книги «Метод театра. Анализ системы Н. Н. Евреинова» (1925).
- 316\* ...«*Метод театра. Анализ системы Н. Н. Евреинова*». — Первое исследование театральной теории Евреинова начала XX в., рассматривающее его работы как «цельную систему»; в книге предложена интерпретация понятия «воздействия» как самого мощного свойства «театральности» и делается попытка объяснить логику развития последнего: «Воздействие кажется нам центральным моментом еврейновской идеи, ибо предпосылает ей понятие соответствия, соотносительности, взаимной зависимости явления с формой его являемости, объединяющейся в некую систему обнаружения...» (*Казанский Б. В.* Указ. соч. С. 47).
- 317\* Курсив Н. Евреинова.
- 318\* *Шкловский В.* Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. С. 18. Курсив Н. Евреинова.
- 319\* Курсив Н. Евреинова.
- 320\* *Шкловский В.* Литература вне «сюжета» // Шкловский В. О теории прозы. С. 162. Курсив Н. Евреинова.
- 321\* Там же. С. 163. Курсив Н. Евреинова.
- 322\* Ср.: «Конечно, в этих произведениях, интимных до оскорбления, отразилась душа автора. Но я попробую доказать, что душа литературного произведения есть ни что иное как его строй, его форма <...> Приведу несколько примеров развертывания у Стерна, причем выберу случай, в котором есть явно установка на самый факт этого приема, т. е. содержанием произведения является восприятие его формы» (*Шкловский В.* Пародийный роман // Шкловский В. О теории прозы. С. 145. Курсив Н. Евреинова).
- 323\* Ср.: «И в каждой эпохе, в каждом искусстве есть люди, которые думают, что они выражают свои мысли без слов, думают, что они преодолели сопротивление форм. Между тем содержание — это превращение формы в содержание, и не превращаясь оно не становится» (*Шкловский В.* Предисловие к середине книги // Шкловский В. Поиски оптимизма. М., 1931. С. 63. Курсив Н. Евреинова).
- 224\* Убеждение (*лат.*).
- 325\* Курсив Н. Евреинова.
- 326\* ...и по которому писателей Серафимовича ~ а Хлебников — чемпион... — В 1928 г. Виктор Шкловский издал книгу под названием «Гамбургский счет», смысл названия которой сам автор объяснял так: «Гамбургский счет — чрезвычайно важное понятие. Все борцы, когда борются, жулят и ложатся на лопатки по приказанию антрепренера. Раз в году в гамбургском трактире собираются борцы. Они борются при закрытых дверях и завешанных окнах. Долго, некрасиво и тяжело. Здесь

устанавливаются истинные классы борцов, — чтобы не исхалтуриться. Гамбургский счет необходим в литературе. По гамбургскому счету — Серафимовича и Вересаева нет. Они не доезжают до города. В Гамбурге — Булгаков у ковра. Бабель — легковес. Горький — сомнителен (часто не в форме). Хлебников был <бы> чемпион» (*Шкловский В. Гамбургский счет: статьи — воспоминания — эссе (1914–1933)*. М.: Советский писатель, 1990. С. 331).

327\* *Слова: каламбуриста и эксцентрика, подчеркнуты в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).

328\* Курсив Н. Евреинова.

329\* Мудрецу достаточно (*лат.*).

330\* *...толстовская критика «Короля Лира»...* — Толстой пеняет великому драматургу за полное отсутствие эстетического чувства, неверное изображение характеров, чрезмерную напыщенность, неестественность поступков героев, излишнюю сценическую условность и т. д. Как и В. Шкловский, Толстой полагает, что трагедия Шекспира — в основном набор определенных технических приемов, обусловленных актерской деятельностью автора. Толстой ожидает от истинного художника искренности и высокого мастерства, а великое произведение искусства, согласно его представлениям, должно иметь значительное содержание, которое отражало бы живые чувства автора и было бы важным «для жизни людской» (*Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме (Критический очерк)* // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 15. С. 299).

331\* *Шкловский В. По поводу «Короля Лира»* // Шкловский. В. Ход коня. Берлин, 1922. С. 147. Курсив Н. Евреинова.

332\* Там же. Курсив Н. Евреинова.

333\* Там же. С. 150. Курсив Н. Евреинова.

334\* Аберрация Н. Евреинова. В 1921 г. в Петрограде выходила ежедневная газета «Жизнь искусства», преобразованная в 1923 г. в одноименный журнал (выходил до 1929). Имеется в виду публикация: *Шкловский В. Рыбу ножом...* // Жизнь искусства. 1921. № 780–785. 19–24 июля. С. 2. Републ.: *Шкловский В. Ход коня*. С. 172.

335\* *...сам Луиджи Пиранделло выбрал ... в репертуар руководимого им театра...* — Пьеса «Самое главное» («*Ciò che più importa*», пер. Р. О. Naldi) была поставлена Луиджи Пиранделло (премьера состоялась 30 мая 1925 г.) в Театре «*Odescalchi*» в Риме, имела большой успех у зрителей и доброжелательные отзывы в итальянской прессе. Причина выбора Пиранделло видится в сходстве его представлений на природу театра со взглядами Евреинова: оба разделяли отказ от натурализма на сцене, а также одинаково видели место театра в жизни. Уже в 1924 г., создавая свой театр, Пиранделло в одном из интервью сказал: «Я хочу предложить исчерпывающую картину современного театра, всю палитру его проявления; хочу представить работы, являющие совершенное во-

площение определенной идеи или оригинальной драматической концепции» (Pirandello carocomico: la compagnia del Teatro d'Arte di Roma, 1925–1928 / a cura di A. D'Amico, A. Tinterri. Palermo: Sellerio, 1987. P. 396).

*Пиранделло* Луиджи (1867–1936) — итальянский писатель, драматург и театральный режиссер; профессор Высшего женского учительского ин-та в Риме (1897–1921). Основная тема литературного творчества — соотношение объективной действительности и субъективной иллюзии «маленького человека» и ее роль в жизни человека и общества. Как драматург — представитель «условного» театра, театра «гротеска».

336\* *Моисси* Александр (Alexandër Moisiu; 1879–1935) — немецкий и австрийский актер албанского происхождения.

337\* *Дюллен* Шарль (Charles Dullin; 1885–1949) — французский актер и театральный режиссер. Работал в «Комеди Франсез», «Театре Сары Бернар», «Театр де ля Сите», а также в собственном «Театре де л'Ателье» (Théâtre de l'Atelier), в котором была впервые представлена французская версия пьесы «Самое главное» («La Comédie du Bonheur», пер. Ф. Нозье, премьера состоялась 9 ноября 1926 г.) в постановке Дюллена при участии самого Евреинова.

338\* Закон суров, но это — закон (*лат.*).

339\* Курсив Н. Евреинова.

340\* *Театр «Вольная комедия»* — театр малых форм, существовавший в Петрограде с 1920 по 1924 г. как театр политической сатиры. Был организован Петроградским ТЕО (театральным отделом Наркомпроса), Политуправлением Балтфлота и известными театральными деятелями Н. В. Петровым, Н. Н. Евреиновым, Ю. П. Анненковым. Здесь впервые была поставлена пьеса Н. Н. Евреинова «Самое главное» (премьера состоялась 20 февраля 1921 г.).

341\* *Петров* Николай Васильевич (1890–1964) — режиссер, ученик В. И. Немировича-Данченко, доктор искусствоведения, как директор и художественный руководитель Александринского театра (1928–1933) активно внедрял в репертуар советскую драматургию; в 1948–1956 гг. — главный режиссер Московского театра сатиры, автор книг и статей по режиссуре.

342\* *Кроль* Исаак Моисеевич (1898–1942) — режиссер, ученик В. Э. Мейерхольда, работал в ленинградском БДТ (1920-е), в Новом театре (ныне — Театр им. Ленсовета, в 1930-е гг. — директор и художественный руководитель), Московском государственном еврейском театре (с 1938).

343\* Ср.: «Мейерхольд, которого я не люблю, создал школу режиссеров, интересующихся мастерством сцены, создал техников. Евреинов в искусстве не создал ничего: он просто подпудрил старый театр»

- (Шкловский В. Тысяча сельдей // Шкловский В. Ход коня. С. 177–178, примеч.).
- 344\* *...канувшей в архивах Союза драм<атических> писателей пьесы Вик. Шкловского.* — Вероятно, имеется в виду Ленинградский союз драматических писателей и композиторов (Драмсоюз). Уверенность Евреинова в наличии пьес Шкловского в архиве Драмсоюза основана на практике тех лет: на союз была возложена функция литования, т. е. цензурирования, и именно этот орган разрешал к постановке всё вновь написанное.
- 345\* *Аберрация Евреинова: редактором газеты «Жизнь искусства» в 1920-е гг. был Г. Адонц (о нем см. коммент. 15 к шестой главе). Только два номера за 1920 г. (№ 362 и 363) были подписаны Евг. Кузнецовым.*  
Вероятно, имеется в виду Евгений Михайлович Кузнецов (1899/1900–1958), театровед, заслуженный деятель искусств России (1939), автор трудов по истории русского и советского цирка и эстрады. В нач. 1920-х гг. сотрудничал в различных петроградских газетах: был членом редколлегии газеты «Жизнь искусства», заведовал театральным отделом «Красной газеты».
- 346\* *Фраза: также не в пользу Вик. Шкловского, — подчеркнута в первой редакции (БНФ. Col 22\_114).*
- 347\* *Шкловский В. Рыбу ножом... // Шкловский В. Ход коня. С. 172. Курсив Н. Евреинова.*
- 348\* *Слишком человеческое (нем.).*
- 349\* *Шкловский В. Гамбургский счет. Л., 1928. С. 110. Курсив Н. Евреинова.*
- 350\* *Курсив Л. Поляк.*
- 351\* *Поляк Лидия Моисеевна (1899–1992) — литературовед, критик, член Союза писателей СССР; автор учебников («Литература XX века: Эпоха империализма и пролетарской революции», 1934, «Современная литература», 1940) и книг («Алексей Толстой — художник. Проза», 1964 и др.).*
- 352\* *Курсив Н. Евреинова.*
- 353\* *См.: Поляк Л. М. <Рец. на кн.:> Вик. Шкловский. Материалы и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир» // Красная новь. 1929. № 1. Курсив Н. Евреинова.*
- 354\* *Малахов Сергей Арсеньевич (1902–1973) — поэт, публицист, литературовед.*
- 355\* *Курсив Н. Евреинова.*
- 356\* *...как Е. Мустангова... — Имеется в виду Евгения Яковлевна Рабинович (псевд. — Евгения Мустангова; 1905–1937) — литературовед и литературный критик; примыкала к левонапостовскому меньшинству ВАПП, затем к группе «Литфронт». В 1937 г. была арестована, отправлена на Соловки и расстреляна.*

- 357\* *Словосочетание*: верящих на слово, — *подчеркнуто в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).
- 358\* Шкловский В. Б. Письмо в редакцию // Литературная газета. 1933. 29 апреля. С. 4. Курсив Н. Евреинова.  
Речь идет об эпизоде, произошедшем в 1933 г. В первом номере «Литературной газеты» была помещена статья В. Шкловского «Юго-Запад», основная тема которой — попытка показать, что в советской литературе существует Юго-западная литературная школа с центром в Одессе, а в качестве ее представителей назывались имена И. Бабеля, Л. Славина, И. Ильфа и Е. Петрова, Ю. Олешы, В. Катаева и Э. Багрицкого; выделялись характерные черты их творчества: во-первых, они сравнивались с александрийцами — эллинскими поэтами III—IV вв. н. э., «не считавшими себя ни греками, ни египтянами», во-вторых, «двигаясь к новой тематике, они пытались освоить ее через Запад». Статья Шкловского оказалась очень некстати в преддверии Первого съезда советских писателей, на него «спустили» ведущих критиков, и обсуждение темы завершилось покаянием зачинщика: 29 апреля того же года в той же «Литературной газете» было опубликовано письмо, начинающееся полным отречением автора от прежней статьи: «Я хочу в точной форме снять свою статью „Юго-Запад“. В основе этой статьи лежит ориентация на Запад, причем на Запад, воспринятый не критически. Не переработанный с точки зрения рабочего класса» (Там же).
- 359\* Шкловский В. Б. Взрыхлять целину // Литературная газета. 1936. 15 марта. С. 4. Курсив Евреинова.
- 360\* Вставка Н. Евреинова.
- 361\* *Словосочетание*: мира, не имеющего связи, — *в тексте В. Шкловского выделено курсивом*.
- 362\* Шкловский В. Б. О формализме // Литературный Ленинград. 1936. № 20. С. 3. Курсив Н. Евреинова.
- 363\* *Самооплеывались... синеасты...* — То есть кинематографисты (от фр. *cinéma* — ‘кино’).
- 364\* *...после провала фильма «Бежин луг»...* — Евреинов, безусловно, пользуется информацией из «вторых рук», т. е. публикациями советской прессы своего времени. Ситуация с фильмом С. Эйзенштейна была более запутанной: первоначальный сценарий А. Ржешевского (текст см: *Ржешевский А. Г. Бежин луг: Киносценарий*. М.: Кинофотоиздат, 1936) два раза дорабатывался режиссером, но не был закончен. Черновой вариант, наспех смонтированный по требованию руководства киностудии, был показан узкому кругу вельмож от кино, которые приняли решение о закрытии работ над фильмом с требованием уничтожить единственную, показанную им, копию. В прессе появились отзывы кинокритиков, которые зачастую знали о фильме понаслышке.



- <sup>365\*</sup> Ср.: «Ошибки мировоззренческого порядка приводят к ошибкам метода. Ошибки метода приводят к объективной политической ошибочности и несостоятельности. <...> Чтобы до конца не только понять, но и со всей глубиной в чувствах ощутить всё это, мне понадобилась та плавающая, жесткая критика, через которую прошло обсуждение „Бежина луга“ в печати и на активах ГУК и „Мосфильма“. <...> Я признаю ошибки свои. Я понимаю значение критики, самокритики, проверки и самопроверки, которой охвачена вся страна в связи решением Пленума ВКП(б) <...> я сотру у себя последние стихийно-анархические черты в мировоззрении и в моем творческом методе» (*Эйзенштейн С. М. Ошибки «Бежина луга» // Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М., 1956. С. 386–388*). Необходимо отметить, что статья писалась, по выражению П. М. Аташевой, «с дулом у виска» и потому далеко не во всем может быть сочтена искренней. Евреиновым упоминается фильм С. Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“», входящий, по мнению кинокритиков, в пятерку лучших фильмов немого кино.
- <sup>366\*</sup> В «*Смерти Тарелкина*»... — Впервые пьеса А. В. Сухово-Кобылина была поставлена В. Э. Мейерхольдом в петербургском Александринском театре в 1917 г. В 1922 он возобновил спектакль в новой редакции на сцене Театра ГИТИС (мастерская Вс. Мейерхольда). Представление отличалось характерным для Мейерхольда гротескно-балаганным подходом при обнажении приема сценической игры: не было привычных декораций, грима и т. п. Вместо традиционного театрального костюма использовалась так называемая «прозодежда», нивелирующая одну из важнейших функций костюма — знаковую характеристику роли.
- <sup>367\*</sup> «*Маскарад*» — знаменитый спектакль В. Э. Мейерхольда, задуманный еще в 1910 г., но поставленный в Александринском театре только в феврале 1917 г. Декорации к спектаклю создал А. Я. Головин, музыке — А. К. Глазунов. Мейерхольд дважды вносил изменения в свой спектакль — в 1933 и в 1938 гг. Сохранив в последующих редакциях внешний облик спектакля и главные мизансцены, он стремился снять «символистские», «потусторонние», «мистические» аллюзии в трактовке пьесы.
- <sup>368\*</sup> ...«*Горе уму*». — Премьера состоялась 12 марта 1928 г. Критика отнеслась к спектаклю весьма отрицательно. Проблемным моментом постановки была структурная декорация, оказавшаяся чересчур громоздкой и трудно обыгрываемой. Тем не менее полемика, возникшая в прессе, лишней раз доказывала значимость этой постановки. Спектакль прошел чуть более 70 раз и был снят из-за невозможности перевозить декорации во время гастролей и ухода из труппы ведущего исполнителя роли Чацкого — Эраста Гарина. В 1935 г.

спектакль был возобновлен в новой редакции под названием «Горе от ума».

- 369\* Вставка Н. Евреинова.
- 370\* Н. Евреинов цитирует отчет о докладе, его стенограмму см.: *Мейерхольд В. Э.* Мейерхольд против мейерхольдовщины: (Из доклада 14 марта 1936 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 330–347.
- 371\* Имеется в виду кн.: *Волков Н. Д.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Курсив Н. Волкова. Ср.: «За последние дни, Всеволод Эмильевич, я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с Вами разное смотрим на театр, и того, что ищите Вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол, это путь, к которому Вы шли все время, не считая таких постановок, в которых Вы соединили принципы театра „старого“ с принципами театра марионеток, например „Комедия любви“ и „Победа смерти“. К моему глубокому сожалению, мне это открылось вполне только за последние дни, после долгих дум. Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы вместе идти не можем, — путь этот Ваш, но не мой, и на Вашу фразу, сказанную в последнем заседании нашего художественного совета: может быть, мне уйти из театра, я говорю теперь да, уйти Вам необходимо» (*Комиссаржевская В. Ф.* Письмо Вс. Э. Мейерхольду от 9 ноября 1907 // Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы. Л.; М.: Искусство, 1964. С. 168).
- 372\* В открытом письме, опубликованном 12 ноября 1907 г. в газете «Русь», Вс. Мейерхольд вызвал В. Ф. Комиссаржевскую на суд чести, который состоялся 20 декабря. Суд постановил: «Признать обвинение, возбужденное В. Э. Мейерхольдом, неосновательным» (подроб. см. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской / Под ред. Е. П. Карпова, СПб., 1911. С. 245–247).
- 373\* *Дарский* Михаил Егорович (наст. фам. — Шавров; 1865–1930) — актер, режиссер, в 1892–1894 гг. держал антрепризы в Петербурге. В 1902–1924 гг. был актером Александринского театра.
- 374\* *Мейерхольд В. Э.* Театр (к истории и технике). Курсив Н. Евреинова.
- 375\* *Василевский* Илья Маркович (псевд. — Не-Буква; 1883–1938) — фельетонист, издатель, критик; в 1907–1911 гг. был руководителем газеты «Свободные мысли».
- 376\* «*Театр и искусство*» — еженедельный иллюстрированный журнал. Выходил в Петербурге (Петрограде) в 1897–1918 гг.; освещал театральную жизнь и деятельность русских (столичных и провинциальных) и зарубежных театров.

*Кугель* Александр Рафаилович (1864–1928) — театральный критик, мемуарист, создатель театра «Кривое зеркало», главный редактор журнала «Театр и искусство» (1897–1918); отрицательно относился

- к «новым течениям» в театральной жизни, один из идейных противников МХАТ; автор книги «Утверждение театра» (1923) и мемуаров.
- 377\* Кугель А. Р. Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. № 46. С. 764. Курсив Н. Евреинова.
- 378\* Курсив Н. Евреинова.
- 379\* Ср.: «И у материалистического понимания истории имеется теперь множество таких друзей, для которых оно служит предлогом, чтобы не изучать историю. Дело обстоит совершенно так же, как тогда, когда Маркс говорил о французских „марксистах“ конца <18>70-х гг.: „Я знаю только одно, что я не марксист“» (Энгельс Ф. Письмо Конраду Шмидту от 5 августа 1890 // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 37. С. 370).
- 380\* Курсив Н. Евреинова.
- 381\* Курсив Н. Евреинова.
- 382\* Имеются в виду литературно-критические и философско-публицистические сборники «Вершины»; отделом беллетристики заведовал С. Юшкевич, отделом статей — П. Юшкевич. Статья Луначарского вошла в первую книгу сборника (СПб., 1909. С. 191–218).
- 383\* Чужак Николай Федорович, один из организаторов и теоретиков ЛЕФа, провозглашавший «литературу факта». О нем см. коммент. 151 к гл. 1.
- 384\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Марксистский метод дает возможность оценить условия развития нового искусства, следить за всеми истоками его, содействовать наиболее прогрессивным из них критическим освещением путей, — но не более того. Пути свои искусство должно проделывать на собственных ногах. Методы марксизма — не методы искусства. Партия руководит пролетариатом, но не историческим процессом» (Троцкий Л. Литература и революция. М., 1924. С. 165; см. также: То же. М., 1991. С. 170).
- 385\* Имеется в виду статья А. Лежнева «Ленин и искусство» указ. сборника. См.: Цеткин К. Воспоминания о Ленине. М., 1976. С. 14.
- 386\* Там же.
- 387\* Красота — это безобразие (*фр.*).
- 388\* Алешин Сергей Семенович (1886–1963) — скульптор-монументалист, профессор, кавалер ордена Ленина. Принимал участие в осуществлении плана «монументальной пропаганды»: ему принадлежат временный памятник Степану Халтурину и модель памятника К. Марксу на Свердловской площади в Москве, одобренный В. И. Лениным.
- 389\* Пюви де Шаванн Пьер Сесиль (Pierre Cécile Puvis de Chavannes; 1824–1898) — французский художник. Увлекался стилизацией под античность, декоративной и монументальной живописью Италии XV в. Из его монументальных работ лучшими считаются фрески парижского Пантеона, изображающие две сцены из жизни святой Женевиевы

(1874–1877), «Священная роща» (лестница Дворца искусств в Лионе), «Науки и искусства» (1887–1889, амфитеатр Сорбонны) и некоторые др.

390\* См.: *Цеткин К.* Воспоминания о Ленине. С. 15.

391\* Там же. С. 13–14. Курсив Н. Евреинова.

392\* Показательным для понимания «практического» отношения к искусству руководителей революции является начало абзаца цитируемого Евреиновым текста, см.: «В связи с требованием от искусства доступности, понятности стоит отрицательное отношение Ленина к футуризму. Характерен в этом отношении рассказ Тарловского, помещенный в одном из номеров (в десятом за 1924 г. — К. П.) «Огонька». Ленин как-то навестил Вхутемас <...>. «Вот это, — говорит (Ленин, показывая на единственную из показанных ему картин, написанную в реалистической традиции. — К. П.), — я понимаю. Вот это и мне понятно, и всем понятно, и рабочему, и всякому другому понятно. А что, скажите, пожалуйста, в ваших новых работах? Там я на человеческих лицах ни глаз, ни носов не нахожу» (*Лежнев А.* Ленин и искусство. С. 84. Курсив А. Лежнева). Ср. также: «К Маяковскому (Ленин. — К. П.) относился недоверчиво и даже раздраженно: „Кричит, выдумывает какие-то кривые слова, и всё у него не то, по-моему, — не то и мало понятно. Рассыпано всё, трудно читать. Талантлив? Даже очень? Гм-гм, посмотрим!“» (*Горький М.* В. И. Ленин // Горький М. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 48–49.).

393\* *Гзовская* Ольга Владимировна (1883–1962) — актриса театра и кино. О реакции Ленина на чтение Гзовской стихотворения В. Маяковского «Наш марш» Н. К. Крупская в своих мемуарах пишет: «Однажды нас позвали в Кремль на концерт, устроенный для красноармейцев. Ильича провели в первые ряды. Артистка Гзовская декламировала Маяковского: „Наш бог — бег, сердце — наш барабан...“ — и наступала на Ильича, а он сидел немного растерянный от неожиданности, недоумевающий и облегченно вздохнул, когда Гзовскую сменил какой-то артист, читавший „Злоумышленника“ Чехова» (*Крупская Н. К.* Воспоминания о Ленине. М., 1931. С. 190). Также сохранились воспоминания самой актрисы: «Однажды я участвовала в концерте, организованном для воинских частей в Кремле, в Митрофаньевском зале <...> На концерте присутствовал Владимир Ильич. Он сидел в первом ряду, сложив руки на груди, и внимательно смотрел на все происходящее на сцене <...> В моей программе были стихи Пушкина, а закончила я стихотворением Маяковского „Наш марш“. По окончании концерта в комнате рядом с залом был подан чай, и тут произошел мой разговор о Маяковском с Владимиром Ильичом. Он спросил: „Что это вы читали после Пушкина? И отчего вы выбрали это стихотворение? Оно не совсем понятно мне, там всё какие-то странные слова“. Я отвечала Владимиру Ильичу

чу <...> так же, как мне объяснял это стихотворение сам Маяковский. Владимир Ильич сказал мне: „Я не спорю, и подъем, и задор, и призыв, и бодрость — всё это передается. Но всё-таки Пушкин мне нравится больше, и лучше читайте чаще Пушкина“» (*Гзовская О. В. Мои встречи с поэтом // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 159–160*).

- 394\* Речь идет о сборнике «Ленин и искусство. Литература. Музыка. Театр. Кино. Изо» (1-е изд. — Л., 1926, 2-е перераб. и доп. изд. — Л.; М., 1929), составленном С. Дрейденем.

*Дрейден* Симон Давидович (1905–1991) — театровед, театральный критик, литературовед.

- 395\* *Ленин В. И.* Письмо Горькому от 31 ноября 1919 // Ленин и искусство. Л., 1934. С. 245. В данном случае имеется в виду другой сборник с тем же названием, подготовленный Еф. Добиным.

*Добин* Ефим Семенович (1901–1977) — писатель, литературовед и театровед; работал на киностудии «Ленфильм» и в Ленинградском ин-те театра, музыки и кинематографии.

- 396\* В сборник «Ленин и искусство» (1934) включены работы В. Л. Бонч-Бруевича: «Как работал Владимир Ильич» (впервые: Читатель и писатель. 1928. № 2), «Ленин и Толстой» (впервые: Огонек. 1927. № 46), «Что читал Владимир Ильич в 1919 году» (впервые: На литературном посту. 1926. № 1–2), «Ленин и кино» (впервые: Кино-фронт. 1927. № 11–12) и «В. И. Ленин и мир литераторов» (впервые: На литературном посту. 1927).

- 397\* Ср.: «В музыке Ленин выше всех ставил Бетховена. В живописи „высоко ценил русский реализм, в особенности передвижников“ (А. Луначарский)»; «...вовсе не выносил слащавых „Песен без слов“ Мендельсона» (Ленин и искусство / Сост. Еф. Добина. С. 36, 189).

- 398\* *...оды «Фелица», то бишь «Ленин».* — Ирония Евреинова по поводу положения художника в Советском Союзе. «Фелица» — стихотворение Г. Р. Державина (1782), при первой публикации (Собеседник. 1783. Ч. 1. С. 5) имевшего заголовок: «Ода к премудрой киргизкайсацкой царевне Фелице, писанная татарским мурзою, издавна поселившимся в Москве, а живущим по делам своим в Санктпетербурге. Переведена с арабского языка, 1782». Поэма В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1924) вышла с посвящением: «Российской коммунистической партии посвящаю».

- 399\* Курсив Н. Евреинова.

- 400\* Ср.: «Не презирай себя за то, что ты еще был религиозен; используй сполна то, что ты имел еще подлинный доступ к искусству <...> Нужно пережить любовь к религии и искусству, как к матери и кормилице, — иначе нельзя стать мудрым» (*Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. С. 393*). Курсив Н. Евреинова.

401\* *Спокойный*. Маркс и искусство // Рабочий и театр. 1933. № 8–9. С. 2. Курсив Н. Евреинова.

«Рабочий и театр» — иллюстрированный театрально-художественный журнал; выходил в Ленинграде с 1924 по 1937 г. (с разной периодичностью, в 1930-м объединен с журналом «Жизнь искусства»); редакторы З. И. Любинский, В. Е. Вольф и др.; освещал театрально-художественную жизнь Ленинграда и Москвы.

*Спокойный* Леонтий Феликсович в 1934–1937 гг. работал на философском факультете Ленинградского ин-та философии, лингвистики и истории (структурное подразделение Ленинградского ун-та).

402\* Ср.: «Товарищи, интересующиеся искусством, помнят обращение ЦК по вопросам об искусстве, довольно резко направленное против футуризма. Я не осведомлен об этом ближе, но думаю, что здесь была большая капля меду от самого Владимира Ильича. В то время, и совершенно ошибочно, Владимир Ильич считал меня не то сторонником футуризма, не то потворствующим, потому, вероятно, и не советовался со мною перед изданием этого рескрипта ЦК, который должен был, на его взгляд, выпрямить мою линию» (*Луначарский А. Ленин и искусство // Художник и зритель. 1924. № 2–3. С. 9.*)

403\* См.: «Расходился со мною довольно резко Владимир Ильич и по отношению к Пролеткульту <...> побаивался Владимир Ильич, по-видимому, и того, чтобы в Пролеткульте не свила себе гнезда какая-нибудь политическая ересь. <...> в <19>20 году поручил мне поехать туда и определенно указать, что Пролеткульт должен находиться под руководством себя, как его учреждение и т. д. Словом, мы подтянули Пролеткульт к государству, в то же время принимались им меры, чтобы подтянуть его к партии» (Там же).

404\* См.: *Бухарин Н. И. Теория исторического материализма: Популярный учебник марксистской социологии. 3-е изд. М.; Пг., 1925.* Курсив Н. Евреинова.

405\* Курсив Н. Евреинова.

406\* Курсив Н. Евреинова. Вероятно аберрация Евреинова: Постановление ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» № 67, подготовленное Н. Бухариным, Г. Лелевичем и А. Луначарским, было опубликовано в газ. «Правда» от 1 июля 1926 г., ср.: «4. Таким образом, как не прекращается у нас классовая борьба вообще, так точно она не прекращается и на литературном фронте. В классовом обществе нет и не может быть нейтрального искусства... <...>

7. <...> Если в руках у пролетариата уже теперь есть безошибочные критерии общественно-политического содержания любого литературного произведения, то у него еще нет таких же определенных ответов на все вопросы относительно художественной формы. <...>

9. <...> Однако нужно иметь здесь в виду, что руководство в области литературы принадлежит рабочему классу в целом, со всеми его материальными и идеологическими ресурсами. Гегемонии пролетарских писателей еще нет, и партия должна помочь этим писателям заработать себе историческое право на эту гегемонию. Крестьянские писатели должны встречать дружеский прием и пользоваться нашей безусловной поддержкой» (Постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 г. // Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Н. Яковлева; Сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. М., 1999. С. 54–55).
- 407\* Курсив С. Франка.
- 408\* Ср.: «...сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений» (Маркс К. Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 3. С. 3).
- 409\* Грубер Роман Ильич (1895–1962) – музыковед, профессор Ленинградской консерватории, автор монографий о Рихарде Вагнере (1934), Георге Генделе (1935) и двухтомника «История музыкальной культуры...» (1941–1959).
- 410\* Грубер Р. Установка музыкально-художественных понятий в социально-экономической плоскости // De musica. Вып. 1. Л., 1925. С. 48. Курсив Н. Евреинова.
- 411\* Вставка Н. Евреинова.
- 412\* Курсив Н. Евреинова. См. коммент. 384 к наст. главе.
- 413\* Авербах Леопольд Леонидович (1903–1937) – литературный критик, один из основателей РАППа, генеральный секретарь ВАПП, ответственный редактор журнала «На литературном посту», редактор журнала «Молодая гвардия», газеты «Уральский рабочий». Считается, что Леопольд Авербах послужил одним из прообразов М. А. Берлиоза в романе Булгакова «Мастер и Маргерита».
- 414\* Курсив Н. Евреинова.
- 415\* Ср.: «Породили поэтическое искусство явным образом две причины, и обе естественные. Ведь подражать присуще людям с детства <...> и даже первые познания приобретают путем подражания <...> познание – приятнейшее дело не только для философов, но равным образом и для прочих людей, только последние причастны ему в меньшей степени. Глядя на изображения, они радуются, потому что могут при таком созерцании поучаться и рассуждать, что есть что, например: „Вот это такой-то!“...» (Аристотель. Поэтика, 1448b 4–16).
- 416\* Бухарин Н. Теория исторического материализма. Курсив Н. Евреинова.

- 417\* Курсив Н. Евреинова. См.: *Авербах Л.* Против комчванства и приспособничества // На литературном посту. 1929. № 14. С. 14.
- 418\* Курсив Н. Евреинова. См.: *Горький М.* Под красными знаменами // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949–1955. Т. 26. С. 9.
- 419\* *Луначарский А. В.* Один из сдвигов в искусствоведении // Вестник Коммунистической академии. 1926. Кн. XV. С. 101–102. Курсив Н. Евреинова.
- 420\* Там же. С. 103.
- 421\* *Деннике Юрий Петрович (1887–1964)* — социолог, публицист, историк, профессор Московского ун-та, член РСДРП с 1904 г. (меньшевик с 1917), с 1922 — сотрудник советского постпредства в Берлине, вскоре стал невозвращенцем, жил в Берлине, с 1933 — в Париже, с 1941 — в США. Вероятно, имеется в виду статья «Маркс об искусстве», опубликованная в первом номере журнала «Искусство» за 1923 г., в которой Деннике отрицал всякую связь теории трудовой стоимости Маркса с социализмом и коммунизмом, а также доказывал, что его афоризмы о греческом искусстве родились под влиянием гегельянства.
- 422\* См.: «На собрании писателей в доме Герцена 22 декабря 1928 года Бор. Пильняк выдвинул положение о том, что талантливость писателя обратно пропорциональна его политической активности и его пониманию политики» (*Селивановский А.* О литературе факта, значении мировоззрения и апологии кулака // С кем и почему мы боремся. М.; Л.: Земля и фабрика, 1930. С. 120).
- Селивановский Алексей Павлович (1900–1938)* — критик, журналист; во второй пол. 1920-х гг. — функционер РАПП (ВАПП), сотрудничал в журналах «На литературном посту», «Октябрь», «Новый мир», участвовал в травле Пастернака, Шолохова и др. писателей, в 1931–1932 гг. — редактор «Литературной газеты»; арестован в 1937 г., расстрелян.
- 423\* Утверждение идей Маркса на всех фронтах // Экономическая жизнь. 1928. 26 июля. С. 1.
- 424\* Курсив Н. Евреинова. В цитату намеренно введено искажение, см. коммент. 408 к наст. гл.
- 425\* Курсив Н. Евреинова. Имеется в виду: *Рейснер М. А.* Фрейдизм и буржуазная идеология // Виттельс Ф. Фрейд. Его личность, учение и школа.
- 426\* Ср.: «... следовательно, обладающий эстетической ценностью независимо от вложенной в него сексуальной энергии. *Лишь в труде сексуальность теряет свои роковые свойства и превращается в творчество*» (*Рейснер М. А.* Фрейдизм и буржуазная идеология. С. 27. Курсив М. Рейснера).
- 427\* Вставка Н. Евреинова.
- 428\* У В. Волошинова вся фраза выделена курсивом.
- 429\* Курсив Н. Евреинова.



- 430\* Курсив Н. Евренова.
- 431\* Курсив Н. Евреинова.
- 432\* Курсив Н. Евреинова.
- 433\* Вставка Н. Евреинова.
- 434\* Ошибка автора, см.: *Вейдле В.* Психоанализ и литература // Последние новости. 1934. № 4938, 30 сентября. С. 4.
- 435\* Курсив Н. Евреинова, см.: *Вейдле В.* Механизация бессознательного // Современные записки. 1935. Т. 58. С. 461–469.
- 436\* *Вайнтроб* Марк Данилович (1895–1941) — философ и историк, педагог; приват-доцент Московского ун-та, после революции эмигрировал в Ригу — приват-доцент Русского ин-та (1920–1930-е гг.), автор ряда книг по историко-философским проблемам; после присоединения Латвии к СССР в 1940 г. отказался сотрудничать с советской властью; в период нацистской оккупации покончил с собой. О нем см.: *Ковальчук С.* Еврейская философия в Латвии в 20–30-х гг.: М. Шац-Анин, М. Лазерсон, М. Вайнтроб // Евреи в меняющемся мире: Материалы 1-й междунар. конф., Рига, 28–29 авг. 1995 г. Рига, 1996. С. 92–98; *Он же.* Романтическая душа Марка Вайнтроба // Евреи в меняющемся мире: Материалы 2-й междунар. конф., Рига, 25–27 авг. 1997 г. Рига, 1998. С. 113–121; *Пухляк О.* Проблема национального самосознания в трудах Марка Вайнтроба // Там же. С. 164–169, а также воспоминания Е. Климова.
- 437\* Источник обнаружить не удалось.
- 438\* *Давыдов* Иосиф Александрович (1866–1942) — экономист, философ, участник первых марксистских кружков, автор кн. «Исторический материализм и критическая философия» (1905).
- 439\* *Эвтелизм* — признание существования в природе целеполагающего начала.
- 440\* «Толкование сновидений» (нем.).
- 441\* Далее текст первой редакции не сохранился.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

В фонде БНФ, глава полностью отложилась в ед. хр. Col 22\_114 за исключением приложения.

Во второй редакции параграф 1 первой части не обозначен; вторая часть разбивку на параграфы не имеет.

- 1\* *Это мнение... разделял и сам Дарвин...* — Ч. Дарвин является родоначальником представления о биологическом происхождении чувства красоты (sense of beauty), некоего врожденного, присущего каждому животному эстетического начала. Поводом такого понимания красоты явились наблюдения за поведением животных и птиц в брачный

период: «У гвианского горного дрозда, райской птицы и у некоторых других птиц самцы и самки слетаются в одно место; самцы по очереди тщательно распускают напоказ свои ярко окрашенные перья и продельывают странные телодвижения перед самками, которые остаются зрительницами, пока не выберут себе самого привлекательного партнера» (*Дарвин Ч. Происхождение путем естественного отбора // Дарвин Ч. Соч. [ : В 9 т.] М., 1935–1953. Т. 3. С. 334*). При этом считается, что не только по происхождению, но и в конкретном содержании эстетического чувства человека и животного (особенно птиц) много общего: «...у образованного человека подобные чувства тесно связаны со сложными представлениями и вереницей мыслей. Но если мы припомним, что самцы некоторых птиц намеренно распускают свои перья и щеголяют яркими красками перед самками, тогда как другие, не имеющие красивых перьев, не кокетничают таким образом, то, конечно, не будем сомневаться, что самки любят красоту самцов <...> Плащеносцы, убирающие с большим вкусом свои игральные беседки ярко окрашенными предметами, и некоторые колибри, украшающие таким же образом свои гнезда, ясно доказывают, что они имеют понятие о красоте. То же можно сказать и относительно пения птиц» (*Дарвин Ч. Происхождение человека и половой отбор // Там же. Т. 5. С. 209*).

