

*Искусство  
и действительность*

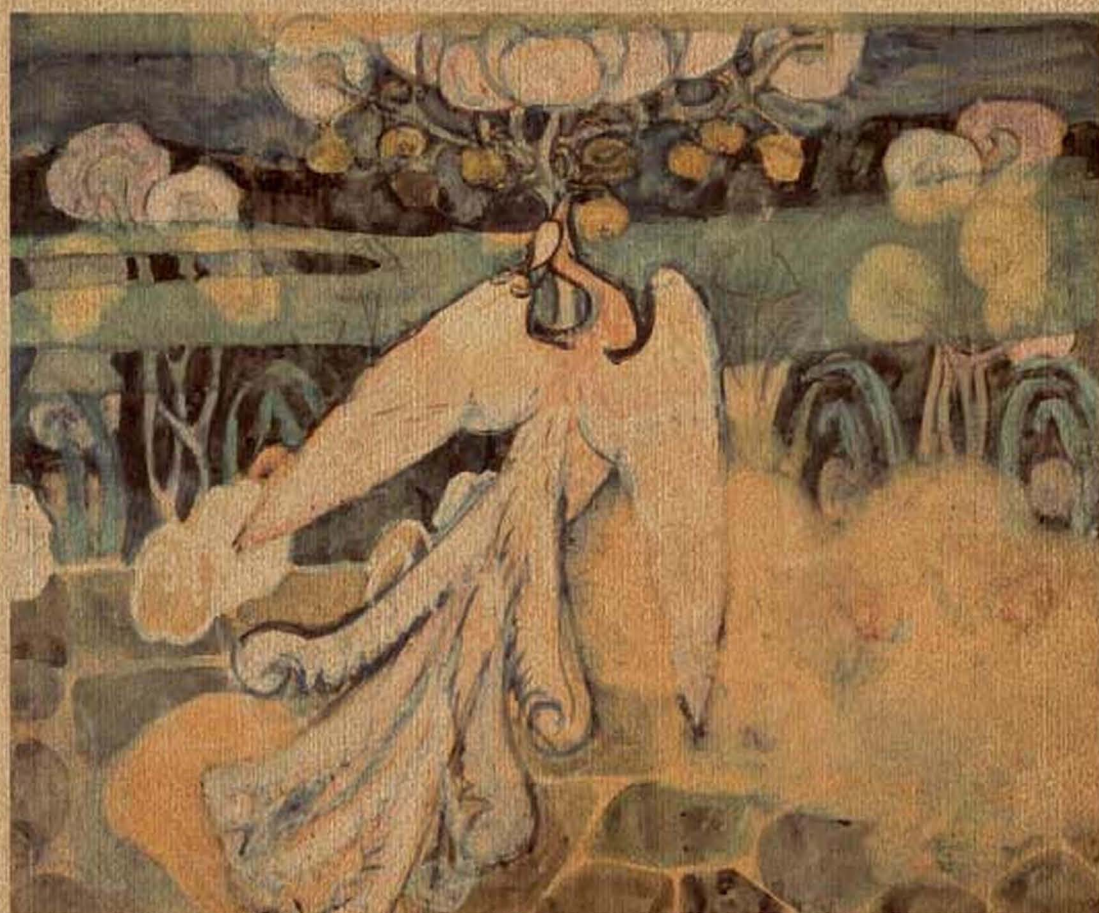
---

---

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ  
ПРИНЦИП ФОРМЫ  
В ЭСТЕТИКЕ

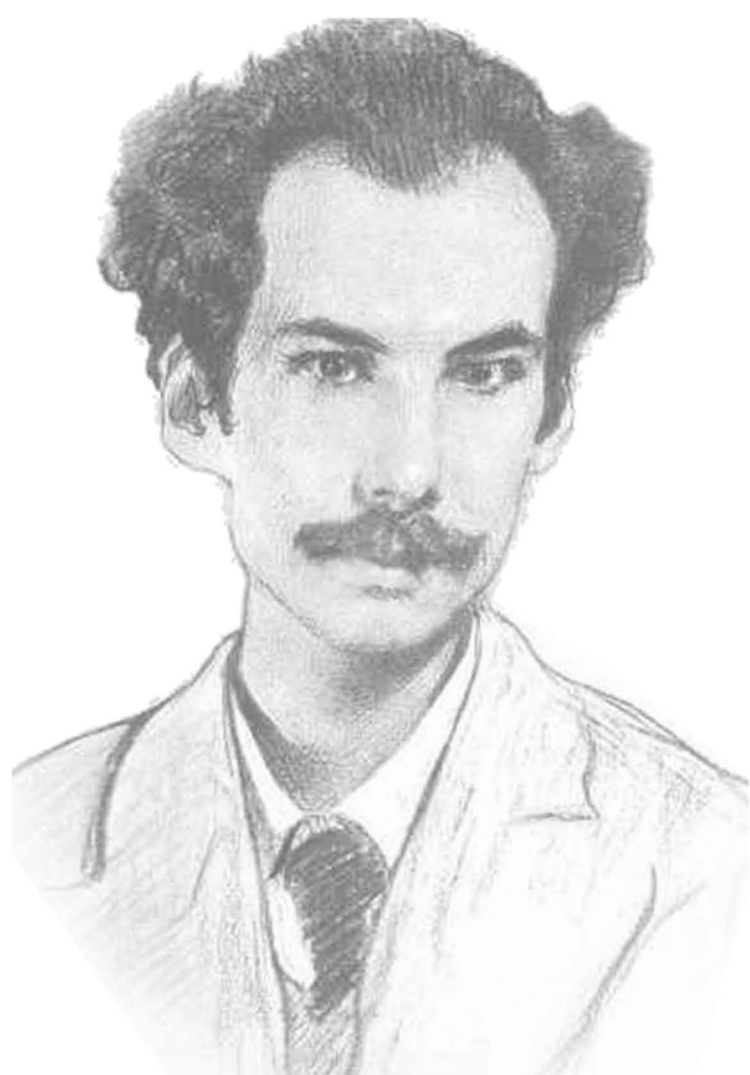
---

---



РИПОЛ  
КЛАССИК

*Искусство  
и действительность*



*Искусство  
и действительность*

---

---

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ  
ПРИНЦИП ФОРМЫ  
В ЭСТЕТИКЕ

---

---



РИПОЛ  
КЛАССИК

Москва



УДК 821.0

ББК 83

Б42

*Составление, вступительная статья  
и комментарии А. В. Маркова*

**Белый, Андрей**

**Б43** Принцип формы в эстетике / А. Белый ; [сост., вступ. ст., коммент. А. В. Маркова]. — М. : РИПОЛ классик, 2018. — 446 с. — (Искусство и действительность).

ISBN 978-5-386-10773-4

Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев, 1880–1934) — крупнейший русский писатель-экспериментатор начала XX века, теоретик мистического символизма, создавший собственную науку о стихе и художественном образе. Соединение математической строгости с интуицией, широкая эрудиция и смелость, стремление к религиозному синтезу искусств и пониманию высшего предназначения красоты — все это делает статьи Андрея Белого неотъемлемой частью теории искусства. В сборник включены важнейшие статьи и выступления Андрея Белого, а также образцы его лирической прозы и поэма «Первое свидание». Подробный комментарий к работам Андрея Белого составил профессор РГГУ и ВлГУ, ведущий научный сотрудник МГУ имени М. В. Ломоносова А. В. Марков.

УДК 821.0

ББК 83

© Марков А. В., составление,  
вступительная статья,  
комментарии, 2018

© Издание, оформление.

ООО Группа Компаний «РИПОЛ  
классик», 2018

ISBN 978-5-386-10773-4

## ЗОЛОТО В ЛАЗУРИ СМЫСЛА

Андрея Белого чаще всего относят ко второму, младшему поколению символистов. Старшие, как Брюсов и Бальмонт, видели символизм как школу, художественную технику, расширение возможностей выразительности — и всё. Младшие, как Белый и Вячеслав Иванов, и во многом Блок, рассмотрели в символизме мистическую технику восхождения «от реального к еще более реальному», особое мирозерцание, неповторимый взгляд на вещи и способ преодоления земной тяжести вещей.

Такая историко-литературная схема возникла из-за случайных конфликтов «Весов» и «Факелов», «Весов» и «Золотого руна», внутри редакции «Золотого руна» — все в 1905—1907 гг., стремительные годы первой революции. Как и всякая схема, порожденная в пылу ссор, она несовершенна — к старшим или младшим отнести М. Волошина, для которого равно были важны продуманный эстетизм

и необычное мировоззрение? Или М. Кузмина, пришедшего в поэзию позже младших, но при этом остерегавшегося всего потустороннего? Или И. Анненского, — он был старше самых старших, но преодолевал символизм изнутри, без особого восторга относясь к новизне его техники.

Вместе с тем схема полезна, если мы захотим рассмотреть творчество Андрея Белого как единый путь исканий, удач и неудач. Андрей Белый был как никто внимателен к нюансам поэтической техники, к новым способам построения художественного образа. Но при этом для него сама эта техника была ключом к высшей реальности, устроенной по другим законам, чем привычная бытовая реальность. Если Брюсов назвал свою программную статью «Ключи тайн», имея в виду, что все тайны надо скорее отворить для читателей, то Андрей Белый настаивал, что тайна не прежде откроется человеку, чем изменит его полностью. Образ, который меняет жизнь еще до того, как мы его полностью постигнем, — вот первый и основной принцип эстетики Андрея Белого.

Конечно, Андрей Белый не был первым, кто так мыслил. Слово библейского пророка, средневекового церковного гимнографа, даже пламенного романтика должно было стать действенным прежде, чем до конца будет разобрано. Истолкование такого слова — не искусство занять отрешенную и равнодушную позицию, извлекая различные готовые смыслы, но, наоборот, искусство пережить смысл как действующий здесь и сейчас, как переопределяющий твоё нынешнее действие и твой нынешний взгляд на знакомые вещи. Если средневековый гимнограф вспоминал Адама, если романтик вспоминал Прометея, слушатели должны были относиться к ним не как к персонажам, но как к тем лицам, с кем они сейчас встретились, и эта встреча оказалась значима на всю последующую жизнь.

Но Андрей Белый дополняет этот опыт веков. Символ — не просто носитель готовых образов, пусть даже самых впечатляющих и убедительных. Это ещё и регламент этих встреч, не менее убедительный, чем любое расписание, определяющее порядок всей нашей жизни. Когда Пастернак сравнивает расписание



поездов со Священным Писанием, или когда Ахматова велит брать «Немного у жизни лукавой, И все — у ночной тишины», тем самым установив меру творческих вдохновений, они выступают как продолжатели и толкователи Андрея Белого.

Борис Николаевич Бугаев, взявший себе псевдоним в честь мужества (Андрей) и синтеза наук (белый как синтез всех цветов спектра и одновременно символ чистого ожидания), родился в семье крупного математика, профессора Московского университета. «Профессорский сын», как вспоминала Цветаева, тоже дочь профессора, Андрей Белый переживал это как клеймо: слишком ко многому обязывает происхождение всех родственников из ученой семьи. Но парадокс: Андрей Белый отталкивался от Николая Дмитриевича Бугаева как личности, но при этом часто цитировал его математические труды, видя в исследованиях типов и форм бесконечностей одну из лучших моделей символистской теории искусства.

Андрей Белый тяготился родственными отношениями, всегда предпочитая дружбу род-

ству. Влюблялся он самозабвенно и кошмарно, то в Нину Петровскую, возлюбленную Брюсова, то в Любовь Менделееву, законную супругу Блока. Женитьба на художнице Асе Тургеневой не принесла ему покоя: как часто бывало тогда, они мыслили свои отношения как «девственный брак», дружеский союз возвышенного служения смыслом, не оскверненный низкими движениями плоти. Такой дружеский брак был обычен среди философов-идеалистов: таковы были отношения Николая Бердяева и Лидии Трушевой-Рапп, французского богослова Жака Маритена и Раисы Уманцовой. Это было и новое понимание брака, которое выразила Раиса Маритен в одном из стихотворений: «Одинокая птица Листопад золотой Призывает напиться Своей чистой слезой. Воробей с этой веткой, Скорой встречи умы, Обвенчались в беседке Ностальгической тьмы» (перевод с фр. мой. — А. М.). Но что хорошо для философов, умеющих предаваться длительным дисциплинированным размышлениям, не подходит для поэтов и художников, которым надлежит всегда самим устанавливать себе законы и нести за это от-

ветственность. Борис и Ася стали адептами швейцарского мистика Рудольфа Штейнера, учившего о духовной эволюции человека и человечества, в ходе которой все эти законы установятся наилучшим образом. Штейнерианство дало им покой, но не дало счастья.

При этом Андрей Белый был гением дружбы. Среди его друзей — Александр Блок, Сергей Соловьев (племянник великого философа), Павел Флоренский. В поэме «Первое свиданье» (1921) Андрей Белый подробно описал, как любой дружбе предшествовали слухи, надежды, чаяния, впечатления; как дружба возникала в наэлектризованной атмосфере ожидания новой эпохи. Эту дружбу точнее всего потом описал Павел Флоренский в главе «Дружба» своего трактата «Столп и утверждение Истины»: Флоренский сетовал, что в исторической Церкви больше раскрыт опыт братства как совершенной социальной организации, а не опыт дружбы как откровения любви. Если братство — начало исповедания веры, серьезности и строгости в делах и мыслях, то дружба — начало мученичества, непосредственное соприкосновение с Небом, священная игра

и импровизация. «Один чувствует, желает, думает и говорит не потому, что так именно сказал, подумал, возжелал или почувствовал другой, а потому, что оба они чувствуют — в одно чувство, желают — в одну волю, думают — в одну думу, говорят — в один голос. Каждый живет другим, или, лучше сказать, жизнь как одного, так и другого течет, из в-себе-единого, общего центра...»

Путь Андрея Белого к художественной форме был непростым. В гимназические годы, как он и вспоминает в поэме «Первое свидание», он познакомился с семейством Михаила Сергеевича Соловьева, где впервые узнал и о философии, и о Софии-Премудрости, и о символизме, и о тайнах богословия. Избыток впечатлений переполнял молодого гимназиста: казалось, мир не просто уже не будет прежним, но непременно станет другим, и скоро, в ближайшие годы, всем предстоит сделаться свидетелями мировых событий. И искусство уже не будет просто тоже одним из занятий среди других занятий: оно станет той функцией, тем множителем, на который будет умножено наше существование.



В 1899 г. Борис Бугаев поступает на физико-математический факультет Московского университета. Более всего его интересует история живых форм: он изучает труды по эволюции природы, пытается приложить математические и статистические закономерности к развитию беспозвоночных, чертит схемы и таблицы, прогнозирующие развитие отдельных органов животных. Так он соединяет строгую науку с поэтическими озарениями: природа кажется ему царством не столько необходимости, сколько точности; не столько вынужденных действий, сколько счастливых попаданий.

Еще в студенческие годы Борис Бугаев создает «Симфонии»: отрывочную лирическую прозу, с постоянно повторяющимися мотивами, постоянно возвращающуюся к себе. Цель «Симфоний» — показать, насколько скоро в человеке могут произойти перемены, как среди неразборчивых вихрей впечатлений можно стать из извозчика монахом, из химика поэтом, из продавца ученым. Как наш мир пребывает в таком музыкальном напряжении, что мы даже не успеваем заметить, как проис-

ходят такие радикальные перемены в жизни людей.

После окончания университета Борис Бугаев пытается еще заниматься философией, под руководством Б.А. Фохта, но ему быстро надоедает отвлеченное мышление. С тех пор Андрей Белый — чистый писатель, чистый поэт, критик, редактор, издатель, путешественник, лектор, никогда не состоящий на службе, но всегда занятый серьезным научным обоснованием своей деятельности. Андрей Белый прославился постоянным переписыванием себя, переработкой корректур, после которой возникали фактически новые стихи и новые статьи: радикальная продуктивность формы не просто была его теоретическим принципом, но прямо действовала на всё, что выходило из-под его пера.

Его два великих романа, «Серебряный голубь» (1909) и «Петербург» (1913) — по сути, исследование того, как простые впечатления, бытописание, статистика, детективные сцены при такой постоянной переработке собственного опыта превращаются в свидетельства призрачности, ненадежности земного суще-

ствования. Быт, привычные мысли и идеи, привычные размышления и нажитый опыт — лишь мелькнувшие моменты той зыбкости бытия, в которой только и вызревает личность. По сути, перед нами психоанализ наоборот: способ не убедиться в травматичности первичного опыта, а наоборот, перейти от страхов, каждого из которых достаточно, чтобы травмировать психику на всю жизнь, от муки неведомого существования к подлинному опыту. Только этот подлинный опыт постоянно требует переписывать себя, ставить под вопрос — и как тогда найти подлинность самой его подлинности?

В первой поэтической книге Андрея Белого, «Золото в лазури» (1904), индивидуальная мифология, осмысляющая миф о путешествии аргонавтов за золотым руном как трудный и при этом высокий путь к сверкающей истине, представлена одновременно как призма, через которую можно разглядеть уже отдаленные эпохи русской имперской истории, например, камзолы екатерининского времени или Кавказскую войну. Мифологические гномы и кентавры оказываются хранителями

времен: то тяжелого прошлого, то легкомысленного настоящего. Но в книгах, созданных после поражения первой русской революции, «Урне» (1908) и особенно «Пепле» (1909), представлено другое: искусство умирать, которое Андрей Белый находит в изображении страданий у Некрасова — там, где глубокое терпение, отчаянная мука без проблесков переживаний, там только смерть может объяснить, для чего все эти состояния предназначены. Если в мире Платона эрос придавал человеку окончательную форму, делал его состоявшимся в любви, то в мире «Золота в лазури» человек становится собой, когда наконец научился общаться с нечеловеческими существами, в мире «Урны», когда встретился с собственным уже умершим прошлым, а в мире «Пепла» — когда подружился не с эросом, а с танатосом, умиранием в настоящем.

Такое движение от эроса к танатосу в мире идей не могло не сказываться и в экспериментах над формой. Русский поэтический модернизм вообще во многом был обусловлен усталостью от силлабо-тонических размеров, от



привычной скороговорки. «Осенние сумерки Чехова, Чайковского и Левитана», по позднему примирительному слову поэта, переживались как время тяжелой усталости; провокационное «выспаться бы» в последней книге философа Розанова — итог целой большой эпохи. Конечно, в XIX в. была одна важнейшая реформа русского стиха: некрасовская замена двусложных размеров трехсложными, что сделало стих более эмоциональным, позволило лучше выразить надрыв и заунывность.

Но эти эмоции тоже требовали обновления: без этого тоскующий стих просто ложился на полку талисманом. Да, книга Надсона оказалась в доме в Вильно или Варшаве, где не было других русских книг, но он не становился тем фактом жизни, которым стремились его сделать символисты.

Символисты по-разному пытались оживить стих и жизнь вокруг себя: наравне с обращением к западному средневековому стиху, восточному стиху, народной песне, они пытались провести и реформу основного стихосложения, но у всех это получалось по-разному.