- 2\* ...см. главу о половом подборе в «*Происхождении человека*». — Имеется в виду глава III «Сравнение душевных способностей человека и низших животных» книги «*Происхождение человека и половой отбор*» (1871).
- 3\* Принятое в настоящее время написание имени и фамилии финского историка искусства и литературного критика — Йрйо Хирн (Yrjö Hirn; 1870–1952); автор многочисленных работ по истории искусства, в том числе «*The Sacred Shrine: A study of the Poetry and Art of the Catholic Church*», 1912; «*Det estetiska lifvet*», 1912; «*Valtameren saari*», 1990; состоял в переписке с П. А. Кропоткиным (письма последнего к Хирну хранятся в библиотеке Хельсинского университета). Книга «*Происхождение искусства*» впервые вышла на английском языке («*The origins of art*») в 1900 г.
- 4\* *Уоллес* Алфред Рассел (Alfred Russel Wallace; 1823–1913) — английский натуралист, антрополог и писатель, одновременно с Ч. Дарвином выдвинул идею об эволюции животного мира, не включая, однако, в него человека, появление которого, по его мнению, не могло произойти без вмешательства некоего внебиологического фактора. Автор статей «*О законе, регулирующем возникновение новых видов*» (*On the Law Which Has Regulated the Introduction of New Species*), «*О стремлении разновидностей бесконечно удаляться от первоначального типа*» («*On the Tendency of Varieties to Depart Indefinitely*

from the Original Type», 1858). В 1870 г. была опубликована его книга «Вклад в теорию естественного отбора» («Contributions to the Theory of Natural Selection»), которая наряду с «Происхождением видов» Дарвина сыграла значительную роль в распространении представлений о естественном отборе и эволюции.

- 5\* *Спенсер* Герберт (Herbert Spencer; 1820–1903) — английский философ и социолог, один из родоначальников эволюционизма, основатель органической школы в социологии; идеолог либерализма, его идеи об эволюции и прогрессе как универсальном законе жизни и космоса, об относительности знаний и его разработка эволюционистической теории, применимой как к натуральному миру — органическая эволюция, — так и к социальному — суперорганическая эволюция, — а также о необходимости воспитания человека в физическом, интеллектуально-научном и моральном отношениях пользовались большой популярностью в конце XIX в.
- 6\* *Брем* Альфред Эдмунд (Alfred Edmund Brehm; 1829–1884) — немецкий ученый-зоолог, автор знаменитой научно-популярной работы «Illustriertes Thierleben» («Иллюстрированная жизнь животных»; т. 1–6, 1863–1869).
- 7\* *Гроссе* Эрнст (Ernst Große; 1862–1927) — немецкий этнограф и искусствовед, занимался изучением возникновения искусства и форм семьи; работы: «Die Formen der Familie und Formen der Wirtschaft» (1896, рус. пер. — «Формы семьи и формы хозяйства», 1898), «Die Anfänge der Kunst» (1894, рус. пер. — «Происхождение искусства», 1899) содержат огромный фактический этнографический и археологический материал.
- 8\* *Хадсон* Уильям Генри (William Henry Hudson; 1841–1922) — английский (возможно, аргентинского происхождения) натуралист-орнитолог, автор книги «The Naturalist in la Plata» (1882, рус. пер. — «Натуралист на Ла-Плате», 1897), выдержавшей несколько изданий.
- 9\* *Аберрация* Н. Евреинова, воспроизводится текст из книги Гирна, ср.: «...Дарвин собрал со всех частей земного шара несвязные факты относительно различных видов искусства, не исследовав в точности привычных действий и обстоятельств их» (*Гирн И.* Происхождение искусства. С. 173).
- 10\* *Пред-искусство* — тезис о существовании пред-искусства как этапа в развитии выразительности является ключевой предпосылкой в размышлениях Евреинова и имеет разные этапы проработки. Впервые он встречается в работе «Театр как таковой», где архаичные формы театральности и, соответственно, искусство театра приравнены к некоего рода «пред-искусству», являясь действиями по трансформации, и еще не представляя собой собственно художественное творчество «эстетического искусства», основанного на «формации»; ср.: *Евре-*

- инов Н. Н. Театр как таковой // Евреинов Н. Н. Демон театральности. С. 46.
- 11\* ...*появлению искусства на земле ... «Театр у животных»...* — В своих ранних работах, вводя понятие театральности как некоего врожденного биологического инстинкта, Евреинов увязывает его с понятием «преэстетизм», подчеркивая тем самым первичность чувства театральности по отношению к чувству эстетического: «...в истории культуры театральность является абсолютно самодовлеющим началом и <...> искусство относится к ней примерно так же, как жемчужина к раковине» (Евреинов Н. Театрализация жизни // Евреинов Н. Н. Демон театральности. С. 44). Исследованию проявления инстинкта театральности в природе как сущностного не только для человека, но и для всех живых организмов посвящена его книга «Театр у животных» (1924).
- 12\* ...*лишь с почина L. Lévy-Bruhl'я...* — Имеется в виду французский философ и антрополог Люсьен Леви-Брюль (1857–1939), предложивший теорию первобытного пралогического мышления, в парадигме которого любое явление связано с действием сверхъестественных сил. На основе результатов исследования жизни племен Австралии, Океании и Африки вывел закон партиципации (сопричастия): для первобытного человека предмет может быть не только самим собой, но и означать что-то другое, как, например, это происходит в тотемизме.
- 13\* ...*обрело верный метод.* — Евреинов имеет в виду выделение Леви-Брюлем в человеческой ментальности два типа мышления: логического (присущего ментальности цивилизованного человека) и пралогического (мышления доисторических времен), существующих параллельно в каждом обществе; доминирование одного из них в конкретном обществе обуславливается степенью его социального развития.
- 14\* *Тайлор* Эдвард Бернетт (Edward Bennett Tylor; 1832–1917) — английский этнограф, культуролог, автор эволюционной теории развития культуры. Основной его работой считается книга «Первобытная культура» (1871), в которой он разработал анимистическую теорию — существование потустороннего мира духов и душ умерших людей является первопричиной жизни и явлений природы.
- 15\* *Фрэзер* Джеймс Джордж (James George Frazer; 1854–1941) — английский культуролог и религиовед. Основным результатом его исследований явился 12-томный труд «Золотая ветвь» («The Golden Bough», 1911–1915 гг.), в котором систематизирован огромный материал по первобытной магии, анимизму, фольклору и сделан вывод, что анимизму предшествовала магия. Этой точки зрения придерживались Р. Маретт (1866–1943), Л. Я. Штернберг и Л. Леви-Брюль.
- 16\* *Ланг* Эндрю (Andrew Lang; 1844–1912) — английский писатель, историк, исследователь мифологии. В своей книге «Making of Religion» («Создание религии», 1898) подверг критике разработанную Тайло-

- ром эволюционную теорию культуры, в частности принцип эволюционной последовательности. Ланг также утверждал, что в основе анимизма лежат сны и видения ясновидцев, в которых заложено реалистическое восприятие окружающего мира.
- 17\* *Блондель Шарль* (1876–1939) — французский психолог, последователь Э. Дюркгейма и А. Бергсона; профессор психологии в ун-тах Страсбурга и Парижа; основные работы по социальной психологии (разрабатывал проблему социальной психологии эмоций).
- 18\* Ср.: «Dès lors, l'activité mentale des primitifs ne sera plus interprétée d'avance comme une forme rudimentaire de la nôtre, comme infantile et presque pathologique» (*Lévy-Bruhl L. La mentalité primitive. 4 éd. Paris: Librairie Felix Alcan, 1925. P. 15–16*), также: «Elle apparaîtra au contraire comme normale dans les conditions où elle s'exerce» (*Ibid. P. 16*).
- 19\* Курсив Н. Евреинова.
- 20\* *...в древнехалдейских заговорах...* — Халдеи (*авилон. — kaldu, греч. — χαλδαίοι*) — имя народа, обитавшего в 1-й половине I тыс. до н. э. на юге Вавилонии, а также выходцев из Ближнего Востока — знатоков разного рода оккультного знания и жреческой мудрости. Считается, что благодаря им на всем семитском Востоке получили распространение амулеты, талисманы и приемы первобытной магии — энвольтирование (насылаание порчи посредством магического ритуала с восковой куклой, называемой вольт, которая является моделью жертвы).
- 21\* *...говорил о г. Catlin'e...* — Имеется в виду американский художник, автор книг о своих путешествиях по Северной и Южной Америке *Джордж Кэтлин* (1796–1872). С 1832 по 1840 г. жил среди индейских племен, сделал более 700 зарисовок; спустя много лет писал картины по этюдам, сделанным в эти годы.
- 22\* *Манданы* (mandan) — индейское племя, жившее в верховьях реки Миссури и ее притоков — Харт и Найф-Ривер; основа хозяйства — выращивание кукурузы и охота на бизонов. Изучением племени занимались Джон Эванс, Джорж Кэтлин, Уильям Кларк и др.
- 23\* Вставка Н. Евреинова.
- 24\* *...у нас нет больше бизонов...* — Хозяйственная жизнь индейцев Северной Америки была тесно связана с обитавшими на территории прерий многочисленными стадами бизонов. В ходе освоения европейскими поселенцами Дикого Запада бизоны были полностью истреблены; первоначально истребление велось с целью оттеснить индейцев на неплодородные земли, но затем охота на них стала одним из видов развлечения.
- 25\* *Коропчевский* Дмитрий Андреевич (1842–1903) — писатель и этнограф, переводчик книги Тайлора «Первобытная культура» (1872) и Леббока «Начала цивилизации» (1876). В книге «Народное предубеждение против портрета. Волшебное значение маски» (СПб., 1892)

рассказывается о суевериях, основанных на вере в переселение души умершего человека в нарисованное изображение.

- 26\* *Струг* Анджей (Andrzej Strug, псевд.; наст. имя Тадеуш Галецкий (Galecki); 1871–1937) — польский писатель; имеется в виду его роман «Портрет» (1912).
- 27\* Цитируется: *Струг А.* Портрет: Роман / Пер. В. Высоцкого. М., 1917. С. 118. Курсив Н. Евреинова.
- 28\* *Шуриц* Генрих (Heinrich Schurz; 1863–1903) — немецкий этнограф, работал в Лейпцигском ун-те, наиболее известна его кн.: «Urgeschichte der Kultur» (1900, на рус. яз. — «История первобытной культуры», 1903); подробнее о нем см.: *Ducks Th.* Heinrich Schurtz (1863–1903) und die Deutsche Völkerkunde. Freiburg, 1996.
- 29\* *Борооро* — индейский народ, живущий в Боливии (2 тыс. чел.) и Бразилии (1 тыс. чел.); самоназвание — ораримугудогэ (люди рыбы орари); исповедуют христианство, сохраняя и традиционные верования.
- 30\* *Масперо* Гастон Камиль Шарль (Gaston Camille Charles Maspero; 1846–1916) — французский египтолог, профессор Колледж де Франс, основал в Каире Институт восточной археологии (1881).
- 31\* *Федоров Н. Ф.* Искусство, его смысл и значение // Федоров Н. Ф. Собр. соч. в 4 т. / Сост., подг. текста и коммент. А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновой. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 223. Федоров ссылается на Перро и на Масперо: в первом случае на: *Perrot J.* De l'idée de la mort chez les anciens égyptiens... // *Revue des deux mondes.* Т. 43. Paris, 1881. P. 579. Вторую цитату Федоров извлекает из работы Масперо: *Maspero G.* Conférence sur l'histoire des âmes dans l'Égypte ancienne, d'après les monuments du musée du Louvre. цит. по: *Perrot J.* De l'idée de la mort chez les anciens égyptien... P. 584. Ср.: *Федоров Н. Ф.* Указ. соч. С. 473.
- 32\* Курсив Н. Евреинова.
- 33\* Ср.: «И при любом занятии имеется повод к пению — всякое занятие свершается при пособничестве духов: заговоры и заклинания — так-о-ва, кажется, первоначальная форма поэзии» (*Ницше Ф.* Веселая наука. С. 564). Курсив Н. Евреинова.
- 34\* *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л.: Художественная литература. 1940. С. 329. Курсив Н. Евреинова.
- 35\* Курсив И. Гирна.
- 36\* Пояснение Н. Евреинова.
- 37\* Курсив Н. Евреинова.
- 38\* См.: *Евреинов Н. Н.* Театр для себя. Ч. 1–3. Пг., 1915–1917. Ч. 1: Теоретическая.
- 39\* *Катарсис* (др.-греч. κάθαρσις — ‘возвышение’, ‘очищение’, ‘оздоровление’) — термин, применяющийся Аристотелем в учении о трагедии, которая, возбуждая в зрителе сострадание и страх, производит раз-

- ряжение этих аффектов и создает чувство облегчения. В понимании Евреинова такое исцеление и очищение приносит не только трагедия, а театр вообще, будь то комедия, драма или же «театр для себя». На основе катарсиса он разработал оригинальную психоаналитическую методику, названную им «театротерапией», которая призвана была решать житейские человеческие проблемы. Этой методике посвящена пьеса Евреинова «Самое главное».
- 40\* Ср.: «Сами демоны, предвидя, что удовольствие от зрелищ приведет к идолопоклонству, внушили людям мысль изобрести театральные представления» (*Тертуллиан. О зрелищах // Творения Тертуллиана...* Ч. 1–4. СПб., 1847–1850. Ч. 2. С. 138). Курсив Н. Евреинова.
- 41\* ...из драматического культа ~ возникла в Аттике трагедия. — Древнегреческие культы Эа, Азазела, Диониса, Тора подробно рассмотрены в кн.: *Грейвз Р. Мифы Древней Греции*. М., 1992; *Зелинский Ф. Ф. Древнегреческая религия*. Киев, 1993; *Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство*. СПб., 2000; *Кереньи К. Дионис. Пробраз неиссякаемой жизни*. М., 2007.
- 42\* ...как это выяснил уже Гольмс... — Упоминается американский антрополог, арнеолог, геолог Уильям Холмс (William Henry Holmes; 1846–1933), занимался изучением археологических находок восточной части Северной Америки. Евреинов ссылается на работу Холмса «Ancient art of the Province of Chiriqui, Colombia» (Sixth Annual Report, Bureau of American Ethnology, 1884–1885. Washington, 1888. P. 13–187), в которой подробно исследуется горшечное искусство у индейских племен Южной и Центральной Америки и показывается, что большая часть геометрических фигур на индейских гончарных изделиях воспроизводит рисунок кожи различных животных.
- 43\* *Кафры* — племена банту Юго-Восточной Африки.
- 44\* Вставка Н. Евреинова.
- 45\* *Holmes W. H. Ancient art of the Province of Chiriqui, Colombia*. P. 13. Курсив Н. Евреинова.
- 46\* *Лундберг* Евгений Германович (1883–1965) — литератор, учился в Высшей школе общественных наук (Париж) и Йенском ун-те. С 1903 г. сотрудничал в журналах «Новый путь», «Журнал для всех», «Русская мысль» и др., с 1920 по 1924 г. жил в Берлине, где организовал изд-во «Скифы», берлинский отдел Госиздата и Гостехиздата.
- 47\* Курсив Н. Евреинова.
- 48\* Курсив Н. Евреинова.
- 49\* *Ссылаясь на наблюдения Collins'a...* — Имеется в виду Дэвид Коллинз (David Collins; 1756–1810), автор книги «An Account of the English Colony in New South Wales». Vol. 1. London, 1798).
- 50\* ... *Brough Smith'a...* — Имеется в виду Роберт Смит (Robert Brough Smyth; 1830–1889), американский чиновник и горный инженер. Пе-

- реселившись в Австралию, с 1858 г. работал супервизором в отделении месторождений полезных ископаемых штата Виктория. Уйдя в отставку в 1876 г., сосредоточился на исследовании обычаев аборигенов, результаты которого изложил в кн. «The aborigines of Victoria» («Аборигены штата Виктория»; London, 1878. Vol. 1–2).
- 51\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Австралийский воин находился в таких же отношениях к своему животному. Ведь и наши гербовые животные первоначально вовсе не были остроумными символами доблестей, чем сделало их позднее рационалистическое толкование, а ни более ни менее как покровительствующими силами или предками рода» (*Гроссе Э. Происхождение искусства. М., 1899. С. 130*).
- 52\* Вставка Н. Евреинова.
- 53\* Курсив Н. Евреинова.
- 54\* Курсив Н. Евреинова, ср.: «Так можно теоретически представить себе развитие драмы. Выход из культа будет моментом ее художественного зарождения...» (*Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 230*).
- 55\* Уточнение Н. Евреинова.
- 56\* *...мне вспоминаются экскурсии, организованные мною (еще до Великой войны)...* — Евреинов совершил этнографические путешествия по отдаленным селам Тамбовской, Курской и Орловской губерний весной и летом 1914 г. Он тщательно записывал и изучал крестьянские праздники и обряды. Заметки, сделанные во время путешествий, стали основой его книги «История русского театра» (впервые вышла на фр. яз. — «Histoire du théâtre russe», Paris, 1947; первое изд. на рус. яз. — Нью-Йорк, 1955: «История русского театра с древнейших времен до 1917 года»).
- 57\* *Готские игры* — устраивались при Константинопольском дворе в V в. и имели связь со святочными забавами. На Рождество Христово ко двору являлись ряженые, которые бегали, плясали и пели.
- 58\* *Фаллофоры* (удоноши) — участники древних обрядов, принадлежностью костюма которых был громадный (кожаный или деревянный) фаллос.
- 59\* *Воздымание рук* — обычай подымать вверх руки при произношении особенно знаменательных слов молитвы заимствован у пророка Давида, толкующего воздеяние как высокое священнодействие, готовность к жертвенности, угодной Богу.
- 60\* *Препоясывание лентионом* — знак служения при церковных обрядах. Лентион — широкое и длинное полотенце, обряд препоясывания лентионом восходит к библейскому тексту: Христос во время Тайной вечери, опоясавшись длинным полотенцем, омывал ноги своим ученикам.
- 61\* *Акциденциальный* (от лат. *accidentia* — ‘случайность’) — случайный, несущественный, второстепенный. Противоположность — эссенциальный.



- 62\* ...во время одной самоитянской мимодрамы... — Речь идет о своеобразии полинезийских танцев — пантомимах, в которых отражена жизнь этих людей, включая и любовные отношения.
- 63\* См.: *Reeves Edward*. Brown men and women; or, The South Sea Islands in 1895 and 1896. London, 1898.
- 64\* *Мингрелы* (мегрелы) — этническая группа грузинского народа, коренное население предгорной и низменной части Западной Грузии.
- 65\* *Кульбин* Николай Иванович (1868–1917) — живописец, график, теоретик искусства; автор манифестов, а также статей по вопросам искусства; организатор выставок, диспутов и изданий литературно-художественного авангарда, лидер художественно-психологической группы «Треугольник», соучредитель артистического кабаре «Бродячая собака» (1912), в котором Евреинов работал режиссером.
- 66\* Курсив Н. Евреинова.
- 67\* Курсив Н. Евреинова.
- 68\* Курсив Н. Евреинова.
- 69\* Ср.: «...народы, стоящие на более высокой ступени культуры, не имеют в этом отношении никакого особенного преимущества перед охотничьими племенами: и в их искусстве редко можно найти — исключая музыку и орнамент — такое произведение, которое бы осуществляло и преследовало исключительно эстетические интересы» (*Гроссе Э.* Происхождение искусства. С. 284).
- 70\* Курсив Н. Евреинова.
- 71\* *Бюхер* Карл (Karl Bücher; 1847–1930) — немецкий экономист, представитель исторической школы в политической экономии, автор многочисленных трудов по истории первобытного хозяйства. В книге «Arbeit und Rhythmus» (Leipzig, 1896; рус. пер. — «Работа и ритм», СПб., 1899) обосновывал возникновение ритма и поэзии из рабочего процесса.
- 72\* ...*Вальтер Крейн*... — Речь идет об английском художнике, иллюстраторе и мастере экслибриса Уолтере Крейне (Walter Crane; 1845–1915), представителе движения прерафаэлитов; свои эстетические взгляды Крейн изложил в кн.: «The Decorative Illustration of Books» («Декоративная книжная иллюстрация», 1896), «The Bases of Design» («Основы рисунка», 1898), «Line and Form» («Линия и форма», 1900).
- 73\* В русскоязычной научной литературе утвердилось другое название книги У. Крейна — «Основы рисунка».
- 74\* Курсив Н. Евреинова.
- 75\* ...отметил еще Браун... — Речь идет о Джоне Брауне (John Brown; 1715–1766), английском писателе-моралисте, авторе пьес, ряда эссе, а также работ по теории литературы и искусства. Упомянутая Евреиновым книга вышла в 1764 г. под заглавием «A History of the Rise and Progress of Poetry» и является сокращенной версией опубликованного в 1763 г.

«A dissertation on the rise, union, and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music» («Рассуждение о происхождении, единстве и силе поэзии и музыки»). Как теоретик воспитания и образования Браун был известен Екатерине II, которая в 1765 г. попросила его дать отзыв о школьной системе России. В своем ответе английский мыслитель перечислил ряд принципов, по которым нужно реформировать систему образования империи. Однако последовавшее приглашение от императрицы Браун отклонил, сославшись на плохое здоровье.

76\* Вставки Н. Евреинова.

77\* *Лапидация* — побиение камнями (от *лат.* lapidatio), вид смертной казни у древних иудеев и греков. Свидетельства побиения камнями можно найти в Библии (см., напр.: Деян 7: 54–60).

78\* Указан номер главы по первой редакции, во второй редакции — это глава восьмая.

79\* См.: *Scholz Fr. Schlaf und Traum.* Leipzig, 1887. S. 34.

80\* Юнг К.-Г. Психологические типы. С. 176.

81\* *Виттельс* Ф. Фрейд, его личность, учение и школа. С. 151.

82\* Курсив Н. Евреинова.

83\* *...идолатрические рецидивы в истории Израиля... — Идолатрия* (от др.-греч. εἶδωλον 'идол', 'кумир' и λατρεύω 'поклоняюсь') — идолопоклонство. Вероятно, Евреинов имеет в виду традицию семейных божков эпохи патриархов, время правления Иеровоама I (IX в.) и введенный им культ золотого тельца, время правления царей Ахава (первая половина IX в.) и Манассии и его преемников (VII в. до н. э.) в истории еврейского государства.

84\* *...чтоб появился Иеровоам...* — Имеется в виду Иеровоам I, сын Навата — израильский царь, правивший в 928–907 до н. э. Пришел к власти в результате восстания северных еврейских племен (колен) и разделения древнего царства на Иудейское и Израильское. В борьбе с властью Иерусалима всячески стремился к изоляции и снижению влияния Храма; с этой целью провел религиозную реформу, установив поклонение золотым тельцам в Вефиле (Бэйт Эле) и Дане (см.: 3 Цар 14–20).

85\* *...посредственный Тёрнер.* — Имеется в виду британский живописец-пейзажист, один из главных представителей течения романтизма, названный современниками «живописцем золотых видений» Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер (Joseph Mellord William Turner; 1775–1851), пейзажи которого отличаются скрупулезностью проработки атмосферных и световых эффектов, эмоциональностью и необычным сочетанием красок.

86\* *...св. Иоанн Леонардо да Винчи...* — Имеется в виду главный герой картины Леонардо да Винчи «Святой Иоанн Креститель» (ок. 1513–

1516), которая остается одной из наиболее спорных в его творчестве из-за необычной интерпретации священного сюжета: мягкая эротическая изнеженность св. Иоанна многими воспринимается как скрытое выражение гомосексуальных пристрастий художника.

87\* Курсив Н. Евреинова.

88\* *Фолькельт* Йоханнес (Johannes Volkelt; 1848–1930) — немецкий философ, психолог и эстетик, профессор в Иене (с 1879), Базеле (с 1883), Вюрцбурге (с 1889) и Лейпциге (с 1894). Исходил из представления об опыте как единичном преходящем впечатлении, сумма которых организуется в связанное целое благодаря наличию объективного бытия множественности сознаний («трансубъективного минимума»), возводящего в ранг общезначимости суждения о бытии и его закономерностях; в эстетике примыкал к психологическому направлению и разделял теорию вчувствования Фишера–Липпса, ее предметом считал внутренний опыт, в отличие от предмета естествознания — опыта внешнего.

89\* *Абрахам* Карл (Karl Abraham; 1877–1925) — немецкий психоаналитик, основавший в 1910 г. Психоаналитическое общество в Берлине; разрабатывал проблемы толкования снов, занимался вопросами применения психоанализа к мифологии. В книге «Сон и миф» (1909) изложены основные результаты этих исследований: в снах, как и в мифах, отражаются бессознательные желания и влечения, но в отличие от сна миф — это «сон» целой нации, т. к. миф — результат бессознательной психической деятельности множества людей.

90\* *Абрагам* К. Сон и миф. Очерк народной психологии / Пер. с нем. М. Самсонова. СПб., 1913.

91\* *...к проблеме функции и эвтелизма искусства.* — Тема эвтелизма в искусстве исследуется в гл. седьмой.

92\* Имеется в виду кн.: *Anitchkof E. Joachim de Flore et les milieux courtois.* Rome; Paris, 1931.

*Аничков* Евгений Васильевич (1866–1937) — литературовед, фольклорист, прозаик. В эмиграции с 1917 г. В книге, о которой говорит Евреинов, сравнивает отдельные версии поэмы о Граале с учением Иоахима Флорского.

93\* Курсив Н. Евреинова.

94\* Курсив Н. Евреинова.

95\* *Тильгер* Адриано (Adriano Tilgher; 1887–1941) — итальянский философ, эстетик и театральный критик. В своей рецензии о постановке пьесы Евреинова «Самое главное» (премьера — Рим, 29 мая 1925 г.) дал краткую, но пронизательную характеристику философии драматурга (см.: *Tilgher A. «Ciò che più importa» di N. N. Evreinov // Il mondo. 1925. 31 maggio*, переизд. — *Tilgher A. Il problema centrale, cronache teatrali [1914–1926] / a cura di A. D'Amico. Genova, 1973. P. 357–360*). О восприятии творчества Евреинова в Италии см.: *Пьералли К. Рус-*

- ский театр начала века в Италии: к вопросу о восприятии творчества Н. Евреинова [1924–1929 гг.] // От Бунина до Пастернака. Русская литература в европейском критическом восприятии. Материалы международной научной конф., Москва, 16–18 ноября 2009 г. М.: Русский Путь, 2010. С. 270–294).
- 96\* Ср.: «...è proprio questo il suolo donde sorge splendente il fiore dell'arte, come dalla lava raffreddata la vegetazione è rigogliosa, noi rispondiamo che, come la vegetazione sorge dalla lava raffreddata, non dalla lava in via di raffreddamento, così da una passione ancor viva e sensibile, se pure agonizzante, non sorge, non può sorgere arte» (*Tilgher A. Estetica: teoria generale dell'attività artistica: studi critici sull'estetica contemporanea. Roma: Libreria di Scienze e Lettere, 1931. P. 24*).
- 97\* *Миклашевский К. М. Гипертрофия искусства. С. 18.*
- 98\* *В тексте: дискриминации (от лат. discriminare — 'различение', 'отличие').*
- 99\* *Amor vitae (лат.) — идиома, допускающая два варианта перевода: любовь к жизни и жизнь, любящая самую себя.*
- 100\* *В первой редакции схема отсутствует. Во второй редакции схема № 1 расположена после машинописного теста первой части на отдельном листе (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 319а). Здесь же записаны две другие, относящиеся ко второй части главы, схемы (Там же. Л. 319б–319г).*
- 101\* *Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 435.*
- 102\* Там же. С. 437. Курсив Н. Евреинова.
- 103\* *Страхов Н. Н. Из воспоминаний о Ф. М. Достоевском // Русь. 1881. № 16. С. 15–18. Курсив Н. Евреинова.*
- 104\* *В первой редакции слово неровности подчеркнуто (БНФ. Col 22\_114).*
- 105\* *Антоний (в миру — Алексей Павлович Храповицкий; 1863–1936), митрополит Киевский и Галицкий — один из основателей и первоиерархов Русской православной церкви за границей; в молодости был лично знаком с Достоевским и часто с ним общался, испытал сильное влияние писателя, к творчеству которого в своем пастырском служении обращался всю свою жизнь. «Достоевский — гений, христианин, славянофил, народник, психолог, философ, — писал Храповицкий в 1888 г. — всё это так; но этими свойствами обладали и другие писатели; почему же только он так близок душе каждого человека, не лишённого идеалов? К счастью, мы имеем его собственное определение сущности его гения: вот оно — „...при полном реализме найти в человеке человека... я изображаю все глубины души человеческой“...» (Антоний (Храповицкий), митр. В день памяти Достоевского // Антоний (Храповицкий), архиеп. Полн. собр. соч.: В 3 т. 2-е изд. СПб., 1911. Т. I. С. 373).*

- 106\* См.: *Антоний (Храповицкий), митр.* Пастырское изучение людей и жизни по произведениям Ф. М. Достоевского // Антоний (Храповицкий), митр. Молитва русской души / Сост., предисл. Т. А. Соколовой. М., 2006. С. 150. Курсив Н. Евреинова.
- 107\* *Слова: предела позора и громадного наслаждения, — в первой редакции подчеркнуты* (БНФ. Col 22\_114).
- 108\* Донельзя, до крайних пределов (*лат.*).
- 109\* *Экзгибиционизм* (от *лат.* exhibitio — ‘выставление’, ‘показ’) — извращение, состоящее в выставлении себя напоказ, форма девиантного сексуального поведения для достижения сексуального удовлетворения путем демонстрации половых органов незнакомым лицам, обычно противоположного пола, а также в публичных местах.
- 110\* *Кашина-Евреинова* Анна Александровна (1899–1981) — актриса, писательница, жена Н. Н. Евреинова. В тексте речь идет о ее книге «Подполье гения. Сексуальные источники творчества Достоевского» (Пг., 1923; 2-е изд. — СПб.: Атус, 1991), в которой особое внимание уделяется мотиву извращенного любовного чувства в произведениях Достоевского: «Все эти случаи развороченного сексуального влечения, разбросанные во множестве по произведениям Достоевского, начиная с самых, казалось бы, невинных, как мучительство маленькой княжны Кати („Неточка Незванова“), до описания уже видов чистейшего полового извращения как mania exhibitionis, всё это изобличает в Достоевском такое усиленное любование жестокостью, такое рассматривание ее со всех сторон, которое не может не возбудить определенного подозрения в получении им удовольствия от мысли о подобных фактах» (*Кашина-Евреинова* А. А. Подполье гения. Сексуальные источники творчества Достоевского. С. 54–55).
- 111\* Ср.: «Таким образом, в заключение этого крайне сокращенного исследования я хочу высказать вывод, что в эдиповском комплексе совпадает начало религии, нравственности, общественности и искусства в полном согласии с данными психоанализа, по которым этот комплекс составляет ядро всех неврозов, поскольку они до сих пор оказались доступными нашему пониманию» (*Фрейд* З. Тотем и табу. С. 115).
- 112\* Вставки (знаки вопросов) и курсив Н. Евреинова.
- 113\* *...последней книги «Die Zukunft einer Illusion»...* — Речь идет о книге З. Фрейда «Будущее одной иллюзии» (1927), в которой рассматриваются психологические и социокультурные основания религии.
- 114\* «*Градива*» (1903) — роман немецкого писателя Вильгельма Йенсена (Wilhelm Jensen; 1837–1911), в котором молодой археолог Норберт Ханольд влюбляется в девушку с античного барельефа. Анализ этого произведения с психоаналитической точки зрения, предпринятый Фрейдом в очерке «Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“»

(1907; рус. пер. — «Бред и сны в „Градиве“ В. Иенсена» — см. в кн.: Фрейд З. Художник и фантазирование / Общ. ред., сост., вступ. ст. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. М.: Республика, 1995), стал первым опытом применения психоаналитической методологии к исследованию художественных произведений, т. е. апробацией психоанализа как культурологического принципа.

115\* «*Росмерсхольм*» — пьеса норвежского драматурга Генрика Ибсена (Henrik Johann Ibsen; 1828–1906). Фрейд назвал эту драму психоаналитическим процессом просвещения, в статье «*Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit*» («Несколько типов характеров, выявленных психоанализом», 1916) подробно разобрал поведение главной героини, ее чувство вины и состояние провала.

116\* Евреинов пользуется французским изд.: *Freud S. L'avenir d'une illusion / Trad. Franc. de Marie Bonaparte, revue par l'auteur. Paris, 1932. Ср.: «L'art, ainsi que nous le savons depuis longtemps, nous donne des satisfactions substitutives, en compensation des plus anciennes renonciations culturelles, de celles qui sont ressenties encore le plus profondément, et par là n'a pas son égal pour réconcilier l'homme avec les sacrifices qu'il a faits à la civilisation. Par ailleurs, les oeuvres de l'art exaltent les sentiments d'identification, dont chaque groupe culturel a si grand besoin, en nous fournissant l'occasion d'éprouver en commun de hautes jouissances; elles se mettent encore au service d'une satisfaction narcissique, lorsqu'elles figurent les œuvres d'une culture déterminée, lorsqu'elles lui rappellent de façon saisissante ses idéals» (Ibid. P. 13). Ср.: «Искусство, как мы уже давно узнали, дает удовлетворения, служащие возмещением за древнейшие, все еще глубочайшим образом ощущаемые отречения, понесенные в связи с культурой, и поэтому, как ничто иное, примиряет с принесенными жертвами. С другой стороны, произведения искусства повышают чувства отождествления, в которых так нуждается каждый культурный круг, открывая путь к совместным высокооцениваемым переживаниям; но произведения искусства дают пищу и нарциссическому удовлетворению, когда они представляют собой достижения особой культуры и красноречиво напоминают о ее идеалах» (Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Фрейд З. Психология масс и человеческое «Я». М.: Астрель, 2011. С. 125).*

117\* *...согласно фрейдистам ... Ференци...* — Речь идет о Шандоре Ференци (Sándor Ferenczi, наст. фам.: Френкель (Fraenkel); 1873–1933), венгерском враче и психоаналитике, одном из наиболее верных учеников Фрейда до 1923 г., занимавшимся, в частности, проблемой насилия в семье. Поддержал теорию «травмы рождения» Отто Ранка и внес значительный вклад в изучение психологии «Я». На рус. яз. см. его сб. ст.: «Теория и практика психоанализа» (М., 2000) и «Тело и под-сознание. Снятие запретов с сексуальности» (М., 2003).

- 118\* *Фрейд З.* Тотем и табу / Пер. М. В. Вульфа. Пг.: Госиздат, 1923. С. 165. Вставка Н. Евреинова.
- 119\* *Frazer J.* The golden bough. A study in magic and religion. Voll. 1–12. Vol. II. P. 51. Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Если это сообщение соответствует истине (а имеющийся в нашем распоряжении материал говорит в пользу такого предположения), из него явствует, что христианский обряд святого причастия ассимилировал в себе таинство куда более древнее» (*Фрезер Дж.* Золотая ветвь: Исследования магии и религии / Пер. М. К. Рыклина. М., 1980. С. 345; глава «Причащение телом бога»).
- 120\* *...сделанный Robertson-Smith'ом...* — Имеется в виду английский историк и востоковед Уильям Робертсон-Смит (William Robertson-Smith; 1846–1894), автор книги «Религия семитов» (1889) и др. работ, оказавших заметное влияние на психоаналитическую теорию культуры и религии З. Фрейда. Робертсон-Смиту принадлежит концепция ритуального происхождения культуры, получившая дальнейшее развитие у его ученика Дж. Фрезера.
- 121\* Курсив Н. Евреинова.
- 122\* *Бероз* (Βήροσος, Verosos) — вавилонский жрец, живший в III в. до н. э.; написал по-гречески 3 книги «Халдейской истории» — рассказ, начинающийся сотворением мира и заканчивающийся VI в. до н. э. — дошедшие до нас во фрагментах, наиболее полно собранных в издании: *Fragmenta historicorum Graecorum. T. 2 / Ed. K. Müller, Th. Müller, V. Langlois. Paris, 1848.*
- 123\* *Винклер* Гуго (Hugo Winckler; 1863–1913) — немецкий востоковед-ассириолог, профессор семитологии Берлинского ун-та (с 1904), считающий «отцом» панвавилонизма. Книга, на которую ссылается Н. Евреинов, вышла под заглавием «Духовная культура Вавилона в ее отношении к культурному развитию человечества» (М., 1915).
- 124\* Имеется в виду книга Мережковского «Л. Толстой и Ф. Достоевский» (1901–1902). Ср.: «Мерзавцы, дразнили меня *необразованною* и ретроградною верою в Бога. Этим олухам и не снилось такой силы отрицания Бога, какое положено в Инквизиторе. Не как дурак же (фанатик) я верую в Бога. И эти хотели меня учить и смеялись над моим неразвитием! Да их глупой природе и не снилось такой силы отрицания, которое перешел я. Им ли меня учить? <...> Мы *все нигисты* <...> И в Европе такой силы *атеистических* выражений нет и *не было*. Стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и Его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла, как говорит у меня же черт» (*Достоевский Ф. М.* Из Записной тетради 1880–1881 гг. // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 19. С. 3. Курсив Ф. Достоевского).
- 125\* *Измайлов* Александр Алексеевич (1873–1921) — критик, историк отечественной литературы, биограф, прозаик, журналист, был лично

знаком с Н. С. Лесковым в последние годы жизни писателя, с 1915 г. работал над книгой о нем, см.: *Измайлов А. А. Лесков и его время // Н. С. Лесков: классик в неклассическом освещении / Отв. ред. О. Л. Фетисенко. СПб., 2009.*

- <sup>126\*</sup> *Пильский* Петр Моисеевич (1879–1941) — литературный и театральный критик, журналист, прозаик, был чрезвычайно плодовит; с 1921 г. — в эмиграции (Эстония, затем Латвия), ведущий сотрудник русскоязычной газеты «Сегодня» (Рига).
- <sup>127\*</sup> Строки из стихотворения С. Городецкого «Беспредельна даль поляны...», из цикла «Хаос» (1906). Ср.:

Древний хаос потревожим,  
Космос скованный низложим, —  
Мы ведь можем, можем, можем!