Брюсов считал, что разнообразие ритмов в русском стихе надо подчинить «эвфонии», благозвучию. Анненский собирался раскрыть ритмическое разнообразие двусложных размеров, представив их как четырехсложные — пеоны, и тем самым прочитав привычные скорые ямбы и хореи совсем иначе — как неспешные размышления. Вяч. Иванов призвал ввести кроме рифмы колон — ритмическую паузу, одну на несколько строк, что позволило бы обогатить строфику, деля стихи не только на строфы и строки, но и на колонны. Бальмонт и тот же Брюсов экспериментировали со сверхдлинными строками. Обращаясь к этой эпохе, удивляешься тому, что не было ни одного поэта, равнодушного к вопросам стихосложения: даже Игорь Северянин, в котором мы бы не заподозрили научной основательности, пытался обосновать введение дополнительных слогов и цезур как реформу стиха.

Андрей Белый в своем стиховедении разделил два понятия — метр и ритм. Метр — это общая схема стиха: ямб, хорей или какой-то еще размер. Ритм — это перемен-

чивость внутри метра, например, пропуск одного из ударений. Андрей Белый желал, чтобы ритм как можно сильнее вмешивался в ход метра, и тем самым создавал новое стихосложение, не скороговорку, а искусную мелодию.

В колеблющемся серебре  
Бесшумное возникновенье  
Взлетающих нетопырей, —  
Их жалобное шелестенье...

Перед нами ямб, в котором мы едва узнаем ямб. Ударения стоят только на 1-й и 4-й стопе, а 2-я и 3-я стопа остаются полностью безударными. Поэтому, считал Андрей Белый, мы здесь будем слушать поразительную музыку, а не просто считывать готовые слова.

Такое понимание ритма, как заметил М.Л. Гаспаров в исследовании «Белый-стиховед и Белый-стихотворец», близко кантианской философии: явления не дают правильного представления о сути вещей, но мы должны собирать эти явления, исходя из интуиции, и только тогда мы сможем правильно отне-

стись к вещам и уяснить их для себя. Старые стихи с однообразным ритмом навязывают нам готовые образы, как будто бы ударяют по нам, заставляя принимать вещи так, как они представлены, тогда как разнообразие ритма требует интуитивно понимать, как можно синтезировать множество непредсказуемых явлений.

Андрей Белый вводил ритм и в свою художественную прозу: В.В. Набоков презрительно назвал такой способ письма «капустным гекзаметром», имея в виду и театральные капустники с их рифмованными шутками, и пирог с капустою: проза начинает выглядеть как будто набитой ритмами. Но эксперимент Андрея Белого был очень важен для развития искусства вообще и русской прозы в частности: он совпал с развитием экспрессионистской прозы в Европе и дополнял экспрессионистическую обрывочность, «монтаж» и грубость некоторой почти напевностью размышлений. Продолжателями традиции ритмической прозы Андрея Белого, которую он сам возводил к Гоголю, стали многие последующие прозаики: от Б. Пильняка и Вс. Иванова до совре-



менных нам авторов (так, например, написан недавно вышедший роман А. Николаенко «Убить Бобрыкина»). Монтаж (ему посвящено прекрасное исследование Ильи Кукулина «Машины зашумевшего времени») и ритмическая «орнаментальная» проза — два основных принципа высокой русской литературы XX века.

Но, как дальше пишет М.Л. Гаспаров, Андрей Белый расширял понимание ритма, пытаясь увидеть в нем инструмент воздействия на реальность. В книге «Ритм как диалектика» (1929) Андрей Белый рассмотрел «Медного Всадника» Пушкина как революционную поэму: сбои и искажения ритма не просто имитируют разыгравшуюся по сюжету бурю, но предвещают бурю социальную. Стихovedы скептически отнеслись к этим данным: ведь исследовать такое отклонение ритма от метрического стандарта можно только на фоне предыдущих строк, а как быть с тем, что Пушкин менял строки, добавлял и убирал целые части, редактировал себя — неужели он вредил смыслу собственного ритма? Но для Андрея Белого важна была не творческая

история поэмы, а «диалектика» в смысле постоянных напряженных противоречий между разными формами одного и того же высказывания, а произведение искусства выступало для него как попытка снять эти противоречия.

Теория искусства Андрея Белого основана прежде всего на учении Ницше о музыке как первооснове любой драматической завязки. Музыка — не столько композиция, сколько некоторое настроение, мелодичность и гармоничность, которые позволяют в любом искусстве переучредить границы между формой и содержанием. Задача искусства, если говорить одним словом, это расширение понимания формы: форма должна включить в себя не только средства выразительности, но и темы, мотивы, даже предмет разговора. Например, когда мы смотрим на пейзаж, он тогда становится настоящим искусством, когда его краски не просто раскрывают для нас жизнь природы, но и показывают, сколь спокойным должно быть размышление о природе. В этом Андрей Белый расходился как с Брюсовым, который настаивал на самодо-

статочности формы, так и с Вяч. Ивановым, для которого форма — это вызов смыслу, а не ответ.

Символ для Андрея Белого — особый способ понимать мир, и здесь он тоже расходился и со старшими, и с младшими символистами. Брюсов сближал символы с научными обобщениями, формулами, считая, что символизм так же обеспечит прогресс в искусстве, как формулы и схемы дают прогресс в науке. Вячеслав Иванов видел в символах обращение безличного к личному, тот язык, на котором с человеком как уникальной и неповторимой личностью могут заговорить отвлеченные и общие понятия. Символы Андрея Белого как раз, наоборот, глубоко личные: это не формулы, не схемы, не средства общения или обращения — но главные события жизни.

Даже если символом выступает точка или линия, или дерево или гора, это не расхожие вещи, а те вещи, из которых развернулся глубоко личный опыт, захвативший смотрящего прямо здесь и сейчас. Точка от этого не становится уникальной, но уникальным оказывает-

ся ее усилие по собственной символизации. Именно таким очень персональным и «интимным» подходом к символам объясняется интерес Андрея Белого к достижениям его собственного отца Н.В. Бугаева: писателю было важно, как математические объекты, одинаковые для любого места и времени, вдруг начинают определять функции, каждая из которых имеет свой «характер». О. Мандельштам в стихах памяти Андрея Белого назвал его «Собира- тель пространства, экзамены сдавший пте- нец», тем самым указав, как работа с самыми общими законами пространства оказывается индивидуальным опытом, опытом московско- го гимназиста и студента.

Андрей Белый пытался найти какой-то универсальный инструмент, который превра- щает *не-искусство* в искусство. Так, в тракта- те «Глоссолалия» (1922, название означает спонтанное говорение на различных языках) он попытался вывести из акта произнесения звука танец, а из танца — все многообразие человеческой цивилизации. В большинстве ранних работ таким инструментом была ши- роко понятая мелодия, в которой Андрей Бе-

лый подчеркивал не только плавность и изменчивость, но и напор — он хотел проследить, как мелодия, подражая природе, при этом превосходит природу. В поздних работах Андрей Белый говорит о «диалектике» как о принципе работы сознания, позволяющем вычленять из потока жизни смыслы и применять их в экспериментальном искусстве. Но общим для всех теорий Андрея Белого было представление о независимости этого инструмента: он возникает спонтанно, почти как жизнь природы, но он и оказывается наиболее желанным для нашего сознания.

Наследие Андрея Белого было значимо для последующих поколений ученых. Русские формалисты много спорили с Андреем Белым, но не могли обойтись без его представлений о стихах как о сложно организованной форме, не сводящейся только к членениям и перекличкам, но включающей в себя необычные деформации под действием риторических фигур. М.М. Бахтин вдохновлялся размышлениями Андрея Белого об эстетической форме, о том, что жанр или стиль становится предметом не только поэтики, но

и эстетики; имеет жизненное, а не только внутрилитературное значение. Ю.М. Лотман ценил мысль Андрея Белого о том, что наше восприятие стихов всегда активно в смысловом отношении: мы не только пассивно принимаем впечатления, но и членим поэтические образы, исходя из наших ожиданий и интуиций смысла. Завершу вступление воспоминанием Ф.Е. Степуна о встрече с Андреем Белым в Берлине в 1922 г., в период недолгой эмиграции писателя; Андрей Белый тогда болел. «Но в том-то и дело, что Белый был Белым, т. е. человеком, для которого ненормальная температура была лишь внешним выражением внутренней нормы его бытия. И потому, несмотря на всю сирость, расстроенность, бедность и болезненность в последний раз виденного мною Белого, мое последнее свидание с ним осталось в памяти верным итогом всех моих прежних встреч с этим единственным человеком, которым нельзя было не интересоваться, которым трудно было не восхищаться, которого так естественно было всегда жалеть, временами любить, но с которым *никогда* нельзя бы-

ло попросту быть, потому что в самом существовании для нас, людей, смысле его, быть может, и не было с нами».

Посвящаю книгу светлой памяти Маргариты Ивановны Лекомцевой (Бурлаковой) (10.12.1935—29.01.2018), великого исследователя энергии слова.

*Александр Марков,  
профессор РГГУ и ВлГУ,  
в.н.с. МГУ имени М.В. Ломоносова  
29—30 января 2018 г.*

**Андрей Белый**



**ПРИНЦИП ФОРМЫ  
В ЭСТЕТИКЕ  
(сборник)**





# СВЕТОВАЯ СКАЗКА

## 1

Бегут минуты. Мелькают образы. Все несется. Велик полет жизни. Крутятся созвездья — возвращаются без конца. И летят, летят...

Это — слезы огня: Безначальный<sup>1</sup> заплакал когда-то. Брызги вспыхнувших слез в необъятном горят, остывая. И аккорды созвездий<sup>2</sup> в душе пробуждают забытую музыку плача.

Это — звезды — огнистые искры промчавшейся вечной ракеты<sup>3</sup>. Горят, остывая. Сквозь хаос пространств посылают друг другу сно-

---

<sup>1</sup> Безначальный (греч. ἀναρχος) — один из эпитетов Бога в христианстве, применяется ко всем лицам Троицы, чтобы подчеркнуть их равенство.

<sup>2</sup> Образ, изобретенный Андреем Белым, вероятно, с оглядкой на околomuзыкальный термин «рыдающий аккорд», ставший поэтическим штампом благодаря С.Я. Надсону. Рыдающий аккорд, одновременный удар по струнам, напоминает одновременный свет мерцающих звезд созвездия.

<sup>3</sup> Вероятно, имеется в виду ракета салюта, а не сигнальная ракета, уже известная русской армии, но требующая строго вертикального запуска.

пы золотые — знамена огня промчавшейся родины.

И вот, погасая, бросают сквозь бездну золотисто-воздушные светы. Прижимает остывшее лоно снежно-трепетные ласки тепла и белого золота. И от бело-золотых, атласно-воздушных и жарких томлений сотканные из лучей существа возникают на поверхности стынувших звезд<sup>1</sup>.

Поют о Солнцах дети Солнца, отыскивают в очах друг у друга солнечные знаки безвременья и называют жизнью эти поиски светов.

А золотисто-воздушные потоки летят и летят к ним, лаская и нежно целуя, сквозь хаос столетий, сквозь бездну текущих пространств.

Среди минут мелькают образы, и все несется в полете жизни. Дети Солнца сквозь бездонную тьму хотят ринуться к Солнцу.

Как бархатные пчелы, что собирают медовое золото, они берегут в сердцах запасы солнечного блеска. Сердце их вместит полуднев-

---

<sup>1</sup> Андрей Белый соединяет обычную для его времени космогонию, в которой небесные тела образуются при остывании изначально раскаленной материи, с представлением о явлении первых форм разума как тончайших вспышек.

ный восторг: оно расширится, как чаша, потому что душа их должна стать огромным зеркалом, отражающим молнии солнц. Они рожают внуков Солнца, чтоб передать им тайну света — светозарные знаки. Эти знаки открывают солнечность.

И вот длинный ряд поколений научается вспоминать невиданное и называет наукой эти желанные воспоминания.

Собирают солнце, накаплиют свет — золотые свет и воздушно-белые, — накапливают свет внуки Солнца.

Будет день, когда сердце их вместит все огненные слезы — слезы мировой ракеты, вспыхнувшей до времени времен.

## 2

Я родился. Детство мое было окутано тьмой. Два черных крыла<sup>1</sup> трепетали над младенцем. Висела черная, ночная пасть и дышала холодом. Помню впервые себя у окна. Замороженные стекла горели искрами. Мне хотелось,

---

<sup>1</sup> Фалды темного костюма; возможно, влияние пре-рафаэлитской эстетики, осуждавшей промышленный, угольный цвет официального костюма.

чтоб няня собрала эти искры в деревянную чашечку.

Кто-то седой и скорбный сидел за столом, вперив серые очи в одну точку. Потирал руками колени и сморкался от времени до времени. Две свечи<sup>1</sup> погребально светили ему, и широкая черная лента его пенсне непрерывно стекала со скорбного лица. Он сидел на фоне зияющей тьмы, неумолимо рвавшейся в освещенное пространство. Оскаленная пасть грозила нас проглотить. Но скорбный старик встал и закрыл двери. Пасть сомкнулась.

А он продолжал сидеть, замирая, вперив глаза в одну точку. Он мне показался неизвестным, но заскорузлый палец руки протянулся надо мной, и над ухом раздался голос няньки: «Вот папа... Он с нами...» Я начинал узнавать. За стенкой раздавалась суровая песнь. Согбенный отец подошел ко мне. Щекотал пальцем и говорил: «Это — зимний ветер».

---

<sup>1</sup> Настольная лампа. К двусвечным настольным лампам относится так называемый «миракль»: две свечи помещались за ширмой с картинкой, что давало рассеянный свет и одновременно будило воображение проекцией картинки.

В окне зияла черная пасть и дышала холодом. Мне сказали, что там — небо.

Унесли спать.

### 3

Я любил солнечных зайчиков, бегающих по стенам. Это было так странно, что я покрикивал: «Что это, что это?..» Но все смеялись. Смеялся и я, но в груди моей бились крылья.

Я любил золотисто-воздушные потоки светов и ласки белого золота. Весной мы переезжали на дачу, и я бегал по дорожкам сада отыскивать детей. Это были всё голубоглазые мальчики и девочки. Мы играли в детей Солнца. После дождя лужи сияли червонцами. Я предлагал собирать горстями золотую водицу и уносить домой. Но золото убегало, и когда приносили домой солнечность, она оказывалась мутной грязью, за которую нас бранили. Иногда мы прыгали по лужам, в синих матросках с красными якорями, хлопали в ладоши и пели хором: «Солнышко-ведрышко»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Известная потешка. Позднее, в 1912 г., вариацию на эту потешку напишет К. Бальмонт.

Ослепительные брызги разлетались во все стороны, но когда возвращались домой, взрослые говорили, что мы покрыты грязью. Смутно понимали мы, что все это хитрей, чем кажется.

А золотисто-воздушные потоки летели сквозь хаос столетий и ткали вокруг нас полудень белого золота. Мы казались лучезарными, и седой дачник всегда провожал нас старческим бормотаньем: «Невинные ангелы...»

О Солнце мечтали дети Солнца. Собирали, как пчелы, медовую желтизну лучей. Я не знаю, чего нам хотелось, но однажды я попросил у отца золотого вина<sup>1</sup>, полагая, что это — напиток солнца.

Мне сказали, что детям рано вино пить. Однажды собрались дети Солнца к старой бузине. Это был наш воздушный корабль. Мы сидели на ветвях, уплывая к Солнцу. Я командовал отплытием. В груди моей подымалась музыка: раздавался шелест молниеносных струй. А дерево бушевало, и ветви склонялись. Склоня-

---

<sup>1</sup> Если это не просто поэтическое сравнение, то это токайское (виноград его, по легенде, растет на богатой золотом земле), «золотое вино» иногда противопоставляемое «соломенному вину» из винограда, подсушенного на соломенных матах.

ясь, качали детей света, несущихся к Солнцу. Потоки белого золота пробивали зелень, грели нас и качались на песке лучезарными яблочками.

4

Однажды вечером раздались звенящие звуки. Точно растягивали мед золотой и густой, как клей, чтоб делать из меда золотистые, лучезарные нити. Порой казалось, что это — плещущие струи жидкого солнца. Но это не было солнце: на балкончике соседней дачи сидел хромой студент в красной рубаше, потряхивал кудрями и водил по скрипке смычком<sup>1</sup>.

И скрипело золото, растягиваясь в нити, и кто-то со смехом наматывал эти нити в золотые клубочки и бросался клубочками, как лучезарными зайчиками.

Долго я слушал хромого студента и говорил: «Звучит солнце... звучит золото... не все то золото, что блестит...»

Учился.

---

<sup>1</sup> Звук скрипки «солнечный», вероятно, из-за четырех струн скрипки, тогда как солнце находится как раз на четвертом небе по пифагорейской теории о музыке сфер.

5

Дни мелькали. Я устраивал опыты. Шуршал золотыми, осенними листьями.

Раскрашивал картинки золотыми красками. Сыпал между пальцами сухой, желтый, шуршащий овес.

Однажды луна озаряла комнату. Я вскочил с постели и подбежал к зеркалу. Из зеркальной глубины ко мне бросился резвый мальчик и блистал глазенками. С ближней дачи неслись солнечные звуки. Наматывали лучезарные клубочки ниток. Должно быть, студент играл на скрипке.

Я поймал зеркалом лунный луч. Опрокинул зеркало на пол и мечтал, что стою над прудом. Золотая, блестящая поверхность блистала трепетом, и хотелось искупаться в глубине. Я прыгнул в зеркало. Раздался треск, и что-то укусило меня за ногу.

Прибежали на шум. Увидали меня у разбитого зеркала.

Тогда собрался семейный совет, и решили взять мне учителя. Дяди и тетки наперерыв толковали: «Впечатлительный мальчик ищет пищи своей любознательности. Рациональней



удовлетворить любознательность солидной пищей, нежели кормить ее фантазиями». Один старый отец скорбно молчал. Поглядывал на меня. А широкая лента его пенсне непрерывно стекала с лица. Он понимал меня. Но он молчал.

С той поры ко мне стал хаживать хромой студент с длинными волосами. Тщетно я ждал, что он принесет с собой и скрипку. Он приносил мне лучезарных букашек да сушеные травы, говоря, что и это — продукты солнечной энергии.

Впоследствии я узнал, что он стал спиритом<sup>1</sup>. Проходили года.

## 6

Я кончал гимназию. Иногда ко мне заходил хромой учитель. Раздавался его резкий голос: «Бегут минуты. Мелькают образы. Все несется. Велик полет мысли. Память — чувствительная пластинка. Все она отпечатает. Летит возвратный образ. Вторично отпечатывается. Стира-

---

<sup>1</sup> Практикующий спиритизм — технологию общения с духами умерших, своего рода облегченную религию для тогдашних приверженцев прогресса.

ются частности. Остаются общие контуры. Образуется понятия...»

Он ударял пальцами в такт речи, учил меня музыке слов. У него осталась привычка приходить ко мне, развивать мои мысли, стирать частности, образовывать понятия.

Понятия сплетались. Разнообразны были их отношения. Ткань плелась. Звенья умозаключений, как паутинные хлопья, подавали знаки нам издали. Окрепшая мысль крыльями била. Бил руками по столу и ногой по полу мой восторженный учитель, и узенькая белокурая бородака тряслась восторженно.

Он кричал: «Мысль растет. Все уносит. Все несется на крыльях мысли. Но вот сама мысль загибается — загибается, как лента. Обращается на себя. Замыкается круг ее. Разбросанные звенья умозаключений сливаются в одно паутинно-туманное кольцо. Ветер вращает это белесоватое колесо тумана».

И мы образовали круги мысли и вращали это белесоватое колесо тумана — я и хромой учитель. И слова наши рассекали воздух, как бриллиантовые ракеты. Обсыпали друг друга дождем огненных слез пиротехники глубин.