(*Городецкий С. М. Избранные произведения: В 2 т. М.: Худ. лит., 1987. Т. 1: Стихотворения. С. 75.*)

- <sup>128\*</sup> Курсив Н. Евреинова.
- <sup>129\*</sup> В неразвернутом виде, внутренне присущие (*лат.*).
- <sup>130\*</sup> *Грильпарцер* Франц (Franz Grillparzer; 1791–1872) — австрийский драматург и поэт.
- <sup>131\*</sup> Цит. по: *Фолькельт И. Современные вопросы эстетики. СПб., 1899. С. 55.* Курсив Н. Евреинова.
- <sup>132\*</sup> Курсив Н. Евреинова. Ср.: «...предмет искусства есть не тривиальная правда, а сложная красота. И в этом они были совершенно правы. Искусство по своей природе есть одна из форм преувеличения, и отбор, который есть душа искусства, — всего лишь ярко выраженный вариант проставления сильных акцентов» (*Уайльд О. Упадок искусства лжи // Уайльд О. Собр. соч.: В 3 т. СПб., 1994. Т. 3. С. 249.*)
- <sup>133\*</sup> Ср.: «Ум, как начало самодеятельности в человеке, тут ни при чем. Лично Пушкин был бесспорно умнейший человек; блестящие искры его ума рассеяны в его письмах, записках, статьях, эпиграммах и т. д. <...> но не здесь бесценное достоинство и значение Пушкина; он нам, безусловно, дорог <...> своими вдохновенными произведениями. Перед вдохновением ум молчит. Острый и ясный ум Пушкина в соединении с тонким вкусом, с верным словесным тактом и с широким литературным образованием — всё это выступало вперед и вступало в свои права, когда исчезал „быстрый холод вдохновенья“, когда приходилось окончательно обрабатывать, отделять по суждению ума то, что было сделано не от ума, а создано под высшим наитием» (*Соловьев Вл. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев Вл. С. Литературная критика. М.: Современник, 1990. С. 229.*)
- <sup>134\*</sup> Для данного случая (*лат.*).
- <sup>135\*</sup> Непременное условие (*лат.*).



- 136\* Слово: заместить, в первой редакции подчеркнуто (БНФ. Col 22\_114).
- 137\* Ср.: «ВОЗМЕЩАТЬ, возместить что чем, дополнять, пополнять, заменять, замещать, вознаграждать убыль -ся, быть возмещаему» (*Даль В. И.* Толковый словарь великорусского языка: В 4 т. 7-е изд. М., 1978. Т. 1. С. 228).
- 138\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «О Достоевском он говорил неохотно <...> „<...> Странно, что его так много читают, не понимаю почему! Ведь тяжело и бесполезно, потому что все эти идиоты, подростки, Раскольниковы и всё — не так было, всё проще, понятнее“» (*Горький М.* Лев Толстой. С. 299).
- 139\* *Достоевщина* — термин, введенный в оборот М. Горьким, характеризовал протест против чрезмерно выпуклого показа отрицательных человеческих страстей с одновременным отсутствием мировой гармонии как в обществе, так и в душе человека; также означает совокупность противоречивых психологических переживаний, общее состояние душевной неуравновешенности.
- 140\* См. коммент. 116 к наст. главе. Курсив Н. Евреинова.
- 141\* Имеется в виду работа: *Nachmansohn M.* Freuds Libidotheorie verglichen mit der Eroslehre Platos // Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse. Bd. III. N. 2. Wien, 1915. В четвертом изд. «Очерков по психологии сексуальности» опечатка, которую воспроизвел Н. Евреинов — S. Nachmansohn.
- 142\* ...сам Фрейд впоследствии (вслед за М. Nachmansoh'ом)... «Очерков по психологии сексуальности», 1920 г. — В книге «Очерки по психологии сексуальности» (1905) Фрейд предлагает расширить понятие сексуальности, что вызвало критику среди ученых, обвинивших психоанализ в «пансексуализме». В предисловии к 4-му изд. книги основатель психоанализа разъяснил свою позицию: «...философ Артур Шопенгауэр уже давно указал людям, насколько их действия и мысли предопределяются сексуальными стремлениями в обычном смысле слова; и целый мир читателей ведь должен был оказаться неспособным выкинуть из своей головы такое изумительное указание! Что же касается „расширения“ понятия о сексуальности, ставшего необходимым благодаря анализу <поведения> детей и так называемых перверсных <отклонений>, то да позволено будет напомнить всем тем, кто с высоты своей точки зрения с презрением смотрит на психоанализ, как близко расширенная сексуальность психоанализа совпадает с Эросом „божественного“ Платона (<Nachmansohn M. Freuds Libidotheorie verglichen mit der Eroslehre Platos // Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse. Bd. III. N. 2. Wien, 1915. P. 65–83>)» (*Фрейд З.* Очерки по психологии сексуальности. С. 313). О близости эротического в смысле сексуальности и даже похабщины и эротического как идеалистической бестелесности «высокой культуры» (платонической люб-

- ви) см. сб. «Русский эрос, или Философия любви в России» (М., 1991) и кн.: *Гачев Г.* Русский Эрос: «Роман» Мысли с Жизнью (М., 1994).
- 143\* *Боринский* Карл (Karl Borinski; 1861–1922) — немецкий филолог, доцент немецкой литературы Мюнхенского ун-та. Автор трудов: «Grundzuge der System der artikulierten Phonetik» (Штутгарт, 1891); «Baltasar Gracian und die Hoflitteratur in Deutschland» (Галле, 1894); «Die deutsche Poetik» (Штутгарт, 1895) и др. Евреинов говорит о его книге «Театр, его задачи, история и представители» («Das Theater. Sein Wesen, seine Geschichte»; Meister, 1899, изд. на рус. яз. — СПб., 1903). Под влиянием театра, утверждает Боринский, человек создает вокруг себя искусственный (идеальный) мир, в котором существует бóльшую часть своей жизни.
- 144\* *Вундт* Вильгельм Максимилиан (Wilhelm Maximilian Wundt; 1832–1920) — немецкий физиолог, психолог и философ, основатель экспериментальной и когнитивной психологии. Работа «Фантазия как основа искусства» (СПб.; М., 1914) представляет собой 1 гл. второго тома десятитомной «Психологии народов» («Völkerpsychologie», 1900–1920). Ср.: «Конечно, о всяком человеке можно сказать, что он живет не в действительном мире, но в воображаемом. Ведь всякий живет в таком мире, как он, и только он его себе представляет; и у каждого другого человека эта картина мира представляется другою» (*Вундт В.* Фантазия как основа искусства. С. 116–117).
- 145\* См.: *Synesius. De insomniis // Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca. Vol. 66. 1856–1866.*
- 146\* *Синезий* (Συνέσιος 370/375–413/414) — представитель Александрийской школы неоплатонизма, христианский богослов, епископ Птолемаидский, автор трактатов «О царской власти», «О снах» («De insomniis») и др.
- 147\* См. коммент. 436 и 437 к третьей главе.
- 148\* Имеется в виду статья Н. В. Гоголя «Скульптура, живопись и музыка» (1831), вошедшая в сборник «Арабески». Ср.: «Пусть при могущественном ударе смычка твоего смятенная душа грабителя почувствует, хотя на миг, угрызение совести, спекулятор растеряет свои расчеты, бесстыдство и наглость невольно выронит слезу пред созданием таланта» (*Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 6: Духовная проза, критика и публицистика. С. 274).
- 149\* *...сотрудник Юнга ... Мёдер...* — Речь идет об Альфонсе Мёдере (Alfonse Maeder; 1882–1971), швейцарском психологе и психотерапевте; изучал сексуальность эпилептиков, психологию больных шизофренией; разработал теорию сновидений в работах «Zur Entstehung der Symbolik im Traum» («О символике сновидений», 1910–1911) и «Funktion des Traumes» («О функции сновидений», 1912).
- 150\* Курсив Н. Евреинова.

- 151\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: С другой стороны, произведения искусства повышают чувства отождествления, в которых так нуждается каждый культурный круг, открывая путь к совместным высокооцениваемым переживаниям» (*Фрейд З. Будущее одной иллюзии*. С. 125).
- 152\* То есть телевидения.
- 153\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «...но произведения искусства дают пищу и нарциссическому удовлетворению» (*Фрейд З. Будущее одной иллюзии*. С. 125).
- 154\* См. коммент. 24 ко второй главе.
- 155\* *Фраза*: в дискриминации искусства, *подчеркнута в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).
- 156\* См. наст. изд., с. 359 и далее.
- 157\* *Слова*: уже сложившиеся в веках, — *подчеркнуты в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).
- 158\* *Волконский* Сергей Михайлович (1860–1937) — театральный деятель, художник, режиссер, критик, эстетик, прозаик, мемуарист; сторонник эстетической концепции О. Уайльда и методологии позитивизма; сотрудничал в журналах «Аполлон», «Студия», «Мир искусства» и др.; основные доэмигрантские работы по эстетике и театральной критике: «Человек на сцене» (СПб., 1912), «Выразительное слово» и «Выразительный человек» (СПб., 1912), «Художественные отклики» (СПб., 1912). С 1921 г. — в эмиграции в Париже, принимал деятельное участие в культурной и общественной жизни диаспоры, печатался в газете «Последние новости» (вел кинорубрику в 1924–1936 гг.). За рубежом издал воспоминания (Берлин, 1923–1924, переизд. — М., 1992), «Быт и бытие. Из прошлого, настоящего, вечного» (Берлин, 1924; с посвящением М. И. Цветаевой) и др. Евреинов цитирует его статью «Пробуждение расы» (Последние новости. 6 февраля 1931. № 3607. С. 4).
- 159\* См.: *Прутков Козьма*. Полн. собр. соч. М.; Л., 1927. С. 99. Афоризм № 43.
- 160\* Курсив Н. Евреинова.
- 161\* Пейзаж — это настроение (*фр.*).
- 162\* *...говорит Амиедь...* — Речь идет об Анри Фредерике Амиеде (Henry Friederich Amiel; 1821–1881), французском писателе, профессоре философии. Отрицательно относился к демократии, исповедовал культ исключительных натур. «Фрагменты интимного дневника» были изданы после его смерти в двух томах в 1883 г. Источник цитаты — *Amiel H. F. Fragments d'un journal intime / nouvelle éd., introduction Bernard Bouvier. Paris: Stock, 1931.*
- 163\* *Шантепи де ля Соссей* Пьер Даниэль (Pierre Daniel Chantepie de la Saussaye; 1848–1920) — голландский богослов, философ и историк религии; Н. Евреинов ссылается на главную его работу — двухтомное учебное пособие «*Lehrbuch der Religionsgeschichte*» (1887–1889), вы-

- шедшее на русском языке под названием «Иллюстрированная история религий» (в 2 ч., 1899; 2-е изд. — в 2 т., М., 1992).
- 164\* В свою защиту (*лат.*).
- 165\* О Сакья-Муни см. коммент. 65 ко второй главе.
- 166\* Ср.: «Стабильность и возврат к неорганическому — вот основные тенденции чистой биологии, отзвуки которой мы находим в глубинах человеческой психики („навязчивое воспроизведение прежних состояний“).» (*Выготский Л. С., Лурия А. Р.* Предисловие // Фрейд З. Психология бессознательного: сб. произведений / Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. М.: Просвещение, 1990. С. 28).
- 167\* *...по выражению Barbara Low...* — Имеется в виду английский психоаналитик Барбара Лоу (1877–1955), которая в своей книге «Psychoanalysis; a brief account of the Freudian theory» («Психоанализ, конспективное изложение теории Фрейда», 1920) ввела в научный оборот понятие «принцип нирваны», интерпретировавшееся как основание влечения к смерти.
- 168\* *...в природу наших влечений (Tiefenpsychologie)...* — *Tiefenpsychologie* (глубинная психология) — термин, введенный швейцарским психиатром Эйгеном Блейлером (Eugen Bleuler; 1857–1939), применяется в психологии, ориентированной на изучение бессознательных психических процессов. Для взглядов Евреинова на природу искусства характерна близость к фрейдистскому пониманию «бессознательного»: уже в первых своих работах («Апология театральности», 1908 и «Театр как таковой», 1912) он вводит понятие «инстинкт театральности», понимаемый как биологическая основа специфики будущего социального явления — искусства.
- 169\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «И он (Достоевский. — К. П.) мало-помалу стал рассказывать про то утро, когда к нему, в каземат крепости, кто-то пришел, велел переодеться в свое платье и повез... Куда? Он не знал, как и не знали его товарищи... Все были так уверены, что смертный приговор хотя и состоялся, но был отменен царем, что мысль о казни не приходила в голову <...> И вдруг — плач <...> Тут сразу все поняли... На эшафоте... <...> И какой-то гул кругом, несный, жуткий гул... Тысячи красных пятен обмороженных человеческих лиц, тысячи пытливых живых глаз... И все волнуются, говорят... Волнуются о чем-то живом. А тут смерть... Не может этого быть! *Не может!*.. Кому понадобится так шутить с нами? Царю? Но он помиловал... Ведь это же хуже всякой казни... Особенно эти жадные глаза кругом... <...> Не верил, не понимал, пока не увидел креста... <...> Смерть неминуема. Только бы скорее... И вдруг напало полное равнодушие... <...> Сосед указал мне на телегу, прикрытую рогожей. „Гробы!“ — шепнул он мне... Помню, как привязывали к столбам еще двоих... И я, должно быть, уже спокойно смотрел на них... Помню какое-то тупое сознание неизбеж-

ности смерти... Именно тупое... И весть о приостановлении казни воспринялась тоже тупо... Не было радости, не было счастья возвращения к жизни... Кругом шумели, кричали... А мне было всё равно, — я уже пережил самое страшное. Да, да!! Самое страшное... Несчастный Григорьев сошел с ума... Как остальные уцелели? — Непонятно!.. И даже не простудились...» (*Леткова-Султанова Е. П. О Ф. М. Достоевском (Из воспоминаний) // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 383*).

*Леткова* Екатерина Павловна (в замуж. Султанова; 1956–1937) — писательница и общественная деятельница, как беллетрист дебютировала в «Русской мысли» в 1881 г. повестью «Ржавчина».

<sup>170\*</sup> *Явор* Ласло (Laszlo Javor) — будапештский журналист, на стихи которого его друг, музыкант-самоучка Шереш Режё (Seress Rezső; 1899–1968), игравший в 1930-е гг. в будапештском ресторане «Kisíra», написал песню «Мрачное воскресенье». Сочинение это прославилось как «венгерская песня самоубийц».

<sup>171\*</sup> Строки из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник». Ср.: «Всё, всё, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит...»

<sup>172\*</sup> Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Принцип удовольствия находится в подчинении у влечения к смерти. Он сторожит вместе с тем и внешние раздражения, которые расцениваются влечениями особого рода, как опасности, но совершенно отличным образом защищается от нарастающих изнутри раздражений, которые стремятся к затруднению жизненных процессов» (*Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. С. 110*).

<sup>173\*</sup> Имеется в виду «праздник осла» — традиция, многими учеными отнесимая к так называемой карнавальной культуре Средневековья. Участники праздника носили обычно колпаки с длинными ушами, недвусмысленно намекающими на ослиную голову; во время праздника животное, символизировавшее во многих культурах, в том числе и в христианской, «сатанинские» силы (например, в сцене Рождества Христова изображающийся осел олицетворяет совокупность злых сил), вводилось внутрь церкви, где оно занимало почетное место и окружалось самыми выспренными знаками внимания. Окончательно был запрещен в 1544 г. Ницше не раз обращается к образу «праздника осла» («Так говорил Заратустра», «По ту сторону добра и зла») для противопоставления своих идей благолепным устоявшимся общепринятым представлениям, ср.: «В каждой философии есть пункт, где на сцену выступает „убеждение“ философа, или, говоря языком одной старинной мистерии: adventavit asinus pulcher et fortissimus» (*Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 246*).

<sup>174\*</sup> *Белинский В. Г.* О русской повести и о повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // *Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.,*

- 1953–1959. Т. 1: Статьи и рецензии, художественные произведения: 1829–1835. С. 271. Курсив Н. Евреинова.
- 175\* Мгновение, миг (*нем., дат.*).
- 176\* ...у *Киркегардта*... — Сёрен Обю Кьеркегор (Søren Aabye Kierkegaard; 1813–1855), датский философ, протестантский теолог и писатель, представитель метафизического (или абсолютного) иррационализма. Augenblick (мгновение) — одна из определяющих категорий в его философии.
- 177\* *Бердяев Н. А.* Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения. Париж: YMCA-Press, [1934]; переизд. в сб.: *Бердяев Н. А.* Философия свободного духа. М.: Республика, 1994.
- 178\* Уточнение Н. Евреинова.
- 179\* Курсив Ходасевича. См.: *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1996–1997. Т. 2: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939. С. 338.
- 180\* *И это потому что ... но и историю всего человечества.* — Ср. с идеей К.-Г. Юнга о преемственности бессознательного в истории человечества: «Человек всегда несет с собою всю свою историю и историю всего человечества <...> прошедшее должно иметь возможность высказываться и жить в настоящем» (*Юнг К.-Г.* Психологические типы / Пер. С. Лорие. М., 2006. С. 476).
- 181\* Имеются в виду кн.: *Бергсон А.* Материя и память. СПб., 1911 (переизд. — *Бергсон А.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1992. Т. 1) и *Лосский Н. О.* Интуитивная философия Бергсона. Пг.: Учитель, 1922.
- 182\* *В первой редакции схема отсутствует. О месте расположения схемы во второй редакции см. коммент. 100 к наст. главе.*
- 183\* *Мейман Эрнст* (Ernst Meumann; 1862–1915) — немецкий психолог, основатель экспериментальной педагогики, разработал оригинальную эстетическую теорию, основанную на понятии «вчувствование» (психологии эстетического удовольствия).
- 184\* Вставка Н. Евреинова.
- 185\* Так в тексте.
- 186\* Имеется в виду Вячеслав Павлович *Полонский* (1886–1932) — литературный критик, редактор журнала «Новый мир», журналист, историк. Цитируемая статья опубликована в № 4. Курсив Н. Евреинова.
- 187\* *Метаспихология* (от др.-греч. μετα — ‘после’, ‘за’, ‘через’ и ψυχή — ‘душа’) — термин, предложенный З. Фрейдом для обозначения наиболее общих теоретических основ психоанализа.
- 188\* Слово: вообще, *отсутствует в первой редакции.*
- 189\* *Фраза:* схема возникновения искусства в мгновении, *в первой редакции дана без выделения* (БНФ. Col 22\_114).
- 190\* *Словосочетание:* этот возможный упрек напоследок, *отсутствует в первой редакции.*

- <sup>191\*</sup> Слово: сравнительно, отсутствует в первой редакции.
- <sup>192\*</sup> В первой редакции схема отсутствует; О месте расположения схемы во второй редакции см. коммент. 100 к наст. главе.
- <sup>193\*</sup> ...*Hesckel'евская формулировка*... — Имеется в виду немецкий естествоиспытатель и философ Генрих Филипп Август Геккель (Henrich Philippe Avgust Haeckel; 1834–1919), разработавший теорию происхождения многоклеточных — «теорию гастреи». Геккелем был сформулирован биогенетический закон, утверждающий, что в развитии каждого организма воспроизводятся основные этапы эволюции. Наиболее полное положение этого закона были изложены ученым в книге «Естественная история миротворения» («Natürliche Schöpfungsgeschichte», 1868; рус. пер. — 1914).
- <sup>194\*</sup> *Володихин* Иван Петрович (1872 — после 1927) — архитектор и историк архитектуры, работал в стиле так называемого петербургского модерна. Евреинов имеет в виду его книгу: Архитектурный стиль. Ч. I: Архитектурные стили Древнего мира. СПб., 1898 (вышла только первая часть).
- <sup>195\*</sup> Курсив Н. Евреинова.
- <sup>196\*</sup> Курсив Н. Евреинова.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

Текст первой редакции главы в фонде БНФ не обнаружен за исключением двух вставок, отложившихся в ед. хр. Col 22\_125 среди вставок к другим главам.

В тексте второй редакции эпиграф вписан от руки по верхнему полю справа от номера главы (См.: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 381).

- <sup>1\*</sup> *Эббингауз* Герман (Hermann Ebbinghaus; 1850–1909) — немецкий психолог, представитель экспериментальной психологии, автор методик исследования процессов запоминания, член-учредитель первой профессиональной организации немецких психологов (Немецкое общество экспериментальной психологии) и один из основателей «Журнала психологии и физиологии органов чувств» («Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane», 1890). Евреинов цитирует Г. Эббингауза по изд.: *Эббингауз Г.* Основы психологии. Т. 1. Вып. 1–2. СПб., 1911–1912 (Grundzüge der Psychologie. Bd. 1–2. Leipzig, 1902–1911).
- <sup>2\*</sup> Ср.: «Глубина не есть нечто видимое непосредственно <...> глубина не может быть чувственным ощущением» (*Эббингауз Г.* Основы психологии. СПб., 1912. Т. 1. Вып. 2. С. 14).
- <sup>3\*</sup> См., например, у С. Франка: «...с той самой непосредственностью — <...> непосредственностью трансцендирования, обладания запредель-

ным, — с которой в лице *моего* прошлого и будущего я имею мое „Я“, мое собственное бытие, я имею также *всеобъемлющую полноту бытия вообще*» (Франк С. Л. Реальность и человек. СПб., 1997. С. 62. Курсив С. Франка).

- 4\* *Неореализм* — течение в англо-американской философии, возникшее в начале XX в., для которого характерно признание независимого существования внешних объектов и их непосредственной данности познающему субъекту; организационно оформилось в США в 1910 г. публикацией «Программы и первой платформы шести реалистов» («The Program and First Platform of Six Realists», подписана Э. В. Холтом, У. Б. Питкином, У. П. Монтегю, Р. Б. Перри, У. Т. Марвином и Э. Г. Сполдингом); более систематизированно их взгляды были изложены в коллективном труде «The New Realism. Cooperative Studies in Philosophy: E. B. Holt, W. T. Marvin, W. P. Montague, R. B. Perry, W. V. Pitkin, E. G. Spaulding («Новый реализм. Совместные исследования в философии», 1912). В Англии идеи неореализма разделяли Дж. Мур, Т. П. Нанн и Б. Рассел.
- 5\* *Монтегю* Уильям Пепперелл (William Pepperel Montague; 1873–1953) — профессор Колумбийского ун-та (с 1920).
- 6\* *Перри* Ралф Бартон (Ralph Barton Perry; 1876–1957) — профессор Гарвардского ун-та (1913–1946), ученик и биограф У. Джемса. Автор книги «Present philosophical tendencies» («Философские тенденции настоящего времени», 1912).
- 7\* *Александр* Сэмюэл (Samuel Alexander; 1859–1938) — английский философ, профессор ун-та в Манчестере (1893–1923), разработал положение о мгновенных состояниях как элементарных частях бытия. Основные труды: «Space, Time and Deity» («Пространство, время и божество», 1920), «Beauty and Other Forms of Value» («Красота и другие формы ценности», 1933) и др.
- 8\* *Лэрд Джон* (John Laird; 1887–1946) — шотланский философ, в первые годы своей деятельности примыкал к так называемой школе нового британского реализма, позже перешел на позиции метафизического идеализма; профессор Абердинского ун-та (с 1924), президент Аристотелевского общества (1929–1930); автор работ: «Problems of the Self» (1917), «Study in Religion» (1920) и др.
- 9\* *Болдырев* Дмитрий Васильевич (1885–1920) — философ, публицист, общественный деятель. Окончил историко-филологический факультет Петербургского ун-та и был оставлен при кафедре философии для подготовки к профессорскому званию; стажировался в Гейдельбергском и Марбургском ун-тах. Единственное крупное (но незавершенное) произведение Болдырева — «Знание и бытие» (Харбин, 1935). Евреинов называет Д. Болдырева профессором, вероятно, из пиитета, испытываемого к последнему, в действительности философ не имел



этого звания (в 1918 г. он был утвержден приват-доцентом Пермского ун-та). Философ умер от сыпного тифа в тюремном госпитале в Иркутске, после падения Омского правительства Колчака, в котором занимал должность руководителя Русского бюро печати.

10\* Ср.: «Недаром, приступая к обоснованию своего философского мировоззрения, поставил в центр его учение о фантазии, утверждающее, что фантазия не есть чисто субъективная деятельность, что она есть способность проникать в сферу объективного бытия, однако бытия иного типа, чем окружающая нас среда, несоизмеримого с нею» (*Лосский Н. О.* Предисловие // Болдырев Д. В. Знание и бытие. Харбин, 1935. С. 11).

11\* Курсив Н. Евреинова.

12\* Нужно изображать невидимое: *искусство — это способ делать тайное явным (фр.)*.

13\* ...перу художника *Ozenfant*. — *Озенфан* Амеде (Amédée Ozenfant; 1886–1966), французский художник и теоретик искусства, основатель (вместе с Ле Корбюзье) художественного течения «пуризм». Книга, которую Евреинов имеет в виду, — *Ozenfant A. Art (Vol. I: Bilan des arts modernes en France. Vol. II: Structure d'un nouvel esprit. Paris: J. Budry & Co., 1928)* — была переведена на несколько иностранных языков и оказала значительное влияние на развитие искусства авангарда.

14\* Курсив Н. Евреинова.

15\* ...*битва на Каталаунских полях ~ над бранным полем*. — Имеется в виду легенда, рассказанная Дамаскием в его книге «Жизнеописание философа Исидора»: «Когда тела погибших упали, их души продолжили сражаться в течение трех дней и трех ночей. Мертвые бились с не меньшим ожесточением и мужеством, чем когда они были живые. Видели призраки воинов и слышали громкое клацанье от их оружия» (*Damascii. Vitae Isidori reliquiae // Damaskios, ca. 480-ca. 550. Hildesheim: Olms, 1967*).

*Сражение на Каталаунских полях* — одна из крупнейших битв в истории Западной Римской империи, состоявшаяся в Южной Галлии (сер. V в. н. э.), в которой римляне и их союзники под командованием Аэция разгромили армию гуннов под предводительством Атиллы.

16\* ...*тончайшие eidoxa Демокрита*... — Латинизация древнегреческого термина εἰδόξα — ‘мнение’, ‘видимость’, ср. у Ксенофонта: δόξαν τιδὸς παρέρχεσθαι — производить впечатление чего-либо, внушать мысль о чем-либо; докса. Речь идет о представлении Демокрита об истечениях, или излучениях, имеющих облик (образ, вид) предметов, от которых они происходят. Согласно его представлениям, от всех материальных вещей, представляющих собой единство атомов определенного вида, сцепленных между собой, происходит истечение — отделение своего рода тончайшей оболочки, имеющей форму тела, которая воспринимается органами чувств и проникает в душу человека.

- 17\* Курсив Н. Евреинова.
- 18\* *Quasi* — псевдо, как бы (лат.).
- 19\* Ср.: «Фалес полагал, что все полно богов» (Фрагменты ранних греческих философов / Изд. подгот. А. В. Лебедев. М., 1989. 11, А22).
- 20\* Курсив Н. Евреинова.
- 21\* *Маркони* Гульельмо (Guglielmo Marchese Marconi; 1874–1937) — итальянский радиотехник и предприниматель, один из изобретателей радио; лауреат Нобелевской премии по физике за 1909 г.
- 22\* *Мы будем иметь еще случаи ... сверхмастерском значении.* — Вопросу специфики искусства посвящена следующая глава, проблема функции — главная тема седьмой главы, сфера методов (метод выразительной симплификации и метод театра) рассматривается в восьмой главе.
- 23\* Уточнение Н. Евреинова, ср.: «...как раз в такие эпохи революционных кризисов они боязливо прибегают к заклинаниям, вызывая к себе на помощь духов прошлого, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в этом освященном древностью наряде, на этом заимствованном языке разыгрывать новую сцену всемирной истории (Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 8. С. 115).
- 24\* *Нитобург* (Нитабух) Лев Владимирович (1898–1937) — писатель, автор нескольких романов, в 1934 г. арестован и осужден на три года лагерей, в 1937 г. вновь арестован и расстрелян.
- 25\* Ср.: «...когда люди, по-видимому, только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее, создают совершенно небывалое <...> — как раз в такие эпохи революционных кризисов они заботливо вызывают к себе на помощь духов прошедшего, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в освященном древностью наряде, на чужом языке разыграть новый акт на всемирно-исторической сцене» (*Нитобург Л.* Немецкая слобода // Литературный современник. 1933. № 7. С. 99). Курсив Н. Евреинова.
- «Литературный современник» — литературный журнал, орган Ленинградского отделения Союза писателей СССР; выходил с 1933 по 1941 г. вместо журнала «Ленинград».
- 26\* *Opus* — сочинение (лат.).
- 27\* Пояснение Н. Евреинова.
- 28\* Курсив Н. Евреинова.
- 29\* Ср.: «И в истории Интернационала повторился тот же общеизвестный факт, что отживающее стремится обновиться и удержать свою позицию во вновь нарождающихся формах» (Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 8. С. 115).
- 30\* Источник указан ошибочно, ср.: «По самой природе своей искусство консервативно, отстает от жизни, мало приспособлено ловить

- явления на лету, в процессе их формирования» (Троцкий Л. Д. Чтобы перестроить быт, надо познать его // Троцкий Л. Собр. соч. [ : В 22 т.] М.: Л., 1927. Т. 21. С. 17; первая публикация: Правда. 1921. № 219, 1 октября). Курсив Н. Евреинова.
- 31\* См.: Селивановский А. О буржуазном реставраторстве и социалистической лирике (Речь на поэтической дискуссии в ВССП 16 дек. 1931) // Красная новь. 1932. № 2.
- 32\* *Поэтому совершенно напрасно в 1932 г. ... из разных щелей советской поэзии.* — Дискуссии в ВССП 1931–1932 гг. организовывались с целью принудить писателей изменить свое творчество, «обольшевичить» мировоззрение, или, как заявляли партийные функционеры от литературы, для «привлечения писателей-попутчиков». На дискуссии приглашались Л. Гроссман, Е. Замятин, Б. Пастернак, В. Шкловский, В. Полонский, И. Евдокимов, Л. Леонов, И. Сельвинский, А. Эфрос и др. Под предлогом обсуждения вопросов о месте писателей в обществе создавалась атмосфера психологического давления (травли) на писателей, которых обвиняли в «буржуазно-кулацких тенденциях»: уходе от современности, идеализации буржуазного прошлого, проповеди буржуазного гуманизма и требовали покаяния в форме публичного «определения» своего места в классовой борьбе.
- 33\* Цитируется стихотворение Вл. Ходасевича «Стансы» («Святыня меркнущего дня...», 1909; цикл «Лары»), см.: Ходасевич В. Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 114. Курсив Н. Евреинова.
- 34\* Описка Н. Евреинова при указании страницы источника, уточнить отсылку к первоисточнику не удалось. Ср.: «Что касается до меня, я был тогда никем, ни верующим, ни скептиком, а просто религиозные вопросы меня не занимали. Выросши в глубоко религиозной семье, я, тем не менее, почему-то с детства был довольно равнодушен к молитве. Молясь ежедневно поутру и на ночь и ходя в церковь, я это делал только потому, что родители мои этого требовали. Странное дело! <...> Будучи в училище, я посещал по воскресеньям церковь и скучал в ней. Тихвинское же архимандритское служение и церковное пение мне всегда нравились своей красотой и торжественностью <...> Я довольно охотно пристал к мнению, что „Бога нет и все это лишь выдумки“. Таковая мысль, однако, беспокоила меня мало, и, в сущности, я не думал об этих важных материях; но и без того слабая моя религиозность совершенно исчезла, и никакого душевного глада я не чувствовал» (Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906. СПб., 1909. С. 34–35).
- 35\* Юнг К.-Г. Психологические типы. Цюрих, 1929. С. 401. Курсив Н. Евреинова.
- 36\* Курсив Н. Евреинова.

- 37\* ...*другой писатель (А. Долгих)*... — Имеется в виду писательница Анна Павловна *Иванова*; (псевд.: Анна Долгих, Анна Веснина; 1896–1972), жена Вс. Иванова в 1922–1927 гг.
- 38\* Курсив Н. Евреинова.
- 39\* *Мовшенсон* Александр Григорьевич (1895–1965) — театровед, искусствовед и педагог. Преподавал в Институте им. Репина при АХ СССР (курс театрального костюма). С 1920 г. печатался в журналах «Жизнь искусства», «Рабочий и театр» и др. Автор статей о музыкальном театре, драме, цирке.
- 40\* *Мовшенсон А. Г.* Производственная графика // Жизнь искусства. 1929. № 30. С. 6.
- 41\* *Сазонова-Слонимская* Юлия Леонидовна (1883–1960) — литературовед, историк театра и балета.
- 42\* Перечисляются оперетты композиторов: чешского — Рудольфа Фримля «Роз-Мари» (1924), французского — Робера Планкетта «Корневильские колокола» (1877), австрийского — Йоганна Штрауса-сына «Цыганский барон» (1885) и английского — Сидни Джонса «Гейша» (1896), клеймившиеся в пролетарской критике как символы буржуазно-мещанского быта.
- 43\* Имеется в виду эпизод из переписки К. Маркса и Ф. Энгельса с Ф. Ласалем. В 1959 г. последний послал свою историческую драму «Франц фон Зиккинген» на рецензию Марксу, который в письме от 19 апреля того же года советовал «в большей степени *шекспиризировать*», чтобы «в гораздо большей степени высказывать устами своих героев как раз наиболее современные идеи в их самой наивной форме...» (*Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 29. С. 485). В том же духе отозвался и Ф. Энгельс в своем письме от 18 мая: «Мне кажется, однако, что личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем, как она это делает; и в этом отношении идейному содержанию драмы не повредило бы, по моему мнению, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и острее противопоставлены друг другу <...> и тут, по моему мнению, было бы неплохо, если бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы» (Там же. С. 492). Курсив всюду авторов писем.
- 44\* Курсив Н. Евреинова.
- 45\* *René-Jean* (псевд. Рене Ипполита Жана (René Huppolyte Jean) 1879–1951) — французский художественный критик, меценат, основатель библиотеки и школы прикладных искусств; сотрудничал в разных французских журналах («La Revue dorée», «Les salons del 1911», «La Gazette des Beaux Arts») и газетах («Comedia», «Le Temps», «Le Petit Provençal», «Le Monde»), автор более двух десятков книг.
- 46\* Курсив Н. Евреинова.

- 47\* *Фокин* Михаил Михайлович (1880–1942) — хореограф, реформатор русского балета, автор «Умиряющего лебедя» (1907), созданного для Анны Павловой. С 1909 г. — хореограф «Русских сезонов» в Париже; поставил более 70-ти балетных спектаклей в лучших театрах Европы и Америки. Для его работ характерно стремление уйти от классического балетного костюма и привычной жестикуляции, использование классической музыки, бессюжетность танца как отражение внутреннего мира человека.
- 48\* *Тард* Габриэль де (Jean-Gabriel de Tarde; 1843–1904) — французский социолог и психолог. Основные работы: «Законы подражания» (1890), «Социальная логика» (1895), «Личность и толпа» (1903) и др. Творчество отдельной личности (художника), по Тарду, обусловлено подражанием старым школам и образцам и является лишь комбинацией множества уже существующих явлений.
- 49\* Курсив Н. Евреинова.
- 50\* *Эккерман* Иоганн Петер (Johann Peter Eckermann; 1792–1854) — немецкий писатель и поэт, секретарь и друг И.-В. Гёте, занимавшийся разбором его архива и подготовкой к печати неопубликованных сочинений; автор мемуаров «Разговоры с Гёте в последние годы его жизни» (1837–1848).
- 51\* Курсив Н. Евреинова.
- 52\* *«Интригой „Фауста“... обязан... Кальдерону... — Речь идет о Педро Кальдероне де ла Барка (Pedro Calderón de la Barca; 1600–1681), испанском драматурге и поэте, представителе так называемого золотого века литературы. Его пьесы в жанре философской драмы («Волшебный маг», «Чистилище святого Патрика» и др.) затрагивают фундаментальные вопросы бытия — человеческой судьбы, свободы воли, причин человеческого страдания.*
- 53\* Имеется в виду главный герой пьесы О. Голдсмита «Ночь ошибок, или Унижение паче гордости» (1773).
- 54\* *...«сценой с постелью» — «Цимбелину»... — Имеется в виду пьеса Шекспира.*
- 55\* *...«серенадой» — «Гамлету»... — Имеется в виду трагедия того же автора.*
- 56\* *...«прологом» — Иову. — Имеется в виду Книга Иова Ветхого Завета.*
- 57\* Ср.: «Шиллер немало трудился, чтобы найти их больше, но не мог насчитать и столько, сколько Гоцци» (*Эккерман И. Разговоры с Гёте, собранные Эккерманом. Ч. 1–2. СПб., 1891. Ч. 2. С. 240*).
- 58\* *Польти* Жорж (Georges Polti; 1868–1946) — французский писатель, литературовед и театровед; в своей работе «Le 36 situations dramatiques» («Тридцать шесть драматических ситуаций», 1916) выделил 36 сюжетов (по видам конфликт-столкновений) из всего многообразия драматических ситуаций. Свою систематизацию провел на основе списка

- И.-В. Гёте, который в свою очередь его заимствовал у итальянского драматурга Карло Гоцци (1720–1806).
- 59\* Курсив А. Луначарского.
- 60\* *Каррьер* Мориц (Moritz Carrière; 1817–1895) — немецкий философ и эстетик, ученик Гегеля, профессор Гиссенского (с 1842) и Мюнхенского (с 1853) ун-тов (в последнем читал также курсы по эстетике и искусствоведению). В своих эстетических работах («Aesthetik», 1859; «Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit», 1863–1873, рус. пер.: «Искусство в связи с общим развитием культуры»), в которых наиболее отделился от своего учителя, проводил идею особой значимости «индивидуальности и чувственности в противоположность всеобщности мысли». Автор многочисленных трудов по истории философии Средневековья и Нового времени. Выступил также как переводчик, подготовив к печати письма Абельера и Элоизы (1844), и комментатор («Фауст» Гёте и «Вильгельм Телль» Шиллера).
- 61\* *Каррьер* М. Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человечества[: В 3 т.] М., 1870–1874. Т. III: Средние века. С. 80. Курсив Н. Евреинова.
- 62\* ...у *Zappert'a* — Георг *Цанперт* (George Zappert; 1806–1859), венгерский археолог, жил и учился в Вене, изучал Средневековье, в 1851 г. был избран членом-корреспондентом Императорской академии наук. Ему принадлежат многочисленные труды, посвященные искусству и истории Средневековья. Имеется в виду его кн. «Über Antiquitäten Funde im Middlealter» («Античные находки в Средние века», 1850).
- 63\* ...у *E. Müntz'a...* — Эжен *Мюнц* (1845–1902), французский историк искусства, много работал в архивах Ватикана, специализируясь по истории искусства итальянского Ренессанса, в особенности на творчестве флорентийских художников, таких как Леонардо и Рафаэль. Евреинов упоминает его трехтомное исследование «Histoire de l'art pendant la Renaissance» («История искусства в эпоху Ренессанса», 1888–1892).
- 64\* *Тэн* Ипполит (Hippolyte Taine; 1828–1893) — французский философ, эстетик, историк и социолог искусства, писатель; родоначальник культурно-исторической школы искусствознания, принципы которой изложены в кн.: «Histoire de la littérature anglaise» («История английской литературы», 1863, на рус. яз. переведено только «Введение», см.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987) и «Philosophie de l'art» («Философия искусства», 1865–1867), которая неоднократно издавалась в России.
- 65\* *Винкельман* Иоганн Иоахим (Johann Joachim Winckelmann; 1717–1768) — немецкий просветитель, представитель классической немецкой эстетики, антиквар, историк и теоретик искусства. С 1763 г. — хранитель древностей в Ватикане.

- 66\* Винкельман И. И. Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре // Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. М.; Л., 1935. С. 86.
- 67\* «Для того, чтобы мне удалась поэма, до некоторой степени примыкающая к „Илиаде“, я должен следовать древним и в том, за что их порицали, и даже усвоить себе то, что мне самому не по вкусу <...> Мой план расширяется изнутри и становится все античнее по мере того, как растут мои знания» (И.-В. Гёте, Ф. Шиллер. Переписка: В 2 т. / Пер. с нем. и коммент. И. Е. Бабанова. М., 1988. Т. 2. С. 96).
- 68\* ...актеры в «Макбете» Шекспира, «переработанном» на греческий лад Шиллером... — Речь идет о так называемом «веймарском классицизме»: попытке Гёте и Шиллера возродить формы античной трагедии. В 1800 г. Шиллер с подачи Гёте за три месяца переработал свой перевод трагедии Шекспира «Макбет» и предложил ее Веймарскому театру. Позже Гёте признал, что античные формы неприменимы в современном искусстве. Об отношениях Гёте и Шиллера см.: *Вирхов Р. Гёте как естествоиспытатель и особенное отношение его к Шиллеру.* СПб., 1862; *Safranski R. Goethe und Schiller. Geschichte einer Freundschaft.* München, 2009.
- 69\* Давид Жак-Луи (Jacques-Louis David; 1748–1825) — французский художник, представитель неоклассицизма, позднее — романтизма в живописи, создатель Национального музея в Лувре. Его творчество сформировалось под влиянием искусства Древнего Рима.
- 70\* Менее известно ... то особенное течение, какое в школе Давида возглавляли ... Карл Нодье и некто по имени Quaï... — Речь идет о творческой группе, возникшей в школе Давида, получившей название «примитивы» (а также «бородачи»), вдохновителем которой был французский художник Морис Кэ (Pierre-Maurice Quai; ок. 1779–1804). Позднее к ней примкнул будущий писатель-неоромантик Шарль Нодье (Charles Nodier; 1780–1844). Группа просуществовала недолго, но явилась одним из наиболее интересных явлений в истории французского искусства в эпоху Давида, своеобразным «ответом» неоклассицизму. Подробнее о течении см.: *Delécluze E. Louis David, son école et son temps.* Paris: Souvenirs, 1855 (в книге помещены воспоминания Кэ и Нодье); *Levitine G. The Dawn of Bohemianism: the Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France.* Pennsylvania State University Press, 1978.
- 71\* Курсив Н. Евреинова.
- 72\* Сам сказал (*лат.*). Вставка Н. Евреинова. Здесь — ироничное отношение к высказыванию Гёте.
- 73\* Курсив Н. Евреинова.
- 74\* Курсив Н. Евреинова. Ср: «Мы слишком привыкли считать мир своей собственностью, слишком привыкли к мысли, будто мы владели им и должны владеть всегда; мы забываем, что он только гостиница,

где мы занимаем помещение лишь временно, что в этом помещении раньше нас и лучше нас жили другие, ушедшие туда, куда нам следует стремиться попасть вместе с ними. К счастью для человеческого рода, существует некоторый противовес прискорбному пристрастию к новизне, которое коренится в себялюбии, ограниченности и самомнении и характеризует все заурядные умы. Этим противовесом служит крошечная в глубочайших тайниках сердца любовь к признакам времени; эта любовь до того сильна, что глазу доставляют удовольствие даже повреждения, являющиеся делом времени» (*Рёскин Дж.* Указ. соч. С. 141).

75\* ...на подобный вопрос *Н. Hettner...* — Герман Теодор *Геттнер* (1821–1882), немецкий историк литературы и искусствовед, автор «*Literaturgeschichte des 18 Jahrhunderts*» («История всеобщей литературы XVIII века», 1855–1870), один из представителей так называемой культурно-исторической школы. Для его работ характерен взгляд на литературную деятельность писателя как на отражение духа эпохи, в условиях которой развивалось его творчество. В работе, к которой обращается Евреинов, «*Romantische Schule in ihrer inneren Zusammenhänge mit Goethe und Schiller*», 1850), немецкий романтизм определяется как бегство от действительности, вызванное отсталостью Германии конца XVIII в.

76\* Курсив Н. Евреинова.

77\* Упоминается книга немецкого музыкального критика и историка музыки, композитора и пианиста Августа Вильгельма *Амброза* (August Wilhelm Ambros; 1816–1876) «*Границы музыки и поэзии*. Этюд из области музыкальной эстетики» (СПб.; М., 1889).

78\* Ср.: «Доверять своему чувству значит слушаться своего деда, своей бабушки и их предков больше, чем богов живущих в нас — нашего собственного разума и опыта!» (*Ницше Ф.* Утренняя заря. Размышления о нравственных понятиях. М., 1901. С. 43. Афоризм № 35: Чувства и их происхождение от суждения).

79\* См.: *Гюйо М.* Воспитание и наследственность. Социологическое исследование / Пер. М. Нахамкиса. СПб., 1900. С. 155. Курсив Н. Евреинова.

80\* Курсив Н. Евреинова.

81\* Имеется в виду кн.: *Юнг К.-Г.* Психологические типы. Курсив Н. Евреинова.

82\* Курсив Н. Евреинова.

83\* Курсив Н. Евреинова. Приведенная цитата расположена на с. 12, давая отсылку на с. 74, Евреинов углубляет исторический аспект идеи о стремлении «к восстановлению какого-либо прежнего состояния»: «Совсем в другом месте мы встречаемся всё же с подобной гипотезой,



- однако она так фантастична и, пожалуй, скорее является мифом, чем научным объяснением <...> Она выводит влечение из потребности в восстановлении прежнего состояния. Я разумею, конечно, теорию, которую развивает Платон в „Пире“...» (*Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия. С. 74).
- 84\* Евреинов цитирует Л. Толстого по: [*Толстой Л. Н.*] Соч. графа Л. Н. Толстого. Т. 14 [: Произведения последних лет]. М., 1898. Курсив Н. Евреинова. Ср.: «Искусство же, передающее чувства, вытекающие из отсталого, пережитого людьми, религиозного учения: искусство церковное, патриотическое, сладострастное, передающее чувство суеверного страха, гордости, тщеславия, восхищения перед героями, искусство, возбуждающее исключительную любовь к своему народу или чувственность, будет считаться дурным, вредным искусством и будет осуждаться и презираться общественным мнением» (*Толстой Л. Н.* Что такое искусство? С. 196).
- 85\* В рецензии на книгу Ф. Сологуба «Истлевающие личины» (М., 1907) А. Белый обозначил художественную систему писателя как дихотомию: «золотая заря природы — золотая заря смерти. Бессознательный зов любви — бессознательный зов к смерти»; Сологуб не согласился с такой оценкой: «Почему смерть имеет знак обратный, чем жизнь, я не понимаю; не знаю той меры, которою измеряется в одну сторону жизнь, а в другую смерть; представляю жизнь, как процесс, но не знаю, как в виде процесса представить смерть (а не умирание). Думаю, что Ваши схемы очень остроумны, но совершенно произвольны, и что цитаты из моих сочинений можно взять для соображений совершенно противоположного характера (*Сологуб Ф.* Письмо А. Белому от 1 мая 1908; РГБ. Ф. 25. Карт. 24. Ед. хр. 6).
- 86\* *Март* Николай Яковлевич (1864–1934) — востоковед, филолог, историк, этнограф и археолог, академик Петербургской АН (1912) и АН СССР (1925). Автор трудов по проблемам языкознания (картвельские, абхазский и др. языки), истории, археологии, этнографии Кавказа и в области социолингвистики.
- 87\* Имеется в виду статья испанского философа Ипполито Рафаэля *Ромеро Флореса* (Hipólito Rafael Romero Flores; 1895–1956), автора работ: «Reflexiones sobre el alma y el cuerpo de la España actual» (1933), «Estudio psicológico sobre Lope de Vega» (1936), «Biografía de Sancho Panza, filósofo de la sensatez» (1951).
- 88\* Курсив Н. Евреинова. Цитируемый текст расположен на с. 49–50 указ. книги.
- 89\* В основу книги И. Иоффе «Кризис современного искусства» положен курс лекций по социологии искусства, прочитанного в Коммунистическом ун-те им. Зиновьева.
- 90\* Курсив Н. Евреинова.

- 91\* *Спенсер Г.* Происхождение и деятельность музыки // Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские: В 3 т. Минск, 1998. Т. 2. С. 766. Курсив Н. Евреинова.
- 92\* Там же.
- 93\* *Гёрни Эдмунд* (Edmund Gurney; 1847–1888) — английский психолог.
- 94\* См.: *Gurney E.* The Power of sound. London: Smith, Elder & Co., 1880.
- 95\* *Ландау Григорий Адольфович* (1877–1941) — журналист и политический деятель. Сотрудник газет «Восход», «Наш день», «Вестник Европы», «Северные записки». С 1919 г. жил в Германии, где был заместителем редактора газеты «Руль» (1922–1931), с 1933 г. жил в Латвии. Автор книг: «Сумерки Европы» (Берлин, 1923), «Эпиграфы» (Берлин, 1927). В 1940 г. арестован, погиб в лагере.
- 96\* Курсив Н. Евреинова.
- 97\* *Конфиданс* (от фр. confidence) — здесь: рассказ про факты из личной жизни.
- 98\* См.: *Ходасевич Вл. Ф.* О культуре в эмиграции. (Ответ провинциалам) // Возрождение. 1935. № 3676, 27 июня. С. 3. Фрагмент: «Нет, не надо их звать — мы привыкли иметь дело с мертвыми» — у Ходасевича выделен.
- 99\* *Кизеветтер Александр Александрович* (1866–1933) — историк, ученик В. О. Ключевского, проф. МГУ и др. вузов России, чл.-корр. РАН (1917); публицист и политический деятель, один из учредителей партии кадетов, депутат II Гос. думы. В 1922 г. выслан за границу, преподавал русскую историю в Пражском ун-те, с 1932 г. — председатель Русского исторического общества. Член Союза русских академических организаций за границей; оставил мемуары («На рубеже двух столетий. Воспоминания. 1881–1914», 1929).
- 100\* *Кизеветтер А. А.* Театр. Очерки, размышления, заметки. М.: Задруга, 1922.
- 101\* *Тиандер Карл Фридрих* (Карл Федорович; Karl Fridrich Tiander; 1873–1938) — филолог-скандинавовед, приват-доцент Гельсингфорского ун-та, историк литературы.
- 102\* *Тиандер К. Ф.* Русский бытового театр // Вопросы теории и психологии творчества. Вып. 2. Харьков, 1911.
- 103\* *Когда в Африке ... Карнакского храма...* — В годы, предшествовавшие революции, Евреинов путешествовал по Западной Европе, Скандинавии и Северной Африке (Египет). *Карнакский храм* — самый большой храмовый комплекс Древнего мира, расположенный на правом берегу Нила (совр. Луксор), строительство которого велось более 1300 лет.
- 104\* Совокупное имя художников эпохи раннего итальянского Возрождения (от *ит.* quattrocento).
- 105\* *Потому что наше «исконное Я» ... многосторонне живое-преживое «исконное Я»!* — Ср. с идеей «настоящего» как точки схождения разных

- планов «прошлого» и вечности в эссе В. Бенъямина «Э. Фукс. Коллекционер и историк» (1937).
- 106\* Уточнение Н. Евреинова.
- 107\* Юнг К.-Г. Психологические типы. Курсив Н. Евреинова.
- 108\* Михайлов Сергей Ефимович (1885–?) — врач, после окончания учебы работал в клинике душевных больных под руководством Бехтерева, защитил докторскую диссертацию в Военно-мед. академии (СПб.) в 1913 г. (№ 48); во время Первой мировой войны, вероятно, служил в 97-м Лифляндском полку.
- 109\* Курсив Н. Евреинова.
- 110\* Михайлов С. Е. Таинственные явления в мире и человеке. Монте-Карло, 1931. С. 520.
- 111\* Ср.: «Когда твой взор достаточно окрепнет, чтобы видеть дно в темном колодце твоего существа и твоих познаний, тебе, быть может, в его зеркале станут видимы и далекие созвездия будущих культур (*Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое. С. 394).
- 112\* Пространство, время и число первобытного человека не те же, что у нас; они различаются в основных чертах, составляющих основу его мировидения; расходятся благодаря тем мистическим элементам, которые пронизывают материальную действительность и свойство коих заключается в том, чтобы стать, быть может, непостижимыми для числа и, конечно, для времени и пространства (*Фр.*).

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

Текст первой редакции размещен в ед. хр. Col 22\_114; на верхнем поле первой страницы помета — «переписано». В ед. хр. Col 22\_125 отложилась большая вставка — вариант фрагмента основного текста первой редакции.

- 1\* Тэн, И. Чтения об искусстве. 6-е испр. изд. / Пер. А. Н. Чудинова. СПб., 1912. Курсив Н. Евреинова.
- 2\* Курсив Н. Евреинова.
- 3\* Фидлер Конрад (Conrad Fiedler; 1841–1895) — немецкий эстетик, теоретик неоидеализма; рассматривал художественную форму как «идеальную действительность», а искусство — как средство преодоления «хаоса» текущей жизни. Свои взгляды Фидлер изложил в кн.: «Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst («Об оценке произведений изобразительного искусства», 1876). Н. Евреинов цитирует К. Фидлера по второму изданию его сочинений (München, 1913–1914).
- 4\* Курсив Н. Евреинова.
- 5\* Курсив А. Белого.

- 6\* Курсив Н. Евреинова.
- 7\* *Белый А.* Как мы пишем // Белый Андрей, Горький М., Замятин Евг. и др. Как мы пишем. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, [1930].
- 8\* *Нечкина* Милица Васильевна (1901–1985) — историк, академик АН СССР (1958). Занималась изучением революционного движения в России. В своей статье «„Капитал“ Карла Маркса как художественное целое» первый том экономического труда основоположника марксизма анализирует как драматическое произведение, выявляя художественные приемы построения текста и способы драматизации. Этой же теме посвящены ее книга «Литературное оформление „Капитала“ К. Маркса» (М., 1932) и статья «Маркс как художник слова» (Знамя. 1933. № 3).
- 9\* *Полонский В.* Сознание и творчество // Новый мир. 1931. Кн. 4. Курсив Н. Евреинова. В статье рассматриваются вопросы формирования творческого метода — проблема соотношения вдохновения и интуиции (тракуемой как бессознательно возникающий элемент сознания), сознательного и бессознательного в творчестве, взаимоотношения искусства и науки и др. Основная идея автора — опровержение утверждения о бессознательности творчества.
- 10\* Курсив Н. Евреинова.
- 11\* *Берг* Лев Семенович (1876–1950) — зоолог, биолог и географ; член-корреспондент (1928) и действительный член (1946) АН СССР, президент Географического общества СССР (1940–1950); с его именем связано формирование одной из форм эволюционной теории развития живой природы — номогенез. В книге «Наука, ее смысл, содержание и классификация» (Пг., 1921) рассматриваются вопросы систематики и классификации научных дисциплин.
- 12\* *Оборот:* относящееся к нашему сознанию, — в тексте второй редакции отсутствует, восстановлен по тексту первой редакции.
- 13\* Имеются в виду «прозрения» о преодолении искусства «производительным трудом» советского критика Б. Арватова (см. его книгу «Об агитационном и производственном искусстве»).
- 14\* Курсив Н. Евреинова.
- 15\* *Адонц* Гайк Георгиевич (псевд. — Петербургский; 1897–1938) — критик, армянин по национальности, редактор газеты (а затем журнала) «Жизнь искусства» и сотрудник газеты «Ленинградская правда». Выступал в печати против поэзии Есенина. В 1938 г. был арестован и приговорен к расстрелу.
- 16\* *Литвинов* Максим Максимович (наст. имя — Меер-Генох Моисеевич Валлах (Баллах); 1876–1951) — революционер, дипломат. Будучи наркомом иностранных дел, часто бывал за границей, где посещал рестораны и кафе, используя их в качестве мест для встреч и переговоров. См., например, протокол допроса Н. И. Ежова, который встречался с Литвиновым на курорте Мерано (Италия) летом 1936 г.: «Потан-

цевав фокстрот, Литвинов повел дальше со мной довольно странный разговор. Он заявил: „Вот мы здесь разлагаемся, ходим по ресторанам, танцуем, а если об этом узнают в СССР, поднимется целая буча“. На мой недоуменный вопрос Литвинов ответил: „Страшного тут ничего нет, но видите ли, культуры у нас нет, у наших государственных деятелей абсолютно отсутствует какая-либо культура“» (Протокол от 26 апреля 1939 г.).

17\* *Пассаж*: мы могли убедиться ... на нашу бессознательную сущность, — в первой редакции встречается дважды: в корпусе главы, а также среди вставок, отложившихся в другой ед. хр. (Col 22\_125), где он является фрагментом большой вставки, не вошедшей в последнюю редакцию главы.

18\* *Баумгартен* Александр Готлиб (Alexander Gottlieb Baumgarten; 1714–1762) — немецкий философ, к чести которого относится изобретение термина «эстетика». Под эстетикой понимал науку о красоте, совершенстве и усовершенствовании чувственного познания, причем чувственность трактовал широко, относя к ней память, остроумие, интуицию, восхищение, воображение, фантазию; ввел понятие «эстетической истины» в противовес «логической истине». В трактовке Н. Евреинова рождение эстетики как науки об искусстве совпадает со временем выхода в свет первой части работы Баумгартена «Aesthetica» («Эстетика», 1750–1758).

19\* Здесь: в своих интересах (лат.).

20\* *Я читал... лекции... в драм<атической> студии.* — Н. Евреинов преподавал в драматической студии М. А. Риглер-Воронковой в 1908–1911 гг., затем в драматической студии Н. Н. Ходотова, которая существовала с 1912 по 1914 г.

*Ходотов* Николай Николаевич (1878–1932) — актер, работал в Александринском театре, занимался педагогической деятельностью. В 1909–1912 гг. преподавал на драматических курсах в студии М. А. Риглер-Воронковой, затем открыл собственную Драматическую студию.

*Риглер-Воронкова* М. А. — театральная педагог, директор частных драматических курсов, жена артиста Императорской балетной труппы И. И. Воронкова. Студия Евреинова работала в помещении драматических курсов М. А. Риглер-Воронковой.

21\* *Этот же новый в ту эпоху взгляд ~ форма является содержанием искусства.* — Редакция книгоиздательства «Заря» обратилась к представителям художественной интеллигенции России (среди авторов сборника А. Белый, А. Вольнский, Н. Валентинов, О. Гзовский и др.) с вопросом: как видятся им дальнейшие судьбы русской духовности и русской культуры в целом? Ответы на этот вопрос были опубликованы в сборнике «Куда мы идем? Настоящее и будущее русской интел-

лигенции, литературы, театра, искусств...: Сб. статей и ответов» (М., 1910). В своем ответе Н. Евреинов писал, в частности, о поглощении содержания формой: «И теперь, по-моему, мы присутствуем при последней вспышке искания смысла жизни вне прекрасного в строго эстетическом отношении. Близкое будущее явит нам всеобщее признание смысла художественного произведения исключительно в его форме; недолго ждать, пока наиупрямейшие будут чтить ее как истинное *содержание* искусства, а всё остальное (внехудожественную идею, фабулу и проч.) — лишь балластом „от лукавого“. Оправдание жизни через прекрасное, через искусство воспримется и глубоко, и прочно. А раз в искусстве *форма станет содержанием*, мы обратим уродливую внешность жизни в невиданную и неслыханную красоту» (Указ. изд. С. 71–72).

<sup>22\*</sup> ...в курсах лекций, читанных мною... в многочисленных культурно-просветительных учреждениях Советской России. — После октябрьского переворота 1917 по 1920 г. Евреинов жил и работал на юге России (в Киеве, Сухуми, Тифлисе), где читал лекции по теории сценического искусства и по философии театра в разных учебных заведениях. В этот же период он часто выступал с лекцией, подготовленной в 1918 г., которая легла в основу его работы «Театр и эшафот». Текст лекции, а также часть подготовительных материалов к ней, хранящиеся в архиве музея им. Бахрушина (Ф. 97. Д. 192.162), в настоящее время опубликованы: *Евреинов Н. Н. Театр и эшафот* / Публ. и предисл. В. В. Иванова // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. С. 25–41; *Евреинов Н. Н. За кулисами кулис* // Евреинов Н. Н. Тайные пружины искусства. С. 190–195.

<sup>23\*</sup> *Спецификум искусства ... надо искать ~ содержания — его формой.* — Авторская трактовка взаимосвязи формы и содержания в произведении искусства переключается с выдвинутой В. Вейдле, сформулированной последним при обсуждении тезиса Кроче, что «эстетика знает форму и ничего кроме формы»: «...содержание, еще не ставшее формой, тем самым остается вне искусства, а значит, никоим образом и не может обладать качеством художественности и нехудожественности. К тому же из этой самоочевидной истины отнюдь не следует, что оформленное, сочетавшееся с формой содержание куда-то выпадает из искусства. Если же оно выпадает из эстетики <...> то именно потому, что оформление мыслится тут слишком упрощенно, как такое отождествление, при котором одно понятие заменяет другое <...> Но соотношение формы и содержания в искусстве таким способом мыслить нельзя. Они не взаимозаменяемы, хоть и нераздельны; они сопresentствуют в своем единстве, а не исчезают в нем. Содержание не „снимается“ формой ни в каком <...> смысле этого слова, не лишается бытия от сочетания с ней, а обретает новое, преображенное

- бытие, которого раньше у него не было, как его не было и у формы» (Вейдле В. Об иллюзорности эстетики и о жизненной полноте искусства // Вейдле В. Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства / Сост., коммент. и послесл. И. А. Доронченкова. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 307–308).
- 24\* *Межеричер* Леонид Петрович (1898–1938) — революционер, участник Гражданской войны, с 1922 г. — журналист, художник-карикатурист, занимал руководящие посты в пробольшевистских журналах. Занимался теорией и практикой фотосъемки, один из организаторов Ассоциации советских фоторепортеров, автор брошюры «Советская фотоинформация на новом этапе» (1931) и статей в журнале «Советское фото». В 1937 г. арестован, в 1938-м — осужден вторично и приговорен к расстрелу.
- 25\* *Межеричер Л.* К вопросу об искусстве современности // Советская фотография: Альманах. М., 1930. Вып. 3. С. 74.
- 26\* *Богданов* Александр Александрович (наст. фам. — Малиновский; 1873–1928) — врач, экономист, социальный мыслитель, политический деятель, ученый-естествоиспытатель, идеолог Пролеткульта, автор утопических романов «Красная звезда» (1908), «Инженер Мэнни» (1913), создатель «всеобщей организационной науки» — тектологии; погиб, поставив на себе научный опыт. Его идея тождественности идеологии и культуры стала фактически главной методологической посылкой социологии культуры и социологической эстетики 1920-х — нач. 1930-х гг., известных также под названием вульгарного социологизма.
- 27\* Курсив Н. Евреинова.
- 28\* Ср.: «Как раз в то время он готовил к печати „Пепел“ и „Урну“ — и вдруг принялся коренным образом перерабатывать многие стихотворения, подгоняя их ритм к недавно открытым формулам. Разумеется, их ритмический узор, взятый в отвлечении, стал весьма замечателен. Но в целом стихи сплошь и рядом оказывались испорчены. Сколько ни спорил я с Белым — ничего не помогало. Стихи вошли в его сборники в новых редакциях, которые мне было больно слышать. Тогда-то и начал я настаивать на необходимости изучения ритмического содержания вести не иначе как в связи с содержанием смысловым. Об этом шли у нас пререкания то с глазу на глаз, то в кружке ритмистов, который составил при издательстве „Мусагет“» (*Ходасевич В.* Андрей Белый // *Ходасевич В. Ф.* Некрополь. М., 2001. С. 94–95).
- 29\* *Пяст* Владимир Алексеевич (наст. фам. — Пестовский; 1886–1940) — поэт и критик; автор поэтических сборников «Ограда» (1909), «Львиная пасть» (Берлин, 1922), мемуаров «Встречи» (1929), литературоведческого исследования «Современное стиховедение. Ритмика» (1931) и др. В своих мемуарах Пяст вспоминал, что Белый, возвра-

щаясь к ранним стихам, написанным в 1900–1903 гг. (которые он называл «золотолазурными»), настолько тщательно перелицовывал их, что иногда от прежних текстов не оставалось практически ничего: «Перерабатывая, развивая, как говорится, свои стихи, Андрей Белый настолько их портил, что надо было удивляться, куда в таких случаях девался его врожденный „большой вкус“! И мы собирались учредить Общество Защиты Творений Андрея Белого от жестокого его с ними обращения...» (*Пяст Вл. Встречи*. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 109–110).

30\* Вставка Н. Евреинова.

31\* Курсив Н. Евреинова.

32\* *Пассаж*: Стремление к формальному совершенству ... лирики (поэзии) и проч.). — *отсутствует в первой редакции, вместо него после перечисления видов искусств идет связка*: С развитием этой группы искусств мы замечаем, в историческом аспекте, что... (БФН. Col 22\_114).

33\* *...стоит только вспомнить таких гипнотизеров, как ... Фельдман...* — Вероятно, имеется в виду врач-психиатр, гипнотизер Осип Ильич *Фельдман* (1862–1912), автор книги «Нужен ли нам гипноз?» (М., 1932).

34\* *Гурджиев* Георгий Иванович (1877–1949) — мистик, теософ, путешественник, посвятивший всю свою жизнь исследованию восточных эзотерических учений, многолетний друг и соратник П. Д. Успенского. Взгляды Гурджиева восходят к христианским, исламским и буддийским эзотерическим источникам, монашеским, дервишским и йогическим практикам. У философа были ученики, с которыми он проводил тренинги по самонаблюдению, йоге и медитации.

35\* *...американского доктора В. Хильтона...* — Вероятно, речь идет об Уоррене *Хильтоне* (Warren Hilton; 1874–1914), американском психологе, занимавшемся проблемами самоутверждения личности и поиском возможностей восполнения психической энергии с помощью воображения.

36\* *В этом же смысле «pars pro toto» ~ служащая его «содержанием».* — В данной интерпретации искусства как игры переключек и ссылок между видимостью и содержанием, вызванным в памяти воспринимающего, можно увидеть некоторое соответствие с поэтикой русского символизма Серебряного века. Символисты считали, что в произведении искусства запечатлен знак соответствия и взаимоотношения между явлениями и их сущностью, что художник должен посредством символа обозначить параллель, существующую между феноменальным и ноуменальным миром, т. е. консонанс между внешней реальностью, которую искусство изображает («реалиа»), и внутренней, высшей реальностью, на которую оно «намекает» («реалиора»). Параллель еврейновской концепции с некоторыми общими установками поэтики символизма не удивительна, поскольку его становление проходило



в символистской среде. Тем не менее речь здесь идет только о частичном соответствии, поскольку, во-первых, «внутренняя реальность» («содержание»), о которой говорит Евреинов, не перекликается с идеальной вселенной «реалиора», а обращено к «содержаниям» (порой отнюдь не «высшим») исконного, или архетипического «Я» и, во-вторых, религиозно-теистическая направленность, характерная для эстетики символизма, и прежде всего для творчества Вл. Соловьева, а также Вяч. Иванова, проповедовавшего синтез искусства и религии (см., например: *Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Золотое руно. 1908. № 3–4. С. 86–94*), у Евреинова, как раннего, так и позднего периодов творчества, полностью отсутствует.

37\* *...представляет собою все целое (pars pro toto), со всем богатством его содержания.* — Евреинов не первый, кто обратил внимание на то, что художественное творчество обладает свойством *pars pro toto*. Например, в начале XX в. этот эффект Б. А. Лезин отождествил при анализе психологии творчества с процессом типизации образа, интерпретируя данное свойство как проявление закона экономии энергии (см.: *Лезин Б. А. Художественное творчество как особый вид экономии мысли // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1911. Т. II. 2-е изд. С. 234–235*).

38\* Курсив Б. Христиансена, в остальных случаях курсив Н. Евреинова.

39\* *Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости / Пер. с нем. Н. М. Губского. СПб., 1910. С. VI.* Курсив Н. Евреинова.

40\* Ср.: «На днях еще заходил ко мне из Саратова грамотный мещанин, очевидно сошедший с ума на этом вопросе и идущий в Москву для того, чтобы обличать духовенство за то, что оно содействовало постановке „монамента“ господину Пушкину» (*Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 187*).

41\* *Чернышевский Н. Г. Эстетика и поэзия. [Сборник статей] (Современник. 1854–1865 гг.). СПб., 1893. С. 91.* Курсив Н. Евреинова.

42\* Ср.: «Как только зрители, слушатели заражаются тем же чувством, которое испытывал сочинитель, это и есть искусство» (*Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 79*).

43\* Скерцо (*ит.*).

44\* *Такой именно «ключ» ... их настоящим спецификумом.* — Позиция Евреинова очень близка взглядам других мыслителей русской эмиграции. Например, Г. Федотов в те же годы (в 1935) писал: «Мы далеки от мысли, привычной XIX веку (Платону!), что искусство есть отражение действительности. Но для нас совершенно неприемлема и позиция современных формалистов, для которых искусство есть совершенно не связанная с действительностью (сюжетом) форма игры. Отношения между искусством и жизнью очень сложны <...> наш подход к современному искусству, не как к чисто эстетической сфере, а как к свиде-

тельству о цельности — или о скудости — человека: <...> о его жизни и гибели <...> искусство нового времени есть отчаянная борьба человека с духом небытия, который открылся ему, как только закрылось небо...» (Федотов Г. Борьба за искусство // Новый Град. Париж. 1935. №. 1. С. 29–30). Тема искусства как спасения человека от смерти — «вечная тема» философии искусства, мы встречаем ее и у Евреинова в обосновании функции искусства как «воскрешения» в седьмой главе.

## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Основной текст главы в первой редакции во французском фонде Евреинова отложился в ед. хр. Col 22\_114; отсутствует заключительная часть, которая частично представлена машинописной вставкой, имеющейся в другой ед. хр. (Col 22\_125), созданной, вероятно, позже основного текста редакции.

Седьмая глава имеет «многослойную историю создания». Один из первых ее вариантов — лекция «Функция искусства», черновой набросок которой отложился в ед. хр. Col 22\_128 («Функция искусства»); ее основная тема: искусство «призвано удовлетворить *первобытного человека*, в нас живущего, *ребенка* (с его любовью к запретному, непонятному, страшному)...» О лекции Н. Евреинов упоминает дважды: в масонском докладе 1930 г. «О запоне вольного каменщика. О моих масонских впечатлениях» (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 3–7), вошедшем в книгу «Тайные пружины искусства» (С. 74–78), и в письме Ю. Ракитину от 9 сентября 1931 (см.: Мнемозина. Документы и материалы по истории русского театра XX века. С. 250).

- <sup>1\*</sup> Ср.: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, украшенной по-разному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (katharsis) подобных страстей» (Аристотель. Поэтика, 6 1449b 24–27).
- <sup>2\*</sup> Слово: katharsis, *подчеркнуто в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).
- <sup>3\*</sup> ...по мнению Howald'a... — Имеется в виду швейцарский немецкоязычный филолог-классик, профессор Цюрихского ун-та (1918–1952) Эрнст Ховальд (1887–1967). Его работа «Eine vorplatonische Kunsttheorie» была опубликована в ежегоднике «Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie» (Bd. 54. Berlin, 1919).
- <sup>4\*</sup> Обряд очищения (*др.-греч.*). Евреинов латинизирует древнегреческое καθαρσις και τελευται.
- <sup>5\*</sup> См.: «Избавление от болезней, от крайних бедствий, от тяготевшего издревле гнева богов бывало найдено благодаря неистовству, появив-

шелемся откуда-то в некоторых семействах и дававшему прорицания, кому это требовалось. Неистовство разрешалось в молитвах богам и служении им, и человек, охваченный им, устаивался очищения и посвящения в таинства, становясь неприкосновенным на все время для окружающих зол, освобождение от которых доставалось подлинно неистовым и одержимым» (*Платон. Федр. 244 d–e // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990–1994. Т. 2. С. 153*).

6\* *Корибантизм* (греч. κορυβαντισμός, от κορύβας — ‘фанатик’, ‘сумасшедший’) — дикая, шумная веселость, ненормальное состояние духа.

7\* Ср.: «В самом деле, когда матери хотят, чтобы заснуло дитя, а ему не спится, они применяют вовсе не покой, а, напротив, движение, всё время укачивая дитя на руках. Они прибегают не к молчанию, а к какому-нибудь напеву, словно наигрывая детям на флейте. Подобным же образом врачуют и вакхическое иступление, применяя вместе с движением пляску и музыку <...> Когда к подобным состояниям примешивается внешнее сотрясение, это внешнее движение берет верх над движением внутренним, состоящим в страхе и неистовстве. Одержав верх, оно как бы создает в душе безветрие и успокоение. Тяжкое сердцебиение прекращается, а это во всяком случае желательно. На детей это наводит сон, а тем, кто бодрствует, пляшет и играет на флейте, это дает возможность с помощью богов, которым они приносят благоприятные жертвы, сменить свое неистовство на разумное состояние» (*Платон. Законы VII 790 d–791 b // Платон. Собр. соч. Т. 4. С. 267–268*).

8\* Платон придавал особую ценность в воспитании человека и в сохранении социальной стабильности музыке, считая, что благодаря ей формируется уравновешенность характера, а чувство гармонии удерживает гражданина от неразумных действий, приводящих к нестройности социального бытия.

9\* *Аристоксен* из Тарента, (Ἀριστόξενος ὁ Ταραντίος, род. около 360 до н. э.) — древнегреческий философ и теоретик музыки, ученик пифагорейца Ксенофила Халкидского и Аристотеля. Продолжил разработку математической, физической и акустической теории музыки, начатую Пифагором. Его работы в области ритмики сохраняют значение и для современной теории ритма. Книга Аристоксена «Элементы гармоник» дошла до нас во фрагментах (пер. на рус. яз. см.: *Аристоксен. Элементы гармоник / Пер. и примеч. В. Г. Цыпина. М.: МГК, 1997; об Аристоксене см.: Цыпин В. Г. Аристоксен. Начало науки о музыке. М.: МГК, 1998*).

10\* *Одно из лучших толкований аристотелевского «катарсиса» принадлежит... J. Bernays... —* Имеется в виду Якоб Бернайс (1824–1881), немецкий филолог, предложивший медицинскую интерпретацию катарсиса

(см.: Bernays J. Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama. Berlin, 1857), согласно которой — это «психическая разрядка и освобождение от избытка эмоциональной энергии и от навязчивых мыслей». В основание своего анализа он положил текст «Политики», а не «Поэтики», хотя его результаты часто используются исследователями при рассмотрении катарсиса трагедии.

<sup>11\*</sup> *Фрагмент*: влияния, какое могут оказывать ~ соединенное с удовольствием, — *подчеркнуто в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).