7

Я исследовал спектры<sup>1</sup>. В колбах и ретортах у меня возникали миры. Неоднократно профессор астрономии тыкал меня под телескоп. Наконец я сдал экзамен и открыл курс: «О хвостах комет»...

8

Вся солнечность, на какую я был способен, все медовое золото детских дней, соединясь, пронзили холодный ужас жизни, когда я увидел Ее. И огненное сердце мое, как ракета, помчалось сквозь хаос небытия к Солнцу, на далекую родину. Стала огненная точка в темноте рисовать световые кольца спирали. Наконец она удалилась. Огнисто-спиральные кольца беззвучно растаяли.

Ее глаза — два лазурных пролета в небо — были окружены солнечностью кудрей и матовой светозарностью зорь, загоревшихся на ее ланитах. Пожарный пурпур горел на ее тон-

---

<sup>1</sup> Спектральный анализ веществ в химии, созданный Кирхгофом и Бунзеном в 1859 г., вероятно, также отсылка к французскому *spectre* — призрак, видимость.

ких губах, под которыми блистало жемчужное ожерелье.

Мы были две искры, оторванные от одной родины, — две искры потухшей ракеты. Взглянув друг другу в глаза, мы узнали родину.

9

Я писал ей: «Вспыхнула душа трепетным огоньком — светозарная точка. И свет мира засиял. И свет мира не был залит тьмою.

Понеслась сияющая точка к водопаду времени. Вонзилась в века. В черноте стала рисовать огненные кольца спирали. Можно было видеть огненную спираль, уносившуюся сквозь время.

Начало ее сверлило тьму.

И свет мира, засиявший во мраке, мирно понесся на далекую родину.

Ревели века. Нависал старый рок — черный ужас. Замирало сердце, трепеща. Пустота разверзалась во всех концах — и в веках, и в планетных системах. Хлестали слезы — эти вечные ливни. Налетали потопа. Заливали пламенный путь.

Отныне не могли задуть огневеющий восторг.

И все видели полет воспламененной души, оставлявшей позади огненные кольца спирали. Нужно было раз коснуться души. И пылала душа — светозарная точка. Уносилась сквозь время. Казалось — змея, огневеющая белизной, переползала мировую пустоту, оглушаемая роковым воплем столетий. То, что зажглось, несло сквозь время. А время спешило в безвременье. И свет мира, засиявший во мраке, мирно понесся на далекую родину».

Так я писал. После этого письма я ее встретил, но она отвернулась. Это было зимой, на катке. Она скользила по прозрачному льду под руку с офицером, оставляя на льду то круги, то спирали. Казалось, они неслись сквозь время.

## 10

Я хотел ее удивить и показать ей вечное. Для этого на скошенном лугу перед дачей я велел тайно забить ракеты. Я хотел устроить неожиданный фейерверк — разорвать тысячи солнц над влажными, ночными лучами. Я знал, что она должна была присутствовать при этом, потому что муж ее — мой друг — не

захочет лишать меня удовольствия, а она — его. Я хотел намекнуть ей этими ракетами о полетах и восторгах наших душ.

Мы весело пили золотое вино, полагая, что это — напиток солнца. Черная ночь нас покрыла туманным холодом. Суеверней и чаще дышали горячие груди. Она почему-то украдкой бросала на меня удивленные взоры, но я делал вид, что ничего не вижу.

Мы пили золотое вино и багряное. Я дал знак хрому медиуму<sup>1</sup>, старому учителю, и он скрылся во мраке ночи. Что-то тревожно-маящее, грустно-мягкое почilo на ее застывшем лице. Я пригласил всех на террасу. Над нами висела черная ночная пасть.

Висела и дышала холодом.

У горизонта забила золотая струйка искр. У горизонта открылся искромет. Понеслись по ветру золотенькие искры, быстро гаснувшие. Еще. И еще.

И везде забили искрометы. С ближнего холма сорвался поток светозарных искр, наполняя окрестность ровно-золотым трепетом.

---

<sup>1</sup> Термин спиритизма, означающий посредника в общении с душами умерших.

Озаренный золотистым, хромой медиум кричал так странно звучащие слова: «Еще не все погибло. Душа перестала лететь на далекую родину, но сама родина затосковала о потерянных — и вот летит им навстречу старинная родина». Над горизонтом промчались горящие жаворонки — точно красные кометы, и все слышали над головой трепетание крылий примчавшейся родины.

А хромой медиум, уже не озаренный погасшим водопадом, продолжал выкрикивать в темноте: «И вот, как ракета, взвилось огоньковое слово. У горизонта забила золотая струйка искр. У горизонта открылся искромет. Понесли по ветру золотенькие искры, быстро гаснущие. Еще. И еще.

И везде забили искрометы».

А уже окрестность свистела и шипела. Огненные колеса жужжали, кое-где вспыхивали пурпурно-бенгальские, странные светочи.

Кто-то слышал тихую поступь — бархатно-мягкую поступь в тишине. Поступь кошки. Это ночной порой кралось счастье. Это было оно. Не понимали, что подымалось в сердцах, когда в небо били гаснущие искрометы — зо-

лотые фонтаны вдохновения. Не понимали, что вырвало из жаркой груди светомирные вздохи грусти.

Она стояла близко, близко. Что-то манящее, грустно-застывшее почило на ней, и, понимая меня, она смеялась в ласковой безмятежности.

Тогда я сказал гостям: «Вечность устроила факельное празднество. Значит, по лицу земли пробежали великаны. Только они могли выбросить пламя. Только они могли начать пожар. Только они могли затопить бездну дыханием огня»<sup>1</sup>.

1 1

Все потухло. Мы молчали. Неслись минуты, и мы смотрели на созвездья — эти слезы огня. Безначальный заплакал когда-то: брызги вспыхнувших слез в необъятном горели над нами. Сквозь хаос пространств посылали снопы золотые друг другу. И аккорды созвездий в душе пробуждали забытую музыку плача.

---

<sup>1</sup> Возможно, отсылка к концепции «воспламенения» (ἐκπύρωσις) у Гераклита и стоиков: периодического сгорания всего мира в пожаре.



Я услышал чуть слышные звуки рыданий и смеха. Точно роняли жемчуга.

Это она смеялась блаженно. Плакала горько. Тихо сказала, что ночь голубеет, а эмпирей<sup>1</sup> наполнен голубыми волнами.

Услышали звучание небес — прибой волн голубых. Сказали друг другу: «У нее истерика»...

Заискрились белые тучки пенно-пирным золотом. Горизонт янтарел.

Мы простились.

## 12

Я остался в голубом, ласковом безмолвии. Я молчал. Я добился своего. Мне оставалось только умереть от счастья.

1903

---

<sup>1</sup> Эмпирей (ἐμπυρος) — огненная сфера, верхнее небо как область чистых, полностью очищенных огнем душ. Тогдашний друг Андрея Белого Павел Флоренский противопоставлял «эмпирею» как область преобразующего жизнь опыта и «эмпирию» как область повседневного опыта.

## СВЯЩЕННЫЕ ЦВЕТА

*«Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы»*<sup>1</sup>. Свет отличается от цвета полнотою заключенных в него цветов. Цвет есть свет, в том или другом отношении ограниченный тьмою. Отсюда феноменальность цвета. Бог является нам: 1) как существо безусловное, 2) как существо бесконечное.

Безусловное над светом. Бесконечное может быть символизировано бесконечностью цветов, заключающихся в луче белого света. Вот почему «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы». «Увидел я, — говорит пророк Даниил, — что поставлены были престолы и возсел Ветхий днями: одеяние на нем было как снег»<sup>2</sup>... Мы существа, созданные по образу и подобию Бога, в глубочайшем начале нашего бытия обращены к свету. Вот почему окончательная противоположность божественности открывается нам *условно* ограничением

---

<sup>1</sup> Ин. 1, 5.

<sup>2</sup> Дан. 7, 9.

цвета до полного его отсутствия. Если белый цвет — символ воплощенной полноты бытия, черный — символ небытия, хаоса: «Посему они (нечестивые) поражены были слепотою... когда, будучи объаты густою тьмою, искали каждый выхода»... Черный цвет феноменально определяет зло как начало, нарушающее полноту бытия, придающее ему призрачность. Воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность, символизирует серый цвет. И поскольку серый цвет создается отношением черного к белому, постольку возможное для нас определение зла заключается в относительной срединности, двусмысленности. Определением черта, как юркого серого проходимца с насморком и с хвостом<sup>1</sup>, как у датской собаки, Мережковский заложил прочный фундамент для теософии цветов, имеющей будущее. К сожалению, сам он, открыв дверь к дальнейшим выводам, даже не заглянул в нее.

---

<sup>1</sup> Мережковский Д.С. Гоголь и черт. М., 1906, где постоянно соотносятся эпитеты «серый» и «серединный» (в смысле: посредственный) как характеристики духовного вырождения.

Исходя из характера серого цвета, мы постигаем реальное действие зла. Это действие заключается в возведении к сущности отношения без относящихся. Такое отношение — нуль, машина, созданная из вихрей пыли и пепла, крутящаяся неизвестно зачем и почему. Логика этой срединности такова: положим, существует нечто безотносительное; тогда проявление безотносительного совершается особого рода измерением; назовем это измерение глубинным, а противоположное ему плоскостным. Когда для измерения предметов мы восстанавливаем три координатных оси, то от нас зависит одну из трех осей назвать измерением глубины, а оси, лежащие в плоскости перпендикулярной, суть плоскостные измерения ширины и длины. Можно обратно: измерение глубины назвать измерением ширины. От нас зависит выбор координатных осей. Если безотносительное глубоко сравнительно с относительным, то выбор глубины и плоскости с нашей стороны всегда относителен. Мы уподобляемся точке пересечения координатных осей. Мы — начало координат. Вот почему отсчет с нашей стороны по линиям глуби-

ны, ширины и длины произволен. Такая логика расплющивает всякую глубину. Все срывает и уносит... но никуда не уносит, совсем как кантовский ноумен, ограничивающий призрачную действительность, но и сам не-сущий. Мир является ненужной картиной, где все бегут с искаженными, позеленевшими лицами, занавешенные дымом фабричных труб, — бегут, в ненужном порыве вскакивают на конки — ну совсем как в городах. Казалось бы, единственное бегство — в себя. Но «Я» — это единственное спасение — оказывается только черной пропастью, куда вторично врываются пыльные вихри, слагаясь в безобразные, всем нам известные картины. И вот чувствуешь, как вечно проваливаешься — со всеми призраками, призрак со всеми нулями нуль. Но и не проваливаешься, потому что некуда провалиться, когда все равномерно летят, уменьшаясь равномерно<sup>1</sup>. Так что мир приближается к нулю, и уже нуль, — а конки

---

<sup>1</sup> Уменьшение описано не как количественное уменьшение размера, а как лишение измерений, сведение к плоскости, а потом и к точке, которая «со всеми нулями нуль».

плетутся; за ним бегут эти повитые бледностью нули в шляпах и картузах. Хочется крикнуть: «Очнитесь!.. Что за нескладица?», но криком собираешь толпу зевак, а может быть и городского. Нелепость растет, мстя за попытку проснуться. Вспоминаешь Ницше: «*Пустыня растет: горе тому, в ком таятся пустыни*»<sup>1</sup> — и что-то омерзительное охватывает сердце. Это и есть черт — серая пыль, оседающая на всем.

Только тогда всколыхнется серое марево, гасящее свет, когда из души вырвется крик отчаяния. Он разорвет фантасмагорию. «И заревет на него в тот день как бы рев *разъяренного* моря; и взглянет он на землю; и вот тьма, горе и свет померк в облаках» (Исайя)<sup>2</sup>. В этом состоит обман неожиданности; он обнаруживает как бы бездну у ног. Кто скажет, что это действительная бездна, тот отношение примет за сущность. Современные любители созерцания в искусстве всяких бездн — почти все они на-

---

<sup>1</sup> Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt — из «Дионисийских дифирамбов» Ницше, включенных в книгу «Так говорил Заратустра».

<sup>2</sup> Ис. 5, 3.

ходятся на этой стадии. Следует помнить, что здесь еще нет никакой бездны. Это — оптический обман. Туча пыли загасила в руках светильник<sup>1</sup>, занавесив непроницаемой стеной вечный свет. Это — черная стена пыли, которая в первый момент кажется пропастью, подобно тому как неосвещенный чулан может казаться бездонно-черной вселенной, когда мрак, не позволяющий разглядеть его пределы, слепит глаза. Не следует бояться бунтующего хаоса. Следует помнить, что он — завеса, искус, который нужно преодолеть. Нужно вступить во мрак, чтобы выйти из него.

Первое сияние, разрезающее мрак, окрашено желто-бурым зловещим налетом пыли. Этот зловещий отблеск хорошо знаком всем пробуждающимся, находящимся между сном и действительностью. Горе тому, кто не рассеет этот зловещий отблеск преодолением хаоса. Он падет, раздавленный призраком. И Лермонтов, не сумевший разобраться в пригрезившемся ему пути, всегда обрывал свои глубокие прозрения.

---

<sup>1</sup> Возможно, отсылка к Лк. 11, 34: «светильник для тела есть око».

Хранится пламень неземной  
Со дней младенчества во мне.  
Но велено ему судьбой,  
Как жил, погибнуть в тишине<sup>1</sup>.

Ужас невоплощенных прозрений висел над  
ним, как занесенная секира палача:

Гляжу на будущность с боязнью,  
Гляжу на прошлое с тоской  
И, как преступник перед казнью,  
Ищу кругом души родной<sup>2</sup>.

И закат, в котором сам же Лермонтов видел  
священную улыбку, блещет, как жгучее пламя:

Закат горит огнистой полосой,  
Любуюсь им безмолвно под окном,  
Быть может, завтра он заблещет надо мной,  
Безжизненным, холодным мертвецом<sup>3</sup>.

И Лермонтов был обречен на полное непонимание сущности угнетавшего его настроения,

---

<sup>1</sup> Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...») (1830).

<sup>2</sup> Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Гляжу на будущность с боязнью...» (1838?).

<sup>3</sup> Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Смерть» (1830), с ошибками цитирования по памяти.



которое могло казаться (о, ужас!) позой, благодушным пессимизмом, мировой скорбью, «поэтической» грустью, тогда как на всем этом лежит отпечаток священной пророческой тоски.

Но такова участь *«впервые открывающих глаза»*<sup>1</sup>. Они равно далеки и от сна, и от победы.

Слеза по щеке огневая катится,  
Она не от сердца идет.  
Что в сердце обманутом жизнью хранится,  
То в нем навсегда и умрет<sup>2</sup>,

потому что

Не встретит ответа  
Средь шума мирского  
Из пламя и света  
Рожденное слово<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Источник цитаты не найден. Вероятно, соединение Пс. 146, 8: «Господь отверзает очи слепым» с многочисленными рассуждениями Д.С. Мережковского о глазах Лермонтова в статье «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», напр.: «Никто не смотрел в глаза смерти так прямо, потому что никто не чувствовал так ясно, что смерти нет».

<sup>2</sup> Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Романс» (1830—1831).

<sup>3</sup> Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Есть речи — значенье...» (1839).

В судьбах отдельных выдающихся личностей, как в камер-обскуре, отражаются судьбы целых эпох, наконец, судьбы всемирно-исторические. Отдельные лица все чаще становятся актерами, разыгрывающими наши будущие трагедии — сначала актерами, а потом, может быть, и деятелями событий. Надетая маска прирастает к лицу. Такие лица часто оказываются точками приложения и пересечения всемирно-исторических сил. Это — окна, через которые дует на нас ветер будущего.

Таким лицом был Лермонтов. В его судьбе узнаешь всем нам грозящие судьбы. Секира, занесенная над ним, грозит всем нам.

Что судьбы вам дряхлеющего мира?  
Над вашей головой колеблется секира.  
Ну что ж? Из вас один ее увижу я<sup>1</sup>.

Ужас перед *дряхлеющим миром*, над которым занесена секира, напоминает слова о днях, в которых будет *«такая скорбь, какой*

---

<sup>1</sup> Из стихотворения М Ю. Лермонтова «На буйном пиршестве задумчив он сидел» (вариант 1840 г.), по памяти.

*не было от начала творения»*<sup>1</sup> — о последних днях. Еще ступенью дальше, и образ грядущего Мстителя должен встать перед Лермонтовым. И он встает:

Настанет год, России черный год,  
Когда чума от смрадных мертвых тел  
Начнет бродить среди печальных сел...  
И зарево окрасит волны рек...  
В тот день явится мощный человек...  
И будет все ужасно, мрачно в нем<sup>2</sup>.

Тут он перекликается с современными поэтами и писателями:

Конец уже близок, неожиданное сбудется скоро<sup>3</sup>.

*Вл. Соловьев*

Мне чудится — беда великая близка!  
Но близости ее никто еще не слышит...<sup>4</sup>

*Голенищев-Кутузов*

---

<sup>1</sup> Мф. 24, 21.

<sup>2</sup> Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Предсказание» (1830).

<sup>3</sup> Из стихотворения Вл. Соловьева «Сон наяву» (1895).

<sup>4</sup> Из стихотворения А. А. Голенищева-Кутузова «1-е января 1902-го года», по памяти.

«„Грязненькие“ трактиры... встречаются во всех романах Достоевского. В них-то и происходят самые важные, отвлеченные и страшные разговоры главных героев его о последних судьбах русской и всемирной истории. И... чувствуешь, что именно пошлость этой... лакейской „смердяковской“ обстановки... придает беседам этим их особенный, современный, русский... грозовой и зловещий — как небо перед ударом грома... апокалиптический отблеск» (Мережковский)<sup>1</sup>.

Луч вечного света придает здесь, безобидной на взгляд, серединной серости этот ужасный, истинный для нее оттенок. Преодолевая эту стадию, мы приближаемся к другому испытанию — внезапно все окрашивается огненным блеском красного зари. В физике известно свойство белого луча окрашиваться красным цветом при прохождении сквозь запыленную, непрозрачную среду определенной толщины и плотности. Итак, впечатление *красного* создается отношением белого светоча к серой сре-

---

<sup>1</sup> Из книги Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», в сокращенной цитате отмечены не все купюры.

де. Относительность, призрачность красного цвета — своего рода теософское<sup>1</sup> открытие. Здесь враг открывается в последней своей нам доступной сущности — в пламенно-красном зареве адского огня. Следует помнить, что это — последний предел относительности — призрак призрака, способный, однако, оказаться реальнее реального, приняв очертания змия: «Вот, большой *красный* дракон с семью головами и десятью рогами, и на головах его семь диадим. Хвост его увлек с неба третью часть звезд» (Откровение)<sup>2</sup>.

Это — Марево; это горят остатки пыли, насевшей на человеке; это — в глазах у нас. «Являлися им, — говорится в Премудрости Соломона, — только сами собою горящие костры, полные ужаса, и они, страшась *невидимого призрака*, представляли себе действительность еще худшей»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Слово «теософия» (θεοσοφία — богомудрие) Андрей Белый часто употребляет не только в терминологическом значении «теоретический оккультизм», но и шире, в значении «способность видеть духовные сущности, отменяющие семантику привычных вещей».

<sup>2</sup> Откр. 12, 3—4.

<sup>3</sup> Прем. 17, 6, по памяти.

Любовь на этой стадии окрашена огненным цветом всепожирающей страсти; она полна темных чар и злого, земного огня.

Одинокий, к тебе прихожу,  
Околдован огнями любви.  
Ты гадаешь — меня не зови:  
Я и сам уж давно ворожу.  
Ворожкой полоненные дни  
Я лелею года — не зови.  
Только скоро ль погаснут огни  
Заколдованной, темной любви.<sup>1</sup>

*Блок*

---

<sup>1</sup> Из стихотворения А. А. Блока «Одинокий, к тебе прихожу...» (1901), по памяти. У Блока:

Одинокий, к тебе прихожу,  
Околдован огнями любви.  
Ты гадаешь. — Меня не зови. —  
Я и сам уж давно ворожу.  
  
От тяжелого бремени лет  
Я спасался одной ворожкой,  
И опять ворожу над тобой,  
Но неясен и смутен ответ.  
  
Ворожкой полоненные дни  
Я лелею года, — не зови...  
Только скоро ль погаснут огни  
Заколдованной темной любви?

1 июня 1901. С. Шахматово

Такая любовь способна явить образ той, о которой сказано в Откровении: «И я увидел жену, сидящую на багряном звере... И на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям»<sup>1</sup>.

Здесь нельзя оставаться. Здесь сгоришь. Нужно идти вперед. Ведь и слова апостола Петра достаточно ясно говорят, что это — иску́с: «Возлюбленные! *Огненного искушения, для испытания* вам посылаемого, не чуждайтесь, как приключения для вас странного; но, как вы участвуете в Христовых страданиях, радуйтесь»<sup>2</sup>. «Если будут грехи ваши как *багряное*, как снег убелю, — говорит пророк Исая, — если будут *красны*, как пурпур, как волну убелю»<sup>3</sup>. «Но в этом огне, в этом пожаре, от которого мир должен загореться и сгореть, остается свежесть галилейских лилий неувядаемых. Какая тайна в благоухании этих белых лилий, в благоухании белой, как лилия, воскресшей Плоти» (Мережковский)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Откр. 17, 3—4, по памяти.

<sup>2</sup> 1 Петр. 4, 12—13.

<sup>3</sup> Ис. 1, 18.

<sup>4</sup> Из книги Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский».

От нашей воли зависит собственной кровью погасить пожар, превратить его в багряницу страдания. А то мы сгорим, и ветер помчит серый пепел и будет лепить из них призраков. Молитва до кровавого пота поддержит нас в часы горений, разрушит чары красных ужасов. *«Лучше мне умереть, нежели оставить молитву»*<sup>1</sup>, — говорит пророк Даниил. Только молитвой Даниил угашал жгучесть *«пещи огненной»*.

«И показал он мне Иисуса, великого иерея, — говорит Захария, — и сатану, стоящего по правую руку его, чтобы противодействовать... И сказал Господь сатане: Господь да запретит тебе, сатана, да запретит тебе Господь, избравший Иерусалим. *Не головня ли Он, исторгнутая от огня»*<sup>2</sup>. Здесь Спаситель назван *«головней, исторгнутой из огня»*. Нужно было воплотиться Христу в средоточие борьбы и ужаса, сойти во ад, в *красное*, чтобы, преодолев борьбу, оставить путь для всех свободным. Он победил. Испытание всплыло на поверхность, как огненная река, которая, по

---

<sup>1</sup> Дан. 6, 13.

<sup>2</sup> Зах. 3, 1—2.



словам Даниила, *«выходила и проходила перед ним»*<sup>1</sup>.

В красном цвете сосредоточены ужас огня и тернии страданий. Понятна теософская двойственность красного. Не в силу ли предшествующей страданию стадии горения Сатаниил у богомилов — старший брат Христа? Не потому ли у манихеев два Бога Творца: добрый и злой. Все это не заполнит бездны между добром и злом... Христос останется противопоставленным сатане, как в видении пророка Захарии.

Кровь недаром обагрила Его. В багряницу недаром облекли Его... *Сия чаша есть новый завет* в Его крови, которую Он за нас пролил. Недаром ужасался и тосковал Он, обращая горестный взор свой на дремлющих учеников: *«Душа моя скорбит смертельно»*... И пот Его, как кровь, орошал землю. *«И одели Его в багряницу и, сплетши терновый венец, возложили на Него»*... *«Был час третий, и распяли его»*... *«В шестом же часу настала тьма»*... *«В девятом часу возопил Иисус громким голосом: «Элои, элои! Ламма Савахфани»* (от Марка)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Дан. 5, 5.

<sup>2</sup> Мф. 27, 46; Мк. 15, 3.

Крест, воздвигнутый на Голгофе, навсегда разделяет ужас от грядущей радости второго пришествия, когда Он придет с небесными войсками, облеченными в *висон белый*<sup>1</sup>.

Крест, воздвигнутый на Голгофе, весь покрытый каплями крови, и венец ароматных, нетленных и белых мистических роз!<sup>2</sup> Первые века христианства обогреты кровью. Вершины христианства белы как снег. Историческая эволюция церкви есть процесс «убеления *риз кровью Агнца*»<sup>3</sup>. Для нашей церкви, еще не победившей, но уже предвкушающей сладость победы, характерны все оттенки заревой розовой мечтательности. Розовый цвет соединяет красный с белым. Если теософское определение красного цвета как относительности борьбы между Богом и дьяволом сопоставить

---

<sup>1</sup> Откр. 19, 14. Потом интересное сочетание сходных образов появится в «Москве — Петушках» Венедикта Ерофеева (глава «Орехово-Зуево»): «Кто там, облаченный в пурпур и крученый виссон, смежил ресницы и обоняет лилии?»

<sup>2</sup> Возможно, отсылка к образному строю творчества художников-прерафаэлитов, потом сопоставление любимой прерафаэлитами Беатриче с белой розой станет лейтмотивом цикла Н.С. Гумилева «Беатриче» (1910).

<sup>3</sup> Откр. 7, 14.

с розовым, в котором уже явно выражено преобладание белого светоча человекобожества, то следующая стадия душевного переживания окрашена в розовый цвет.

Приближаясь к безусловному, познаем идеи. Познание идеи животворит. В искусстве идеи — источник наслаждения. Когда они превращаются в знамена, влекущие к целям, искусство соприкасается с религией. Тогда идеи вдвойне животворны. Восхождение к высшим сферам бытия требует внутреннего знания путей. Наш верный проводник — молитва. Она проясняет тусклое стекло<sup>1</sup>, через которое мы видим. Ослепительный блеск идеального после пролитых слез. Молитва — условие, переплавляющее скорбь в радость. Восторг есть радость об идеях. Молитва беспрепятственно проводит в душу идеи.

В молитве вершины искусства соединяются с мистикой. Соединение мистики с искусством есть теургия<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> 1 Кор. 13, 12.

<sup>2</sup> Одно из ключевых слов эстетики символизма Андрея Белого (θεουργία — богоделание), в первоначальном смысле — способность философа, достигшего обожения, совершать те же действия, которые совершает Бог.

Теургия преобразует отношение к идеям. Идеи — проявление божественных начал. В религии Зороастра идеи отождествлены с девятью ангельскими началами. В христианстве девять ангельских чинов<sup>1</sup>. В искусстве идея пассивна. *В религии она влияет.* Созерцание идеи в искусстве освобождает от страдания. Теургическое созидание приобщает любви. Мы начинаем любить явление, видя его идею. Мы начинаем любить мир идеальной любовью. Чувства, по Шопенгауэру, суть деятельности воли<sup>2</sup>. Любовь — глубочайшее чувство: глубочайшая деятельность воли. «Если я роздал все имение мое и отдал тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы»<sup>3</sup>. Вот что сказал Павел. Разнообразны

---

<sup>1</sup> Общая для послевавилонского иудаизма и христианства схематизация служебных духов для понимания границ их действия, причем в христианстве чинов всегда девять, исходя из представления об ангелах как зеркале Троицы, умножении троицы на три.

<sup>2</sup> В философии Артура Шопенгауэра достоверное чувственное восприятие требует предварительной активности субъекта и объекта, а значит, воли как единственной истинной субстанции, в сравнении с которой прочие субстанции оказываются иллюзорными.

<sup>3</sup> 1 Кор. 13, 3, по памяти.

явления любви. Часто зерно любви затуманено. Часто потерян для нас ее истинный корень.

Если деятельность любви должна быть организована рассудком, то вопрос о степени влияния рассудка на чувство переносит определение любви в область философии. Но гармония между рассудком и чувством не достигается компромиссами между тем и другим. Непосредственное влияние чувства на рассудок, по Канту, является источником заблуждений<sup>1</sup>. Преодоление рассудка и чувства объединением их неизменно расширяет формы познания до самых общих. Мудрость — наиболее широкая ступень познания. Символизм — область ее применения. Всякая любовь отсюда — прообразовательна, символична. Символическая любовь переносит в Вечность точку ее прило-

---

<sup>1</sup> «Критика чистого разума», параграф «О трансцендентальной видимости». Андрей Белый понял мысль Канта неверно, у Канта говорится: «Поэтому можно, пожалуй, с полным правом сказать, что чувства не ошибаются, однако не потому, что они всегда правильно судят, а потому, что они вообще не судят. Следовательно, и истина, и ошибка, а значит, и видимость, вводящая в заблуждение, имеют место только в суждении, т.е. только в отношении предмета к нашему рассудку» (пер. Н.О. Лосского).

жения. Воплощение вечности есть теургия. Любовь теургична по существу. Следовательно, в ней мистика. Организация любви религиозна.

Если же истинная любовь заключается в неорганизованном чувстве, новый ряд вопросов имеет место: каково отношение любви к нравственности, к праву, к закону? Некоторые социологи говорят, что нравственность есть оценка интересов<sup>1</sup>. Право, по Соловьеву, есть исторически подвижное определение принудительного равновесия двух нравственных интересов — личной свободы и общего блага. Право сводится к нравственности. Закон же — эта обязательная организация права — подчинен благодати. Благодать — проявление божественной любви. Любовь, отблеск сущности, будучи вне права, нравственности, закона, не должна упразднять ни того, ни другого, ни третьего. Ее существенными признаками для этого должны быть всеобщность и постоянство — Вечность. В теургии воплощение Вечности. Поэтому непосредственное чувство

---

<sup>1</sup> Тезис Рудольфа фон Иеринга, с которым спорил Вл. Соловьев в книге «Оправдание добра».

любви должно заключать в себе нечто религиозное. Она идеальна. Идеи могут быть родовые и видовые. Идеи мира и человечества наиболее всеобщие. В видимом мире человек образует высшую ступень объективации из доступных нашему наблюдению. В нем сущность мирового процесса. Идеи мира и человечества условно совпадают для нас. Идею мира можно назвать душой мира. Душа мира, София, по Соловьеву, есть совершенное человечество, вечно заключающееся в божественном существе Христа<sup>1</sup>. Тут мистическая сущность церкви совмещена с образом вечной женственности, невесты Агнца. Тут Альфа и Омега истинной любви. Отношение Христа к церкви — жениха к невесте — бездонно-мировой символ. Всякую окончательную любовь этот символ высвечивает. Всякая любовь есть символ этого символа. Всякий символ в послед-

---

<sup>1</sup> «София есть идеальное, совершенное человечество, вечно заключающееся в цельном божественном существе» (Вл.С. Соловьев. Чтения о Богочеловечестве). Интересно, что если Андрей Белый выпустил слово «идеальное», то Н.А. Бердяев, излагая впоследствии взгляды Соловьева, наоборот, выпускал слово «совершенное».

ней широте явит образ Жениха и Невесты. Звук трубы призывно раздается из «*Нового Иерусалима*». Вершины всякого символа — о последнем, о конце всего. Окончательная сущность последнего символа откроется там, где будет «*новая земля и новое небо*»<sup>1</sup>... Откровение Иоанна оканчивается голосом невесты: «Прииди». Вершины всех форм любви, сближенные общим символом, готовят нас к Вечности. То, что начнется здесь, окончится там.

Отблеск религиозной любви падает на брак. В браке, по словам Соловьева, мы имеем образ, освященный словом Божиим, обозначающий союз Христа с Церковью. «Главное значение в браке, — говорит Соловьев, — принадлежит пафосу любви. Свое природное дополнение — женщину человек видит здесь не так, как она является внешнему наблюдению, а прозревает в ее идею, в то, чем она первоначально назначена быть, чем ее от века видел Бог и чем она должна окончательно стать... Она утверждается, как самоцель... как существо, способное

---

<sup>1</sup> Откр. 21, 1: «И увидел я новое небо и новую землю».



к „обожению“» («Оправдание добра»)<sup>1</sup>. Пока брак не достиг совершенства, преемственность поколений должна выполнить эту задачу.

«Жажда в созидающем, стрела и стремление к сверхчеловеку; говори, брат мой, таково ли твое стремление к браку» (Ницше)<sup>2</sup>.

Постепенное осуществление брака есть задача всемирно-историческая. Его смысл только мистический. Всякое иное отношение к браку формально. Такое отношение есть источник неосуществившихся надежд.

---

<sup>1</sup> Полная цитата:

Главное значение принадлежит в этом отношении среднему элементу [между браком как духовным событием и половыми отношениями] — любовной экзальтации, или пафосу любви. Свое природное дополнение, свое материальное другое — женщину человек видит ведь не так, как она является внешнему наблюдению и как ее видят другие, посторонние, а прозревает в ее истинную сущность или идею, в то, чем она первоначально назначена быть, чем ее от века видел Бог и чем она окончательно должна стать. Тут и за материальной природой в ее высшем индивидуальном выражении женщине признается на деле безусловное значение, и она утверждает себя как нравственное лицо, как самоцель, или как существо, способное к одухотворению и «обожению».

<sup>2</sup> Из книги «Так говорил Заратустра», параграф «О ребенке в браке».

«Пусть я кого-нибудь люблю, любовь не красит жизнь мою»<sup>1</sup>, — говорит Лермонтов. Но здесь наибольшее приближение к сущности. Разочарованность *или даже пресыщенность* любви есть источник вечного искания. Вечная любовь — вот заря во всю долгую ночь.

Ничто не сблизит больше нас.  
Ничто мне не отдаст покой.  
И сердце шепчет мне подчас:  
Я не могу любить другой<sup>2</sup>.

*Лермонтов*

Без мученического венца не засияет вечная звездность любви. Только тогда, когда острые шипы разорвут страдающее чело и сброшенный венец пунцовых звезд озарит небо розами, — разбитый о плотину поток оргазма повысится, мерцая звездным. Память освободит дорогой образ от черт случайного, конечного, углубит его до символа, а душа скажет:

— Я не могу любить другой.

---

<sup>1</sup> Начальные строки стихотворения М. Ю. Лермонтова (\*\*\*, 1831).

<sup>2</sup> Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Стансы» (1830), по памяти.

«Нет, не тебя так пылко я люблю», — говорит Лермонтов. Но кого же, кого?

Люблю мечты моей создание  
С глазами, полными лазурного огня<sup>1</sup>.

Вот кого любит Лермонтов.

Если бы Лермонтов до конца сознал взаимодействие между *реальным* созданием мечты «с глазами, полными лазурного огня» и его символом, которым становится любимое существо, он сумел бы перейти черту, отделяющую земную любовь от вечной.

Брак и романтическая любовь только тогда принимают надлежащий оттенок, когда являются символами иных, еще не достигнутых, сверхчеловеческих отношений.

«Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами»<sup>2</sup>. Так говорит в «Песни Песней» Жених Церкви, Невесте своей.

---

<sup>1</sup> Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840). Один из ключевых для русского мистического символизма образов, благодаря цитированию второй строки в поэме Вл.С. Соловьева «Три свидания».

<sup>2</sup> Песн. 2.2.

«Что яблонь между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами»<sup>1</sup> — так отвечает Невеста-Церковь Жениху.

Рассеяны нам угрожавшие искусства, и ласковая заря брезжит розовыми янтарями. И вот ищешь улыбку бледно-матовых жемчугов, зоревых. Утренние звезды так и блещут, впиваясь в кусок зоревоего перламутра, — вечные бриллианты небес. Терновый венец весь в крови брошен к ногам. Где-то внизу, вдали, клубясь, догорает *«злое пламя земного огня»*<sup>2</sup>, как говорит Соловьев, догорает, свиваясь в багровые кольца: это красный дракон, побежденный, уползает в безвременье; а еще ниже, где-то в туманных пропастях, глухое рокотанье отступившего хаоса. Пока еще нет полной победы, неожиданный смерч пыли, поднявшись из бездн, еще может замутить свет; тогда всемирный огонь опять подожжет пространства; опять оборвется голос невесты — и опять, и опять понесется в бунтующем хаосе образ великой

---

<sup>1</sup> Песн. 2, 3.

<sup>2</sup> Из стихотворения Вл. Соловьева «Вся в лазури сегодня явилась...» (1875).

блудницы на багряном звере<sup>1</sup>. Тернии еще вопьются в чело.

Но вид отхлынувших бурь и зоревая ласка кротко успокаивают бедное сердце.

Образ мистической церкви на границах времен и пространств. Тают пространства. Начало времен сливается с концом. Образуется круг времени — «кольцо колец — кольцо возврата»<sup>2</sup>. Оттуда брызжет солнечность. Вот Она явит образ свой; но подымается голос из безвременья: «Ей, гряди скоро»<sup>3</sup>.

Христос — воплощенная Вечность — наш полновременный день. Приканчивается символизм, начинается воплощение. Мы должны воплощать Христа, как и Христос воплотился. Второй реальностью реальна наша любовь ко Христу. «Истинно, истинно говорю вам: Я есмь хлеб Жизни... Ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь во Мне пребывает и Я в нем». Это и есть *воплощение, теургия*, так что мы, дети, имеем надежду стать такими, как Он. И как

---

<sup>1</sup> Откр. 17, 3.

<sup>2</sup> Вероятно, отсылка к сюжету «Кольца нибелунга» Р. Вагнера: только Зигфрид, как не знающий страха, может вернуть золото.

<sup>3</sup> Ин. 22, 20.

в преображении любовью постигаем Его, так во всякую преображенную любовь воплощается Он. Ницшевский *«день великого полудня»*<sup>1</sup>, в который явится сверхчеловек, был и опять будет, вторично возвратится: «Вскоре вы не увидите Меня и опять вскоре увидите Меня... И радости вашей никто не отнимет у вас; и в тот день вы не спросите Меня ни о чем... Сие сказал Я вам, чтобы вы имели во Мне мир. В мире будете иметь скорбь, но мужайтесь: Я победил мир» (Иоанн)<sup>2</sup>. «Я вам сказываю, братие: время уже коротко, так что имеющие жен должны быть как неимеющие, и плачущие — как неплачущие... Ибо проходит образ мира сего» (Павел)<sup>3</sup>.

Пройти сквозь формы *«мира сего»*, уйти туда, где все безумны во Христе, — вот наш путь. *«Душа проснулась, это неспроста»*<sup>4</sup>, — гово-

---

<sup>1</sup> Аллюзия на фразу из главки «На блаженных островах» из «Так говорил Заратустра». У Ницше явлению сверхчеловека предшествует «и чистое небо, и время после полудня».

<sup>2</sup> Ин 16, 16; 23; 33.

<sup>3</sup> 1 Кор. 7, 29-31.

<sup>4</sup> Отсылка к эссе Метерлинка и его формуле «Пробуждение души» (Le réveil de l'âme).