<sup>12\*</sup> Ср.: «Ведь переживаниям, сильно действующим на душу некоторых людей, подвержены в сущности все — различие лишь в степени; примеры — состояние жалости, страха, а также энтузиазма. И энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые люди, впадающие в него, как мы видим, под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на душу и приносят как бы исцеление (iatreia) и очищение (katharsis). То же самое неизбежно испытывают и те, кто подвержен состоянию жалости и страха и вообще всякого рода переживаниям, — такое переживание свойственно всякому; все такие люди получают некое очищение и облегчение, связанное с удовольствием; точно так же песнопения очистительного характера доставляют людям безобидную радость» (*Аристотель*. Политика, VIII 7 1342a 5–15. Курсив Н. Евреинова).

<sup>13\*</sup> Ср.: «Очищение, особенно от преступления или греха» (Греческо-русский словарь. 2-е изд. / Сост. А. Д. Вейсман. СПб., 1899. С. 644). В Древней Греции божеский закон мыслился как натуральный, а последний отождествлялся с моральным и гражданским. По этой причине нарушение гражданского закона (как, например, происходит в трагедии Софокла «Антигона») становится нарушением божеского закона и, соответственно, отождествляется с грехом.

<sup>14\*</sup> *Но я готов еще более заострить ~ душа зрителя очищается*. — К интерпретации катарсиса Евреинов возвращался несколько раз. Уже в первых своих работах («История телесных наказаний» (1904), «Театр для себя», «Театр и эшафот» (1918)) он соотносит это понятие с «театром жестокости». В главе «Преступление как атрибут театра» («Театр для себя») через аристотелевскую идею катарсиса Евреинов обосновывает тезис о потенциальной преступности, присущей «публичному зрелищу»: «...я бы прибавил ко всем этим толкованиям пресловутого катарсиса такое, которое раскрывало бы сущность трагического театра как арены преступлений, сопричащаяся коим и в коих временно исчерпывая свою злую волю (волю к преступлению), душа зрителя очищается <...> еще Аристотель хвалил трагический театр в его сущности как некое не только безопасное, но и душевнополезное преступление» (*Евреинов Н. Н. Театр для себя // Евреинов Н. Н. Демон театральности*. С. 148). Иными словами, катарсис интерпретируется

- как очищение путем удовлетворения агрессивных инстинктов и снятия неврозов («катарсис жестокости»).
- 15\* *Словосочетание*: еще другую связь, *подчеркнуто в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).
- 16\* *Словосочетание*: богослужбная форма, *подчеркнуто в первой редакции* (Там же).
- 17\* *Латышев* Василий Васильевич (1855–1921) — филолог-классик, эпиграфист, исследователь древнегреческих поселений юга России, академик Петербургской АН (1893), РАН (1917). Во второй части его книги «Очерк греческих древностей» (Т. 1–2. СПб., 1888–1899) «Богослужбные и сценические древности» рассматриваются древнегреческие театральные представления, тесно связанные с религиозными празднествами.
- 18\* *...пытался заложить фундамент... вне-религиозной эстетики.* — Для Евреинова важно, что Стагирит (относительно Платона, который, скорее, похож в этом смысле на Толстого) отличался подчеркнуто нейтральным по отношению к религии тоном своих исследований.
- 19\* *Слово*: упущен, *подчеркнуто в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).
- 20\* *Словосочетание*: недостаточная ясность, *подчеркнуто в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).
- 21\* Никогда не надо упрекать кого-то в том, что он не понял катарсиса (*фр.*). Цитата подчеркнута в первой редакции (БНФ. Col 22\_114).
- 22\* *...заметил ... E. Faguet.* — Имеется в виду французский критик и историк литературы Эмиль Фаге (1847–1916), член Французской академии (с 1901); основные труды посвящены французской трагедии XVI в. («La tragédie au XVI siècle», 1883) и драме («Drame ancien, drame moderne»). Большой популярностью пользовалась серия его критических очерков под общим заголовком «Politiques et moralistes du XIX siècle» (рус. пер.: «Политические мыслители и моралисты первой трети XIX века», 1900).
- 23\* *...эвтелизм, коим она преисполнена...* — Эвтелизм искусства вытекает из сознательного построения художником своего произведения с расчетом на определенный психоэмоциональный эффект при восприятии его зрителем.
- 24\* См.: Наст. изд. С. 62–63.
- 25\* Курсив Н. Евреинова.
- 26\* См.: Федоров Н. Ф. Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства. Часть I // Федоров Н. Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 56.
- 27\* Курсив Н. Евреинова.
- 28\* Наст. изд. С. 281.
- 29\* Федоров Н. Ф. Горизонтальное положение и вертикальное — смерть и жизнь // Федоров Н. Ф. Собр. соч. Т. 2. С. 256. Курсив Н. Евреинова.

- 30\* Слово: скульптура, в первой редакции подчеркнуто (БНФ. Col 22\_114).
- 31\* Пояснение Н. Евреинова.
- 32\* См.: Федоров Н. Ф. *Философия общего дела*. М., 1911. Гл. LXXIV: Трагическое и вакхическое у Шопенгауэра и Ницше. Курсив Н. Евреинова.
- Кожевников Владимир Александрович (1852–1917) — русский историк культуры, публицист, последователь учения Н. Ф. Федорова, с которым познакомился в 1875 г. и об учении которого написал несколько работ (наиболее обширная: «Николай Федорович Федоров. Опыт изложения его учения по изданным и неизданным произведениям, переписке и личным беседам»; 1908). Вместе с Н. П. Петерсоном был редактором-издателем первой публикации «Философии общего дела» (Верный, 1906–1913). В конце 1900-х гг. заинтересовался религиозно-философскими вопросами христианства, посещал «Новоселовский кружок» (к которому принадлежали С. Н. Булгаков, П. А. Флоренский и др.). Автор кн.: «Нравственное и умственное развитие римского общества в XI в.» (1874), «Философия чувства и веры в ее отношении к литературе и рационализму XVIII века и к критической философии» (1897), «Буддизм в сравнении с христианством» (1916).
- 33\* Курсив Н. Евреинова.
- 34\* Слово: сверх-мастерства, в первой редакции подчеркнуто (БНФ. Col 22\_114).
- 35\* *Что это особое искусство воскрешения ~ настоящей книги.* — Дихотомия «смерть–воскрешение» имеет еще одну составляющую в жизни Евреинова — масонскую. Идея смерти и последующего воскрешения пропитывает символический ритуальный посвящения русского франкмасонства 1920–1930-х гг. во время церемонии посвящения в высшие градусы, начиная с 4-го (Тайный Мастер — степень, в которую Евреинов был посвящен в 1934 г.): посвящаемый проходил ритуал символического умирания Хирама — архитектора-строителя Храма Соломона (см.: *Les grades capitulaires 15–18, leur sens set symbolisme*; РГВА. Ф. 730. Оп. 1. Д. 179. Л. 5).
- 36\* Комплекс неполноценности (англ.).
- 37\* С известными оговорками (лат.).
- 38\* Курсив Н. Евреинова. В первой редакции последняя строка напутственного завета подчеркнута (БНФ. Col 22\_114).
- 39\* Цитированное место (лат.). См. наст. изд. С. 364.
- 40\* См.: Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 125. Курсив Н. Евреинова.
- 41\* *Георгий Песков* — псевд. (буквальный перевод имени Жорж Санд) Елены Альбертовны Дейша (урожд. — Репман; 1885–1977), писательницы-эмигрантки, стоявшей в стороне от парижских литературных кругов. Главная тема ее произведений — таинственное, непостижимое,

иррациональное, присутствующее в повседневной жизни. С 1930-х гг. ее имя исчезло из литературы, уединившись, она вела отшельническую жизнь вплоть до своей кончины. Евреинов имеет в виду рассказ «Память» (Последние новости. 1934. № 4847, 1 июля. С. 4), вошедший в единственную ее книгу («Памяти твоей», 1930).

42\* *...что говорит... Léon Daudet...* — Доде учился на медицинском факультете, однако не закончил полного курса и не имел права на медицинскую практику.

43\* Речь идет о кн.: *Daudet Léon. Le reve éveillé: étude sur la profondeur de l'esprit. Paris, 1926.*

44\* Пояснение Н. Евреинова.

45\* Интерпретация Н. Евреинова.

46\* Институт науки Карнеги (Carnegie Institution for Science) — американская организация, основанная Эндрю Карнеги в 1902 г., занимается поддержкой научных исследований.

47\* «Гран Гиньоль» («Grand Guignol»; букв. — 'большое кукольное представление') — основанный журналистом и драматургом Оскаром Метенье (Oscar Méténier; 1859–1913) парижский «театр ужасов», существовавший с 1897 по 1963 г. С 1898 по 1914 г. театр возглавлял драматург Макс Мори (Max Maurey), пьесы которого, наполненные разного рода ужасами и насилием, создали особую репутацию театру.

48\* «Человек в течение многих ~ Ренан в своей «*Histoire du peuple Israël*» (I, 26) — Ср.: «...l'homme débuta dans la vie progressive par l'ignorance absolue et l'erreur en quelque sorte nécessaire. L'homme fut des millions d'années un fou après avoir été des milliers d'années un animal». Ренан был убежден, что когда человек немного развился и отделился от животного мира, он обрел религиозность, и именно она — источник самых странных заблуждений и преступлений в течение многих тысячелетий.

Ренан Жозеф Эрнест (Joseph Ernest Renan; 1823–1892) — французский писатель, историк и филолог, методами научной критики первоисточников пытался воссоздать историю возникновения христианства; считал раннее христианство творением еврейского религиозного и национального гения. Древний Израиль, по мнению ученого, наряду с Древней Грецией явились главными началами мировой цивилизации. Результаты своих исследований изложил в пятитомной «*Histoire du peuple Israël*» («История израильского народа», 1887–1893; пер. на рус. яз. — Т. 1–2, СПб., 1908–1912).

49\* Курсив Н. Евреинова.

50\* Далее курсив Н. Евреинова.

51\* Курсив Н. Евреинова.

52\* Наст. изд. С. 126.

- 53\* ...как доказал это Мёдер, сотрудник К. Г. Юнга... — Как известно, К-Г. Юнг не принял учения Фрейда о главенствующей роли сексуального начала в психике человека, противопоставив «бессознательное», тесно связанное с его религиозными переживаниями, а поэтому путь к исцелению видел в восстановлении религиозности. Ученик Юнга А. Мёдер (см. о нем коммент. 123 к четвертой главе) в своей работе «Пути к психическому исцелению» (*Maeder A. Wege zur seelischen Heilung*. Zürich, 1944) на фактическом материале подтвердил целительную роль религии.
- 54\* *Волькер* Иржи (Jiří Wolker; 1900–1924) — чешский поэт-лирик, автор статей по проблемам пролетарского искусства: «Пролетарское искусство», «Защитники творческой свободы» и др.
- 55\* *Гора* Йозеф (Josef Hora; 1891–1945) — чешский поэт, автор сборника «Сердце и хаос мира» (1922). Впоследствии поэзия Горы приобрела отвлеченно-философское направление.
- 56\* См.: Наст. изд. С. 146–150.
- 57\* *Гроос* Карл (Karl Groos; 1861–1946) — немецкий психолог, специалист по генетической психологии, создатель теории игры как деятельности, восполняющей недостаточность врожденных механизмов приспособления к окружающей среде и направленной на тренировку для подготовки к жизненным испытаниям. Автор книг «Der Spiel der Thiere» («Игры животных», 1896), «Das Seelenleben des Kindes» («Душевная жизнь ребенка», на рус. яз. 1916), «Wesen und Sinn des Spiels» («Сущность и смысл игры», 1934).
- 58\* В первой редакции дальнейший текст представлен в виде вставок, отложившихся в ед. хр. Col 22\_114 (f. 55) и Col 22\_115 (f. 28).
- 59\* ...*chef d'œuvre Claude Lorrain!* — *Лоррен* Клод (наст. фам.: Желле (Gellée; 1600–1682) — французский живописец и гравер. Имеется в виду его картина «Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей» (1657, Дрезденская галерея).
- 60\* Далее текст вставок утерян.
- 61\* *Достоевский* Ф. М. Бесы. Глава «У Тихона». Н. Евреинов цитирует текст главы по списку А. Г. Достоевской. В современных изданиях воспроизводится редакция, сложившаяся после многочисленных правок Ф. М. Достоевским первоначального текста по гранкам «Русского вестника». Редакции значительно различаются текстологически, ср.: *Достоевский* Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 21.

## ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Первая редакция восьмой главы, посвященной исследованию методологии художественного творчества, отложилась во французском



фонде автора в двух папках, объединенных названием «Глава VIII-я» и размещенных в ед. хр. Col 22\_114. Первая из них содержит основной текст главы, а во второй отложились вставки.

Обе части главы разбивку на параграфы не имеют.

- 1\* *В первой редакции первая часть имеет другое название: «Об идеальном методе искусства»* (БНФ. Col 22\_114).
- 2\* *В первой редакции: «Одного скульптора...»* (Там же).
- 3\* *Высказывание, приписываемое Микеланджело, ср.: «Если живописец ошибается, что он обычно делает? Латает свою работу, покрывая ее новым слоем краски. Скульптор же должен заранее увидеть в глыбе мрамора именно ту форму, которую она заключает»* (*Стоун И. Муки и радости. Роман о Микеланджело / Пер. с англ. Н. Банникова. М., 1997. С. 35*).
- 4\* *...и тенистый египетский лес, образуемый колоннами Карнакского храма... — Имеется в виду зал фараона Сети I (XIII в. до н. э., площадь 5406 м<sup>2</sup>), убранство которого составляют 134 колонны, покрытые цветными барельефами, рассказывающими о его жизни и подвигах (его восхождение к богам). Капители колонн напоминают бутон папируса, поэтому весь зал выглядит как папирусный лес. О Карнакском храмовом комплексе см. коммент. 103 к пятой главе.*
- 5\* *Имеется в виду журнал «L'année psychologique. Revue de psychologie cognitive» («Психологический год: Журнал по когнитивной психологии») — периодическое издание, основанное в 1894 г. Г. Бонисом и А. Бине, одно из первых в мире изданий, публикующих работы исключительно по психологии; до настоящего времени остается наиболее авторитетным франкоязычным журналом в этой области. Результаты описываемого психологического опыта опубликованы в № 32 за 1931 г.*
- 6\* *...так, чтобы «словам было тесно, а мыслям просторно». — Воспроизводится основное правило ораторского искусства — не быть многословным, уметь сказать многое в немногих словах. Первоисточник — стихотворение Н. А. Некрасова «Форма. Подражание Шиллеру» (1879): «Правилу следуй упорно / Чтобы словам было тесно, / Мыслям — просторно» (*Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л. (СПб.), 1981–1999. Т. 3. С. 214*).*
- 7\* *...выведенной miss Austen в ее романе «Эмма»... — Речь идет об английской романистке Джейн Остин (1775–1817), весьма остроумно изображающей провинциальное общество. Роман «Эмма» (1814–1815) — одно из самых ироничных и саркастичных произведений писательницы.*
- 8\* *Джемс У. Психология / Пер. И. И. Лапшина. 8-е рус. изд. Пг., 1922. С. 197–198.*

- 9\* *В первой редакции*: Miss Austen (БНФ. Col 22\_114).
- 10\* «La Révolution surréaliste»=«The Surrealist Revolution» («Сюрреалистическая революция») — неперIODическое издание, выпускавшееся французскими сюрреалистами в Париже, всего вышло 12 выпусков с 1924 по 1929 г.
- 11\* *...сюрреалист Max Morise...* — Имеется в виду французский художник, писатель и актер Макс Морис (1900–1973), автор статей, записей снов, стихотворений, вышедших в журнале «Littérature et Révolution surréaliste».
- 12\* Курсив Н. Евреинава.
- 13\* *Слова*: скудно, бедно, *в первой редакции подчеркнуты* (БНФ. Col 22\_114).
- 14\* Курсив Н. Евреинава.
- 15\* По всей вероятности, текст Фрейда приведен по памяти, ср.: «...вся масса сновидения подлежит известной обработке, после которой наиболее способные элементы избираются для включения в содержание сновидения» (Фрейд З. Толкование сноведений. М., 1913. С. 238).
- 16\* *...находит П. Д. Успенский в «A New Model of the Universe»* — Речь идет о книге П. Д. Успенского, написанной по-английски, «Новая модель Вселенной» (1931, пер. рус. яз.— СПб., 1993). В седьмой главе — «On the Study of Dreams and on Hypnotism» («Об изучении снов и о гипнотизме») Успенский называет сновидение комическим преувеличением, относящимся к какому-либо несуществующему факту в прошлом или настоящем. Принципом, придающим элемент карикатурности сновидениям, философ считает принцип «компенсации», благодаря которому человек, не умеющий или не знающий как удовлетворить какую-либо потребность в реальной жизни, восполняет свою слабость в сновидениях.
- 17\* *Фрагмент*: отбрасыванию второстепенного и к отбору существенно, — *подчеркнут в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).
- 18\* *Сюрреалисты вполне правы ... художественное творчество к работе сновидения...* — Сюрреализм как метод построения художественного произведения рассматривался его адептами в качестве способа познания сверхъестественного мира. Его основатель и идеолог Андре Бретон в «Манифесте сюрреализма» («Manifeste du surréalisme», 1924) среди основных технических приемов нового искусства назвал автоматическое письмо и запись сновидений. Опираясь на утверждение З. Фрейда, что в сновидениях открываются глубины бытия, Бретон провозглашал, что искусство, подобно сновидениям, должно избавиться от интеллекта, подчиниться «состоянию грез», а автоматическое письмо — способ более точно передать образы сновидений посредством слов или зрительных образов.
- 19\* Сравнение сновидения с искусством как подобного ему во многих аспектах имеет очень давнюю историю (нем.).

- 20\* *Daudet L. Le rêve éveillé. Paris, 1926.*
- 21\* Имеется в виду кн.: *Combes Marguerite. Le Rêve et la Personnalité / Préface de André Lalande. Paris, 1932.*
- 22\* Ср.: «Гомер, погруженный в себя престарелый сновидец, тип аполлонического, наивного художника, с изумлением взирает на страстное чело дико носящегося в вихре жизни, воинственного служителя муз — Архилоха...» (*Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч. Т. 1. С. 72*).
- 23\* Цитата из оперы Рих. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868), партия Ганса Сакса, прототипом которого был нюрнбергский мейстерзингер Ганс Сакс (1494–1576), написавший более 6000 произведений, в основном на античные и средневековые сюжеты. Ср.: «...вы ведь поэт, и вам / необходимо верить снам./ Ведь часто лучшая мечта / во время сна воспринята. / Поверьте, что весь мир стихов / есть мир одних блаженный снов» (*Коломийцев В. П. «Нюрнбергские мейстерзингеры» Рихарда Вагнера (по Э. Шюрэ). СПб., 1905. С. 37*).
- Мейстерзингер* (нем. Meistersinger, букв. — ‘мастер пения’) — представитель так называемой немецкой песенной поэзии (непреренно был членом профессионального цехового объединения поэтов-певцов), популярного вида творчества XIV–XVI вв. городской коммерческо-ремесленной среды. Творчество мейстерзингеров, как и творчество представителей рыцарской поэзии, регламентировалось сводом правил. Основными центрами мейстерзанга были Майнц, Страсбург, Франкфурт-на-Майне, Вюрцбург, Цвиккау, а позже — Аугсбург и Нюрнберг. Наиболее известны Х. Фольц, Г. Сакс, Г. Фогель, Й. Викрам.
- 24\* *Фрагмент:* пальму первенства у них может ~ Справедливо указывают, что, — *отсутствует в первой редакции.*
- 25\* Здесь: своего рода (*лат.*).
- 26\* Курсив Н. Евреинова.
- 27\* Курсив Н. Евреинова.
- 28\* *...характерного для истинно художественного произведения. — В тексте машинописи:* отличающего истинно художественное произведение.
- 29\* Имеется в виду издание: *Гейне Г. Полн. собр. соч. Т. 1–6. СПб., 1904.* Издание вышло в 16-ти книгах. Курсив Н. Евреинова.
- 30\* Ср.: «Также я испытал на себе, что получается немалая польза от того, чтобы, лежа в постели, в темноте, повторять в воображении очертания форм, прежде изученные, или же другие достойные внимания предметы, захваченные тонким размышлением. И на самом деле это очень похвально и полезно для того, чтобы закреплять себе предметы в памяти» (*Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи... / Пер. А. А. Губера и В. К. Шилейко под общ. ред. А. Г. Габричевского. М., 1934. С. 100*).

- 31\* *Лапшин* Иван Иванович (1870–1952) — философ, ученик и последователь А. И. Введенского, профессор Петербургского ун-та (с 1913). С 1922 г., после высылки из России, жил в Праге, профессор Русского юридического факультета. Основные работы — «Законы мышления и формы познания» (1906), «Проблема „чужого Я“ в новейшей философии» (1910), «Философия изобретения и изобретение в философии» (1922); в последней он всесторонне разбирает внешние и внутренние условия творчества. Сборник статей Лапшина под названием «Художественное творчество», в котором он акцентирует внимание на специфике художественного творчества и его отличие от философствования, вышел в Петрограде в 1922 г.
- 32\* *Хогарт* Уильям (William Hogarth; 1697–1764) — английский художник-иллюстратор, гравер и теоретик искусства, основоположник просветительского направления; автор трактата «Анализ красоты» (1753), в котором он предложил наиболее «проторенную дорожку моральной красоты».
- 33\* *Фрагмент: У писателя*, — по словам Генриха Гейне ~ технической памяти, — *отсутствует в первой редакции.*
- 34\* *Лапшин И. И. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Лапшин И. И. Художественное творчество. Пг., 1922. Курсив Н. Евреинова.*
- 35\* «Сновидение и личность» (*фр.*).
- 36\* *A Edmond Jaloux... —* Имеется в виду французский писатель, литературный критик и историк литературы, постоянный сотрудник журнала «Les Nouvelles Littéraires» (вел еженедельную рубрику обзора текущей литературы) Эдмон *Жалю* (1878–1949). Его роман «Le Reste est silence» («Все что останется — тишина», 1909), получил премию «Femina» в 1909 г.
- 37\* *Дюамель* Жорж (George Duamel; 1884–1966) — французский писатель, поэт, драматург, литературный критик и мемуарист; лауреат Гонкуровской премии (1918), представитель унанимизма — литературного течения, приверженцы которого выступали против символизма, за единение человека с природой, простоту и правдивое изображение жизни.
- 38\* Курсив Н. Евреинова.
- 39\* *...вторит Н. Delacroix, в своей «Психологии искусства»... —* Имеется в виду французский психолог, профессор Сорбонны (с 1909) Анри *Делакруа* (1873–1937) и его книга «Psychologie de l'art; essais sur l'activite artistique» (Paris, 1927).
- 40\* Ср.: «...nos images et nos souvenirs ne restent pas immuables en nous. Rayées et effacées par le temps et le désintéret, rendues indécis par leur contamination réciproque, schématisées par l'habitude, elles sont sans cesse restaurées et reconstruites par notre affectivité et par notre esprit notre savoir les supporte et au besoin les reconstruit. Les souvenirs d'une

- vie ne sont pas son histoire. Ils sont l'oeuvre originale d'un artiste caché» (*Delacroix H. Psychologie de l'art; essais sur l'activite artistique. Paris Librairie Félix Alcan, 1927. P. 198–199*). Курсив Н. Евреинова.
- 41\* *Голенищев-Кутузов* Илья Николаевич (1904–1969) — филолог, поэт, переводчик, специалист по романской и славянской филологии. Единственный его стихотворный сборник «Память» вышел в Париже в 1935 г. в издательстве «Парабола» с предисловием Вячеслава Иванова.
- 42\* *Степун Ф. А.* Пореволуционное сознание и задача эмигрантской литературы // *Новый град. 1935. № 10. С. 12–28.* Курсив Н. Евреинова.
- 43\* Курсив Н. Евреинова.
- 44\* *Левидов* Михаил Юльевич (наст. фам. — Левит; 1891–1942) — журналист, писатель и драматург; выступал как политический фельетонист в советских газетах. В июне 1941 г. был арестован по доносу «за шпионаж».
- 45\* *Чехов А. П.* Письмо Ф. Д. Батюшкову от 15–27 декабря 1897 // *Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем [ : В 20 т.] М.: Худ. лит., 1944–1951. Т. XVII: Письма (1897–1898). С. 193 (письмо № 2069).* Курсив Н. Евреинова.
- 46\* *Достоевский Ф. М.* Письмо А. Н. Майкову от 18 января 1856 // *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 28. Кн. 2: Письма 1832–1859. С. 210.*
- 47\* Курсив Н. Евреинова.
- 48\* См.: *Ильин И. А.* Духовный смысл сказки // *Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6. Кн. 2. С. 262–263.* Курсив И. Ильина.
- 49\* Ср.: «...это искусство, сродное мифу, песне и узору; творчески рождающееся в той глубине, где живут у человека сновидения, *предчувствия и прозрения*» (Там же. С. 263).
- 50\* *Продолжение цитаты:* она видит иное и иначе ~ предчувствия и прозрения, — *отсутствует в первой редакции.*
- 51\* *...разобранные Alfred'ом Маугу...* — Мори в своей книге «*Le Sommeil et les rêves*» (1861) представил результаты экспериментов по психологии сна: на спящих участников опытов воздействовали различными внешними раздражителями с целью обнаружить корреляции последних с содержанием сновидений.
- 52\* *Как это очень ясно объяснено П. Д. Успенским ... а вспоминаются с начала.* — В главе «Об изучении снов и о гипнотизме» своей книги «Новая модель Вселенной» Успенский приводит как пример описание такого сна в книге А. Мори «*Le Sommeil et le Rêves*».
- 53\* См.: *Цветаева М. И.* Нездешний вечер // *Цветаева М. И. Избранные сочинения: В 2 т. М.; СПб., 1999. Т. 2: Автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе. С. 265.* Курсив Н. Евреинова.

- 54\* *Словосочетание*: прикосновенен к искусству, *подчеркнуто в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).
- 55\* Здесь и ранее закурсивлено при цитировании, далее курсив оригинала.
- 56\* Имеется в виду: *Ouspensky, P. A New Model of the Universe*. London: Routledge & Kegan Paul, 1931.
- 57\* *Фрагмент*: В эту «шкалу» ~ замещающей собой целое, — *утрачен в первой редакции*.
- 58\* *Липперт* Юлиус (Julius Lippert; 1839–1909) — австрийский историк культуры, этнограф и религиовед, автор трудов по сравнительной истории религий и истории культуры, включая историю развития народных знаний; его двухтомное исследование «Allgemeine Geschichte des Priestertums» («Всеобщая история жречества», 1883–1884) не потеряло научной ценности до настоящего времени.
- 59\* *Фрейд* З. Очерки по психологии сексуальности. М.; Пг., 1924 (серия: Психологическая и психоаналитическая библиотека. Вып. VIII). Курсив Н. Евреинова.
- 60\* *Фраза*: для нашего *сегодняшнего* «Я», преисполненного духом прогресса, — *в первой редакции сформулирована по-другому*: для нашего сегодняшнего, «прогрессивного Я» (БНФ. Col 22\_114).
- 61\* Имеется в виду книга франко-бельгийского этнографа и фольклориста Арнольда ван Геннепа (1873–1957) «La formation des Légendes» («Формирование легенд», Flammarion, 1910). Русскоязычный читатель может ознакомиться с научным наследием А. ван Геннепа по его главной, с точки зрения ученого, работе «Обряды перехода» (М., 1999).
- 62\* *Фрагмент*: Однако куда более правильной следует ~ старинное сверхличное письмо, — *отсутствует в первой редакции*.
- 63\* Цитируется стихотворение В. Бенедиктова (1807–1873) «Пиши, поэт! Слагай для милой девы!..»; 1838 (см.: *Бенедиктов В.* Стихотворения / Вступ. ст. и ред. текста Л. Гинзбурга. М.; Л.: Сов. писатель, 1937. С. 131).
- 64\* *Тут, значит, требуется какое-то смягчение ~ и овцы целы!* — В трудах Евреинова 1910-х гг. («Театр как таковой» и «Театр для себя») «Я» рассматривается как одно целое, разделенное на «условную» (не спонтанную) и на инстинктивную (театральную, бессознательную) части, отвечающую за искрометную игру перевоплощений. Последнюю С. Эстрович удачно определила формулой «метатеатральное Я»: «...in Evreinov's context can be understood as a construct, an interchangeable mask in a continuous role-playing. He views the notion of the self as a theatrical or rather meta-theatrical phenomenon» («...в логике размышлений Евреинова это можно понять как конструкцию, как заменяемую маску в непрерывной игре ролей. Он рассматривает понятие „Я“ как театральное, или даже метатеатральное явление»; *Jestrovíč S.* The Theatricality as Estrangement of Art and Life in the Russian

- Avant-Garde // Substance: a Critical Review. 2002. Vol. 31. № 2/3. Is. 98/99. P. 50).
- 65\* *Фрагмент*: Ввиду сказанного мысль об архаической тенденции ~ не ахти как покороблено, — *отсутствует в первой редакции*.
- 66\* Есть мера в вещах (*лат.*) Фраза принадлежит Горацию, см.: «Est modus in rebus, sunt certi denique fines / quos ultra citraque nequit consistere rectum» (Есть мера в вещах, есть правильные границы, за которыми ничего правильного существовать не может; *Horatius. Satire. 1, 1. 106–107*).
- 67\* Курсив Н. Евреинова.
- 68\* *Словосочетание*: архаической были, *подчеркнуто в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).
- 69\* *Ильин И. А. Борьба за художественность* // Ильин И. А. Полн. собр. соч. Т. 6. Кн. 2. С. 359.
- 70\* Там же. С. 369.
- 71\* Курсив Н. Евреинова.
- 72\* Курсив Н. Евреинова.
- 73\* Курсив Д. Освянико-Куликовского.
- 74\* Курсив Н. Евреинова.
- 75\* Курсив Н. Евреинова.
- 76\* В скрытом виде, неявно (*лат.*).
- 77\* *Харциев Василий Иванович* (1866–1937) — педагог, филолог, принимал непосредственное участие в разборке архива А. А. Потемкина после его смерти и редактировании третьего тома его «Записок». Формально-поэтический анализ стихотворения Лермонтова «Парус» (1841) см. в его статье «Элементарные формы поэзии» (Вопросы теории и психологии творчества. Т. I. Изд. 2-е. Харьков, 1911. С. 347–399).
- 78\* *В тексте*: в начальном счете.
- 79\* *Фрагмент*: С этим требованием «конденсируй» ~ значение в мире физическом, — *в материалах первой редакции записан на отдельном листе, отложившемся среди вставок к главе* (Col 22\_114).
- 80\* *Принцип же наименьшей траты сил* ~ *впервые разработанный Рихардом Авенариусом...* — Выдвинутый Р. Авенариусом принцип наименьшей траты сил (в формулировке его последователя Э. Маха — принцип экономии мышления) связан с пересмотром понятия «научное знание»: отказа от объяснения научных фактов, которое возможно только при допущении причинно-следственных связей одного явления с другим, ограничении научного знания сферой описания последних, а в философии — критики чистого опыта. Работа Авенариуса «Philosophie als Denken der Welt gemäss den Princip des Kleinsten Kraftmasses» (Leipzig, 1876) опубликована также на русском языке: «Философия как мышление о мире согласно принципу наименьшей меры силы» (СПб., 1913).

- 81\* *...был особенно удачно выражен Grant Allen'ом ...* — Аллен Чарльз Грант (наст. имя — Чарлз Блэйрфинди; Charles Blairfindie; 1848–1899) — английский писатель. Формула достижения максимума удовольствия при минимуме напряжения восходит к теории искусства-игры Ф. Шиллера с ее принципом бесцельной целесообразности, доставляющей удовольствие, выродившуюся в направление эстетики, сконцентрировавшейся на изучении вопроса о зрительных и слуховых удовольствиях.
- 82\* Ср.: «Этою необходимостью они воспользовались как поводом — до такой степени упростить самое действие, так тщательно отделить от него все лишнее, что оно, ограниченное самыми существенными составными частями, было не чем иным, как идеалом этого действия, развившегося всего свободнее в той именно форме, которая весьма часто легко могла обойтись без прибавочных условий времени и места» (*Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия / Пер. с нем. И. П. Рассадина; С предисл. [переводчика], примеч. разных комментаторов и алфавитным указателем. М., 1883. С. 233*). Курсив Н. Евреинова.
- 83\* *Фрагмент: Принцип же наименьшей траты сил ~ отдельных искусств, — отсутствует в первой редакции, равно как и среди вставок к ней, однако имеется пассаж, который, вероятно, является исходной точкой авторского уточнения мысли:* Подобного рода «экономическое требование» в методологии искусства совпадает полностью с уже разобранным нами требованием выразительной «симплификации», вытекающей не только из «домоводства» (т. е. «экономики»), художественного предмета «или немощного внимания», а — как было показано выше — из той же естественной необходимости, что и наше «вспоминание» о каком бы то ни было предмете или событии (БНФ. Col 22\_114).
- 84\* *Слово подчеркнуто в первой редакции (Там же).*
- 85\* Так называемый (*фр.*).
- 86\* Ср.: «Проклятая и развращающая сила искусства заключается в том, что оно самым вероятным образом перерождает и уродует всякое чувство, всякое душевное движение, вызываемое действительностью. Художник замахивается на жизнь бичом, но в момент удара бич его превращается в мягкую гирлянду душистых ландышей <...> подобно буферу вагона, искусство дает человеку возможность легко и приятно переживать все самые тяжелые душевные толчки. И вот за это-то буферное действие искусства вы в действительности так горячо и благодарите нас...» (*Вересаев В. В. На эстраде // Вересаев В. В. Собр. соч.: В 5 т. М.: Правда, 1961. Т. 4. С. 242*. Курсив Н. Евреинова).
- 87\* Курсив Н. Евреинова.
- 88\* *Бичер-Стоу* Гарриет Элизабет (Harriet Elizabeth Beecher Stowe; 1811–1896) — американская писательница.



- 89\* *Зутнер* (Зуттнер) Берта фон (Bertha Sophie Felicitas Freifrau von Suttner, урожд. Кински (Kinsky); 1843–1914), баронесса — австрийская писательница, деятель международного пацифистского движения, первая женщина — лауреат Нобелевской премии мира (1905). Роман «Die Waffen nieder!» («Долой оружие!») вышел в 1889 г. (первое рус. изд. — СПб., 1891; под заглавием «Против войны»).
- 90\* *Фрагмент*: Однако, прежде чем об этом принципе ~ вред нашему «сознательному Я», — в первой редакции находится среди вставок (БНФ. Col 22\_114).
- 91\* Курсив Н. Евреинова.
- 92\* *Клингер* Макс (Max Klinger; 1857–1920) — немецкий художник, гравер и скульптор, профессор Лейпцигской академии художеств (с 1897), представитель символизма, широко использовал цвет в скульптуре.
- 93\* Ср.: «Невозможность видеть мир иначе, как через цвет, форму, пространство понуждает нашу фантазию одновременно с восприятием отталкивающего восполнить названные три условия (цвет, форму и пространство. — К. П.), и в этой работе она находит не только отклонение от некрасивого, но и впечатление той борьбы с отталкивающим, которая составляет основу творчества» (*Клингер М.* Живопись и рисунок / Пер. с 4-го нем. изд. Е. Л. СПб., 1908. С. 31).
- 94\* Курсив Н. Евреинова.
- 95\* *В машинописи часть начинается с новой страницы и новой технической пагинации; она открывается заголовком* — Глава VIII. 2. О «методе театра», применяемом к нетеатральным видам искусства. *Номер главы зачеркнут, поверх зачеркнутого написано: «IX»* (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 533). Вероятно, Евреинов предполагал при последующей работе над книгой изменить ее структуру и переработать текст второй части в отдельную главу. Соответственно номер следующей главы также исправлен (см.: Там же. Л. 590).
- О театрализации как особенности, характерной всем видам искусства — живописи, музыке, художественной литературе и т. д., первый раз Евреинов говорит в статье, посвященной творчеству И. Саца: «Сатирическая доминанта в творчестве Ильи Саца» (см.: Илья Сац. М.; Пг.: Госиздат, 1923; переизд. в: *Евреинов Н. Н.* Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005. С. 245–248).
- 96\* Нью, обнаженная натура (*фр.*).
- 97\* *Функ* Алоис Вильгельм (Alois Wilhelm Funk; 1901–?) — немецкий социальный психолог.
- 98\* См.: *Funk Alois.* Film und jugend: eine untersuchung uber die psychischen Wirkungen des films im Leben der Jugendlichen. München: Verlag Ernst Reinhardt, 1934.
- 99\* «*Читатель и писатель. Еженедельник литературы и искусства*» — еженедельная литературная газета, выходившая в 1928 г. под ред.

С. Ф. Васильченко, а с № 36 — Я. Д. Янсона; всего вышло 52 номера. Желая статью «парламентом мнений», предоставлял свои страницы представителям различных течений и направлений, включая широкую читательскую аудиторию. Закрыта в связи с тем, что «не имела строгой принципиально-выдержанной линии в вопросах литературы», являлась «рупором враждебных пролетарской литературе элементов» и «не оказалась на уровне требований, выдвигаемых реконструктивным периодом».

<sup>100\*</sup> Курсив Н. Евреинова.

<sup>101\*</sup> Наоборот (*лат.*).

<sup>102\*</sup> Ср.: «Положим, что мы переносимся в восемнадцатое столетие, именно в день лиссабонского землетрясения. Половина жителей в Лиссабоне погибает, дома разваливаются и проваливаются, имущество гибнет; всякий из оставшихся в живых что-нибудь потерял — или имение, или семью. Жители толкаются по улицам в отчаянии, пораженные, обезумевшие от ужаса. В Лиссабоне живет в это время какой-нибудь известный португальский поэт. На другой день утром выходит номер лиссабонского «Меркурия» (тогда всё издавались «Меркурии»). Номер журнала, появившегося в такую минуту, возбуждает даже некоторое любопытство в несчастных лиссабонцах, несмотря на то, что им в эту минуту не до журналов; надеются, что номер вышел нарочно, чтоб дать некоторые сведения, сообщить некоторые известия о погибших, о пропавших без вести и проч., и проч. И вдруг — на самом видном месте листа бросается всем в глаза что-нибудь вроде следующего: „Шепот, робкое дыханье, / Трели соловья, / Серебро и колыханье / Сонного ручья, / Свет ночной, ночные тени, / Тени без конца / Ряд волшебных изменений / Милого лица, / В дымных тучках пурпур розы, / Отблеск янтаря, / И лобзания и слезы / И заря, заря!“».

Да еще мало того: тут же, в виде послесловия к поэмке, приложено в прозе всем известное поэтическое правило, что тот не поэт, кто не в состоянии выскочить вниз головой из четвертого этажа (для каких причин? — я до сих пор этого не понимаю; но уж пусть это непременно надо, чтоб быть поэтом; не хочу спорить). Не знаю наверно, как приняли бы свой „Меркурий“ лиссабонцы, но мне кажется, они тут же казнили бы всенародно, на площади, своего знаменитого поэта, и вовсе не за то, что он написал стихотворение без глагола, а потому, что вместо трелей соловья накануне слышались под землей такие трели, а колыхание ручья появилось в минуту такого колыхания целого города, что у бедных лиссабонцев не только не осталось охоты наблюдать — „В дымных тучках пурпур розы“ или „Отблеск янтаря“, но даже показался слишком оскорбительным и небратским поступок поэта, воспевающего такие забавные вещи в такую минуту их жизни <...> Это, конечно, было очень нехорошо и чрезвычайно

глупо с его стороны; но виноват опять-таки он, а не искусство» (*Достоевский Ф. М. Ряд статей о русской литературе // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 18. С. 75–76*).

- <sup>103\*</sup> *Между тем Лев Толстой был сам музыкантом ~ в состоянии глухоты.* — В письме к своей тетушке Толстой пишет: «Здесь никто, ни становой, ни бурмистр, мне не мешают, сижу один, ветер воет, грязь, холод, а я скверно, тупыми пальцами разыгрываю Бетховена и проливаю слезы умиления...» (*Толстой Л. Н. Письмо А. А. Толстой от 18 августа 1857 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 18. С. 487*). О творчестве Бетховена периода глухоты Толстой отзывался как о «художественном бреде», а слава композитора — заслуга исключительно музыкальных критиков, которые, признав однажды его гениальность, уже не в состоянии отнестись объективно к «уродливым произведениям» последнего периода творчества, тем самым нанося музыкальному искусству непоправимый урон, т. к. оно начинает «изображать то, чего оно не может изображать» (см.: *Толстой Л. Н. Что такое искусство?* С. 142).
- <sup>104\*</sup> См.: *Белинский В. Г. Речь о критике. Статья I // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 270*. Вряд ли в данном случае указанное противопоставление можно считать абсолютным, поскольку у Белинского речь идет о другой сфере нашего «Я», в терминологии Евреинова — о сфере «сознательного Я», в то время как у Евреинова — об «исконном Я».
- <sup>105\*</sup> Курсив Н. Евреинова.
- <sup>106\*</sup> Я Вам бросаю вызов, иного критерия определения красоты, кроме мнения тех, кто ею любят, нет (*фр.*).
- <sup>107\*</sup> *...пока я не изучил музыки под руководством Н. А. Римского-Корсакова...* — Евреинов после окончания училища правоведения служил в Министерстве юстиции (в 1901), затем в Министерстве путей сообщения (1901–1914). Одновременно был зачислен вольнослушателем в Петербургскую консерваторию (с 1901 по 1905 г.), где учился: контрапункту — у Н. А. Римского-Корсакова и технике фуги — у А. К. Глазунова.
- <sup>108\*</sup> *...я узнал, как нельзя лучше, из своих довоенных зарубежных турне...* — Вероятно, речь идет о летних путешествиях 1911–1912 гг. в Испанию и Италию, предпринятых с целью познакомиться с театром и его историей в этих странах. На выбор маршрута, по всей видимости, повлияли, во-первых, представления Евреинова о тесной связи театров двух стран и, во-вторых, его творческие планы: в третьем сезоне «Старинного театра» предполагалось поставить несколько пьес в стиле комедии дель арте. Свои путевые заметки Евреинов опубликовал в кн.: *Евреинов Н. Н. Pro scena sua. Режиссура. Лицедеи. Последние проблемы театра*. Пб.: Прометей, 1915.
- <sup>109\*</sup> *...всемирной художественной выставки в Риме, в 1912 году...* — Речь идет о Международной выставке изящных искусств, проводившейся в Риме в 1911 г.

- 110\* Курсив Н. Евреинова.
- 111\* ...выставка в «авангарднейшей» *Galerie Billiet...* — Галерея Бийе-Вормс, или Галерея Жозефа Бийе, располагалась на улице де ла Боэти, 20, была одним из крупнейших выставочных центров Парижа 1930-х гг., право выставляться в котором получали, как правило, лишь самые именитые художники. Директором галереи был французский искусствовед Пьер Вормс.
- 112\* ...словно переключаясь... критик *J. Meier-Graefe...* — Имеется в виду немецкий искусствовед и критик, специалист по французскому импрессионизму Юлиус Мейер-Грефе (1867–1935). Наиболее известная его работа — трехтомная «История современного изобразительного искусства» («*Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*», Stuttgart; 1904). Статья Мейер-Грефе «*Les peintres doivent-ils raconter en peignant?*» («Должны ли художники рассказывать, рисуя?») посвящена проблеме целесообразности сюжета в живописи.
- 113\* *Meier-Graefe J. Les peintres doivent-ils raconter en peignant?* // Lu. 1933. N 40. Курсив Н. Евреинова.
- 114\* ...Александр Бенуа ... «чистую живопись»... — Имеется в виду ранний период творчества А. Бенуа, связанный с объединением «Мир искусства», одним из идейных вдохновителей которого он был. Направление появилось как оппозиция искусству передвижников, ограниченность которых «мирискусники» видели в слишком жесткой связи с общественными идеалами и потакании вкусам толпы. Главный тезис объединения — прекрасное должно твориться художником вне зависимости от того, что он изображает: «...несмотря на некоторые отклонения, мы всеми силами старались воздерживаться от всякой тенденции, кроме тенденции самого широкого восприятия всего действительно художественного <...> Оставаясь кружком, мы так и не заразились узкой „кружковщиной“, а между тем как раз в этом нас неизменно продолжали упрекать наши бесчисленные враги <...> не считавшиеся с необходимостью для нас превозносить прекрасное, „хотя бы“ оно было создано нашими друзьями, и бранить всё, что совершалось дурного в художественных областях, хотя бы оно и принадлежало к творчеству весьма знаменитых имен» (Бенуа А. Возникновение «Мира искусств». Л., 1928. С. 51. Курсив А. Бенуа).
- 115\* Курсив Н. Евреинова.
- 116\* В тексте А. Бенуа слово «вкладывали» закурсивлено.
- 117\* Курсив Н. Евреинова.
- 118\* *Голстой Л. Н. Что такое искусство?* С. 134–135. Курсив Н. Евреинова.
- 119\* *Кони-Айленд* (Coney Island) — полуостров (бывший остров), на котором находится парк развлечений.
- 120\* Очень привлекательное зрелище (англ.).

- 121\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «...мы можем о драме говорить как о наиболее раннем из подражательных искусств. Она была в ходу задолго до изобретения письма, живописи и фонетической графики, может быть, она древнее самого языка. Драматическая передача не предполагает даже какого-либо сознательного намерения или какого-нибудь общего уговора. Со стороны говорящего она может проявиться как свободный результат напора содержания, всеобщего инстинкта к передаче каждой отчетливой мысли о каком-нибудь поступке в форме жеста, например сжатия кулаков при мысли о борьбе, и она может быть без всякого напряжения понята аудиторией, которая, бессознательно подражая, участвует в сообщаемых мыслях» (*Гирн И.* Происхождение искусства. С. 115).
- 122\* Хлеба и зрелищ! (*лат.*).
- 123\* Имеются в виду кн. Н. Евреинова «Театр у животных (О смысле театральности с биологической точки зрения)» (Л.; М., 1924) и сборник его работ 1908–1924 гг. «The Theatre in Life» (New York; London, 1927).
- 124\* *Кондуит* — здесь: поведение (от *фр.* *conduite*).
- 125\* ...что театральность у людей естественна... — Традиционной оппозиции понятий «театр» и «природа» Евреинов противопоставляет идею тавтологии театральности и естественности, удачно выраженную формулой Я. Б. Бруксона — «Театральность естественна», и ее продолжением «а естественность их (людей. — К. П.) театральна» (*Евреинов Н. Н.* Театр у животных. С. 21).
- Бруксон Яков Борисович* (1878–1933) — публицист, писал о театре («Задачи, история и техника театра: Руководство для любителей сценического искусства», 1911 (репр. переизд. — М., 2012; «Театр Мейерхольда», 1925), кино («Творчество кино», 1926) и политике («Европа перед будущей войной», 1928; «Империалистические блоки», 1929 и др.).
- 126\* Курсив Н. Евреинова.
- 127\* Курсив Н. Евреинова.
- 128\* Курсив Б. Казанского.
- 129\* Множественное величества (*лат.*).
- 130\* Курсив В. Харциева, в остальных случаях — курсив Н. Евреинова.
- 131\* *Харциев В.* Элементарные формы поэзии // Вопросы теории и психологии творчества. 2-е изд. Харьков, 1911. Т. 1. С. 375.
- 132\* Припев (*фр.*).
- 133\* Ср.: «...большое число вторичных инстинктов и многие разновидности первичного инстинкта поддаются научному объяснению. Однако сомнительно, чтобы наука, с ее нынешними приемами объяснения, когда-нибудь смогла подвергнуть инстинкт исчерпывающему анализу <...> Самое существенное в инстинкте не может быть выраже-

- но в терминах интеллекта, а следовательно, и проанализировано» (Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. с фр. Жуковский; М., 2006. С. 177).
- 134\* В тексте машинописи ошибочно указана четвертая глава, см.: Наст. изд. С. 234.
- 135\* Вставка Н. Евреинова.
- 136\* Курсив Н. Евреинова. Ср.: «В сущности, несколько тяжеловатый прием „остранения“ не представляет чего-нибудь совсем нового» (Миклашевский К. М. Гипертрофия искусства. С. 14).
- 137\* ...*Викт. Шкловский даже пользуется ... «Ход коня», изд. 1923 г.* — Ср.: «Восприятие человеческого тела ушло из области видения в область узнавания; тело, по крайней мере, не измененное, не преображенное, не обезображенное или не разложенное, не существует как предмет художественного восприятия» (Шкловский В. О „Великом металлисте“ // Шкловский В. Ход коня. С. 84). О приеме «остранение» как разрушении семантического ряда в восприятии предмета В. Шкловский подробно пишет в статье «Искусство как прием» (см.: Шкловский В. О теории прозы. С. 11–12).
- 138\* Бруксон Я. Б. Проблема театральности: (естественность перед судом марксизма). Пг., 1923. С. 17. Курсив Н. Евреинова.
- 139\* *Несколько лет тому назад книги его вызвали много шума.* — Речь идет об обсуждении постулатов, выдвинутых Н. Евреиновым в 1910-е гг., после публикации его основных произведений этого периода. Вот некоторые из них: *Дерман В.* Театр вместо жизни // Русское богатство. 1913. № 11; *Редько Е. А.* Откровения о жизни и театре // Русское богатство. 1916. № 3; *Гуревич Л.* Театр г. Евреинова // Речь. 1916. № 153, 6 июня; *Кугель А. Р.* Утверждение театра. СПб., 1923 и др.
- 140\* *Гелертер* (от нем. Gelehrter) — человек большой учености, но без самостоятельного творческого начала, начетчик.
- 141\* *Захватывающий сюжет ... на аванпостах искусства!* — См. уже упоминавшиеся Евреиновым статьи А. Бенуа, признавшего «на старости лет» необходимость сюжета в произведении искусства: Поворот к сюжету // Последние новости. 1934. № 86, 20 января; Реабилитация сюжета // Там же. 8 декабря.
- 142\* См. коммент. 22 к предисловию трактата («Внушение искусства»). Курсив Н. Евреинова.
- 143\* *Виппер* Борис Робертович (1888–1967) — искусствовед. В статье «Проблема сходства в портрете» (1917), вошедшей в качестве приложения в книгу «Введение в историческое изучение искусства» (1985), Виппер формулирует основную задачу художника при создании портрета как «живописное пересоздание», возможное только при умении распознавать за гримасами внутреннюю жизнь человека в ее внешних проявлениях и подражать ей.

- 144\* *Виннер Б. Р.* Проблема сходства в портрете // Московский Меркурий: Сборник. М., 1917. Вып. 1. С. 112.
- 145\* *Каррачи* Аннибале (Annibale Carracci; 1560–1609) — итальянский художник, представитель болонской школы; получил известность как автор монументальных фресок дворца Сампери в Болонье и дворца Фарнезе в Риме; является пионером выдвижения пейзажа на передний план.
- 146\* *Доменикино* (Domenichino, имя при рожд. Domenico Zampieri; 1581–1641) — итальянский художник болонской школы, в своих картинах стремился к достижению простоты и нарративной ясности, основанных на античных идеалах красоты, считается одним из предтеч классизма. Прозвище Доменикино, получил, возможно, из-за своего маленького роста. Упоминается эпизод работы Доменикино над фреской «Бичевание св. Андрея» центральной капеллы церкви Сан-Грегорио-Маньо в Риме (работу начал в 1608 г.).
- 147\* *Ведетта* (от фр. *vedette*) — знаменитый актер, знаменитость, *перенос.*: центральная фигура.
- 148\* Источник цитаты не установлен.
- 149\* *...знаменитые барбизонцы...* — Имеется в виду группа французских художников-пейзажистов, приверженцев реалистического пейзажа. Свое название (барбизонцы, барбизонская школа) группа получила от названия французской деревни Барбизон.
- 150\* *Мутер* Рихард (1860–1909) — немецкий историк живописи, профессор истории искусств Бреславского ун-та, один из крупнейших представителей культурно-исторической школы в искусствоведении.
- 151\* Ср.: «Работали все они исключительно в лесу. Они даже считали лишним уносить с собой домой принадлежности работы, а прятали в расщелинах скал полотна, кисти и завтрак. Может быть, никогда люди так не сливались с природой, как эти художники. Во все часы дня, при холодном утреннем свете, в жаркий полдень, в часы золотистого заката, даже в полусвете голубых лунных ночей они бродили по лесам и полям, внимая бессмертной природе во все самые разнообразные моменты ее таинственной жизни. Лес был их мастерской и открывал им свои тайны» (*Мутер Р.* История живописи в XIX веке / Пер. З. Венгеровой; Под ред. В. Д. Протопопова. Т. 1–3. СПб., 1899–1901. Т. II. С. 23–24).
- 152\* См.: «Даже в качестве прирожденного литератора, фактического властелина европейской прессы, еврей практикует эту свою власть, опираясь на свою актерскую способность: ибо литератор, в сущности, есть актер — он играет именно „знатока“, „специалиста“ <...> *Мастерство* всякого рода дорого обходится на этой земле <...> Но вы хотите добиться этого иначе — „дешевле“ прежде всего, удобнее <...> Что ж! Но тогда вы тотчас получаете еще и нечто другое в придачу, именно

вместо ремесленника и мастера — литератора, вертлявого, „много-опытного“ литератора, у которого, конечно, нет горба — не считая того, который он изображает перед вами в качестве приказчика духа и „носильщика“ образования, — литератора, который, собственно, есть ничто, но „репрезентирует“ почти всё, который разыгрывает из себя и „представляет“ знатока и который со всей скромностью берет на себя роль получать <...> почести, славу» (*Ницше Ф.* Веселая наука С. 688, 692).

- 153\* *Щеткина-Куперник* Татьяна Львовна (1874–1952) — писательница, драматург, поэтесса и переводчица, автор более десятка поэтических сборников.
- 154\* *Горнфельд* Аркадий Георгиевич (1867–941) — литературовед, критик, переводчик, публицист. Указанную статью см. в изд.: *Горнфельд А. Г.* Фигура в поэтике и риторике // Вопросы теории и психологии творчества. 2-е изд. Харьков, 1911. Т. 1. С. 335–340.
- 155\* Нарастание (*англ.*) — риторическая фигура.
- 156\* Евреинов перечисляет термины риторики, транслитерируя их с древнегреческого языка (λίτότης, ταλεινωσις, μειωσις), в современном русскоязычном варианте они звучат иначе (литота, тапейнозис, мей-озис).
- 157\* Речь идет о кн.: «Из записок по теории словесности» (Отдел второй. Тропы и фигуры). Ср.: «Гипербола (ὑπερβολή — преувеличение) — фигура по отношению к метафоре; она не может быть соподчинена с тропами. Сюда Вакернагель относит и plularis majestaticus: Мы = я, Вы = ты. Гипербола может быть принимаема и за родовое название как вышеупомянутого случая, так и противоположного λίτότης (малить) — уменьшения. Последнее есть тоже общее название. В частности, λίτότης принимается в транзитивном смысле и есть выражение взгляда на 3-е лицо, между прочим и презрения к нему; между тем ταλεινωσις (унижение) и μειωσις (умаление) принимается в рефлексивном смысле, когда лицо говорит о себе, напр., Давид Саулу: „Против кого вышел царь Израильский? За кем ты гоняешься? За мертвым псом, за одной блохою?“ (I Цар 24:15) <...> Сюда же разные исторические самоунижения, как captatio benevolentiae: „Холопишко твой N“, „Padam do nóg“ и проч. Гипербола есть результат как бы некоторого опьянения чувством, мешающего видеть вещи в их настоящих размерах. Поэтому она редко, лишь в исключительных случаях, встречается у людей трезвой и спокойной наблюдательности. Если упомянутое чувство не может увлечь слушателя, то гипербола становится обыкновенным враньем» (*Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 355).
- 158\* *Фрагмент:* А так называемые фигуры ~ «Культура слова как культура лжи», — в первой редакции представлен вставкой, отложившейся



- во второй (наряду с другими вставками) папке (БНФ. Col 22\_114). В тексте первой редакции название работы Г. Ландау дано, вероятно, по памяти — «Культура слова как культура игры».
- <sup>159\*</sup> Курсив Н. Евреинова.
- <sup>160\*</sup> С известными оговорками (лат.).
- <sup>161\*</sup> *Боваризм* — потеря реального представления о действительности, замена ее воображаемым миром: сентиментальными мечтами любовного характера или страхами. Термин введен в обиход французским писателем и критиком, нищепанцем Жюлем де Готье (1858–1942).
- <sup>162\*</sup> Разносторонний человек представляется себе неизбежно иным, чем он есть (фр.).
- <sup>163\*</sup> Имеется в виду книга французского философа, анархиста по убеждениям, Жоржа Паланте (1862–1925) «La philosophie du bovarysme: Jules de Gaultier» (Paris, 1912), вышедшая в серии «Общество и идеи».
- <sup>164\*</sup> *Батти* Гастон (Baty Gaston; 1885–1952) — французский режиссер и актер; в 1930–1947 гг. возглавлял театр «Монпарнас-Бати», где в 1936 г. поставил «Мадам Бовари», как и в других своих постановках делая упор на гармоничное сочетание эффектных мизансцен с музыкальным сопровождением, световыми эффектами и яркими декорациями.
- <sup>165\*</sup> В машинописи фраза не дописана; в работе Лапшина на указанной странице приводится фрагмент письма Флобера по кн. французского психолога, специалиста в области когнитивных психологических процессов — мышления, речи и памяти — Фредерика Полана (1856–1931): *Paulhan F. Psychologie de l'invention. Paris, 1901. P. 41. Ср.: «...восхитительная штука — писать, перестать быть собою, но жить в каждом существе, создаваемом тобой. Сегодня, например, я был одновременно мужчиной и женщиной, любовником и любовницей, я совершал прогулку верхом по осеннему лесу, в слеполуденный час, под желтой листвой, и я был лошадыми, листьями, ветром, словами, которыми обменивались влюбленные, и горячим солнцем, от которого опускались их упоенные любовью веки» (Флобер Г. Письмо Луизе Коле от 23 декабря 1853 // Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи: В 2 т. М.: Худ. лит., 1984. Т. 1. С. 332).*
- <sup>166\*</sup> *Как указывал уже Теодул Рибо, в своем «Творческом воображении»...* — Речь идет о французском психологе, родоначальнике экспериментальной психологии Теодуле-Армане Рибо (Théodule-Armand Ribot; 1839–1916), который в книге «Творческое воображение» выделяет основные этапы в процессе восприятия: диссоциацию (подготовку материала, расчленение) и ассоциацию (создание цельного образа из образованных единиц). Этот же механизм, согласно Рибо, лежит в основе восприятия музыки и превращения ее в зрительные образы.

- 167\* *Фанданго* — испанский народный танец, исполняемый в паре под пение, в сопровождении гитары и кастаньет. Известен с XVII в.
- 168\* *Музыкальная графика* — термин, обозначающий воплощение услышанного музыкального фрагмента в рисунке; инициатор подобных экспериментов — австрийский педагог, профессор Оскар Райнер, основал «Институт музыкальной графики» в Вене, целью которого было выявление связи между звуком и цветом
- 169\* *Фишингер* Оскар (Oskar Fischinger; 1900–1967) — немецкий кинорежиссер и художник, автор короткометражных фильмов абстрактной анимации. В своих «фантазиях» и «этюдах» добивался синхронизации абстрактных образов с классической музыкой и джазом, точного соответствия ритмических структур движения образов ритмическим структурам музыки, а в конечном счете — применения синтаксических структур музыки на экране.
- 170\* Возможно, имеется в виду Карлос Морлиа *Линч* (Carlos Morlia Linch; 1885–1969) — чилийский дипломат, находившийся в Мадриде во время II Республики и Гражданской войны), читал «Театр в жизни» в переводе на испанский язык (*Evreinov Nicolàs. El teatro en la vida. Santiago de Chile: Ercilla, 1936*). Теплые отношения с Карлосом Линчем — не единственная ниточка, связывающая Евреинова с Чили, в московском фонде Евреинова отложилось письмо директора Национального чилийского театра Луиса Ариса (Luis Vaienzuela Aris) от 28 октября 1935 г. (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 291. Л. 1.) с приглашением возглавить новую школу сценического искусства и сценографии. Евреинов долго обдумывал это предложение и в конце концов отклонил его.
- 171\* Играющего рядом со мной (*фр.*).
- 172\* Местонахождение письма неизвестно.
- 173\* В тексте Л. Сабанеева: «...как бы полупадая от истомленности...»
- 174\* Курсив Н. Евреинова.
- 175\* Курсив Н. Евреинова.
- 176\* Уточнение Н. Евреинова.
- 177\* Курсив Н. Евреинова.
- 178\* *Шлёйцер* Борис Федорович де (Boris de Schloezer, 1881–1969) — французский писатель, музыковед и переводчик (Гоголя, Достоевского, Розанова и др.) русского происхождения; эмигрировал во Францию после Октябрьского переворота; сотрудничал с «Nouvelle Revue française», автор ряда трудов, посвященных композиторам (некоторые написаны в соавторстве с сестрой, Татьяной де Шлёйцер (1883–1922), женой А. Скрябина). Подробнее см.: *Kohler G.-B. Boris de Schloezer (1881–1969): Wege aus der russischen Emigration. Köln: Böhlau, 2003.*
- 179\* *Концертштюк* (от нем. *Konzertstück* — концертная пьеса) — одночастный концерт для солирующего инструмента и оркестра.

- 180\* *Арпеджио* (от *итал.* *agreggio*, от *агра* — арфа) — аккорды, в которых звуки, составляющие их, извлекаются последовательно, один за другим.
- 181\* *Шлёцер* Б. «Летопись моей жизни» И. Ф. Стравинского // Последние новости. 1935. № 5143, 23 апреля. С. 3.
- 182\* *Шрекер* Франц (Franz Schreker; 1878–1934) — австрийский композитор, дирижер и педагог, директор Берлинской высшей музыкальной школы (с 1920); премьера самой известной его оперы «Дальний звон» состоялась в Петрограде в 1925 г. (дирижировал автор). О его творчестве см.: *Глебов И.* Опыт анализа творчества Шрекера в связи с современной немецкой оперой // Франц Шрекер и его опера «Дальний звон». Сб. ст. Л., 1925. В 1930-е гг. — популяризатор музыкального наследия, первопроходец записи и применения техники широкого вещания классической музыки, руководил проектами по созданию первых фильмов-конcertов (1932).
- 183\* *В машинописи*: погibший. Редакция сочла необходимым следовать фактическому отражению случившейся с А. Скрябиным трагедии: причина смерти композитора — сепсис.
- 184\* *Пейот* (пейотль) — растение семейства кактусовых, бот. название: *Lophophora williamsii*, в бутонах которого имеется галлюциноген мескалин. О практике применения галлюциногенов индейцами Центральной Америки см., например, книги Карлоса Кастанеды.
- 185\* *Бруксон Я. Б.* Проблема театральности. С. 22.
- 186\* Курсив Н. Евреинова.
- 187\* *Фолькельт И. Э.* Современные вопросы эстетики / Пер. с нем. [и предисл.] Н. Штрупа. СПб., 1899.
- 188\* *...говорит Cherbuliez в «L'art et la nature»...* — Имеется в виду книга французского писателя и критика, члена Французской академии Виктора Шербюлье (1829–1899) «L'art et la nature» (1892), в которой подробно исследуется роль воображения в искусстве и благотворное влияние последнего на психику человека.
- 189\* *Шербюлье В.* Искусство и природа: Новая теория изящных искусств / Пер. с фр. М. Калмыкова. СПб., 1894. С. 71. Курсив Н. Евреинова.
- 190\* Строки из стихотворения Некрасова «Утро» (1872 или 1873).
- 191\* *Чуковский К. И.* Некрасов как художник. Пг.: Эпоха, 1922. С. 16.
- 192\* Строки стихотворения «Возвращение» (1864).
- 193\* *Чуковский К. И.* Некрасов как художник. С. 15. Строки стихотворения «В деревне» (1854). Курсив Н. Евреинова.
- 194\* Курсив Н. Евреинова.
- 195\* Имеется в виду пример, приводимый Н. Евреиновым в первой главе; см.: Наст. изд. С. 60–61.
- 196\* Из стихотворения «Рыцарь на час» (1862). Курсив Н. Евреинова.
- 197\* Повторная съемка на уже снятый кадр (*фр.*).

- 198\* См.: «Говоря об архитектонике драмы на принципе сценического тождества ее с представлением действующего, я подчеркиваю выражение „сценического тождества“ как противоположное тождеству реалистическому, так как я прекрасно знаю, что если метод искусства вообще представляет неизбежную и вместе с тем желанную симплификацию (упрощение), то это остается неизбежным и для сценического искусства» (*Евреинов Н. Н.* Введение в монодраму. СПб, 1909. С. 29).
- 199\* *Момент идеализации в художественном творчестве ~ театрализации.* — Прием «идеализации» (как один из составных частей метода театрализации) понимается Евреиновым как усиление выразительности какого-либо сюжета. Источник интерпретации данного художественного приема не указывается, но очевидно, автор опирается на работы Потебни, ср.: «...именно идеализация, как создание поэтического образа, состоит в выделении из основного комплекса восприятий, в объединении известных черт и в устранении других, присутствие коих сбивало бы мысль от пути, по которому направляет ее образ. Это же отвлечение, отличающееся от научного видовыми признаками» (*Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 67). Сходные идеи об «очистке» материала действительности (Вл. С. Соловьев), доведения его фактологии «до общего, родового, типического значения» и создания из нее стройного целого (В. Г. Белинский) можно обнаружить и у других мыслителей XIX и XX вв. при обсуждении специфики искусства (например, в работе Н. А. Бердяева «Спасение и творчество»), однако для Евреинова это только средство для достижения специфики искусства, тогда как для его предшественников и современников — одна из черт специфики искусства.
- 200\* *...взывал поэт S. T. Coleridge...* Имеется в виду английский поэт-романтик, критик и философ Самюэль Тэйлор *Кольридж* (1772–1834).
- 201\* «Мы то лишь получаем, что даем, / Жива Природа с нашим бытием: / Мы и фату, и саван ей дарим!» (*Кольридж С. Т.* Уныние // *Кольридж С. Т.* Стихотворения (= *Coleridge S. T. Poems*). М.: Радуга, 2004. С. 385. Пер. А. Гарбунова).
- 202\* *Гофмансталь* Гуго фон (Hugo von Hofmannsthal; 1874–1929) — австрийский писатель, поэт, драматург, представитель символизма (себя называл неоромантиком); пользовался большой популярностью в России в нач. XX в., его драмы ставили Вс. Мейерхольд, Ф. Комиссаржевский, К. Марджанов; идеи неоромантизма, его подчеркнута антиреалистическую направленность изложил в кн.: «Der Dichter und diese Zeit» («Поэт и наше время», 1907). О нем см.: *Broch H.* Hofmannsthal und seine Zeit; eine Studie. München, 1964.
- 203\* *...«вчувствованию» ... Lipp's'a...* — Имеется в виду немецкий философ, психолог и эстетик Теодор *Липпс* (1851–1914); рассматривал эстетический феномен как особый вид психологического акта — субъект

при восприятии предмета проецирует на него свои эмоционально-чувственную установку и состояние, сложившийся комплекс «объективированных» эмоций и есть не что иное, как эстетическое впечатление, или процесс «вчувствования» (Einfühlung).

<sup>204\*</sup> *Lipps Th. Ästhetik: psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1–2. Hamburg; Leipzig, 1903–1906. Bd. 1. S. 247.* Курсив Н. Евреинова.

<sup>205\*</sup> Н. Евреинов создает своего рода коллаж с использованием цитат, из двух работ О. Уайльда: первая взята из статьи «Упадок искусства лжи» (см. коммент. 132 к четвертой главе), две другие — из эссе «Истина о масках», ср.: «Фактически в искусстве нет специализации, и подлинно художественное произведение должно нести на себе печать одного мастера и только одного, который должен не просто приготовить эскизы и всё организовать, но должен полностью контролировать то, как будет носиться каждое платье» и «В сущности, истинный драматург показывает нам жизнь средствами искусства, а не искусство в форме жизни» (*Уайльд О. Указ. соч. // Уайльд О. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 305.* Курсив Н. Евреинова)

<sup>206\*</sup> *Читатель сам оценит ... и других теоретиков искусства.* — Евреинов начинал свою творческую деятельность в атмосфере, пропитанной декадентским эстетизмом уайльдовского толка и, конечно, не избежал, хотя и недолго, воздействия его чар. В духе эстетизма, т. е. в духе требования «красивости», написана пьеса «Красивый деспот» (1908), так же он понимал задачи театра: «...метод искусства, заключается в представлении действительности сокращенно, упрощенно, т. е. в стремлении объять многое в видимо малом, другими словами — в симплификации, и именно такой, которая отвечала нашему пониманию прекрасного, т. е. эстетической тенденции симплификации» (*Евреинов Н. Н. Апология театральности [1908] // Евреинов Н. Н. Демон театральности. С. 42*). Но уже к 1912 г. происходит переворот в его взглядах: эстетизм перестал быть определяющей идеей в еврейновском понимании сущности искусства, более того, для Евреинова-теоретика эстетика, как наука о прекрасном, и искусство, как отношение к действительности, получают самостоятельные, во многом диаметрально противоположные статусы: «Преображение <...> становится искусством, но искусством совсем другой природы, чем живопись, музыка, поэзия, архитектура, родственные по мотивам, как и по целям своего возникновения. Эстетизм — вот что главным образом роднит последнее. Театральное же искусство само по себе отлично от них <...> отнюдь не путем эстетизации достигается вообще значение театрального преобразования, как тоже искусства, потому что оно есть уже искусство, но только другого порядка, искусство совершенно не нуждающееся в эстетизации, т. е. в родственных связях с искусством чисто эстетического характера» (*Евреинов Н. Н. Театрализация жизни // Там же. С. 45*).

- 207\* Индивидуальность (англ.).
- 208\* См.: Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 143. Курсив Л. Толстого. Имеется в виду эпизод из педагогической практики русского живописца Карла Павловича Брюллова (1799–1852), впервые упомянутый Толстым в статье «Для чего люди одурманиваются?».
- 209\* Бёрдслей Обри (Aubrey Vincent Beardsley; 1872–1898) — английский график, иллюстратор, художник и писатель. Его болезненно-утонченные рисунки, отличающиеся виртуозной игрой силуэтов и линий, стали классическими для эстетики и графики стиля модерн (см., напр., его иллюстрации к «Саломее» О. Уайльда, 1894).
- 210\* Тайна (фр.).
- 211\* «Вы умеете ибсенировать?» — «Нет; как это делается?» (нем.).

## ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

В первой редакции основной корпус главы, начинающийся только со второго параграфа, отложился в ед. хр. Col 22\_114. Среди многочисленных вставок ко всей книге, отложившихся в отдельной от основного корпуса ед. хр. (Col 22\_125), хранится ряд дополнений (в основном это заготовки цитат), а также рабочий план главы с названием «Предмет искусства как сверх-мастерства», черновик заключения, озаглавленного «Смысл искусства» (на левом нижнем поле красным карандашом рукою автора помета — «Заключение») и фрагмент первого параграфа под названием «Пост скриптум (к гл. IX)». План главы «Предмет искусства как сверх-мастерства» включает пять пунктов: 1. «О трех координатах»; 2. «Итак, искусство есть метод снабжения и пр<оч>.»; 3. «Своими словами рассказать, что такое искусство»; 4. «Перечислить, что нового в моем учении об искусстве по сравнению с имевшимися до сих пор теориями» (номер третьего раздела зачеркнут красным карандашом и переправлен на первый, а номер четвертого раздела зачеркнут красным карандашом и переправлен на второй).

Во второй редакции номер главы исправлен с IX на X (РГАЛИ. Ф. 923. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 590).

- 1\* ...ление птиц в теории Дарвина... — О биологической основе эстетического начала в представлениях Ч. Дарвина см. коммент. 1 к четвертой главе. Ч. Дарвин считал пение птиц одной из форм внутривидового отбора. Громкое и регулярное пение самцов, полагал ученый, облегчает им встречу с самкой, которая выбирает себе наиболее активного самца. См.: Дарвин Ч. Происхождение человека и половой отбор // Дарвин Ч. Сочинения. М., 1953. Т. 5. С. 440–556.
- 2\* См. схему 2: наст. изд. С. 366.

- 3\* Наст. изд. С. 363–364.
- 4\* См.: Наст. изд. С. 487 и далее.
- 5\* *Фрагмент под названием «Post scriptum» в первой редакции отложился среди вставок в ед. хр. Col 22\_125.*
- 6\* Курсив Н. Евреинова.
- 7\* Ср.: «...я получил больше десяти писем от разных крестьян с вопросами о том, почему так возвеличили Пушкина? На днях еще заходил ко мне из Саратова грамотный мещанин <...> и, узнав, что Пушкин не был богатырь или полководец, но был частный человек и писатель, он делает заключение о том, что Пушкин должен был быть святой человек и учитель добра, и торопится прочесть или услышать его жизнь и сочинения. Но каково же должно быть его недоумение, когда он узнает, что Пушкин был человек больше чем легких нравов, что умер он на дуэли, т. е. при покушении на убийство другого человека, что вся заслуга его только в том, что он писал стихи о любви, часто очень неприличные» (Толстой Л. Н. Что такое искусство? С. 183–187). Курсив Н. Евреинова.
- 8\* *Сам-то Толстой испытывал, в душе, не меньший восторг перед пушкинской прозой... — См.: «Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина? <...> прочтите сначала все „Повести Белкина“. Их надо изучать и изучать каждому писателю <...> Изучение это чем важно? Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства <...> чтение Гомера, Пушкина сжимает область и если возбуждает к работе, то безошибочно» (Толстой Л. Н. Письмо Голохвастову от 7 апреля 1873 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 18. С. 731).*
- 9\* Имеется в виду публикация: Левин Ф. Письмо в два адреса // Литературная газета. 1936. № 45, 3 августа. С. 3. В конце статьи примеч. редакция: «В порядке обсуждения».
- 10\* Там же.
- 11\* И наоборот (лат.).
- 12\* Эпиграмма А. С. Пушкина на членов литературного общества «Беседа любителей русского слова» (1815).
- 13\* Ср.: «В понедельник мы все трое были у Балабиных. Я прочел там 2-ю главу Онегина. Это подало мне повод рассказать, как мастерски в Ленском обрисовал Пушкин лицейского приятеля своего Кюхельбекера. Когда я рассказал о последнем несколько характеристических анекдотов, Варвара Осиповна сожалела, что я не составлю записок моей жизни» (Плетнев П. А. Письмо Я. К. Гроту от 16 февраля 1849 // Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. Т. 1–3. СПб., 1896. Т. 3. С. 384).