рит Метерлинк. Мы на перевале и еще не знаем, куда можно прийти. Конец формам восприятия ведет к иным формам. Мир сей возникает в формах времени и пространства. Перемена этих форм для нашего непрекратившегося сознания изгладит образ «мира сего»<sup>1</sup>. Тогда будет новая земля и новое небо. Это и будет концом мира сего. Бесконечная линия причинности, развернутая во времени, с устранением времени обращается в точку. Стоящее в начале и конце — одно. «Я есмь Альфа и Омега, Начало и Конец, Который есть, и был, и грядет, Вседержитель» (Откровение)<sup>2</sup>. Кто из нас выйдет за время, тот скажет со Христом: «Я уже не в мире, но они в мире, а я к Тебе иду, Отче святой»<sup>3</sup>... Мы посмотрим на него. И лазурно-ясный взор ничего не укажет. И вот из двух разных миров посмотрим друг на друга. В конце мира полнота утверждения, окончательность образов. И обратно: в периоды пробуждения души образы, встающие перед нами, должны принять окончательные формы. Про-

---

<sup>1</sup> 1 Кор. 7, 31 (см. выше).

<sup>2</sup> Откр. 1, 8.

<sup>3</sup> Ин. 17, 11.

снулась душа, и опять заговорили о конце. Мы не знаем, будет ли наш перевал началом конца или прообразом его. Но в первых снежинках, закружившихся над нами, мы прочли священные обеты. В голосе первой вьюги слышали радостный зов: «Возвращается, опять возвращается»... Часто застигнутые в одиноких переулках глубокою полночью, останавливались перед пунцовым огоньком лампадки, моля о том, чтобы вся жизнь озарилась пунцовым. Пунцовый трепет на серебряно-снежной пыли, темно-синее небо с золотом — ясное... И неслись, и неслись грустно-милые сказки вьюги и чей-то голос подымался из безвременья: «Я увижу вас опять, и возрадуется сердце ваше, и радости вашей никто не отнимет у вас... Вы не спросите Меня ни о чем» (Иоанн)<sup>1</sup>. Окончателность христианства, новозаветность мысли о конце, неожиданное облегчение и радость, которая неизменно содержится в этой мысли, — вот свет, запавший нам в душу. Откуда нам сие? За что?

Когда разлетятся остатки пыли и блеснет воздушная белизна... и вот сейчас же заскво-

---

<sup>1</sup> Ин. 16, 22—23.



зит голубым. И уже *среди бела дня* мы научимся узнавать нашу радость, взирая на ясно-лазурное грустящее радостью небо. Белое сияние на внецветном фоне мировых бездн сквозит голубым. Таков оптический закон: это бывает всегда, когда *белое* подстиляет бесцветная бездна. И вот, глядя в лазурь, мы видим, что невозможный вид бездн мира занавешен воздушно-белой фатой. Только пристальный взор обнаруживает бездну, открывающуюся в прозрачном океане белого воздуха, как подстилающий этот океан фон, как дно — бездонное дно — как бездну. Соединение бездны мира, находящейся там, где нет ни времен, ни условий, с воздушно-белой прозрачностью как с символом идеального человечества — это соединение открывается нам в соединяющем цвете неба — этом символе богочеловечества, двуединства. «Принимая Меня, принимаете Отца... Я в Отце и Отец во Мне»<sup>1</sup>, — говорит Христос. Воздушная белизна, сквозящая бездной мира, — вот что такое небо. «Кто познает природу вещей и свою собственную, тот познает, что такое небо, — говорит Конфуций, —

---

<sup>1</sup> Ин. 14, 9—12.

потому что оно именно и есть внутренняя сущность»<sup>1</sup>.

Исходя из цветных символов, мы в состоянии восстановить образ победившего мир. Пусть этот образ туманен, мы верим, что рассеется туман. Его лицо должно быть бело, как снег. Глаза его — два пролета в небо — удивленно-бездонные, голубые. Как разливающийся мед — восторг святых о небе — его золотые, густые волосы. Но печаль праведников о мире — это налет восковой на лице. Кровавый пурпур<sup>2</sup> — уста его,

---

<sup>1</sup> Андрей Белый в мемуарах «На рубеже двух столетий» упоминает, что читал в «Вопросах Философии и Психологии» перевод книги «Середина и постоянство» Конфуция — это ошибка памяти Андрея Белого, трактат («Чжун юн», 中庸, чаще переводят «Срединное и неизменное»), входящий в конфуцианское Четверокнижие, из которого и взята приведенная цитата, принадлежит ученику Конфуция Цзы-Сы.

<sup>2</sup> Одно из названий тирского пурпура, также отсылка к багрянице Христа: уста воскресшего Христа оказываются кровавыми пеленами, опоясавшими мир, этот образ потом был раскрыт в поэме Андрея Белого «Христос воскрес» (1918):

Пресуществленные божественно  
Пелены,  
Как порфира,  
Расширенная без меры,  
Пронизывали мировое пространство...

как тот пурпур, что замыкал линию цветов в круг, как тот пурпур, который огнем истребит миры; уста его — пурпурный огонь. То здесь, то там мы в состоянии подсмотреть на лицах окружающих ту или другую черту святости. То лазурно-бездонные очи удивят нас, и мы остановимся перед ними, как перед пропастями, то снеговой оттенок чела напомним нам облако, затуманившее лазурь. Блеснет Вечность на детски чистом лице. Блеснет и погаснет, и не узнают грустные дети, *печать какого имени*<sup>1</sup> у них на челе. Зная отблески Вечного, мы верим, что истина не покинет нас, что она — с нами. С нами любовь. Любя, победим. Лучезарность с нами. О, если б, просияв, мы вознеслись. С нами покой. И счастье с нами.

1903

---

<sup>1</sup> Откр. 22, 4: имя зверя на челе отрекшихся от Бога.

# АРГОНАВТЫ

## I

Слетали тучи осенних листьев. Ветер сгонял их в кучу россыпей и потом срывал эти червонные россыпи, мча к морю. Все шумело тогда и звонило золотом.

К морю спускался седобородый рослый старик. Его кудри метались. Это был великий писатель, отправлявшийся за Солнцем, как аргонавт за руном. Его согбенный, молчаливый спутник — бледный незнакомец — едва поспевал за ним. Борода его росла метелкой. Глаза его были опущены. На рыхло-бледном лице зияли резиново-красные уста.

Оба мчались к морю. Аргонавт, вертя тростью, высказывал свои планы: «Буду издавать журнал „*Золотое Руно*“<sup>1</sup>. Сотрудниками моими

---

<sup>1</sup> Экспромт Андрея Белого уже через год превратился в действительное название действительного журнала, издававшегося в Москве с 1906 по 1909 г.: самый дорогостоящий русский литературный журнал издавал Н.П. Рябушинский, редактором литературного отдела первоначально был С.А. Соколов (Кречетов).

будут аргонавты, а знаменем — Солнце. Популярным изложением основ<sup>1</sup> солнечности зажгу я сердца. На весь мир наведу позолоту. Захлебнемся в жидком солнце. Унесем золотые листы распластанных светочей в погреба и подвалы. Там выкуем солнечные панцири. Я готов скорее выкрасить охрой седину и соткать себе одежду из соломы, нежели отказаться от своего проекта... Скоро мы секретно откроем пансион *„золотых дел мастерства“*<sup>2</sup>. Вы обещали управлять заводом солнечных броненосцев. Крылатый Арго ринется к Солнцу сквозь мировое пространство. Мы возьмем в руки переселенческое дело. Земля останется без обитателей, но зато чертоги Солнца наполнятся». Так говорил солнечный заговорщик. Заплясала красная резина губ на лице его спутника. Немой спутник поднял ресницы на вдохновенного мечтателя. Из глазниц блеснула серая даль — пространство: глаз у него не было. Глаз он не поднимал никогда на людей.

---

<sup>1</sup> Стандартное название научного жанра, описательный перевод нем. *Überblick*.

<sup>2</sup> Возможно, влияние высказанных Дж. Рёскином и вдохновленным им движением «Художества и рукоделия» идей о необходимости возрождения ремесел, в противовес машинному производству.

Над морем повис золотой грецкий орех, изливающий солнечность. Матовые светочи заката пеленали старого аргонанта. Он сказал, указывая на Солнце: «Каков орешек. Лучше я выкрашу охрой свои седины, чем откажусь от мысли переселить туда человечество».

Жидкие колонны золота плескались на струях. Они были сотканы из множества дрожащих молний. Последние молнии плясали у береговых камней. Мечтатель, стоя над морем, говорил: «Броня моего Арго будет соткана из этих молний. Мой Арго — золотая стрела, пущенная с земли к Солнцу. Довольно солнечности разгуливать по гостям. Теперь принимай ты, Солнце, само дорогих гостей... Мой Арго вонзится в мировое пространство и, вонзаясь, погаснет, как искра, для взора земных существ».

И опять согбенный, немой от рождения спутник поднял ресницы на аргонанта: глаз у него не было.

## II

На берегу они простились. Закатное облако пролило перлы золота. Бледный незнакомец, распустив зонт и подняв воротник, мчался по

городу, попадая калошами в лужи. Лицо его затенилось: из-под воротника торчала метелка. Вывески домов отливали огнем. На изумрудных струях метались струи солнца. Это была пляска солнечных светочей. Это были золотые черви. Потом черви стали рубинные. Вспыхнувшие стекла становились слитками красного золота, и солнечность заливала вечерние комнаты. Ее можно было черпать ведрами. У вечернего окна янтарел мечтатель, прижавший руку к сердцу...

### III

Прошло пять лет. Из нового органа периодической печати забили в набат. Город охватила золотая лихорадка. Журнал *«Золотое Руно»* насчитывал тысячи подписчиков. В салонах попадались бледнолицые молодые люди в безукоризненных смокингах и с золотыми жетонами в петлицах. Они называли себя кавалерами ордена Золотого Руна. В обществе их прозвали аргонавтами. Гремело имя магистра ордена, редактора *«Золотого Руна»*. Немало ходило толков о громадном заводе *«Междупланетного Общества Путей Сооб-*

щения»<sup>1</sup>. Здесь по плану глухонемого инженера строился огромный корабль Арго, могущий препроводить к Солнцу аргонавтов. Энергия золотых лучей препровождалась в солнечный конденсатор. Воздушный блеск здесь переходил в жидкую лучезарность, которая дальнейшим конденсированием превращалась в золотую ковку броню для Арго. Будучи изолирована, броня не подвергалась действию жара. Прекращая изоляцию, можно было подвергнуть броню медленному превращению в лучистый блеск с развитием тепловой энергии<sup>2</sup>, потребной для перенесения Арго и пассажиров сквозь мировые пространства к Солнцу. Магистр ордена аргонавтов вместе с изобретателем Арго должны были первыми ринуться ввысь. Впоследствии

---

<sup>1</sup> Завод как акционерное общество — возможно, скрытый протест против политики национализации железных дорог С.Ю. Витте. Фигура Витте появляется в «Петербурге» Андрея Белого, но изображается весьма загадочно.

<sup>2</sup> Термин «тепловая энергия» (не принятый в современной науке и оспаривавшийся наукой времени Андрея Белого) употреблен в значении сконденсированного блеска — одной из важных околонуточных мифологем Андрея Белого.



предполагалось начать правильное передвижение человечества к Солнцу.

На заре XXIII века после двухвекового скепсиса забил фонтан религиозного возрождения. Сама религия носила особый характер. Это была религия пилигримов<sup>1</sup>. Всюду шныряли агенты Солнца. Поговаривали о солнечном конгрессе<sup>2</sup>. Редакция *«Золотого Руна»* стала центром духовной жизни общества. Устраивались религиозные процессии рыцарей Золотого Руна.

#### IV

Наступал час отлета. Золотой дракон, распростерший крылья, рельефно выделялся на фоне рдяного заката. Его утвердили на плоской крыше редакции. Огромные трибуны воздвигли на площади, откуда собравшиеся со всего мира представители прессы могли наблюдать минуту отлета. Изображения смельчаков, впервые без смерти покидавших землю,

---

<sup>1</sup> Пилигрим — паломник, метафорически: преодолевающий большие, в том числе космические, пространства.

<sup>2</sup> Идея «всемирного конгресса» обычна для того времени: например, в 1905 г. прошел первый Всемирный конгресс эсперантистов.

раскупались всеми гражданами земли. Магистр ордена сравнивали с новым Моисеем, возносящим человечество к Солнцу.

Блестящие залы собрания были переполнены. Давали вечер аргонавтам. Здесь был цвет общества. Улетающий гений был в костюме ордена. Он блистал латами. Это были латы из солнечности. Лучи света, как золотые колосья<sup>1</sup>, разлетались от брони. Седая борода лежала на золоте. Он пожимал руки окружающим, добродушно повторяя: «Да вот, лечу... Нечего делать на земле...»

Аргонавты в костюмах рыцарей танцевали с дамами. От времени до времени трубач собирал их вокруг магистра. Тогда они группировались вокруг него, гремя мечами, намереваясь как бы грудью защитить его от нападения. Таков был ритуал, и все это понимали.

Когда вечер был в разгаре, то все заметили неуместное появление отряда черных домино<sup>2</sup> с изображением черепа на капюшонах. Не ре-

---

<sup>1</sup> Интересная аналитика метафоры: из выражения «сноп лучей» получены «колосья лучей».

<sup>2</sup> Черно-белый костюм итальянских комедийных зрелищ; позднее в романе «Петербург» появится гротескный персонаж Красное домино.

шались удалить их из общества, куда пускались только избранные по билетам, но дивились, не понимая, кому была охота устраивать зрелище. Домино весело танцевали вместе с аргонавтами.

Глухонемой товарищ великого магистра по отлету не выдвигался из толпы. Его бледное лицо с опущенными глазами мало обращало внимания. Но там, где он проходил, невольно ощущали дрожь как бы от пробегающего дуновения. Иногда, когда трубач аргонавтов возвещал тревогу и латники бросались спасать своего вождя, исполняя ритуал, резиново-красные губы насмешливо плясали на застывшем лице.

Было поздно. Рдяная полоска появилась на востоке, и солнечные крылья дракона, укрепленные на крыше редакции, бросали снопы рубинно-золотых искр. Раздался трубный сигнал аргонавтов. Латники столпились вокруг своего начальника. Вдруг раздался свист, и черные домино спешно выстроились против аргонавтов. Присутствующие в испуге теснились у стен. Посреди залы остались только отряды аргонавтов и черных домино. Черные домино взмахнули саблями. Казалось, сере-

бряный поток заструился на мгновение вдоль острых лезвий, несясь из одной залы в другую. Заструился и погас, потому что они вложили сабли в ножны. Но свежесть серебряных ручейков ощутили все присутствующие. Одно время казалось, что нет ничего гибельнее этой свежести, текущей на лезвиях сабель замаскированных незнакомцев. Можно было думать, что все это происходит всерьез, потому что и аргонавты застыли сияющим изваянием.

Мгновение — и все изменилось. Маски любезно приглашали дам на танец. Метались их длинные рукава и прыгали капюшоны с изображением черепа, когда они весело скакали с дамами. Аргонавты любезно улыбались неожиданной шутке замаскированных, и все вошло в свою колею.

А утренние рубины вливались в окна.

## V

Великий магистр стал посреди крыльев дракона, сам золотой и восторженный. Бледный немой инженер, весь согбенный, с искаженным лицом, уселся у руля, и грянул прощальный привет многотысячной толпы, запрудив-

шей площадь. Арго взмахнул крылами. Арго помчался в голубую вышину.

Великий магистр говорил между крыльев Арго: «Несись, моя птица. Вот из-за моря встал золотой орех... Несись, моя птица... Я хочу полакомиться золотыми орешками!» Скоро они летели над морем. Изумрудные струи отражали Арго. Глядя вниз, можно было видеть, как отражение уменьшалось, убегая в глубину. Вдруг темное облако занавесило Солнце. Лучи его, пробив облако, пали на море. На волнах плясали солнечные молнии, чертя изображение огромного мерцающего дракона. Молчаливый немой спутник, управляющий рулем, поднял свои веки на великого магистра: из глаз ринулись на магистра бездонные дали, потому что глаз не было<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Здесь, как и во всем рассказе, множество заимствований из очерка М. Волошина об Одилоне Рэдоне, открывшем журнал «Весы» (1904, №4). А именно:

Эти глаза еще никогда не раскрывались... Если они раскроются, то загорится земной свет и формы лягут в привычные чувствам грани.

Проводить все параллели между двумя произведениями было бы излишне для целей нашего комментария.

Когда золотой Арго, качая крыльями в голубом, сияющей точкой исчезал безвозвратно, на плоскую крышу редакции «*Золотого Руна*» выскочил отряд замаскированных домино. Они взялись за руки и отплясывали, составив круг. Метались их черные рукава и капюшоны, когда они прыгали, гремя железом крыши. Потом они разом сорвали с себя маски и закричали: «Vivat!...»<sup>1</sup> Под масками обнаружились все знакомые лица. Мать, сидя на трибуне, узнавала своего сына, жена — мужа. Это была только шутка...

Взглянув на небо, увидели, что там, где была золотая точка, осталась только лазурь. Масок уже не было на плоской крыше редакции. Там стояли люди в домино, без масок, задумчивые, недоумевающие своей шутке, невольно грустившие, что истратили сияющий восторг расставания.

## VI

Холодные сумерки окутали Арго, хотя был полдень. Ледяные порывы свистали о безвозвратном. Застывший спутник уставился на ве-

---

<sup>1</sup> Да здравствует (лат.).

ликого магистра. Так мчались они в пустоту, потому что нельзя было вернуться. Здесь, возвысившись над земным, мысли великого магистра прояснились до сверхчеловеческой отчетливости. Обнаружились все недостатки крылатого проекта, но их уже нельзя было исправить. Предвиделась гибель воздухоплателей и всех тех, кто ринется вслед за ними. Человечество в близком будущем должно было соорудить множество солнечных кораблей, но всем им будет суждена гибель, потому что только вдали от земли, когда вернуться уж поздно, обнаруживаются те случайности, предвидеть которых нельзя на земле. С ужасом понял великий магистр, что, пока внизу его имя прославляют, как имя нового божества, низводящего Солнце, в веках ему уготовано имя *палача человечества*. С ненавистью схватил он за руку своего спутника, подбившего его на ужас, но кисть руки немого инженера осталась у него в руке: это была перчатка, набитая сеном. Это было чучело с маской, надетой на палку, а не человек.

Неслись в пустоте. Впереди было пусто. И сзади тоже. Успокоенный аргонавт уже ви-

дел восторг, который в близком будущем охватит человечество при мысли, что есть путь к Солнцу. Это будет взрыв небывалого восторга перед небывалой гибелью. Но теперь, успокоенный, он понимал, что самый восторг гибели избавит человечество от бесконечного прозябания без веры в лучшее будущее. Этим обманом все кончится. Замерзая в пустоте, он шептал, успокоенный: «Да, пусть я буду их богом, потому что еще не было на земле никого, кто бы мог придумать последний обман, навсегда избавляющий человечество от страданий...»

Окоченелый труп лежал между золотыми крыльями Арго. Впереди была пустота. И сзади тоже.

## VII

Прошло сто лет.

На изумрудных струях метались струи Солнца. Это была пляска солнечных светочей. Это были золотые черви. Потом черви стали рубинные. Вспыхнувшие стекла домов становились слитками красного золота, и солнечность заливала вечерние комнаты: ее мож-



но было черпать ведрами. У вечернего окна  
янтарел мечтатель, прижавший руку к серд-  
цу. Вдали на зеркально-красном горизонте  
в вышину вонзались ниточки огня. Это были  
золотые стрелы. Это флотилии солнечных  
броненосцев вонзались в высь, перевозя чело-  
вечество к Солнцу.

1904

## О ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ

Долгое время эмпирическое знание противопоставлялось метафизике. Сравнительно в недавнее время возродилось философское направление, пытавшееся совместить первоначально противоположные течения мысли. Появилась метафизика, основанная на опыте (Вундт, Фулье) или метафизика опыта (Мах, Авенариус, Оствальд<sup>1</sup>). Особенно интересна попытка Вундта, совместившего в своей *System der Philosophie*<sup>2</sup> дерзновение и отвагу наиболее смелых метафизиков со строгим объективизмом научного мышления. Здесь я не буду касаться вопроса о том, имеет ли *raison d'être*<sup>3</sup> подобное философское направление. Я буду исходить из одного чрезвычайно характерного для Вундта выво-

---

<sup>1</sup> Учение В.-Ф. Оствальда «энергетизм» о превращении энергии в материю весьма отличается от эмпириокритицизма Маха и Авенариуса.

<sup>2</sup> Русский перевод «Системы философии» В. Вундта вышел в 1902 г.

<sup>3</sup> Право на существование.

да, дающего богатую пищу для дальнейших заключений.

Внутренний опыт, по Вундту, состоящий из процессов представления, связан с чувствованиями. Главнейшие формы чувствования возможно охарактеризовать, как чувства удовольствия и неудовольствия, возбуждения и задерживания, напряжения и облегчения. Эти чувства сводились к противоположению между чувствованиями активности и пассивности. Полного своего развития эти чувствования достигают в процессах волевых. Таким образом, они связаны с направлением воли. В них обнаруживается подчас и степень волевой энергии. Возражая против ассоциативной психологии, на эту же точку зрения становится и Челпанов<sup>1</sup>.

Активность и пассивность зависят от нас самих. Это наши собственные объекты, к которым мы приходим путем размышления о нас самих. Они соотносительны. «Стараясь найти для данного нам прежде всего во внутреннем опыте термин, обнимающий различ-

---

<sup>1</sup> Г.И. Челпанов был тогда прямым последователем Вундта.

ные стороны действительных процессов, мы не можем... обозначать их ни как *представления*, ни как *активность* или *пассивность*, а только как сочетание того и другого, как состояние активности и пассивности, связанное с представлением. Благодаря этому представление становится некоторым процессом, который мы можем понимать в то же время, как нашу собственную активность и пассивность» (Система философии). Характерно, что здесь Вундт подходит вплотную к понятию о безраздельном единстве. Но понятие о безраздельном единстве есть понятие символическое. А между тем предельные понятия необходимо сводимы к нему, если мы хотим избежать мыслить их, как отрицательные понятия. В этом отношении понятие о символе есть понятие запредельное. Вундт уклоняется от образования такого понятия, предпочитая мыслить в понятии о нашем «я» преобладание активных свойств, становящихся пассивными от противодействия некоторого объекта. Это «я» есть хотение. Но понятие о воле близко к понятию о символе через понятие о переживании, которое ниже будет рас-

смотрено. Забегая вперед, скажем, что понятия о переживании общее понятия о воле, могущего быть истолкованным многосмысленно и превратно. Метод мотивации через посредствующее понятие о переживании может быть рассмотрен, как метод символический. Но мотивация является, по Вундту, выражением целесообразности.

По Канту, целесообразное объяснение связей между явлениями отправляется от целого, а причинное от единичного. Вундт доказывает обратимость причинности, как скоро мы лишаем ее субстанциальности. Целесообразность есть причинность, рассматриваемая в обратном порядке. Эта обратимость понятия о механической причинности обуславливается тем, что оба члена ее (причина и действие) подводятся под одну категорию. Прогрессивное понятие причинности переходит в регрессивное понятие целесообразности. Понимание сознания лежит вне области психологии, по Джемсу, если мы будем разуметь под этой последней психологию эмпирическую; сознание, по его мнению, всегда выдвигает цели своей деятельности, иначе оно становится

мнимым. Прогрессивное и регрессивное трактование могут быть настолько эквиваленты, по Вундту, что причинность может совпасть с целесообразностью. В принципиальных положениях механики мы имеем дело с таким совпадением. *Работа машины есть и цель, и действие.* Телеологическое рассмотрение, по убеждению Вундта, захватывает область духовных процессов. «Силы природы, — говорит он, — средства, которыми ставящий цели рассудок стремится произвести действие». Искусственный механизм лишь потому понимаем, что он является *«продуктом воли, руководимой представлением»*. Цель переходит в мотив. Целевое объяснение, понимаемое таким образом, есть мотивация. *Наша задача указать, что целевое объяснение есть объяснение символическое. Если эмпирическая психология может постулировать трансцендентным понятием души (чистой воли, по Вундту), как окончательным единством духовных процессов, то символ, по-нашему, может рассматриваться в качестве постулата психологии. Символизм потому начинает ряд новых связей между явлениями, не могу-*

*щий быть ни принятым, ни отвергнутым научной психологией.*

В самом деле, целесообразность предполагает скачок от действия к цели. Действие совершается в формах пространственно-временной действительности. Понятие о цели истекает из нашего внутреннего опыта. Перерыв между таким действием и целью явен. Данное действие мы можем рассматривать как результат естественных причин. Цель, осуществляемая данным действием, есть результат внутреннего опыта. В основании взаимодействия между целью и средствами, т. е. действиями, лежит смещение методов. Такое смещение несовместимо с теоретическими построениями науки и философии. Несостоятельность научно-философских теорий в деле оценки нашего бытия и в то же время необходимость подобной оценки, раз бытие является нам данным в действительности, — все это побуждает нас, в целях полноты миропонимания, перейти за пределы теории в область практического идеала. В основании практического идеала должно лежать поэтому нечто запредельное с точки зрения научно-философских теорий. Если

границы научно-философских теорий отождествлять с границами познания, то придется согласиться с Гёффдингом<sup>1</sup>, что мы обречены на создание образных представлений, переступая эти границы. Мы переходим тогда неминуемо к религиозной символике, богатой образами, красками, настроением.

Конечность всякой телеологии является следствием перехода ее за пределы теории. Достижение цели прекращает средства ее осуществления. Мы должны поэтому встречаться с понятием о прекращении всякого действия, раз мы стоим на телеологической точке зрения. В то время как причинная зависимость предполагает непрерывность и бесконечность, а потому и актуальную неопределенность явлений, целесообразность определяется прерывностью и конечностью их.

Понятие о непрерывности является в результате понимания причинности как функциональной зависимости. Научный детерминизм сводит явления к непрерывным функциям. Но

---

<sup>1</sup> Харальд Гёффдинг — датский философ, создатель собственной версии ассоциативной психологии. Его основные работы были ко времени написания статьи переведены на русский язык.



в математике мы встречаемся с иным видом функций — прерывных. Функциональную непрерывность Н. Бугаев<sup>1</sup> рассматривает как частный случай прерывности. Прерывность многообразна, она может выражаться и в непрерывности. Область телеологии есть область применения прерывных функций<sup>2</sup>. Область причинности — непрерывных.

Рассматривая математические символы бесконечности, Кантор приходит к двум понятиям бесконечности: к понятию о неопределимой, а потому и неопределенной бесконечности и к понятию определенной бесконечности. Первая — потенциальна, вторая — актуальна. Потенциальная бесконечность необходимо предполагает актуальную. Отношение между обеими бесконечностями символизуется отношением определенной окружности, определяющей потенциальную бесконечность точек, лежащих внутри ее. Безусловная независи-

---

<sup>1</sup> Николай Васильевич Бугаев (1837—1903) — профессор, основатель Московского математического общества, отец Андрея Белого.

<sup>2</sup> Теория Н.В. Бугаева была важна также для Павла Флоренского, объяснявшего с ее помощью возможность внерационального познания.

мость актуальной бесконечности понимается нами как особого рода конечность. Не имеем ли мы в понятии об актуальной бесконечности произвольный подход к понятию запредельному, обнимающему конечность и бесконечность? Понятие о символе таково. Символ конечен неразложимой конечностью. В этом смысле он и прерывен, и актуален. Телеологическая конечность есть особого рода конечность. В этом отношении она до некоторой степени отождествима с актуальной бесконечностью Кантора. Переход от действия к цели необходимо предполагает возможность постижения цели в области действия и, наоборот, постижения в действительном целесообразного. Действующие на нас образы могут быть только образами действительности. Взяв образ действительности в качестве нашего представления о цели, мы должны претворить его в символ. Символ есть типичный образ действительности. Символическая действительность есть такая действительность, к которой должна стремиться действительность, доступная нашему наблюдению. Последняя есть величина переменная. Первая — постоянная.

Став на телеологическую точку зрения, за постоянную в то же время актуальную величину мы должны принять образ духовной действительности. Дух и душа суть актуальные, а не потенциальные бесконечности<sup>1</sup>. Это — символы.

Абсолютное понятие о душе, по Вундту, достигается нисхождением к элементу представления, и тогда мы получаем субстанциальное понятие души. Или же оно низводится к волевой деятельности; получаем актуальное понятие души, как связь духовных процессов. Вундт останавливается на втором, как открывающем доступ к универсальному психологическому прогрессу. Метафизическое понятие о субстанции Вундт превращает в понятие о мировом духе; мы видим отождествление этого понятия Гегелем, как деятельного начала мышления, и Шопенгауэром, как деятельного

---

<sup>1</sup> Важное для Н.В. Бугаева и его учеников различие, введенное в схоластике (Григорий из Римини) и обоснованное Г. Кантором. Потенциальная бесконечность только отрицает конечное, не обладая собственным содержанием, тогда как актуальная бесконечность имеет собственное положительное содержание, начиная с ее постоянства.

начала воли. Обе идеи терпят крушение, по его мнению, ввиду немыслимости представления без деятельного момента воли и обратно. «Всякий акт представления есть представляющая деятельность, — говорит он, — и нигде не существует покоящегося пребывания представлений». Отсюда он выводит необходимость мыслить хотение и представление, как индивидуальные принципы.

Распадение на субъект и объект есть форма, порядок. Содержание этой формы обнимает представление и волю в безраздельное единство. Если к этому присоединить слова Вундта о представлении, как индивидуальной деятельности, а также мысль о некотором единстве, необходимо лежащем в основе психических процессов и проявляющемся, как наши способности, дающие нам внешние и внутренние термины действительности, *то мы должны наличность наших переживаний считать за ряд таких единств.*

Переживания нам даны как нечто достоверное. Можно сомневаться в производящей причине переживаний, но не в них самих. В переживаемом моменте может преобладать тот

или другой элемент наших душевных деятельностей (ум, чувство, воля), но основание этих элементов необходимо коренится в безраздельной целостности переживания.

Итак, понятие о переживании отождествимо с понятием о безраздельной целостности. С этой точки зрения переживание должно быть рассматриваемо, как нечто независимое от гносеологии и эмпирической психологии. Если вышеупомянутые дисциплины превращают наши переживания в призрак, то сами они становятся призраками призрака, тенями тени. Ведь психология, в конце концов, сводима к теории познания, а эта последняя есть чисто философская дисциплина, опирающаяся на процесс представления. Этот же процесс является производным переживания. Если производное переживания — мышление — приводит нас к образованию предельных отрицательных понятий, мы свободно обращаемся к переживанию, как к единственно нам доступной целостности. Переживание с этой точки зрения есть не только целостность, но и единство, простота. Для этой точки зрения не существует причин переживаний. Из этого

не следует, чтобы не существовало принципа, управляющего ими. Этот принцип телеологический. Переживание есть средство. Но цель — тоже переживание. Если выше мы характеризовали телеологический принцип, как принцип смешанный, опирающийся на разнородные методы, теперь мы имеем право смотреть на него иными глазами. Вышеизложенный взгляд вытекал из рассмотрения телеологического принципа с точки зрения дисциплин, опирающихся на принцип причинности, обратный телеологическому. Эти дисциплины могли дать только извращенный взгляд на целесообразность. В символическом методе для приведения обоих членов телеологического процесса мы принуждены были приводить их к образам действительности. Такое приведение ставило целесообразность в связь с символизмом, давая ей более центральное истолкование. В настоящем случае мы приводим оба члена телеологического процесса (средство и цель) к переживанию. Но не следует ли заключить отсюда, что символы переживаются и что переживания носят символический характер? Но для этого переживание, объемлю-

щее и представление, и волю, «*представляется*» в переживаемых образах действительности. Символ воплощает переживание в этих образах. Подчиняя переживание телеологическому принципу, мы должны прийти к образованию предельного переживания — символа (цели), обуславливающего посредствующие переживания действительности. В образовании предельного переживания мы не впадаем в ту же ошибку, в какую впадаем с образованием понятия о первопричине, когда хотим поставить предел причинной связи явлений; причинность есть ряд бесконечный, непрерывный. Конечность и прерывность — необходимые условия и существеннейшие признаки символизма, вне которого сводится на нет весь смысл телеологического принципа. Символизм с этой стороны является воистину единственным методом практического осуществления человеческого идеала. Окончательный символ есть предел такого осуществления. От предельного, всеобщего символа следует отличать прообразы-символы, получающиеся от многообразного олицетворения видимостью наших переживаний. Эти прообразы мы мо-

жем называть символами; следует отличать их от Единого Символа. В то время как они являются *процесс* воплощения Единого в многообразные черты действительности, в *символе* — окончание этого процесса, полное слияние единства с множественностью. И если причинное объяснение не может нам представить ясную картину этого слияния, мы должны удовлетвориться телеологическим утверждением, что *такое слияние необходимо*. Последовательное воплощение Единого в любом из образов действительности ведет к последовательному возведению этого образа в ряды прообразов. Первоначальный образ становится все более и более отождествимым с окном, сквозь которое начинает просвечивать символ, или с зеркалом, его отражающим. Этот процесс, аналогичный объективации знания, можно назвать *символизацией*. Символизация является, так сказать, объективацией переживания.

Для уяснения текущего переживания я должен перейти к переживанию, сменяющему данное. Это новое переживание я могу рассматривать иногда как расширенное и углублен-



ное первоначальное. В таком случае я преодолеваю данное переживание изнутри, возводя его в тип для целого ряда аналогичных переживаний, актуально определяющих этот ряд. В глубине каждого переживания я могу находить элементы, пресуществляющие<sup>1</sup> его. Если оно становится актуально определяющим ряды аналогичных, но не расширенных, не углубленных, потому и не типичных переживаний окружающих меня существ, то в данном мне переживании сливаются переживания окружающих. Данное мне переживание становится не только моим, но и коллективным.

Последовательные стадии пресуществления переживания ведут или к такой же смене символических образов переживания, или к *символизации одного из них*. Различные стадии символизации одного и того же образа относятся друг к другу так, как понятия родовые к своим видовым. Можно поэтому условно говорить о видовых и родовых символах с точки зрения меньшей или большей реали-

---

<sup>1</sup> Термин употреблен нестрого, не в значении «меняющие его природу», но в значении «создающие его новую версию».

зации Единого Символа. Можно также говорить о пространственной и временной символизации.

Безразличен выбор образов для пространственной символизации. Тем не менее этот выбор касается по преимуществу наиболее характерных сфер человеческой деятельности. Такова сфера отношений, направленных к сохранению жизни. Отсюда частая символизация образов отца или матери, жениха или невесты. Наука, отвлекаясь от переживаний, ведет к объективации знаний. Освобождение переживания из-под опеки науки производит впечатление отрицания науки. Так полагают, по крайней мере, фанатики науки. Но отрицать прямой смысл научного познания невозможно. Мы видим, к каким абсурдам приходит Толстой в своем фанатическом отрицании. С одной стороны, перед нами призрачность переживания, с другой — субъективная точка зрения индивидуализма. Все это было справедливо при условии *равнозначности* противопоставляемых понятий о субъективном символизме и объективном детерминизме. Но этой равнозначности не существует между индиви-

дуализмом и объективизмом. В индивидуальном переживании субъект и объект познания заключены в нераздельную целостность. Рассматривая эту целостность как нечто субъективное, абсолютно противоположное объективизму, мы производим смешение понятий, ведущее к отождествлению целого с его частью. Кроме того: исходя из понятия об индивидуальном переживании, мы перешли к символизации этих переживаний. Символизация необходимо выводит переживание из сферы рассмотрения его, как чего-то только индивидуального. Благодаря символизации переживание может стать универсальным. Первоначально единоличное, оно становится впоследствии коллективным. Преимущественный выбор одних образов перед другими объясним большим удобством коллективного пользования. Тут мы опять совпадаем с Вундтом, который, первоначально определив хотение и представление индивидуальными принципами, сознается впоследствии, что такое определение не разрешает вопроса об отношении волевых единиц друг к другу. Согласующееся направление этих единиц образует, по

его мнению, волю коллективную. Если реальность такой воли определяется интенсивностью действия, то он признает такую волю даже более реальной. Влияние индивидуумов друг на друга обуславливается представлением, через посредство которого индивидуальное хотение переходит в общее. Отсюда он заключает, что взаимное определение индивидуальных волей и порождает это представление. Индивидуальная воля является таким образом не последней волевой единицей, а совокупной волей. Индивидуальность ее — относительная. Для онтологического рассмотрения открывается, по мнению Вундта, *«более глубокое понимание того последовательного обнаружения воли, которое, приводя все к более и более обширным волевым единицам, находит свое выражение в идее единой, обнимающей человечество общевселенской воли»* (Система философии). Индивидуум таким образом является *предъявителем* вселенской воли, в том или другом отношении ограниченной. Универсальное единство достигается таким образом не только коллективным объединением в целях, но и углублением

индивидуальной единицы. Истинный универсализм поэтому всегда индивидуален. Но тот же процесс мы наблюдали и при символизации. Индивидуум есть прообраз символа. В образе символа индивидуальное начало сочетается с универсальным в неразрывное, нераздельное, неслиянное<sup>1</sup> двуединство. В одном месте «Системы философии» Вундт указывает на то, что если возможно последовательное проведение идеи о Боге, то мы должны Его мыслить как Мировую Волю. В этом смысле организация идеи человечества есть Богочеловеческая организация; осуществление ее возводит индивидуальное начало к божественному. *«Разве вы не знаете, что мы будем судить ангелов»* (Павел)<sup>2</sup>. Отожествляя ангелов с лестницей идей-ангелов (что мы встречаем в религии Зороастра), мы принуждены заключить, что идея человечества в возвышенных религиях стоит над ними. Это предел всех обобщений идеи. В этом смысле Она — *«Честнейшая Херувим и Славнейшая без сравнения*

---

<sup>1</sup> Слова из Халкидонского догмата («неслиянно нераздельно неразлучно неизменно»).

<sup>2</sup> 1 Кор. 6, 3.

*Серафим*»<sup>1</sup>. Мы должны признать, что идея человечества не только идея, ступень объективации воли, но сама воля. Мы принуждены сделать последнее обобщение, сочетая метафизическую волю с представлением. Это обобщение произведено Гартманом. Такое обобщение привело его к образованию предельного, отрицательного понятия о бессознательном. Но предельное отрицательное понятие или ничто, или символ. С другой стороны, Вундт, как мы знаем, пытается объединить индивидуальное хотение с индивидуальным представлением в процесс представляющего хотения — процесс, отождествимый с символическим процессом, получающим у нас наглядное применение в символизации. Отсюда ясно, что слияние универсальной воли с представлением есть предел символизации и в то же время явление символа в человеческом образе. Таковы наши выводы из эмпирической системы Вундта, по справедливости считаемой за наиболее серьезную попытку эмпирической метафизики. Эти выводы схожи

---

<sup>1</sup> Из гимна Косьмы Маиумского, исполняемого в каждодневном православном богослужении.