- 14\* Подробнее о влиянии Вольтера на творчество А. С. Пушкина и, в частности, о параллелях эпиграммы «Угрюмых тройка есть певцов...» и триолета Вольтера «Dérêchez-vous, Monsieur Titon...», в котором последний подверг осмеянию трех поэтов-современников — Данше, Надаля и Сен-Дидье, см.: *Томашевская Р. Р.* К вопросу о французской традиции в русской эпиграмме // *Поэтика*. Вып. 1. Л., 1926. С. 105; *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 56; *Гласе А.* Об источнике одной лицейской эпиграммы // *Временник Пушкинской комиссии*. 1970. Л., 1971. С. 77–79.
- 15\* Здесь: противоположной (*лат.*).
- 16\* Ср.: «У вас ересь. Говорят, что в стихах — стихи не главное. Что же главное? проза? должно заранее истребить это гонением, кнутом, кольями, песнями на голос *Один сижу во компании* и тому под.» (*Пушкин А. С.* Письмо к Л. С. Пушкину от 14 марта 1825 // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Наука, 1966. Т. 10: Письма. С. 128).
- 17\* Курсив Н. Евреинова.
- 18\* См.: *Наст. изд.* С. 97.
- 19\* Вставка Н. Евреинова.
- 20\* *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 241, 277.
- 21\* Разбирая стилистические особенности лицейской лирики Пушкина, Тынянов пишет, что «так как лицейский Пушкин не осознает еще значения лексической окраски слов, так как она служит только для маскировки предметов, размеры стихотворений оказываются расширенными: предмет влечет за собой описание, картину, ассоциативно с ним связанную. Лирический сюжет развивается прямо и исчерпывающе» (*Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. С. 237).
- 22\* См.: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин // *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. С. 228–291.
- 23\* Курсив Н. Евреинова.
- 24\* *Харциев В.* Элементарные формы поэзии // *Вопросы теории и психологии творчества*. 2-е изд. Харьков, 1911. Т. 1. Курсив Н. Евреинова.
- 25\* Замедленно (*фр.*). См. также коммент. 37 к третьей главе.
- 26\* Слово: *исконные*, *подчеркнуто в первой редакции* (БНФ. Col 22\_114).
- 27\* Курсив Н. Евреинова.
- 28\* *Харциев В.* Психология поэтического образа в применении к воспитанию // *Вопросы теории и психологии творчества*. 2-е изд. Т. 1. Курсив Н. Евреинова.
- Текст цитаты в первой редакции отсутствует, на ее месте стоит помета: А-Б 423х, в которой, вероятно, зашифрован лист вставки с выпиской из источника; лист со вставкой не обнаружен.
- 29\* Ср.: «...я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность. Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и (французской) утонченности. Грубость



- и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе» (*Пушкин А. С. Письмо П. А. Вяземскому от 1–8 декабря 1823 // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 76*). Курсив Евреинова.
- 30\* *Куллен* Каунти (Countee Cullen; 1903–1946) — американский негр-итянский поэт, представитель «чистого искусства»; автор сборников «Цвет» (Colour, 1925), «Медное солнце» (Copper Sun, 1927) и др.
- 31\* Текст стихотворения отсутствует в первой редакции.
- 32\* Ср.: «Часто иное произведение образного слова открывает перспективу в прошлое, объясняя на протяжении целых веков смену общественных явлений интимнее, проще, чем, например, наука история» (*Лезин Б. Художественное творчество как особый вид экономии мысли. С. 217*).
- 33\* Цитата в первой редакции отсутствует.
- 34\* Своего рода (*лат.*).
- 35\* Курсив Н. Евреинова.
- 36\* Вставка Н. Евреинова.
- 37\* Курсив Н. Евреинова.
- 38\* Пояснение Н. Евреинова.
- 39\* Вставка Н. Евреинова.
- 40\* *Христиансен Б.* Философия искусства. С. 73.
- 41\* Ср.: «Однажды я рассказал ему, что был свидетелем маленькой сцены на нашей улице. Как-то летом сидел я вечером у открытого окна. Пастух гнал несколько коров и, остановясь перед нашим домом, пустил резкую трель из своей двухаршинной трубы, хорошо известной всем петербургским жителям, не уезжающим на лето за город. И вот какой-то мальчик-мастеровой подошел к пастуху и предложил ему грош за то, чтобы он позволил ему поиграть немного на своем мусикийском орудии. Пустух согласился, передал ему трубу и начал объяснять, как за нее приняться. Ребенок едва держал этот уродливый и не по силам его тяжелый инструмент. Сначала щеки его надулись, как пузырь, но ничего не выходило, потом мало-помалу начали слышаться хотя слабые, однако довольно резкие отрывистые звуки. Мальчик, видимо, был очень доволен. Но в самом жару этого музыкального упражнения, когда у него вырвалась такая звонкая трель, что коровы дружно замыкали, откуда-то явился городовой, взял ребенка за ухо и крикнул: „Что ты, постреленок, балуешь! Вот я тебя!“ Мальчик оторопел, бросил трубу и побежал, опустя печально голову» (*Милюков А. П. Федор Михайлович Достоевский // Милюков А. П. Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890. С. 242–243*). Евреинов цит. по кн.: *Лапшин И. И. Художественное творчество. Пг., 1923. С. 49*.
- 42\* Наст. изд. С. 334–335.

- 43\* См.: Наст. изд. С. 108.
- 44\* *...такие авторские толкования, как, например, гоголевское...* — Имеется в виду цикл статей, писавшихся Н. В. Гоголем в течение 10 лет после премьеры «Ревизора» — Приложения к «Ревизору», представляющие собой авторские комментарии к пьесе («Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору», «Две сцены, выключенные как замедлявшие течение пьесы», «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”», «Театральный разъезд после представления новой комедии», «Развязка “Ревизора”»). Над первой — «Развязка Ревизора» — Гоголь начал работать в 1846 г. (опубликована посмертно в 1856); см.: *Гоголь Н. В. Приложения к «Ревизору» // Гоголь Н. В. Собр. художественных произведений: В 5 т. М.: Изд. АН СССР, 1952. Т. 4: Драматические произведения. С. 196–212.*
- 45\* *Что представляет собой ... на сцене «Кривого зеркала»...* — Имеется в виду «буффонада в пяти построениях одного отрывка „Ревизора“» (1913), представляющая собой сатиру на театральные штампы того времени: практику традиционной постановки провинциального театра, систему Станиславского, театров Гордона Крэга, Макса Рейнгардта и кинокомедии Макса Линдера. Эффект шаржированности добивался гротескной концентрацией приемов художественной выразительности, характерных для каждого из направлений. См. авторские ремарки к пьесе: *Евреинов Н. Н. Драматические сочинения. Т. III. Пг., 1923. С. 9–29.*
- 46\* См., напр.: *Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. Минск, 2003.*
- 47\* *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 / Под ред. Н. Н. Римской-Корсаковой. СПб., 1909. С. 275. Курсив Н. Евреинова.*
- 48\* *Черепнин Николай Николаевич (1873–1945)* — русский композитор, дирижер и педагог (учитель С. Прокофьева), с 1921 г. в эмиграции во Франции, где в 1925 г. основал и возглавил Русскую консерваторию в Париже.
- 49\* *...факт полного отрицания искусства ... последовательных умов.* — Вероятно, имеется в виду «разрушитель эстетики» Д. И. Писарев, «ярый противник театра» Ю. И. Айхенвальд, а также марксистские теоретики: Миронов, Ганов, Чужак, Арватов и «товарищи из „ЛЕФа“», сторонники фактографии.
- 50\* *...смерть искусства или его смертельная болезнь является чистейшим вздором...* — Тема упадка и умирания искусства была расхожей в первой трети XX в. как среди представителей западноевропейской философской традиции (см., напр., книгу Ортеги-и-Гассета «Дегума-

низация искусства», 1925), так и в среде русских мыслителей, напр., в творчестве Н. Бердяева (Кризис искусства, 1918), В. Вейдле (Умирание искусства, 1937), Г. Федотова (Борьба за искусство, 1935), П. П. Муратова (Анти-искусство, 1924).

- 51\* *...грандиозная Парижская выставка...* — Всемирная выставка «Искусство и техника в современной жизни» («Arts et Techniques dans la Vie moderne») проходившая в Париже в 1937 г., вошла в историю не столько как демонстрация достижений в заявленных областях в различных странах мира, а как пропаганда экономических систем и тоталитарных режимов (СССР, Германия, Италия).
- 52\* Слова Дмитрия Карамазова, ср.: «Что уму представляется позором, то сердцу — сплошь красотой» (Братья Карамазовы. Книга 3, гл. III).
- 53\* Курсив Н. Евреинова.
- 54\* Курсив Н. Евреинова.
- 55\* Вставка Н. Евреинова.
- 56\* Курсив Н. Евреинова.
- 57\* Верую, ибо абсурдно (*лат.*).
- 58\* Имеется в виду издание книги Н. О. Лосского 1917 г.
- 59\* О первобытном менталитете можно сказать, что он является пралогическим в своих действиях (*фр.*).
- 60\* Имеется в виду очерк Б. Зайцева «Москва. Леонид Андреев в зрелые годы»; см.: Зайцев Б. К. Леонид Андреев // Зайцев Б. К. Голубая звезда: Повести и рассказы. Из воспоминаний. М., 1989.
-

## Послесловие

**Т**о, что в «театральной гардеробной» «русского Арлекина» Серебряного века оказалась «докторская мантия» и им было испробовано, наряду с иными, «амплуа» философа — будет с публикацией данного текста новостью для многих. Да, конечно, в последнее время переиздано множество еврейновских текстов 1910–1920-х гг., в особенности в Петербурге<sup>1</sup>, однако первая публикация трактата «Откровение искусства» действительно предполагает не то чтобы открытие нового Еврейнова, но, точнее сказать, — нового в Еврейнове. От всех прочих опусов его отличает некая *тотальность*. «Откровение искусства! Я беру на себя право предложить учение о нем точно так же, как и право выдавать это учение за *откровение sui generis!* — заявляет Еврейнов. — И делаю это на том основании, какое положено мною из тщательно проверенных данных научного и чисто художественного анализов, а также тех выводов (чуждых какой бы то ни было — партийной или кружковой — предвзятости), за какие я смело и полностью принимаю <...> ответственность...»<sup>2</sup> «Ну, нет, — возмутятся его современные оппоненты. — Человек-театр еще и претендует на роль ученого?» Еврейнов, оказывается, еще более дерзок,

---

<sup>1</sup> См., напр.: *Еврейнов Николай*. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002; *Его же*. Двойной театр. СПб.: Совпадение, 2007; *Джурова Т.* Концепция театральности в творчестве Н. Н. Еврейнова. СПб.: Изд-во СПГАТИ, 2010.

<sup>2</sup> *Еврейнов Н. Н.* Откровение искусства // Наст. изд. С. 571.

чем о нем привыкли думать. Не надеясь, что его добровольно признают на родине советские эстетики и искусствоведы (полемика с ними, выпадающими из эстетической области, с так называемыми «неистовыми ревнителями», посвящена значительная часть работы), он в эмиграции занялся обобщением своего художественного опыта и, синтезировав свои различные ипостаси, создал необычный, но так и не обнародованный целиком при жизни труд — «Откровение искусства». Для этого он не только вернулся в свое прошлое, «не умиравшее в пространстве памяти», но и ассимилировал уже далекое, но все еще близкое советское настоящее, опираясь на документы текущего дня: от столичных писательских еженедельников до харьковской вечерней газеты. Наличие трактата «Откровение искусства», который публикуется в настоящем издании, опровергает распространенный миф о том, что в эмиграции Евреинов не развивался и что главное уже было к тому времени им «высказано», сделано. По мнению Анненкова, на парижский период пришлось европейские лавры за былые открытия и «воспоминания» о российском опыте (миф, подогревавшийся коллегами Евреинова). Обратим внимание и на время завершения этого труда — конец 1930-х, — время, по-блоковски выражаясь, исторической тревоги, когда былые иллюзии и эмигрантские надежды на возвращение полностью рассеялись и наступила полоса особенного отчаяния и апатии, охватившая, как свидетельствуют многие опубликованные письма и дневники русских парижан, коллег Евреинова в зарубежье, почти поголовно. Он же продолжал «возделывать свой сад». Полтора десятка лет отделяют создание этого резюмирующего диалогического труда, прежде всего *себе самому* адресованного и отстраивающего заново всю систему собственного мировидения в подвижном эстетическом контексте межвоенного XX в., от его знаменитых эпатажных «лекций», с которыми он в начале эмигрантского бытия гастролировал по миру: «Об актере, игравшем роль Бога» (о Григории Распутине), «Театральное мастерство православного духовенства»... Поэтому невозможно обойти вниманием вопрос об отношении к Евреинову (при жизни и в позднейшие годы), сложившемуся в нашей стране, где практически более полувека Евреинов не издавался и не упоминался, если не счи-

тать единичных проклятий, с 1930-х гг. до начала перестройки. Что было, надо оговориться, общей участью многих эмигрантов в советские годы. Авторы «Истории советского театра» (1933), вконец запутавшиеся в упомянутой «разноликости» персонажа, с трудом сопрягают его «политически-активное» действие «Взятие Зимнего дворца» 1920 г., вполне комплиментарному описанию которого уделяют немалое место, и «пошло-интеллигентские» и «буржуазно-эстетские», полные «субъективистского произвола» «реакционные эксперименты» того же автора (вроде «Самого главного» 1921 г., аттестованного здесь как «помесь мистики и балагана»<sup>3</sup>). Однако и уже в нынешнюю эпоху, после переиздания важнейших работ 1910–1920-х гг., а также публикации новых документов и писем, для многих видных театроведов Евреинов по-прежнему остается все тем же «артистом-шалуном», и на бумаге «своевольничающим с материей пережитого», коего «капризная природа» уже и в эмигрантскую бытность неизменно толкала на многочисленные «выдумки» и «фантастические воспоминания»<sup>4</sup>. Действительно: Евреинов — наш *Homo Ludens* начала XX в. Человек, играющий в культуре, — в одни, ранние и советские, годы играющий больше, в другие — эмигрантские — меньше... Но такова природа его личности, отсюда и происходят и знаменитый эпатажный «инстинкт театральности», и запутанный «метод автобио реконструкции». И вся остальная, приключившаяся с ним самим, «монодрама». Его яркая карнавальность на доминирующем реалистическом ландшафте пугала и возмущала; он выбивался своей энергетикой и дерзостью из общего ряда даже в среде символистов, замышлявших смену художественно-культурной парадигмы. На привычной глазу среднерусской равнине Евреинов сверкнул, как шаровая молния. Но разве «играл» один Евреинов? А его вечный и гораздо более признанный в отечестве соперник Мейерхольд — Доктор Даппертутто, крайне озадачивавший современников своей изменчивостью? Но что прощали одним — никогда не прощали Евреинову.

<sup>3</sup> История советского театра. Т. 1; 1917–1921. Л.: ОГИЗ, 1933. С. 216 и далее.

<sup>4</sup> См.: Соловьева И. Есть ли родственники за границей? // Московский наблюдатель, 1991, № 6–7. С. 1.

Карнавальность оставалась в России эксклюзивом. Он, театральный деятель, читал лекции о биологическом инстинкте театральности и проповедывал «сверх-мастерство» и «театр в жизни». Но неким высшим театральным судом критиков-соотечественников трон Мастера и плащ Доктора уже были отданы другому гению. Словно «поле для игры» в России даже периода Серебряного века не допускало слишком большого количества лицедеев. Не говоря уже о том, что особо яркие «игруны» скоро оказались в ГУЛАГе и стали жертвами Большого террора — и его, Евреинова, участь так же была предопределена, и финал был бы неотвратим, не скройся он вовремя за границу.

### **Евреинов и философы: диалоги прямые и косвенные**

В лекциях Федора Степуна о Вл. Соловьеве и Л. Толстом можно найти четкое различие между философом и профессором философии: «Если человеком владела одна-единственная идея, он становился философом, если же человеком владеют разные идеи, он становится профессором философии». Этот афоризм позволяет рассматривать Евреинова в пространстве метафизической мысли как философа. Ведь с его именем неразрывно связана идея тотальной театрализации жизни — от театротерапии до театрократии. Тема театральности сквозным образом проходит через все его творчество, что обеспечивает единство и целостность учения. Однако характер и смысл этой темы, а также ее жанровое оформление в разные периоды различны.

Публикуемый текст «Откровение искусства» позволяет не только более четко обозначить поворот, наметившийся в мышлении Евреинова в 1920-е гг., но и проследить изменения в движении его внутренней исследовательской логики. Данное произведение отличается от ранних работ прежде всего по форме. Так, программные книги-манифесты 1910-х гг. («Театр как таковой» и «Театр для себя») сродни интеллектуальному маскараду, в котором калейдоскоп «критики чистого театра» (Б. В. Казанский) предлагает то сюжет отрицания театра

как особого исторического вида искусства, то концепцию, возводящую театральность в первооснову и универсальный принцип бытия. Евреиновское создание эффектной пантеатральной теории отличало сочетание провокативной интонации повествования с каскадом остроумных парадоксов, оригинальных мистификаций, интригующих розыгрышей, обилием эпатирующих примеров. Менее всего это соответствовало духу и стилю академической эстетики. А ведь Евреинов изучал философию в Петербургском университете под руководством профессора А. И. Введенского — признанного главы русского академического неокантианства<sup>5</sup>. В 1930-е гг. в трактате «Откровение искусства» Евреинов отходит от игровой манеры письма и, придерживаясь более или менее систематической формы, предлагает внутренне цельную концепцию искусства в последовательном научном изложении.

В содержательном плане перелом оказался также достаточно радикальным. Программные работы раннего Евреинова позволили перевести размышления о театральности на иной уровень: от теории театра к философии театра. Этот ход оказался возможным только потому, что создание театральной системы осуществлялось в сочетании с построением философской картины мира, которая максимально соответствовала архитектонике метафизической теории А. Шопенгауэра. От провозглашения господствующего, всеобъемлющего, единого и единственного закона организации реальности — воли к театру — до рассмотрения объективации этого «сквозного» правила на различных ступенях природы — в многочисленных маскарадах растительного и животного миров. Последовательность в адаптации метафизических принципов шопенгауэровской философии

---

<sup>5</sup> Будучи последовательным мыслителем кантианского направления, Введенский не создавал своей системы, он был известен прежде всего как талантливый и популярный лектор, пропагандист философской культуры, автор четких и ярких статей на самые различные темы (от интерпретации основ кантовской критической гносеологии до апологии постулатов нравственного чувства), организатор (был одним из основателей в 1897 г. при Санкт-Петербургском университете первого в России Философского общества и его председателем). Среди его слушателей — известные впоследствии философы Н. О. Лосский, И. И. Лапшин и др.



позволяет охарактеризовать видение Евреинова как темпераментную попытку систематического изложения театральности всей действительности (по аналогии с оценкой В. Виндельбандом научной теории Шопенгауэра — «систематическое изложение убожества всей действительности»<sup>6</sup>). Неслучайно в философской пьесе «Суд понимающих» роль модератора судного коллоквиума о «театре для себя» отводится именно «почтенному старику». Зарядив особой внутренней энергией и неповторимым игровым обаянием заимствованную умозрительную конструкцию, автор так вдохновенно исполняет апологию «самого главного», что стоический пессимизм как моралистический проект спасения преобразуется в «пессимизм в веселых погремушках» (С. К. Маковский) как эстетический проект спасения.

В «Откровении искусства» Шопенгауэру отводится эпизодически возникающая роль все еще абсолютного, но уже не столь актуального авторитета. Так, именно с его позиции признания негодности художественного произведения, если оно запечатлевает «стремление выразить *понятие* посредством искусства»<sup>7</sup>, Евреинов начинает критический разбор статьи Л. Н. Толстого «Что такое искусство?». Основная же дихотомия при квалификации художественных произведений базируется на следующем различии — искусство как мастерство противопоставляется искусству как сверх-мастерству. И эти методологические координаты эстетического трактата созвучны позициям уже совсем других авторов.

Диалог косвенный: Евреинов и Хайдеггер.

В 1936 г. М. Хайдеггер в целом ряде лекций и докладов обращается к рассмотрению проблемы истока художественного творения. По свидетельству Х.-Г. Гадамера, они не только вызвали всеобщий интерес, но и стали философской сенсацией: необычность заключалась в стремлении понять онтологическую структуру произведения искусства независимо от субъективных составляющих его творца или созерцателя. Подобный подход критически преодолевал сложившуюся тенденцию

<sup>6</sup> Виндельбанд В. Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия. М.: Наука, 1993. С. 53.

<sup>7</sup> Евреинов Н.Н. Откровение искусства. С. 64.

технического рассмотрения искусства и интерпретацию художника как ремесленника. Определение Хайдеггером бытийного статуса художественного произведения проблематизирует продуктивность этой попытки прийти через технику к смыслу: «Конечно, художественное творение есть изготовленная вещь, но оно говорит еще нечто иное по сравнению с тем, что есть сама по себе вещь <...> То иное, что присуще художественному творению сверх того, и составляет его художественность»<sup>8</sup>. Размышления Евреинова находятся в удивительно гармоничном соответствии с отмеченным новым подходом к анализу искусства: «Загадочно искусство в своем возникновении, в существе своем и устремлении! Но самое загадочное в нем, конечно, — *художественная ценность, независимая от технического совершенства*»<sup>9</sup>.

Диалог прямой: Евреинов и Юнг.

Рассуждения о практическом значении театра (принцип театротерапии) развиваются Евреиновым в нескольких направлениях: драматургическом (пьесы «Самое главное», «В кулисах души»), экспериментальном («О новой маске. (Автобиоореконструктивной)»), теоретическом («Откровение искусства»). Психоаналитическая концепция художественного творчества настолько близка позиции Евреинова, что юнгианские взгляды на искусство становятся основным каркасом его размышлений, который щедро заполняется собственным эмпирическим материалом (фрейдистская теория в данном случае критически преодолевается). Эта аналогия прослежена во вступительной статье при рассмотрении генезиса многослойного понятия «исконного Я» в творчестве Евреинова. Согласно ее точке зрения, «исконное Я» может быть прочитано как «архетипическое Я» и представлено последним вариантом разработки понятий «инстинкт театральности» и «воля к театру», которые, через постижение автором основных идей ведущих представителей психоаналитической антропологии, приобретают здесь более отчетливую формулировку. Эту ос-

<sup>8</sup> Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. С. 53.

<sup>9</sup> Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 73.

новную параллель можно было бы продолжить в нескольких направлениях. Прежде всего, следует отметить единство Евреинова и Юнга в подходе к проблеме квалификации художественных произведений и типологии художественного творчества. Евреиновское различие художественного мира на искусство, понимаемое как *мастерство*, и на искусство, понимаемое как *сверх-мастерство*, корреспондируется со схожим юнгианским принципом разграничения психологического типа художественного творчества от визионерского. Достаточно сопоставить основные характеристики *сверхмастерского* и визионерского творчества.

Определяя структуру человеческой психики как сочетание двух существ (молодого, как хозяина нашего «сознательного Я», и древнего, как владыку беспредельного бессознательно-го в нас), Евреинов образно характеризует их различия в художественных интересах и потребностях: «Древнему „человечищу“ <...> этому бессмертному носителю архаичных велений, влечений и навыков, *искусство* не только нужно (как некая „блажь“), — оно ему *необходимо до крайности*, как „хлеб насущный“, но не как *мастерство*, главным образом, а как такое явление, при посредстве которого древний „человечище“ мог бы хоть иллюзорно изживать во время „приливов“ свои вековые страсти и страстишки, находить отклик своим „допотопным“ стремлениям, вспоминать свои первобытные утехы и хотя бы „мысленно“ отдаваться своим, ставшим бесполезными, навыкам»<sup>10</sup>. В докладе 1922 г. «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству» Юнг, описывая различные интенции возникновения художественного произведения, использует синонимическую пару указанной ранее дихотомии как интровертивный и экстравертивный типы творчества. Приведем его описание визионерского переживания поэта из более поздней работы: «...он творит, исходя из первопереживания, темное естество которого нуждается в мифологических образах, и потому жадно тянется к ним как к чему-то родственному, дабы выразить себя через них <...> на поверхность выходят такие психические продукты, которые несут на себе

<sup>10</sup> Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 418–419.

все приметы дикарского состояния души, и притом не только по своей форме, но и по смысловому содержанию, так что нередко можно подумать, будто перед нами фрагменты древних тайных учений»<sup>11</sup>.

Следующая немаловажная точка пересечения в анализируемом диалоге сосредоточена в понимании главной функции искусства. Для Евреинова наивысшей ценностью искусства, функционирующего в качестве сверх-мастерства, является эвтелизм, обладающий «способностью *воскрешать* для нашего „исконного Я“ то, что ему издревле мило, привычно и необходимо, но чего в реальности — и притом в *идеальной* реальности — не *существует* больше на свете или (по меньшей мере) *отсутствует* у данного индивида»<sup>12</sup>. Сравним с рассуждениями Юнга о тайне воздействия искусства: «Говорящий праобразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и превозмогать даже самую долгую ночь»<sup>13</sup>. В конце цитируемого доклада создатель глубинной психологии выражает надежду на то, что слушатели найдут конкретные приложения для высказанных им общих соображений к поэтико-художественному творчеству и тем самым наполнят «плотью и кровью абстрактную скорлупу» его мысли. В трактате «Откровение искусства» Евреинов не только реализовал пожелание основателя «алхимии XX века», но и осуществил свое обещание, данное читателям в 1920 г. по поводу написания в недалеком будущем целой книги о театротерапии<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 124–125.

<sup>12</sup> Евреинов Н. Н. Откровение искусства. С. 449.

<sup>13</sup> Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 284.

<sup>14</sup> См.: Евреинов Н. Н. Театротерапия. Quasi-paradox Н. Евреинова // Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005. С. 262.

\* \* \*

Сам Евреинов предполагал, что расплатой за эмиграцию будет забвение его имени на родине и что признание «в своем отечестве» его вклада в искусство и искусствознание XX в. — вопрос более чем проблематичный. Однако он никогда не жалел о содеянном. Об этом, в числе прочего, свидетельствует его реплика из разговора, состоявшегося в послевоенном Париже, записанного его супругой А. Кашиной-Евреиновой. На ее вопрос: «А где тебе было лучше, в России или за границей? Теперь тебе легко сказать, которые двадцать лет были лучшими: русские или заграничные? Ведь в настоящий момент вся твоя творческая жизнь разделилась ровно на две части?» — Евреинов дипломатично ответил: «По правде сказать, не знаю, настолько не знаю, насколько не знаю, кого во мне больше — русского ли от отца, Николая Евреинова, или матери — француженки Валентины де Грандмезон <...> Конечно, только в русских условиях тогдашней жизни могло развиваться и укрепиться мое творческое сознание, только тогда можно было накопить то большое количество знаний, которое мне понадобилось потом. Но, к несчастью, Россия была совершенно отделена от остального цивилизованного мира — языком, всем укладом жизни, политическими условиями, и моя работа осталась бы в замкнутом кругу „национального обихода“. Ведь такова участь таких больших театральных деятелей, как Станиславский и Мейерхольд. Театрально образованный европеец знает их имена, но и только <...> За эти же двадцать лет заграничной жизни, хотя количественно я сделал, быть может, меньше <...> вся моя работа имела куда больший мировой резонанс, чем мои „достижения“ в России. И в этом огромное и глубокое значение моего пребывания за границей. И не только для моего личного творчества, но и вообще для понимания иностранцами русского театра»<sup>15</sup>. Заметим, что и в послевоенный период (когда состоялся этот разговор) Евреинов по-прежнему определяет себя прежде всего как деятеля *театра*. Когда это произносилось, уже отзвучали восторги Пиранделло и Дюллена в его адрес, драматургия заявила о себе

---

<sup>15</sup> Кашина-Евреинова А. Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века. Париж, 1964. С. 84.

афишами театров по всей Европе, для мира он был уже вписан в анналы русского искусства XX в. — а родина хранила упорное молчание. То, что Евреинов, «человек-театр», переплелся за все мыслимые границы — буквальные и фигуральные, в том числе границы театра, и выступил «под занавес» еще в качестве эстетика, собеседника и оппонента философов и искусствоведов своего и прежних времен и дал сквозь призму личного опыта некую свою «микроисторию» эстетики XX в., может оцениваться по-разному. Поставим вопрос иначе, чем то обычно предлагается в отношении неакадемичной фигуры Евреинова, и спросим: а кто из театральных деятелей России еще *владел* подобным *кругозором* в области гуманитарного знания? Кто вышел, в том числе и в силу этой своей способности, к обширному культурному диалогу, за пределы того, что в вышеприведенной цитате названо «домашним» или «национальным обиходом»? Обратим внимание на содержащееся в его длинном признании указание на полученное на родине «большое количество знаний» — эрудиция в области теории и истории культуры делала Евреинова, так сказать, *primus inter pares*. Другое дело, что эти знания, как и все остальное, к чему прикасался, он креативно препарировал в духе жизнетворчества Серебряного века — и вместо академического, досконально выверенного построения (которое вообще было бы странно от него ожидать) предложил срежиссированные им увлекательные и то и дело выбивающиеся из предусмотренной схемы диалоги, так сказать, интеллектуальные игры, некие «опыты эстетических изучений», «беседы с Сократом» — просто как реконструированный старинный жанр. Допуская, понятное дело, при этом полемические перехлесты и неточности в цитатах из классиков слова и мысли. Вообще, авторское жанровое определение публикуемого труда — *трактат* — не должно никого вводить в заблуждение: зачастую Евреинов сворачивает с намеченной «научной траектории»<sup>16</sup>, «пришпиливая»

<sup>16</sup> Ставим это выражение в кавычки, так как, в известном смысле, учитывая монотеистическую религиозную традицию и еврейновскую претензию на абсолют, выражение «Откровение искусства» может здесь пониматься и как «Библия искусства» — некое, изложенное письменно, окончательное и непререкаемое знание. Крайней же формой этого постулата будет «апокалипсис» (аналогию см.: «Откровение Иоанна Богослова»), или «конец искусства».

автобиографию, мемуары и даже анекдот, сводя личные счеты и возвращаясь к давним распрям с бывшими коллегами (как, например, в случае с В. Шкловским). Между тем именно последнее внушает надежду, что сей отнюдь не схоластический «трактат» будет востребован не узким кругом знатоков, а довольно широкой средой почитателей искусства и мысли Серебряного века, своеобразным «сколком», документом которого (эклектичным, полемичным в своей основе и полистиличным) является евреиновский опус. И еще. Представляется, что его труд, подготовленный к печати ученым-славистом Клаудией Пьералли (в силу распыленности евреиновского наследия, публикации предшествовала обстоятельная работа с текстом, комментарием, сличение различных фрагментов и редакций, находящихся как в России в РГАЛИ, так и во Франции в Национальной библиотеке в Париже), выходит в тот момент, когда возрастает значение личного эстетического опыта, всего комплекса *индивидуального* переживания произведения искусства, все больше осознается уникальность и ценность такового — «душевного запроса» (пользуясь языком Евреинова), открытия собственного «диалогового окна» с культурным объектом, а не общих прописей и инструкций. Это во многом объясняет тот наблюдаемый сегодня бунт против унылой «хрестоматийности», который поднимают деятели искусства нового поколения. Дух противоречия, самоутверждения и бунтарства неистребим в Евреинове в любой период его творчества, но отрицание штампа, профанации или того, что он называет «опасным заблуждением» искусствоведческой мысли, не приводит его к отрицанию самого факта «сверх-мастерства», т. е. существования подлинного искусства, его ценности. «Большая разница, как известно, между Пушкиным, открываемым нам в школе Белинским, и Пушкиным, открываемым нами самими вне школы, по собственному соизволению. Это столь различные Пушкины, что их, пожалуй, и за родственников не счесть!» Трудно поверить, что это написано в середине 1930-х гг. малоизвестным как широкому читателю, так и театральным деятелям-неофитам Евреиновым, а не взято из свежей дискуссии по проблемам образования. Но чтобы в очередные времена эстетической полемики (а таковым, хотя качественно превосходящим, было взрастившее

автора двадцатилетие 1900–1910-х гг.) не выплеснуть «с водой ребенка», полезно знать — хоть это и нелегкий труд — итоговый опус авангардиста Евреинова, изначально синтезировавшего в себе русский и европейский культурный опыт. В этом смысле тщательно подготовленная публикация данного эстетического документа очень *своевременна*. Это как раз тот «памятник», на который, думается, есть в современном культурном поле безусловный «духовный запрос».

---



---

---

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абер** 96  
Абрахам Карл 311, 475  
Августин Аврелий, *св.* 389  
Авенариус Рихард (*см. также*  
*Avenarius R.*) 178, 498  
Авербах Леопольд Леонидович  
176, 179, 251, 258, 259  
Авраам, *библ.* 303–307  
Адамович Георгий Викторович  
556, 557  
Адлер Альфред 203–205, 207, 208,  
213, 215, 217, 219, 266, 455  
Адонц Гайк Георгиевич 421  
Азazel, *миф.* 284, 285, 305, 337,  
357, 445, 446  
Аид, *миф.* 458  
Айвазовский Иван Константино-  
вич 154  
Айхенвальд Юлий Исаевич 114,  
193–195, 200  
Аксельрод Ида Исааковна 178,  
250  
Аксельрод Любовь Исааковна  
178, 249, 250  
Александр Сэмюэл 376  
Алексеев Василий Иванович 195  
Алешин Сергей Семенович 251  
Альберти Лео Баттиста 92  
Амброс Август Вильгельм 393  
Амиель Анри Фредерик 350, 351  
Анакреонт 82  
Андреев Леонид Николаевич  
401, 583  
Андрей, *св.* 527  
Андрусский Ан. 181, 182  
Анисимов Иван Иванович 142  
Аничков Евгений Васильевич (*см.*  
*также Anitchkof Eugène*) 58,  
289, 312, 313, 502, 516  
Антоний (А. П. Храповицкий),  
*митр.* 323–326  
Аполлон, *миф.* 83, 118, 512  
Апухтин Алексей Николаевич  
211  
Арватов Борис Игнатьевич 100,  
111, 115, 385  
Аристоксен из Тарента 444  
Аристотель 82, 83, 136, 258, 259,  
386, 390, 441, 443–446, 496,  
515, 517  
Аристофан 208  
Архимед 390  
Афродита, *миф.* 148, 340  
**Бабель** Исаак Эммануилович 237  
Байрон Джордж Ноэл Гордон  
562  
Бальзак Оноре де 96, 180, 211,  
252  
Бальмонт Константин Дмитри-  
евич 386  
Барден Жан 96

В Указателе учтены только те имена, которые встречаются в тексте  
Н. Н. Евреинова.

- Батти Гастон 531  
 Баумгартен Александр Готлиб 423  
 Бах Иоганн Себастьян 80, 436, 438  
 Бахметьев Владимир Матвеевич 139, 141  
 Бек Александр Альфредович 140, 141  
 Белинский Виссарион Григорьевич 107, 157, 158, 177, 196, 361, 506  
 Белый Андрей (А. Н. Бугаев) 91, 415, 416, 429, 430  
 Бенедиктов Владимир Григорьевич 490  
 Бенжер 278  
 Бенуа Александр Николаевич 98, 99, 101, 102, 150, 154, 396, 510–512, 527, 555, 556, 570  
 Бенуа Альберт Николаевич 99  
 Берг Лев Семенович 417  
 Бергсон Анри 132, 364, 365, 376, 459, 460, 524  
 Бердяев Николай Александрович 361, 480  
 Берлиоз Гектор 209  
 Бернайс Якоб (*см. также Bernays J.*) 445  
 Бернхейм Ипполит 50  
 Бероз 331  
 Бетховен Людвиг ван 92, 94, 173, 209, 253, 430, 460, 463 469, 506, 532, 533  
 Бехтерев Владимир Михайлович 52  
 Бёрдслей Обри Винсент 545  
 Бёрне Карл Людвиг 123, 124  
 Бибеско Антуан 96  
 Биньон Луи Пьер Эдуард 96  
 Бироков Павел Иванович 63, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 203, 205, 206, 209–216, 218  
 Бичер-Стоу Гарриет Элизабет 500  
 Блондель Шарль (*см. также Blondel Ch.*) 280  
 Богаевский Борис Леонидович 164  
 Богданов Александр Александрович 302, 426, 427  
 Бодлер Шарль Пьер 77, 167, 210, 251  
 Бодянский Александр Михайлович 192  
 Болдырев Дмитрий Васильевич 376–380  
 Бомарше Пьер Огюстен Карон де 96  
 Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич 253  
 Боринский Карл 344  
 Боткин Василий Петрович 213  
 Брамс Иоганес 210  
 Браун, *граф* 92  
 Браун Джон 300  
 Брейтбург Семен Моисеевич 157, 184  
 Брем Альфред 273  
 Бруксон Яков Борисович 519, 520, 525, 535  
 Брюллов Карл Павлович 545  
 Брюсов Валерий Яковлевич 432  
 Будда, *миф.* 146  
 Булгаков Михаил Афанасьевич 237  
 Бунин Иван Алексеевич 208, 209  
 Бурлюк Давид Давидович 80  
 Бухарин Николай Иванович 56, 250, 256, 259  
 Буяльский Илья Васильевич 84  
 Быховский Бернард Эммануилович 223, 224, 225  
 Бюхер Карл 299  
**Вагнер** Рихард 63, 104, 148, 173, 210, 363, 475, 506, 552, 575  
 Вайнтроб Марк Данилович 265, 345  
 Василевский Илья Маркович 247  
 Вату 96  
 Вейдле Владимир Васильевич (*см. также Дашков Н.*) 83, 264, 393, 476

- Вейсберг Григорий Петрович 146  
 Вейсман Александр Давидович 445  
 Венгеров Семен Афанасьевич 450  
 Вера Х. 358  
 Вергилий (Публий Вергий Марон) 406  
 Вересаев Викентий Викентьевич 237, 500  
 Верлен Поль Мари 100, 210  
 Веселовский Александр Николаевич 243, 282, 289  
 Винкельман Иоганн Иоахим 103, 390  
 Винклер Гуго 331  
 Виппер Борис Робертович 526  
 Витрувий (Марк Витрувий Поллион) 390  
 Виттельс Фриц 124, 128, 135, 186, 204, 207, 208, 213, 214, 219, 261, 305, 346, 347, 465, 492  
 Волков Николай Дмитриевич 247  
 Волконский Сергей Михайлович 349, 350  
 Воллар Амбруз 102, 103  
 Володихин Иван Петрович 308, 370  
 Волошинов Валентин Николаевич 190, 199, 223–226, 262  
 Вольдт 278  
 Волькер Иржи 465  
 Вольтер 72, 95, 168, 515, 561  
 Воронский Александр Константинович 111, 223, 263  
 Вундт Вильгельм Максимилиан 344  
 Выготский Лев Семенович 355  
 Вяземский Петр Андреевич 83, 95, 567  
**Габриэль Анж-Жак** 70, 71  
 Галаган Григорий Павлович 196  
 Ган Алексей Михайлович 115  
 Гвидо де Верона 504  
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих 252  
 Гейне Генрих 133, 477  
 Гекуба, *миф.* 515  
 Гербарт Иоганн-Фридрих 100  
 Гермес, *миф.* (*см. также Hermes*) 389, 391  
 Герцен Александр Иванович 172  
 Гёрни Эдмунд 398  
 Гёте Иоганн Вольфганг 95, 107, 124, 208, 209, 252, 296, 341, 388, 390, 392, 506, 525, 535  
 Гётц Франтишек 126, 463, 464, 465  
 Гзовская Ольга Владимировна 253  
 Гинцбург Илья Яковлевич 215  
 Гирн (Хирн) Ирйо 273, 277–279, 281, 283, 291, 296–298, 300, 314, 315, 351, 517, 535  
 Глазунов Александр Константинович 229  
 Глинка Михаил Иванович 94, 154, 532  
 Глюк Кристоф Виллибальд 103  
 Гоген Поль 100  
 Гоголь Николай Васильевич 157, 179, 196, 197, 278, 346, 361, 457, 563–565, 577, 578  
 Голенищев-Кутузов Илья Николаевич 479  
 Голохвастов Павел Дмитриевич 556  
 Гомер 406, 475  
 Гонкуры, *братья* 211  
 Гор, *миф.* 303  
 Гора Йозеф 465  
 Горбачев Георгий Ефимович 181  
 Горбунов-Посадов Иван Иванович 211  
 Горностаев (Горский) Александр Константинович 195, 200, 217  
 Горнфельд Аркадий Георгиевич 529  
 Горький Алексей Максимович 88, 96, 97, 191, 195, 198–200,

- 202, 210–212, 218, 219, 237,  
245, 253, 260, 341, 562
- Гофман Эрнст Теодор Амадей 87,  
88
- Гофмансталь Гуго фон 543
- Гоцци Карло 388
- Гравель-Давыдова Ю. И. 431
- Грибовников Иван Иванович 91
- Григорович Дмитрий Васильевич  
193, 211
- Григорьев Аполлон Александрович  
213
- Григорьев И. 223, 224, 262, 263
- Грильпарцер Франц 335, 342
- Гроос Карл 467
- Гроссе Эрнст 273, 283, 286–288,  
292, 298, 315
- Гроссман (Рощин) Иуда Соломонович  
188
- Грот Яков Карлович 559
- Грубер Роман Ильич 257, 258
- Грушевский Мариан, *душевно-  
больной* 123
- Гурджиев Георгий Иванович 431
- Гусев Николай Николаевич 191,  
192, 212
- Гюго Виктор 210
- Гюйо Жан Мари (*см. также  
Guyau J. M.*) 51, 53, 158, 159,  
393, 568
- Д**авид Жак-Луи 391
- Давыдов Иосиф Александрович  
265
- Дайреджиев Борис Леонидович  
141
- Даль Владимир Иванович 89,  
341, 419, 448
- Данте Алигьери 113, 208
- Дарвин Чарльз Роберт 273, 315,  
550
- Дарский Михаил Егорович 247
- Дашков Н. (*см. также Вейд-  
ле В. В.*) 114
- Дебюсси Клод-Ашиль 104
- Демокрит 378
- Деннике Юрий Петрович 260
- Джемс Уильям 127, 128, 313, 363,  
472, 477, 515
- Джемсон Лестер 223
- Джойс Джеймс Августин Алозиус  
164, 165
- Джотто ди Бондоне 55
- Диас де ла Пенья Нарциссо Вир-  
гилио 527
- Дидро Дени 190, 384
- Динамов Сергей Сергеевич 180
- Дионис, *миф.* 284, 285, 294, 337,  
357, 443, 445, 446, 458, 506
- Дитриксон Лорентс Хендрик Се-  
гельке 103
- Добин Ефим Семенович 253
- Долгих Анна (А. П. Иванова)  
385
- Доменикино (Доменико Зампье-  
ри) 526, 527
- Донателло (Донатто ди Никколо  
ди Бетто Барди) 73
- Достоевская Анна Григорьевна  
193
- Достоевская Л. Ф. (Лиденька)  
160
- Достоевский Михаил Михайло-  
вич 95
- Достоевский Федор Михайлович  
88, 95, 96, 127, 144, 157, 160,  
212, 215, 252, 319–327, 330,  
332, 333, 336, 337, 341, 342,  
357, 360, 430, 468, 480, 505,  
542, 552, 573–576, 580, 581
- Дрейден Симон Давидович 253
- Дужа 96
- Дюамель Жорж 479
- Дюллен Шарль 239
- Дюрер Альбрехт 55
- Дягилев Сергей Павлович 387,  
534
- Е**влахов Александр Михайлович  
194, 206, 207, 210, 218
- Евреинова (Кашина) А. А. *см. Ка-  
шина-Евреинова А. А.*
- Еврипид 208
- Егоров Алексей Егорович 84

- Ергольская Татьяна Александровна 193  
 Ермилов Владимир Владимирович 143  
 Есенин Сергей Александрович 106
- Жане Пьер Мария Феликс** 204  
 Жевахов (Джавахишвили) Николай Давидович 129–131, 305  
 Жемчужников Лев Михайлович 94, 196  
 Жером Жан-Леон 78  
 Жид Андре 167, 168  
 Жирмунский Виктор Максимович 164
- Зайцев Борис Константинович** 583  
 Залкинд Арон Борисович 223, 225  
 Золя Эмиль 96  
 Зошенко Михаил Михайлович 109, 110  
 Зуттнер Берта фон 500
- Иаков, библия** 460  
 Ибсен Генрик (Хенрик) Юхан 546  
 Иван IV Васильевич Грозный, *рус. царь* 166  
 Иванов Вячеслав Иванович 443, 446, 447, 458, 459, 479  
 Ивнев Рюрик (М. А. Ковалев) 106  
 Игнатий (Д. А. Брянчанинов), *еп.* 198  
 Иероваам, *библия* 306  
 Изида, *миф* 303  
 Измайлов Александр Алексеевич 332, 333  
 Иисус Христос 84, 198, 218, 219, 331, 332, 379, 389, 391  
 Ильин Иван Александрович 481, 493  
 Ильф Илья Арнольдович 245
- Иоанн Креститель, *библия* 307, 545  
 Иов, *библия* 388  
 Иосиф, *библия* 460  
 Иоффе Иеремей Исаевич 112, 232, 233, 398  
 Ирод, *библия* 149
- Казанский Борис Васильевич** 234, 519, 520  
 Калинин Михаил Иванович 254  
 Кальдерон (Педро Кальдерон де ла Барка) 388  
 Каменов В. 179, 180  
 Кандинский Василий Васильевич 100  
 Кант Иммануил 133  
 Караваева Анна Александровна 139, 140  
 Карамзин Николай Михайлович 321  
 Карлейль Томас 100  
 Карпентер Эдуард 216  
 Карпов Павел Иванович 120–123  
 Каррачи Аннибале 526  
 Каррьер Мориц 389, 391  
 Кашина-Евреинова Анна Александровна 327  
 Келтуяла Василий Афанасьевич 181  
 Кизеветтер Александр Александрович 401  
 Киркегардт (Кьеркегор) Сёрен Обю 361  
 Кирсанов (Кортчик) Семен Исаакович 87  
 Клиггер Макс 501  
 Ключевский Василий Осипович 568  
 Книппер-Чехова Ольга Леонардовна 81  
 Коган Петр Семенович 172  
 Кожевников Владимир Александрович 452  
 Кокошкин Федор Федорович 95  
 Колумб Христофор 335

- Кольридж Самуэль Тэйлор (см. также Coleridge S. T.) 543  
 Кольцов Алексей Васильевич 154  
 Комиссаржевская Вера Федоровна 246, 247  
 Корнель Пьер 83  
 Коро Жан Батист Камиль 527  
 Коропчевский Дмитрий Андреевич 277  
 Крейн Уолтер (Вальтер) 300  
 Кроль Исаак Моисеевич 241  
 Кугель Александр Рафаилович 247  
 Кузмин Михаил Алексеевич 81, 229, 296, 297, 483, 484, 499  
 Кузнецов Евгений Михайлович 242  
 Куллен Каунти 567  
 Кульбин Николай Иванович 93, 111, 296, 297  
 Кустодиев Борис Михайлович 93, 118  
 Кушнер Борис Анисимович 69  
 Кюхельбекер Вильгельм Карлович 559, 561
- Лазурский Владимир Федорович** 200  
 Ланг Эндрю 275  
 Ландау Григорий Адольфович 399, 529, 530  
 Лапшин Иван Иванович 106, 221, 478, 531, 532, 574  
 Лассаль Фердинанд 387  
 Латышев Василий Васильевич 446  
 Лебедев-Полянский Павел Иванович 223  
 Леви-Брюль Люсьен (см. также Lévy-Bruhl L.) 276  
 Левидов Михаил Юльевич 480  
 Левин Федор Маркович 179, 180, 556  
 Левитан Исаак Ильич 470  
 Лежнев Абрам (А. З. Горелик) 115, 116, 143, 161, 174, 175, 178, 179, 250–252, 255, 382
- Лезин Борис Андреевич 107, 109, 493, 494, 529, 568, 569  
 Ленин (Ульянов) Владимир Ильич 171, 173–176, 249, 251–256  
 Леонардо да Винчи 84, 307, 375, 390, 478  
 Леонтьев Константин Николаевич 165  
 Лепид (Марк Эмилий Лепид) 92  
 Лермонтов Михаил Юрьевич 83, 87, 496, 497  
 Лернер Николай Осипович 84  
 Лесков Николай Семенович 332, 333  
 Лессинг Готхольд Эфраим 157, 498  
 Леткова (Леткова-Султанова) Екатерина Павловна 357  
 Либединский Юрий Николаевич 139–141  
 Линч Карлос Морлиа 533  
 Липперт Юлиус 488  
 Лист Ференц 209  
 Литвинов Максим Максимович (М.-Г. М. Валлах (Баллах)) 421  
 Лифшиц Михаил Александрович 179, 180  
 Локк Джон 375, 376  
 Лондон Джек (Дж. Г. Чейни) 504  
 Лосский Николай Онуфриевич 364, 376, 582, 583  
 Луначарский Анатолий Васильевич 171, 172, 174, 175, 249, 250, 255, 258, 260, 389, 394  
 Лундберг Евгений Германович 88, 286, 287  
 Лурия Александр Романович 223, 225, 355  
 Лэрд Джон 376  
 Людовик XIV, франц. король 77, 84  
 Лядов Анатолий Константинович 64, 229

- М**азаччо (Томмазо ди сер Джованни ди Гвиди) 55  
 Майков Аполлон Николаевич 211  
 Маковицкий Д. П. (Душан) 206  
 Малахов Сергей Арсеньевич 243  
 Малер Густав 258  
 Малларме Стефан 210  
 Манасейна Мария Михайловна 133  
 Мариенгоф Анатолий Борисович 106  
 Мария, *библ.* 162, 270, 367, 389  
 Маркони Гульельмо 379  
 Маркс Карл 178, 249, 251, 252, 255–257, 259–261, 382, 383, 387, 394, 416  
 Марр Николай Яковлевич 397  
 Масперо Гастон Камиль Шарль 281  
 Матисс Анри 93  
 Мах Эрнст 178  
 Маяковский Владимир Владимирович 110, 111, 160, 253  
 Межеричер Леонид Петрович 426  
 Мейерхольд Всеволод Эмильевич 241, 246, 247, 397  
 Мейман Эрнст 365  
 Мельпомена, *миф.* 503  
 Мельфер Андре 400  
 Мережковский Дмитрий Сергеевич 332  
 Меркурий, *миф.* 391  
 Метерлинк Морис Полидор Мариер Бернар 210, 397, 404, 485, 547  
 Мечников Илья Ильич 138  
 Мёдер Альфонс 346, 465, 492  
 Микеланджело Буонарроти 103, 209, 390, 470, 543  
 Миклашевский Константин Михайлович 117, 118, 147, 161, 234, 315, 393, 524  
 Микулич В. (Л. М. Веселитская) 207  
 Милле Жан Франсуа 527  
 Милль Джон Стюарт 157  
 Мильтиад 217  
 Мильтон Джон 208  
 Милуков Александр Петрович 573, 574  
 Милуков Павел Николаевич 508  
 Миронов Алексей Максимович 114  
 Михайлов Сергей Ефимович 405–408  
 Мовшенсон Александр Григорьевич 385, 386  
 Моисей, *библ.* 103, 305  
 Моисси Александр 239  
 Молочников Владимир Айфалович 191  
 Мольер Жан-Батист 56, 96, 97  
 Монтегю Уильям Пепперелл 376  
 Мопассан Ги де 96, 211  
 Моцарт Вольфганг Амадей 84, 94, 109, 371  
 Мусоргский Модест Петрович 209  
 Мустангова Евгения (Е. Я. Рабинович) 244  
 Мутер Рихард 527  
**Н**адсон Семен Яковлевич 97, 211, 562  
 Найт Уильям Ангус 159  
 Наполеон I Бонапарт, *франц. имп.* 217, 506  
 Нарцисс, *миф.* 201  
 Некрасов Николай Алексеевич 91, 210, 211, 215, 253, 537, 538, 539, 540, 541  
 Нерон Клавдий Цезарь Август Германик 346  
 Нестеров Михаил Васильевич 132  
 Нечкина Милица Васильевна 416  
 Нитобург (Нитабух) Лев Владимирович 382  
 Ницше Фридрих 53, 86, 89, 204, 242, 254, 282, 359, 393, 409, 447, 455, 475, 506, 528, 532  
 Новицкий Н. 179

- Нодье Карл 391  
 Нусинов Исаак Маркович 179, 180
- О**вербек Иоганн Фридрих 103, 252
- Овидий (Публий Овидий Назон) 155, 231
- Овсянико-Куликовский Дмитрий Николаевич 78, 79, 107, 153, 154, 462, 494, 580, 581
- Озирис, *миф.* 303
- Ортега-и-Гассет Хосе 114
- Орфей, *миф.* 77, 79, 389
- Осоргин (Ильин) Михаил Андреевич 84
- Ости, *проф.* 122, 123
- Остин Джейн (*см. также Austen J.*) 523
- Островский Александр Николаевич 213, 401
- П**альмов Михаил Саввич 306
- Панаева Авдотья Яковлевна 193, 199, 202
- Панферов Федор Иванович 139, 141
- Паррони Джузеппе 103
- Пацаурек Густав 93
- Пегас, *миф.* 228, 506
- Переверзев Валериан Федорович 142, 223, 321
- Перри Ральф Бартон 376
- Персефона (Кора), *миф.* 389
- Перцов Виктор Осипович 111, 232
- Песков Георгий (Е. А. Дейша) 460
- Петр I Алексеевич, *рос. имп.* 567
- Петров Евгений (Е. П. Катаев) 245
- Петров Николай Васильевич 241
- Петроний (Гай Петроний Арбитр) 231
- Пигмалион, *миф.* 148, 340
- Пикассо Пабло 72, 164
- Пильняк (Вогау) Борис Андреевич 260
- Пильский Петр Моисеевич 333
- Пиранделло Луиджи 239
- Пиросманишвили Николай Асланович (Нико Пиросмани) 98
- Писарев Дмитрий Иванович 78, 96, 113
- Пифагор 303, 440, 444, 477
- Платон 138, 148, 213, 343, 352, 443, 444, 446, 460
- Плетнев Петр Александрович 559
- Плеханов Георгий Валентинович 157, 172, 175–179, 182, 184, 250, 251
- Плиний (Гай Плиний Секунд) 390
- По Эдгар 73, 107–109, 278, 539–541, 576–578
- Победоносцев Константин Петрович 218
- Поленц Вильгельм фон 211
- Полнер Тихон Иванович 195, 207
- Полонский Вячеслав Павлович 108, 188, 366, 416, 442, 539
- Полонский Яков Петрович 211
- Польти Жорж 388
- Поляк Лидия Моисеевна 243
- Поплавский Борис Юлианович 80
- Потебня Александр Афанасьевич 493, 529
- Пракситель 73
- Премацци Луиджи 99
- Провейн, *кинорежиссер* 535
- Прокопович Николай Яковлевич 196
- Пуришкевич Владимир Митрофанович 172
- Пушкин Александр Сергеевич 83, 84, 92, 96, 97, 107, 180, 253, 358, 439–441, 506, 523, 554–565, 567–570
- Пювис де Шаванн Пьер Сесиль 252
- Пяст (Пестовский) Владимир Алексеевич 429, 430



- Радлов Эрнест Леопольдович** 76, 77
- Раевский Георгий Авдеевич** 115
- Ранк Отто** (*см. также Rank O.*) 190, 330
- Расин Жак** 83
- Раскольников Федор Федорович** 171, 249
- Рафаэль Санти** 83, 98, 390, 430
- Рахманинов Сергей Васильевич** 85
- Рейснер Михаил Андреевич** 135, 186, 261
- Ремарк Эрих Мария** 500
- Рембрандт Харменс ван Рейн** 95, 98
- Ренан Жозеф Эрнест** 113, 462
- Репин Илья Ефимович** 493
- Рерих Николай Константинович** 450, 534
- Рёскин Джон** 148, 392, 399, 400, 515
- Рибо Теодул-Арман** 531, 532
- Ривз Эдвард** 295
- Риглер-Воронкова М. А.** 424
- Римский-Корсаков Николай Андреевич** 229, 383, 384, 507, 578
- Рогачев Б.** 53
- Роден Огюст** 73, 252
- Рож** 96
- Розанов Василий Васильевич** 160, 169, 198
- Розенкранц Карл** 77, 388
- Роллан Ромен** 113, 180
- Росси Эрнесто** 209
- Рубенс Питер Пауль** 118
- Рубинштейн Антон Григорьевич** 87, 168, 173
- Руссо Анри Жульен Феликс** 98, 396
- Руссо Жан-Жак** 96, 202, 203, 205
- Сабанеев Леонид Леонидович** 65, 382, 533, 534
- Сазонова-Слонимская Юлия Леонидовна** 386
- Саккетти Ливерий Антонович** 94, 95, 391, 394, 441, 444
- Сакс Ганс** 475
- Сакулин Павел Никитич** 181, 188
- Сакья-Муни (Шакьямуни)** 146, 355, 460
- Саломея**, *библ.* 149, 545
- Салтыков-Щедрин Михаил Ефграфович** 367
- Сальери Антонио** 84, 109
- Самсон**, *библ.* 418
- Санд Жорж (А. А. Л. Дюпен)** 193, 211
- Сарти Джузеппе** 94
- Сафо** 386
- Сац Илья Александрович** 532
- Сезанн Поль** 101–103
- Сеземан Василий Эмильевич** 233
- Селивановский Алексей Павлович** 260, 383
- Семенов Сергей Александрович** 139, 141
- Серафимович Александр Серафимович** 237
- Серафина Луи** 98
- Синезий** 345
- Синклер Эптон Билл** 131
- Скрябин Александр Николаевич** 64–68, 382, 533–535
- Смирнов Александр Александрович** 180
- Соловьев Владимир Сергеевич** 76, 338
- Сологуб Федор Кузмич** 93, 230, 396
- Софокл** 208
- Спенсер Герберт** 273, 312, 398, 399, 515
- Спокойный Леонтий Феликсович** 255
- Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович** 253
- Станиславский Константин Сергеевич** 81, 247
- Старцев Абель Исаакович** 165

- Стендаль (Анри Мари Бейль) 96, 211  
 Степанов Иван Егорович 132  
 Степун Федор Августович 480  
 Стравинский Игорь Федорович 398, 534, 535  
 Страхов Николай Николаевич 62, 197, 212, 321, 449  
 Струг Анджей 278  
 Судейкин Сергей Юрьевич 93  
 Сумароков Александр Петрович 92  
 Сулова Аполлинария Прокофьевна 160  
 Сухотин Михаил Сергеевич 212  
 Сэрэди, *кардинал* 358  
**Тайлор** Эдуард Бернетт 275  
 Талия, *миф.* 503  
 Тальма Франсуа-Жозеф 83  
 Тард Габриэль де 388  
 Тарновский Григорий Степанович 94  
 Тассо Торквато 208  
 Ташкаров Петр Михайлович 171  
 Твен Марк (С. А. Клеменс) 119  
 Тенирс Давид (младший) 77  
 Тереза Малая (Тереза Мартен), *св. (см. также Thérèse de l'Enfant Jésus, st.)* 161  
 Терпсихора, *миф.* 503  
 Тертуллиан (Квинт Септимий Флоренс Тертуллиан) 285, 389  
 Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям 306  
 Тиандер Карл Фридрих 401  
 Тик Людвиг Иоганн 59, 67, 526  
 Тильгер Адриано 315, 316  
 Тит Лукреций Кар 231, 475  
 Толстая Александра Андреевна 218  
 Толстая Александра Львовна 91, 191, 192, 206  
 Толстая Софья Андреевна 193, 195, 200, 206  
 Толстой Алексей Константинович 211  
 Толстой Илья Львович 207  
 Толстой Лев Николаевич 62–64, 78, 86, 89–91, 95–97, 117, 118, 148, 155–162, 165, 166, 168–181, 186, 189, 192, 193, 195–198, 200–217, 219–222, 226, 240, 243, 249, 250, 259, 268, 269, 341, 396, 438, 440, 441, 449, 460, 505, 506, 510, 515, 545, 550, 555, 556, 570, 578  
 Тоом Лидия Петровна 140–142  
 Тор, *миф.* 285  
 Троцкий (Бронштейн) Лев Давидович 223, 251, 258, 383  
 Тургенев Иван Сергеевич 79, 91, 96, 160, 193, 199, 201, 202, 208, 209, 211–213, 327, 500  
 Тхоржевский Иван Иванович 158, 159  
 Тынянов Юрий Николаевич 432, 562–564, 567  
 Тэн Ипполит 390, 414, 442  
**Уайльд** Оскар 56, 85, 86, 99, 100, 148, 149, 278, 306, 335, 441, 544, 545  
 Уистлер Джемс 100  
 Уоллес Альфред Рассел 273  
 Усиевич Елена Феликсовна 172  
 Успенский Пётр Демьянович (*см. также Ouspensky P. D.*) 67, 68, 474, 483, 485  
 Уточкин Сергей Исаевич 218  
**Фалес** 378  
 Фарра, *библ.* 303, 304, 307, 308  
 Федоров Николай Федорович 195, 200, 217, 281, 450–454, 467  
 Федотов Григорий Петрович 516  
 Фельдман Осип Ильич 431  
 Фемистокл 217  
 Феофан Затворник (Г. В. Говоров), *еп.* 198  
 Ференци Шандор 330

- Фет Афанасий Афанасьевич 211, 212, 505  
 Фидий 391  
 Фидлер Конрад 415  
 Фишер Куно 213  
 Фишингер Оскар 532  
 Флобер Гюстав 96, 99, 100, 211, 530, 531  
 Фокин Михаил Михайлович 387  
 Фолькельт Йоханнес Эмануил 309, 537  
 Франк Семен Людвигович 257, 376, 582  
 Франк Филипп 155  
 Франс Анатолий (Ф. А. Тибо) 180  
 Фрейд Зигмунд 73, 123, 126, 128, 129, 134–137, 146, 185–192, 197–199, 201, 203, 204, 208, 219–224, 226, 261–263, 266–268, 327–331, 334, 335, 338, 340, 342–344, 346–348, 352, 353, 355–357, 359, 394, 395, 401, 448, 452, 474, 482, 488, 492, 501, 577  
 Фридман Борис Давидович 223, 225  
 Фридрих II, *прус. король* 95  
 Фриче Владимир Максимович 144, 180, 223, 250, 263  
 Фрэзер Джеймс Джордж (*см. также Frazer J. G.*) 275, 278  
 Функ Алоис 504
- Хадсон** Уильям Генри 273, 278  
 Харциев Василий Иванович 494, 496, 500, 523, 564, 566  
 Хильтон Уоррен 431  
 Хлебников Велимир (В. В. Хлебников) 237  
 Хогарт Уильям 478  
 Ходасевич Владислав Фелицианович 361, 383, 401, 429  
 Ходотов Николай Николаевич 424  
 Холланд Генри 407  
 Холмс (Гольмс) Уильям Генри 285
- Хорс, *миф.* 293  
 Хорсалка, *миф.* 293  
 Храпченко Михаил Борисович 179  
 Христиансен Бродер 53, 58–62, 101, 163, 367, 437, 463, 464, 501, 516, 572–574
- Цветаева** Марина Ивановна 483, 484  
 Цеткин Клара 174, 251, 252
- Чайковский** Петр Ильич 69, 109, 214, 493, 533, 575  
 Черепнин Николай Николаевич 578  
 Чернышевский Николай Гаврилович 334, 335, 349, 441, 453, 456, 504, 521, 575  
 Чертков Владимир Григорьевич 192, 195, 206, 214  
 Честерфильд, Филип Дормер Стенхоп, *граф* 95  
 Чехов Антон Павлович 167, 198, 480  
 Чижов Федор Васильевич 196  
 Чужак Николай Федорович 115, 250, 251  
 Чуковский Корней Иванович 91, 538–541
- Шантепи** де ля Соссей Пьер Даниель 146, 353  
 Шатобриан Франсуа-Рене де 168  
 Шаховской Александр Александрович 559, 560, 563  
 Шевалье Люсьен (*см. также Chevallier L.*) 79, 80  
 Шекспир Уильям 63, 72, 84, 95, 113, 148, 168, 173, 180, 209, 237, 238, 239, 243, 387, 391, 397, 430, 450, 485, 486, 493, 506, 547  
 Шершеневич Вадим Габриэлевич 105, 106

- Шиллер Кристоф Фридрих фон 94, 312, 345, 388, 390, 391  
 Ширинский-Шихматов Сергей Александрович 559, 560, 563  
 Шишков Александр Семенович 559, 560, 563  
 Шкловский Виктор Борисович 97, 105, 165–170, 188, 227, 228, 230–245, 386, 397, 524, 525, 528, 562  
 Шлёцер Борис Федорович де 534  
 Шмит Федор Иванович 90, 92, 97, 159, 181–185  
 Шопенгауэр Артур 64, 338, 371, 372, 374, 439, 481, 510, 511, 514, 528  
 Шпет Густав Густавович 105  
 Шпитцер 390  
 Шрекер Франц 535  
 Штекель Вильгельм (*см. также Stekel W.*) 202, 203  
 Штернберг Лев Яковлевич 146  
 Штирнер Макс (И. К. Шмидт) 265  
 Штраус Рихард 210  
 Шуман Роберт 104, 209  
 Шурц Генрих 279  
 Шюккинг (Schucking) Левин Людвиг 95
- Щеглов, врач** 206  
 Щепкина-Куперник Татьяна Львовна 528
- Allen Grant** 498  
**Anitchkof Eugène** (*см. также Аничков Е. В.*) 312  
**Austen Jane** (*см. также Остин Дж.*) 472, 473  
**Avenarius Richard** (*см. также Авенариус Р.*) 498
- Bernaays Jakob** (*см. также Бернайс Я.*) 445  
**Blondel Charles** (*см. также Блондель Ш.*) 275, 410, 583
- Эа, миф.** 285, 337  
**Эббингауз Герман** 376  
**Эйзенштейн Сергей Михайлович** 246  
**Эйхенбаум Борис Михайлович** 90, 165, 169, 170, 175, 249  
**Эккерман Иоганн Петер** 388  
**Экклезиаст, библ.** 115  
**Эль Греко** 55  
**Эмерсон Ральф Уолдо** 515  
**Энгельс Фридрих** 178, 255, 387  
**Эрберг Константин (А. К. Сюн-нерберг)** 69, 82, 286, 415  
**Эрдман Борис Робертович** 106  
**Эрос, миф.** 352  
**Эсхил** 208  
**Эхо, миф.** 201
- Юлий II, рим. папа** 103  
**Юм Давид** 537  
**Юнг Карл-Густав** 131, 137, 138, 146, 203, 266, 305, 333, 334, 345, 346, 384, 389, 394, 399, 405, 408, 465, 481, 566  
**Юринец Владимир Александрович** 223
- Явор Ласло** 358  
**Якобсон Л. Я.** 340  
**Якулов Георгий Богданович** 106  
**Ярошенко Николай Александрович** 215  
**Яхве (Иегова), библ.** 305
- Boyer Paul** 203  
**Breton André** 124, 125
- Cabannes Jean** 153  
**Catlin George** 277  
**Chavigny Jean-Paul** 57  
**Cherbuliez Victor** 537, 543  
**Chevaillier Lucien** (*см. также Шевалье Л.*) 99, 104, 506, 507  
**Coleridge Samuel Taylor** (*см. также Кольридж С. Т.*) 543  
**Collins David** 287

- Combes Marguerite 475, 478, 479
- D**anchet Antoine 561  
Daudet Léon 124, 460, 461, 475  
Delacroix Henri 479
- F**aguet Émile 447  
Frazer James George (*см. также Фрэзер Дж. Дж.*) 330
- G**autier Jules de 530  
Grasset Bernard 461  
Guyau Jean Marie (*см. также Гюйо Ж. М.*) 158
- H**anslick Eduard 104  
Heckel Ernst Heinrich Philipp August 134, 370  
Hermes (*см. также Гермес*) 443  
Hesnard Angelo Louis Marie 132, 201, 348  
Hettner Hermann Theodor 392  
Hildebrandt F. W. 133  
Howald Ernest 443
- I**ngres Jean Auguste Dominique 83
- J**aloux Edmond 478, 479, 482, 486  
Jessen Peter Willers 133  
Jochin de Flore (Иоахим Флорский) 312
- L**aban Ferdinand 103  
Lenôtre (Le Nôtre) André 84  
Lévy-Bruhl Lucien (*см. также Леви-Брюль Л.*) 274, 276, 277, 279, 280, 410, 581, 583  
Lipps Theodor 543, 544  
Low Barbara 355
- M**auclair Camille 55  
Maury Louis Ferdinand Alfred 133, 483
- Meier-Graefe Julius 509, 510  
Morel André Paul Victor 527  
Morise Max 473, 474  
Müntz Eugène 390
- N**achmansohn Max 343  
Nadal Augustin 561
- O**uspensky Peter D. (*см. также Успенский П. Д.*) 484  
Ozenfant Amédée 377
- P**alante Georges 530  
Pfister Oskar 198  
Prud'homme Jacques-Gabriel 96
- Q**uai Pierre-Maurice 391
- R**ank Otto (*см. также Ранк О.*) 188, 220, 475  
René-Jean (René Hippolyte Jean) 387  
Ries Ferdinand 92  
Roberston-Smith William 330  
Romero Flores Hipólito Rafael 397
- S**aint-Didier 561  
Sauriau Poul 106  
Scholz Friedrich 129, 304  
Sizeranne Robert de la 83  
Spohr Ludwig (Louis) 94  
Stekel W. (*см. также Штекель В.*) 202  
Strzydowskÿ Josef 113
- T**hérèse de l'Enfant Jésus, st. (*см. также Тереза Малая (Тереза Мартен), св.*) 162
- U**titz Emil 164
- Z**appert George 390  
Zinzerdorf von, граф 198
-

---

---

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

### Фронтиспис

Н. Н. Евреинов. Фото. 1920-е гг. (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 2. Ед. хр. 135. Л. 4.) На обороте надпись: «Н. Н. Евреинов в <19>20-х годах»

### Вклейка

- Рис. 1.* *Неизвестный художник.* Портрет Н. Н. Евреинова. 1890–1900-е гг. Бумага, карандаш (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 330. Л. 1)
- Рис. 2.* *Ю. П. Анненков.* Портрет Н. Н. Евреинова. 1920 г. (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 2. Ед. хр. 132. Л. 1; страница из кн.: *Анненков Ю. П. Портреты.* Пб.: Петрополис, 1922)
- Рис. 3.* *В. В. Каменский.* Н. Н. Евреинов. *Шарж.* 1910–1920-е гг. Фотокопия (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 2. Ед. хр. 133. Л. 1). По нижнему полю надпись рукою А. А. Кашиной-Евреиновой: «Карикатура Васи на Евреинова»
- Рис. 4.* *Н. И. Фешин.* Портрет Н. Н. Евреинова. 1926 г. Фотокопия (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 2. Ед. хр. 134. Л. 2) На паспорту, на которое приклеено фотокопия рукою А. А. Кашиной-Евреиновой написано: «Портрет, сделанный академиком Фешиным. [нрзб] в USA»
- Рис. 5.* Н. Н. Евреинов. Фото. 1910-е гг. (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 331. Л. 3)
- Рис. 6.* Н. Н. Евреинов. Фото. Варшава. 1925 г. (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 331. Л. 2). На обороте надпись: «Ник. Ник. Евреинов в Варшаве в 1925 году. А. Евреинова»
- Рис. 7.* Н. Н. Евреинов. Фото А. А. Аркатова. Нью-Йорк. 1925 (1926?) г. (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 2. Ед. хр. 135. Л. 5). На фото надпись: «А. Arkatov. N. Y.» На обороте рукою Н. Евреинова: «Париж (16-е), 7, rue de l'Alboui. 24 VIII <1>928. Глубокоуважаемому и дорогому Владимиру Феофановичу Зеелеру. В знак давнишней искренней симпатии к нему и во многом, спорном у других, — единомыслия, с наилучшими пожеланиями. Преданный ему душевно Н. Евреинов»
- Рис. 8.* Н. Н. Евреинов. Фото Е. Марковича. Париж. 1920-е гг. (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 2. Ед. хр. 135. Л. 3)
- Рис. 9.* Н. Н. Евреинов. Фото. 1930–1940-е гг. (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 331. Л. 5)

- Рис. 10.* Н. Н. Евреинов. Фото. Париж, 1940-е гг. (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 2. Ед.хр. 135. Л.6). На обороте надпись: «В <19>40-х годах»
- Рис. 11.* Рабочие материалы к трактату «Откровение искусства»: <«Гл. IX. Предмет искусства, как сверх-мастерства (План)»>. Черновой автограф (БНФ. Col 22\_128)
- Рис. 12.* «Post scriptum», вставка к первому параграфу девятой главы. Автограф (БНФ. Col 22\_125)
- Рис. 13.* Оглавление трактата «Откровение искусства». Машинопись (БНФ. Col 22\_114)
- Рис. 14.* Первая страница первой главы «О спорности искусства». Машинопись (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 34)
- Рис. 15.* Страница первой главы «О спорности искусства». Машинопись (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 46)
- Рис. 16.* Первая страница пятой главы «О власти прошлого, осмысляющей произведение искусства». Машинопись (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 381)
-

---

---

## Оглавление

<i>К. Пьералли. Конец «театра в жизни»: Пути и проблемы новой эстетики Н. Н. Евреинова . . . . .</i>	<i>3</i>
<i>К. Пьералли. Комплекс материалов и принципы публикации . . . . .</i>	<i>34</i>

Н. Н. Евреинов  
ОТКРОВЕНИЕ ИСКУССТВА

Внушение искусства (Вместо предисловия) . . . . .	49
---	----

**Часть первая**  
Пролегомены искусствоведения

Г л а в а I	
О спорности искусства (Парадоксы искусствоведения) . . . . .	75
Г л а в а II	
Тайные пружины искусства (Наше «исконное Я» и художественное творчество) . . . . .	120
Г л а в а III	
В погоне за определением искусства (Экзерсис) . . . . .	152

**Часть вторая**  
О фатальной «историчности» художественных ценностей

Г л а в а IV	
Возникновение искусства как сверх-мастерства . . . . .	272
Часть 1. В веках . . . . .	272
Часть 2. В мгновении . . . . .	319
Г л а в а V	
О власти прошлого, осмысляющей произведения искусства . . . . .	375



**Часть третья**

Постижение искусства в его главнейших свойствах

Глава VI

Чем отличается искусство от не-искусства?  
(Спецификум искусства и проблема его формы и содержания) 413

Глава VII

В чем заключается высшее назначение искусства? (О функции  
искусства и эвтелизме сверхмастерского творчества) . . . . . 443

Глава VIII

Каким путем художник создает свои произведения . . . . . 470  
Часть 1. Об естественном методе искусства . . . . . 470  
Часть 2. О «методе театра», применяемом  
к не-театральным видам искусства . . . . . 503

Глава IX

Откровение искусства (Выводы и заключение). . . . . 549

КОММЕНТАРИИ

Комментарии . . . . . 589  
*Г. А. Вострова, М. Г. Литаврина.* Послесловие . . . . . 745  
Указатель имен . . . . . 758  
Список иллюстраций . . . . . 771

---

*Научное издание*

Николай Николаевич Евреинов

ОТКРОВЕНИЕ ИСКУССТВА

Издание подготовила

*К. Пьералли*

Ответственный редактор: *Ю. Б. Лисакова*

Редактор: *С. Н. Казаков*

Корректор: *Н. М. Баталова*

Верстка: *О. В. Шакиров*

Художественное оформление: *С. В. Лебединский*

ООО «Издательский дом “Мирь”»

194352, Санкт-Петербург, а/я 4

E-mail: [mir2003@mail.ru](mailto:mir2003@mail.ru)

[www.mirspb.ru](http://www.mirspb.ru)

Подписано в печать с готового оригинал-макета 11.09.2012.

Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная. Гарнитура Octava.

Печать офсетная. Учет.-изд. л. 49,62. Тираж 1500 экз.

Заказ №

Отпечатано по технологии СтР

в ГУП Академический центр РАН «Наука», «Типография „Наука“»

199034, Санкт-Петербург, 9-я линия, 12

ISBN 978-5-98846-081-7



9785988460817