с выводами Соловьева из контовской идеи о человечестве.

Выводы позитивной философии заставляют нас рассматривать человечество, как живое единство (le Grand-Être)<sup>1</sup>. Поскольку оно есть предмет веры, не подлежа внешнему наблюдению, поскольку оно предмет культа. Соловьев отождествляет этот культ с средневековым культом Мадонны, окончившимся догматом о Непорочном Зачатии Богоматери. «Основатель „Позитивной Философии“ понимал под человечеством, — говорит Соловьев, — существо, становящееся абсолютным через всеобщий прогресс... Но Конту... не было ясно, что становящееся во времени абсолютным предполагает абсолютное вечно сущим, иначе самое это „становление“... было бы возникновением чего-то из ничего... Инстинкт, угадывающий Истину, был у Конта, когда он приписал Великому Существо женственный характер. Как стоящее между ограниченным и безусловным, как *причастнее тому и другому*, оно по природе есть начало двойственно-

---

<sup>1</sup> Великое существо (фр.) — термин Огюста Конта для обозначения человечества.

сти ἡ ἀόριστος δύάς<sup>1</sup> пифагорейцев — самое общее онтологическое определение женственности» (Вл. Соловьев)<sup>2</sup>.

Тут невольно переходим от понятия о Символе к Образу Его. А раз этот переход совершен, обрываются наши подчас затасканные слова о всеобщем прогрессе и проносится веяние «Жены, облеченной в Солнце».

Знайτε же, Вечная Женственность ныне  
В теле нетленном на землю идет<sup>3</sup>.

Но Ее Образ — окончательный. Ее веяние —  
веяние конца.

И голос все тот же звучит в тишине без укора:  
Конец уже близок: желанное сбудется скоро<sup>4</sup>.

*Вл. Соловьев*

---

<sup>1</sup> Неопределенная двоица (греч.) — пифагорейцы противопоставляли определенность единицы неопределенности (двойственности) двойки.

<sup>2</sup> Из лекции Вл. Соловьева «Идея человечества у Августа Конта» (1898).

<sup>3</sup> Из стихотворения В. Соловьева «Das Ewig-Weibliche. Слово увещательное к морским чертям» (1898).

<sup>4</sup> Из стихотворения В. Соловьева «Сон наяву» (1895), по памяти.



Исходя из индивидуализма переживаний, мы перешли к их универсальности. Переживание посредством символизации вырастает из пределов личности. Оно сливает индивидуумы в одно целое. Такая организация переживания есть организация религиозная, и образ Вселенской церкви выражает такую организацию. Вселенская церковь посредством символизации пресуществляет индивидуальное многообразие в образ универсального единства.

Углубление образа для отдельной личности еще не есть условие его углубления для окружающих. Если весь цикл мирового развития может отразиться в последовательном прояснении любого образа для отдельного индивидуума, то условием такого преобразования является деятельное развитие самого индивидуума. Глубина понимания в этом отношении вступает во временный конфликт с широтой. Потому вырастает потребность передать последовательную символизацию одного и того же образа выражением соотношения этого образа к другим. Так возникает *символизация второго порядка*. Получаем систему симво-

лов, уясняющих нам процесс символизации первоначального образа. Исходный образ в такой системе берется из действительности, конечный образ есть тот же образ, окончательно пресуществленный. Посредствующие образы суть образы, заимствованные из действительности, наглядно изображающие процесс преобразования. Таковы системы символов, выражающие внутренний путь. Для деятельного усвоения их необходимо совместно проходить, т. е. сливаться во времени. Тут мы имеем дело с чем-то аналогичным мистической драме, объединенной единством действия. Эта драма объемлет человеческую жизнь. Стоящее в начале и в конце мистического действа — единое, первоначально заслоненное временными отношениями и в конце свободное от них. Такая система есть религия, претворяющая жизнь в символ. «Alles vergängliche ist nur ein Gleichnis»<sup>1</sup>. Любая черта действительности может стать для нас не только символическим

---

<sup>1</sup> «Всё преходящее лишь подобие (или: притча, сравнение)» (нем.). Из мистического хора, заключающего Вторую часть «Фауста» Гёте. Русский мистический символизм понял эти слова как способность символа преодолевать границы земного бытия.

образом, но и *символом*. Восходя от образа к единому символу, мы уже можем нисходить от него к любому образу и все претворить. С этого мгновения вся действительность становится прозрачной. Для созерцания картины природы несущественна ни форма стекла, ни размер его: *ведь мы смотрим сквозь него*. Несуществен и образ символа: чтобы быть восхищенным до созерцания его, необходимо лишь мгновение, развернувшееся в вечность. Так и бывает в экстазе. Раз мы имеем дерзновение и силу для претворения любого момента в вечность, то понятие о времени исчезает, ибо сумма вечностей (т. е. миггов) — вечность<sup>1</sup>. Тут мы подходим к наиболее центральному пониманию символа, который становится для нас ни единством, ни множеством, но тем и другим. Если множественность есть альфа,

---

<sup>1</sup> Такая терминологизация и одновременно поэтизация «вечности» и «мига», вероятно, восходит к строкам Вл. Соловьева:

И ни на миг ее он не оставит,  
Любовью вечною ее он озарит...

(Я смерти не боюсь. Теперь мне жить не надо...  
1892.)

а единство омега, то и обратно. Тут действенная религия необходимо переходит в Апокалипсис, а пассивная в *ничто*.

Если мы можем разбить жизнь на бесчисленность мигов, то нам доступно с другой стороны превратить миг в вечность. Жизнь, казавшаяся нам хаотическим водопадом мгновений, начинает сиять неподвижно все той же радугой. Пусть теперь возлетают, ниспадают миги — прозрачные брызги водопада — полет водопада все тот же; в мигах мы, или над ними — все та же нам светит лучезарная радуга<sup>1</sup>. Отсутствует ужас хаоса: Его Светлая Дочь простирает на мигах свою седмицветную нетленную ризу и она неподвижно высится, точно Смарагдовые Врата Вечной Жизни.

Если мы углубили жизнь, безразлично, заключаем ли мы ее в мгновения или возвышаемся над ними — мы в вечности.

---

<sup>1</sup> Образ «радуги над водопадом» взят из труда А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление», где автор обозначает мир идей как мир «объективации воли». Далее это сравнение явно сближается с ключевым образом стихотворения Вл. Соловьева «Нильская дельта» (1898): «Дева радужных ворот» — Божественная София как возводящая через мир идей непосредственно к Творцу.

Религия необходима. Безразлично, отрицаем ли мы ее или нет. Если мы устраняем ее, становясь на точку зрения научного позитивизма, она выразится в последовательном проведении нашей позитивности. Недействительно изгнание религии, когда из глубин позитивизма вырастает перед нами религиозное представление о человечестве, как безусловном, всеедином начале. Такое представление неминуемо переходит в культ. Мы должны возвести человечество в Великое Существо, в «Жену, облеченную в Солнце»<sup>1</sup>, которую хоть и пытается проглотить дракон нашей непоследовательности, но которой даны два орлиных крыла, чтобы она улетела от змия. Si nous voulons être positivistes, nous devons poser l'Être<sup>2</sup>.

Культ Вечной Жены вырастает из глубин познания. Он превращает познающих в рыцарей «Прекрасной Дамы». Образуется новый рыцарский орден, не только верящий в утренность своей звезды, но и познающий Ее.

1905

---

<sup>1</sup> Откр. 12, 1.

<sup>2</sup> Если мы хотим быть позитивистами, мы должны предполагать Существо (*фр.*).

# ПРИНЦИП ФОРМЫ В ЭСТЕТИКЕ

## § 1

Искусство должно иметь принцип своего проявления. Таким принципом является форма искусства. Всякое искусство требует внешних средств выражения. Является вопрос, существует ли норма, объединяющая формы выражения разнообразных искусств: иными словами, имеется ли начало, располагающее существующие формы искусства в планомерном порядке? Если этот порядок расположения естественно обнаружить, формы обнаружения искусства можно было бы выводить из некоторой единой нормы. Эта норма, не будучи дана, основополагала бы существующие формы искусства, диктуя им чисто формальные цели; формализм в указании целей искусства предохранял бы искусства от всяких тенденциозных посягательств и в то же время являл бы нам выражение творческих начинаний не в виде бессмыслен-

ного хаоса, а в виде известной упорядоченности, то есть космоса.

Когда мы говорим о *форме искусства*, мы не разумеем здесь чего-нибудь отличного от содержания. Неделимое единство формы и содержания есть канон эстетики, если эстетика стремится выйти из опеки школьного догматизма.

Когда мы говорим *форма искусства*, мы разумеем способ рассмотрения данного художественного материала. Изучение приемов воплощения творческого символа в материале рисует ряд естественных обобщений по группам. Эти группы и суть *формы искусства*. Когда же мы изучаем способ воздействия на нас форм, мы говорим о *содержании* данного искусства. Здесь *форма и содержание* только методические приемы изучения данного нам художественного единства. Таким единством является *символ*. Там, где говорят о *символизме* всякого творческого воплощения, нельзя придавать характера *формы к содержанию* отношений какого-то противоположения смысла. Нельзя *форму* отделять от *содержания*. И обратно.

Средневековые диспуты ученых-схоластиков о *субстанции* и *акциденции* привели позднейших ученых к необходимости понимать формально эти понятия. Так, учение физиков о работе или энергии снимает противоположность между субстанцией и акциденцией. Или: субстанция в позднейших работах получает формальный смысл; она сводится к закону причинности. Нечто подобное происходит и в искусстве. Поэтому я должен оговориться, что, трактуя о формах выражения творчества, я пользуюсь термином *форма* как условным термином, с удобством объединяющим некоторые способы рассмотрения данного художественного символа.

Когда же мы говорим о *норме обнаружения феноменов красоты*, то разумеем единый порядок, располагающий существующие формы искусства планомерно. План, предопределяющий всякую форму искусства и неопределимый ею, есть норма. Существующие формы искусства суть различные ограничения всеобщей нормы творчества. Эти ограничения создают индивидуальные условия каждой формы искусства. Я могу изучать картину как форму



выражения творчества индивидуального; но я могу изучать те общие условия, которые определяют данную форму как картину, относя ее к живописи как родовой форме для целого ряда картин. Условия изучения в обоих случаях меняются. Говоря о данной картине в первом случае, я рассматриваю, какими техническими приемами пользуется ее творец, в отличие от разнообразных школ живописи. Во втором случае я задаюсь вопросом иного порядка: я спрашиваю, что определяет данную художественную форму как картину; я обращаю внимание на необходимые априорные условия живописи, т. е. на пространственные элементы, дающие возможность живописцу изображать действительность на плоскости. Эстетика, построенная на первом ходе размышлений, есть эстетика эмпирическая<sup>1</sup>;

---

<sup>1</sup> Эмпирическая эстетика может существовать в самой разнообразной форме в зависимости от того, что считать экспериментом и описанием в области эстетики; произведения искусства можно описывать с точки зрения приема работы, с точки зрения психологического содержания образов, с точки зрения воздействия того или иного содержания или приема работы на психологию и физиологию зрителя и слу-

она изъясняет и классифицирует данные формы. Эстетика, построенная на втором ходе мышлений, изыскивает законы, необходимо строящие и выводящие данные нам формы из необходимых элементов пространства и времени<sup>1</sup>.

Только в последнем случае эстетика освобождается от многообразных посягательств на нее и со стороны беспринципных остроумцев-

---

шателя и т. д. В зависимости от этого эстетики такого типа принимают самую разнообразную форму (физиологическая эстетика Фехнера, эстетика «вчувствования» Липпса, искусствоведение эстетики Штумпфа и его школы и т. д. (прим. автора).

<sup>1</sup> Располагая искусства по элементам пространства и времени, мы еще не переходим от эстетики эмпирической к эстетике формальной; в эстетике и Гегеля, и Шопенгауэра искусства рассматриваются с точки зрения пространства и времени, заключенных в формы; тем не менее обе эстетики эти суть эстетики психологические; психологизм Гегеля принимает форму метафизических рассуждений; психологизм Шопенгауэра носит откровенно субъективистический характер; элементы пространства и времени рассматриваются здесь неотделимо от конкретных форм. Только такое обоснование эстетики формально, где элементы пространства и времени рассматриваются как самые условия возможности форм (прим. автора).

эстетов, и со стороны течений, навязывающих искусству чуждые ему тенденции, и со стороны эмпирических наук. Только в последнем случае эстетика становится независимой, формальной дисциплиной, единственная задача которой — предохранить творчество от беспринципных и принципиальных посягательств. Задача предлагаемой статьи — нарисовать проекцию того пути, который был бы способен привести эстетику к освобождению от всех чуждых, навязанных ей тенденций, какой бы эти тенденции ни выкидывали флаг, флаг ли эстетизма или общественности, индивидуализма или универсализма, идеализма или реализма, мистицизма или позитивизма.

## § 2

Действительность дробится в существующих формах искусства. В искусстве нет формы, охватывающей всей действительности. Изучая способы воплощения художественного творчества, мы имеем дело прежде всего с дифференциацией. Одни формы искусств совершеннее передают элементы пространственности; другие — элементы временно-

сти. Скульптура и зодчество имеют дело с трехмерным пространственным изображением.

Зодчество изображает соотношение масс; скульптура — соотношение форм. Живопись отвлекается от трехмерного пространственного изображения. Ее удел — плоскость. Благодаря такому отвлечению живопись выигрывает в богатстве изображения. Она подчеркивает краску на первом плане. Музыка имеет дело с самой действительностью, отвлеченной от видимости. Она изображает смену переживаний, не подыскивая им соответствующей формы видимости. Время — существеннейший формальный элемент музыки. Оно выдвигает значение ритма на первый план. Поэзия совмещает формальные условия временных и пространственных форм искусства *посредством* слова: *слово изображает посредственно*; в этом слабость поэзии. Но слово изображает не только *форму* образа, но и *смену* образов. В этом сила поэзии. Поэзия посредственна, но диапазон сферы ее изображения — широк; поэзия претворяет пространственные черты в черты временные; и обратно.

### § 3

*Элементы пространственности, вырастая в ущерб элементам временности, определяют градацию форм искусства.*

#### Музыка

Здесь временность выражается в ритме. Пространственность не дана. Пространство выразимо в музыке посредством туманных аналогий. Высота и сила тона аналогичны плотности и расстоянию масс. Качество тона аналогично цвету. Эти аналогии не дают пищи для сколько-нибудь существенных выводов. В музыке перед нами идеальное пространство. Следовательно, и образы, вызываемые музыкой, идеальны. Если искусство символично, то задача его образов — совместить в элементах конечного идеальное, вечное. Но образы, вызванные музыкой, совершенны: вот почему музыка, будучи формой временной, влияет и на пространственные формы искусства<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Пространство и время суть условия самой видимости; возможность в искусстве отвлекаться от того или другого условия видимости сообщает искусству идеальный характер. Только соединение про-

---

странства с временем дает возможность причинно воспринимать действительность; возможность в музыке обходиться без реально изображаемого пространства, возможность в живописи и зодчестве обходиться без реально изображаемой временной смены указывает на то, что принцип причинности неприменим к объяснению художественных произведений; в этом смысле искусство — беспричинно. В действительности мы имеем дело только со связью образов; в искусстве не то: здесь мы имеем то *связь* без образов, то *образ* вне связи его с другими образами; в первом случае образы заменяются сочетанием звучащих ритмических толчков различной высоты тона, соединенных в одно гармоническое целое; во втором случае связная последовательность образов во времени заменяется связью элементов, конструирующих образ, данный в одном моменте времени; временная последовательность подменяется аналогией: положением друг относительно друга линий и красочных тонов (если имеем дело с живописью); в первом же случае *положение* (т. е. изображение пространства) подменяется аналогией: высотой и силой звучащего тона; в обоих случаях мы имеем дело с эмблематизмом; высота и сила тона естественно являются эмблемами пространства и материи в музыке; геометрическое положение линий и форм является эмблемой временной последовательности, а красочные тона и качество вещества являются эмблемами образов, обуславливающих данный образ. По Канту, схема времени есть прямая линия; схема реальности как количества, наполняющего время, — непрерывное продолжение во времени; схема сущности —

---

пребывание реального во времени; схема причины — реальность времени, ведущая за собою бытие чего-либо другого; схема взаимодействия — одновременное бытие во времени свойств одной сущности со свойствами другой; схема действительности есть бытие в определенном моменте; схема необходимости есть бытие предмета во все времена... «Схемы суть не что иное, — говорит Кант, — как время определения *à priori*»; самый же схематизм, по его мнению, есть некоторое искусство, скрытое в недрах человеческой души.

Искусство с точки зрения формальной эстетики и есть схематизм (или эмблематизм); здесь самая действительность берется как схема. И как схема определяется отношением к времени, так и искусство определимо формально отношением к времени. Для наслаждения произведением искусства не надо ни причинности, ни сущности, ни реальности, ни действительности в обычном смысле этого слова; достаточно одного отношения к времени; освобождающая нас сила искусства вовсе не в том, что содержание образов его имеет сущность, реальность, причину, действительность в обычно понимаемом смысле; освобождающая сила искусства в том, что оно ведет к восприятию действительности, причины, сущности как схем и только схем; поработавший нас мир, цепь причин и действий, действительность, разоблачающая наши мечты, как мир пустых радуг, — все это рушится в искусстве; мы становимся свободны; действительность, разоблачившая наши мечты, здесь в свою очередь разоблачена; на этой стадии отноше-

---

ния к искусству — оно нам является как порождение идеализма.

В музыке воссоздается мир, — иной, невообразимый; время здесь существует как звуковой ряд; пространство как звуковое количество (тон); реальность как сама материя звуков; сущность как пребывание звука во времени; причинность как последовательность звуков; взаимодействие (общение) сущностей как сосуществование звуков во времени (гармония). Мы не можем сказать, что воссозданный в музыке мир недействителен, потому что сама действительность есть схема. В пространственных формах искусства нас встречает двойной схематизм.

Звуковой ряд отображается, во-первых, в прямой линии; во-вторых, линией здесь выбирается та или иная координата; временные отношения символизируются расстоянием частей образа друг от друга, выразимым в расстоянии друг от друга частей координатной оси; звуковое количество (или тон) отображается отношением частей образа, выраженным в расстояниях одной или двух частей координат ( $Y$ ,  $Z$ ) к временной координате ( $X$ ); реальность звука отображается как реальность материи образа (краска, вещество формы); пребывание звука во времени отображается как пребывание материальных частей образа в пространстве: то — сущность образа; последовательность звуков отображается в последовательности частей образа, отмеряемой по временной координате: вот единственная причинность пространственного образа искусства; сосуществование звуков во времени (гармония) отображается в сосуществовании частей образа в простран-



стве (пропорция между частями формы, гармония форм): вот единственное взаимодействие частей образов. Мы видим, что все тут — форма и только форма. Музыка как бы вбирает в себя пространство; живопись, скульптура и зодчество вбирают в себя время; усвоение (музыкой) пространства и (пространственными формами) времени ведет к эмблематическому воссозданию пространства (музыкой) и времени (пространственными формами); самые условия возможности четырех основных форм эстетического творчества предполагают эмблематизм; причинность, реальность, действительность даны в этих формах эмблематически.

Но, быть может, в поэзии дело обстоит не так; быть может, формальная эстетика должна здесь выделить причинное содержание; анализируя форму содержания поэтических образов, мы должны установить, что эта форма, общая всем содержаниям, характерным для поэзии (отмежевывающая поэзию от музыки и живописи), есть временная смена описанных (то есть в воображаемом пространстве данных) образов; положение (пространство) в последовательности (во времени) — форма содержания поэтических мифов; время здесь дано как звуковой ряд (время произнесения или прочтения мифического образа), в материале слов, выражающих пространственное представление; пространство здесь дано как отношение высот звуков, составляющих материал слов, выражающих пространственное соотношение образов; реальность в поэзии есть самый материал слов, обуславливающий материю описываемого образа; причинность в поэзии есть отноше-

---

ние времен произнесения словесных материалов, звуков, друг к другу, обуславливающее отношение словесного описания образов, данных в разных пространственных положениях друг относительно друга; сущность поэтического мифа есть смена образов, данных в словесном материале и обусловленных сменой времен произнесения словесного материала, отношения их друг к другу.

Такое отнесение поэзии к времени необходимо в формальной эстетике; но оно не дает никаких иных критериев суждения о сущности поэзии, кроме слов, их расположения, их инструментовки, ритма и т. д.; самые же образы поэтических мифов суть прежде всего распространенные или сжатые фигуры речи, как то: метафора, сравнение, эпитет; механизм построения этих фигур речи, наконец, связь их — вот единственное содержание, с которым должна иметь дело трансцендентальная наука об искусстве сочетания слов, то есть поэзии; и такое определение сущности поэзии здесь вовсе не является пустым определением. Кроме того: генетически установлена зависимость логических отношений от метафорических (символических) элементов самого языка; язык есть прежде всего звуковой символизм; ассонансы, аллитерации, стремление выразить пространственные отношения в звуковой последовательности лежат в основе нашей логической способности; став на психологическую точку зрения, мы могли бы с большей убедительностью показать глубочайший смысл, лежащий в основе самого материала поэзии — слова: формальную эстетику интересует прежде всего расположение этого материала во време-

---

ни (ритм, стиль, архитекtonика речи), потом гармония слов (словесная инструментовка) и, наконец, фигуры речи, определяющие характер расположения элементов пространственности во времени (метонимия, синекдоха, метафора) {Смотри более подробно об этом в статьях «Смысл искусства», «Лирика и эксперимент», «Магия слов»}. Что же касается до причинности в более тесном смысле слова, то такая причинность отсутствует в поэтическом мифе: так называемая *фабула* в поэзии всегда телеологична: она говорит скорее о цели, смысле и ценности изображаемого, нежели о причинах: нельзя рассматривать поэтический миф с точки зрения закона причинности, потому что субстанциональной причинности как таковой и не существует вовсе ни в действительности, ни в образах искусства; есть логический принцип, не имеющий никакого отношения к воплощенным в материале (слов, звуков, красок) образам; есть разного рода выражения функциональной зависимости; но этого рода зависимости обусловлены той или иной методологией, то есть они относимы к совершенно иному роду эмблематизма.

Вообще нельзя понять, как можно подходить к образам искусства с определенным требованием, чтобы образы эти были причинно обоснованы художником: такое требование не опирается ни на философию, ни на науку; кроме того, оно указывает на полное непонимание искусства. Остается думать, что и это требование выдвигает здравый смысл: не следует забывать, что «здравый смысл» — сплошное логическое недоразумение: немного чувства, испорченного рассудком, немно-

го рассудка, искаженного чувствительностью, — вот что такое здравый смысл.

В искусстве с формальной точки зрения ценны лишь пространственно-временные аналогии; но еще аналогии эти не приведены к достаточной отчетливости.

Шопенгауэр в статье «*К метафизике музыки*» приводит аналогии такого рода; конечно, аналогии эти не имеют никакой гносеологической ценности; тем не менее они интересны чисто психологически. «Музыка, — говорит он, — какой-нибудь оперы имеет вполне независимое, отдельное, как бы отвлеченное существование, которому чужды события и лица, изображенные в тексте; она имеет свои собственные, неизменные правила и может достигнуть своей цели помимо текста». В мире бытия, по Шопенгауэру, творится новый мир, невообразимый, неосязаемый, но тем не менее подлинный; самые формальные элементы музыки соответствуют формам видимой природы: «основной тон, терция, квинта, октава соответствуют четырём отделам царства природы: минералам, растениям, животным и человеку. Подтверждение этой аналогии мы имеем в том основном правиле музыки, что расстояние между басом и тремя остальными высшими голосами (тенор, альт, сопрано) должно быть гораздо больше, чем расстояние между каждым из них; в этих правилах мы имеем музыкальную аналогию основному свойству природы, в силу которого органические существа гораздо ближе друг к другу, чем к безжизненной неорганической массе минералов; между ними и царством минеральным находится

---

*очень резкая граница и даже целая пропасть...» И далее: «музыкальность звуков зависит от пропорциональной скорости колебаний, а не от относительной силы их; музыкальный слух всегда следует при гармонии преимущественно за самым высоким тоном, а не за самым сильным. Вот почему выдается больше всех сопрано... Сопрано является настоящим представителем повышенной, восприимчивой к малейшему впечатлению чувствительности, а также и повышенного до крайней степени сознания, стоящего на высшей ступени органической лестницы... Бас есть естественный выразитель бесчувственной природы».*

До сих пор мы говорили о схематизме, лежащем в основе формальной эстетики; основной схемой является схема времени как прямая линия. Но на таком схематизме не останавливается искусство: звуковая последовательность, лежащая в основе музыки, есть уже сама по себе схема времени; звуковая последовательность есть схема хотя бы уже потому, что звук сам по себе невозможен без существования пространства; звук есть уже первое перенесение времени в пространство: звук предполагает звучащую среду; затем звук голоса или музыкального инструмента предполагает известный тон и тембр; т. е. звуковое количество; схема пространства и есть количество; следовательно, условиями звуковой последовательности в музыке является соединение двух схем, выразимых как последовательность звучащей в пространстве среды, в определенных или неопределенных количествах колебаний (т. е. в схемах пространства). Самый материал звуков есть соединение схем; соединение схем — вот одно из определе-

Вот почему дух музыки возможен в немзыкальных по существу формах искусства. Там он потенциально дан. Музыка поэтому — скрытая энергия творчества; чем меньше формальных средств затрачено на воплощение этой энергии, тем совершеннее форма образа. Время есть форма внутреннего чувства. И потому-то музыка, являясь чисто вре-

---

ний символизма; самая временная последовательность, выраженная в звуке, одновременно и материальна (звучащая среда), и идеальна (схема пространства и времени); самый музыкальный звук есть уже символ, то есть неразложимое единство схемы (формы) и материи (содержания). Еще более символизма в поэзии: звук голоса не довольствуется определенным тоном, присоединением к гласным согласных; далее: сложное звуковое единство, называемое словом, в процессе возникновения явилось либо как звукоподражание (т. е. воссоздание в языке звуков, слышимых извне), либо как образная аналогия, где элементы пространственности (формы и краски) передавались в элементах временности (в последовательности звуков); самый звук слова есть сложное и вместе с тем неделимое единство схем; слово есть символ: а раз оно есть символ, формальные элементы слов неотделимы от содержаний, т. е. от всяческого психизма. И потому-то формальные элементы поэзии, как то: фигуры речи, звуковое сочетание слов — носят сами в себе неразгаданную глубину переживаний (прим. автора).

менной формой, выражает символы, кажущиеся нам особенно глубокими. Музыка углубляет все, к чему ни прикоснется. Музыка — душа всех искусств. Вот почему в ней намечаются ясно основные требования, которые мы должны предъявлять искусству. Символ есть соединение переживания с формой образа. Но такое соединение, если оно возможно, доступно посредством формы внутреннего чувства, т. е. времени. Вот почему всякий истинный символ непроизвольно музыкален, т. е. непроизвольно идеализирует эмпирическую действительность, в большей или меньшей степени отвлекаясь от реальных условий пространства.

### *Поэзия*

В поэзии элемент временности, чистый ритм, так сказать, обрастает образами. Так рождается аполлиническое<sup>1</sup> видение из глу-

---

<sup>1</sup> Термин Ницше из его диссертации «Рождение трагедии из духа музыки»: аполлиническое как принцип созерцания, покоя и сновидения противопоставляется дионисийскому как принципу действия, захваченности и всеобщей проницаемости.

бины души. Только музыка раскрывает нам, что видимость — покров, сброшенный на бездну. Поэзия рассматривает видимость музыкально, как покров над неизреченной тайной души. Такое рассмотрение есть рассмотрение музыкальное. Музыка — скелет поэзии. Если музыка — общий ствол творчества, то поэзия — ветвистая крона его. Образы поэзии, нарастая на свободном от образов ритме, ограничивают ритмическую свободу, так сказать, обременяют ее видимостью. Музыкальная тема становится тогда мифом. Если поэзия обременяет музыку образами, то и обратно; благодаря поэзии музыка проникает видимость. В поэзии мы имеем дело с образами и сменой их. В результате — значительное усложнение формальных элементов искусства. Это усложнение выражается в посредственности образов. Посредственность изображения облегчает подмену образов поэтического мифа причинным обоснованием их связи. Если миф, так сказать, нарастает на ритме, то усложнение и расчленение мифа ведет к нарастанию на нем элементов, не имеющих прямого отношения к искусству. Миф



как бы паразитирует на свободной музыкальной теме; тенденция — на мифе. Все это удаляет элементы чистого искусства от его первоначальной, музыкальной основы. Такое удаление усложняет формальные элементы искусства. Музыка творчества становится теперь далеким фоном, форма образа всецело выдвигается на первый план. Лишь иногда открывается родина поэзии (музыкальная стихия) в формах ее.

### *Живопись*

Полнота изображения видимости посредственно<sup>1</sup> передается поэзией. Пространственность в поэзии еще наполовину воплощена. Бóльшая реализация пространственной видимости сопряжена в искусстве с накоплением художественного материала. В этом материале осуществляется замысел. Звук сам по себе менее материален. Краска, мрамор уже вполне материальны. Реализуя пространственность, мы обращаемся к форме в узком смысле. Вве-

---

<sup>1</sup> Слово употреблено в значении немецкого *mittelmäßig*, которое значит не только «заурядный», но и «посредствующий».

дение же материала, потребного для воплощения этой формы (в узком смысле), сопряжено с дроблением видимости, во-первых, на красочное изображение ее, во-вторых, на *форменное*. Внесение материала красок (элемента эмпирического) для реализации в видимости идеальных поэтических образов распластывает эти образы на плоскости; кроме того, оно прикрепляет их к плоскости, т. е. ограничивает свободу их движения во времени одним изображенным моментом времени. Если поэзия мифом заслонила чистоту ритмических движений, живопись, выхватывая лишь один момент мифического действия, удаляет и заслоняет музыкальный фон изображаемого. Непосредственные элементы поэтической символизации (свобода во времени) превращаются в посредственные (связанность плоскостью). Наоборот: элементы символизации, посредственно представленные в поэзии (бытие в пространстве образа), даются в живописи непосредственно (наличность образа, изображенного на плоскости). *Здесь элемент пространственности вырастает в ущерб элементу временности.*

## *Искусство формы* (скульптура, зодчество)

Бóльшее сравнительно с живописью воплощение видимости возможно лишь с вынесением в пространство образов, запечатленных на плоскости. Такое вынесение дробит самый момент изображенного образа, выделяя из него лишь некоторые формы. Если музыкальная тема Зигфрида обрастает образами, живописующими подвиг Зигфрида, живопись закрепляет один или несколько моментов жизни; скульптура дает нам образ самого Зигфрида в изображенные моменты, отвлекаясь, например, от пейзажа, в котором возникает изображаемый образ. Момент, выхваченный живописью из мифа, с вынесением из плоскости в трехмерное пространство, дробится; центр тяжести переносится от краски к форме — и поневоле блекнет, а зачастую и совсем отсутствует красочное разнообразие образа. Ритм в собственном смысле подменяется так называемой гармонией формы. Эта гармония, опираясь на чисто математические законы соотношений масс, является отдаленной аналогией с математической основой музыкального

ритма. Можно сказать, что в музыке имеем мы потенциалы пространства; в зодчестве — потенциалы времени. В музыке реально дана последовательность ритмических толчков; в зодчестве — положение масс.

#### § 4

Если пространственность вырастает в ущерб временности в формах искусства, то можно *норму* возрастания и уменьшения временно-пространственных элементов признать за естественный порядок, располагающий существующие формы искусства. Такой порядок устанавливает зависимость между данными нам формами искусства и формальными условиями чувственности — пространством и временем. В этом выведении места данной формы из ее пространственно-временных отношений эстетика становится впервые наукой о формах. Здесь не место выводить общие нормы такой науки. Нас, скорее, интересует путь, которому должно следовать для освобождения эстетики из догматических тисков.

Элементы пространства и времени суть необходимые формальные элементы всех видов

искусства. Превращение этих формальных элементов друг в друга есть следствие, вытекающее из рассмотрения существующих форм искусства. Если мы устанавливаем факт превращения формальных элементов, то необходимо существуют законы этого превращения, *законы превращения форм искусства*<sup>1</sup>. Если

---

<sup>1</sup> Превращение форм искусства устанавливает отчасти история; исторически мы видим превращение форм в генезисе этих форм; к сожалению, от нас ускользают первобытные формы творчества; история искусств только не дает нам права заключать о нераздельной самостоятельности ныне существующих форм искусства; мы видим только формы, сменяющие друг друга; видим и закономерность в смене пространственных элементов временными; в искусстве *maxim* пространства не дается в *maxim*'е времени; закон превращения формальных искусств есть только общая идея, помогающая нам ориентироваться в многообразии предстоящих пред нами форм. Если бы закона смены элементов пространства элементами временности не существовало в искусствах, формы искусства были бы не тем, что они есть. Закон превращения форм совершенно аналогичен закону превращения энергий; мы лишь указываем на возможность уяснить себе этот закон в эмблемах механики; тут мы имеем дело с аналогией и только с аналогией. Материал искусств дан нам в форме (в обычном смысле); она воспринимается нами как *энергия формы* и *энергия объема*; самую же материю мы определяли как *энергию сопротивле-*

время или пространство есть трансцендентальная форма искусства и если мы устанавливаем возрастание элементов времени в ущерб элементам пространства и обратно, то закон превращения формальных элементов есть частный случай закона сохранения всеобщей нормы творчества форм. *Закон сохранения всеобщей нормы творчества форм есть закон сохранения творчества.*

Всякая форма искусства определяется: во-первых, формальными законами пространства и времени, во-вторых, материалом, образующим ее. Во втором случае имеем дело

---

ния; сводя материю формы (в обычном смысле) к энергии, мы далее усматриваем возможность продолжить нашу аналогию: энергии переходят друг в друга; превращение энергий особенно замечательно в термодинамике; здесь мы видим, что механический результат действия друг на друга тел не соответствует количеству затраченной работы; часть механической работы теряется; вместе с тем там, где имеет место механическая работа, развивается известное количество тепла (ударя камень о камень, высекаем искру); часть механической энергии переходит в тепловую; количество развиваемого тепла равно разности между затраченной работой и результатом механического действия; работа в этом случае не теряется, но переходит в иную форму (прим. автора).

с веществом формы. Вещество есть необходимое условие образования эмпирической формы. Общие законы вещества необходимо влияют на общие законы образования форм искусства. Законы вещества, устанавливаемые теоретической химией и физикой, поэтому вполне растяжимы: они — удобные модели, сосредоточивающие наше внимание на требованиях, какие мы должны предъявлять изучению формальных принципов искусства.

Вот почему закон сохранения формальных элементов образов искусства является полной аналогией закону сохранения вещества. Этот последний закон — базис теоретической химии. Но закон сохранения вещества есть только следствие закона сохранения энергии<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Закон сохранения материи вытекает из закона сохранения энергии; с точки зрения энергетического мирозерцания понятие о материи неотделимо от понятия об энергии. Роберт Майер, выпуская свою знаменитую брошюру в 1842 году, держался дуалистического взгляда на отношение между энергией и материей; впоследствии этот дуализм пал под влиянием последующих работ в механике, термодинамике, термохимии; Максвелл и Гельм указывали на то, что самое понятие о материи выводимо из энергии; Джиббс в «*Thermodynamische Studien*» (перевод с ан-

глийского) построил химию, исключительно исходя из понятия об энергии. В настоящее время энергетический принцип есть основной принцип физической химии.

Эквивалентность теплоты и механической работы есть принцип механической теории тепла; исследуя зависимость между тепловыми явлениями и химическими, мы должны, по Науманну, расширить толкование этого закона: работа имеет место при прохождении тяжести по известному пути; единицы измерения — килограмметры; по Науманну, предполагается, наше знание о том, что такое скорость, масса, ускорение, сила. «Под скоростью подразумевают пространство, пройденное телом в единицу времени и выраженное в линейных единицах, напр. в метрах. Масса выражает сумму материальных частиц тела. Частицы, а следовательно, и сумма их, т. е. масса, одарены способностью притягиваться и отталкиваться. Причины этого взаимного действия тел называют силами... Взаимное притяжение тел прямо пропорционально квадратам расстояний их центров тяжести... Скорость, сообщаемая какой-нибудь силой телу в единицу времени, называется ускорением» (Науманн. *«Основания термохимии»*).

Скорость, таким образом, есть произведение ускорения на время; обозначая ускорение через «с», время — «t», скорость — «v», имеем:

$$v=ct.$$

Ускорение, приобретаемое телом вследствие тяжести, обозначается через «g»; вес тела через «p»;  $p/g$  есть



---

величина постоянная для одного и того же тела; в механике им обозначают массу:

$$m = p/g.$$

Но «с» = «g»; имеем:

$$c = p/m$$

Пространство, пройденное телом при равномерно ускоренном движении, равно

$$s = vt/2.$$

Подставляя вместо «t» равную ему величину (v/c), имеем:

$$s = v^2/2c.$$

Подставляя вместо «с» величину, ему соответствующую, имеем:

$$s = mv^2/2p.$$

Или:

$$ps = mv^2/2$$

«ps» — произведение веса на пройденное пространство; «ps» — есть работа, необходимая для сообщения массе «m» скорости «v»,  $mv^2/2$  есть живая сила массы, находящейся в движении и превратимой в работу.

Результат действия не соответствует затраченной работе; разность между этим результатом и работой равна количеству выделенного тепла (прим. автора).

Уже заранее мы можем ожидать, что формальный принцип художественного состояния формы аналогичен энергетическому принципу. Чисто внешние штрихи, его определяющие, роднят эстетический принцип с энергетическим. В искусстве форма и содержание составляют неделимое единство. Энергия объединяет субстанцию и акциденцию. Акциденции соответствует содержание искусства, которое выводимо из формы творчества; эта же форма, образующая форму искусства, аналогична субстанции. Неделимое единство есть символ. Принцип символический налагается на принцип энергетический; может быть энергетическое раскрытие символического принципа и обратно. Неотделимость формы от содержания есть совершенно формальный принцип; закон сохранения формы является как упорядочение и более совершенное раскрытие формального обоснования символизма; это обоснование выражается в законе неотделимости формы от содержания; этот же последний закон является следствием гносеологического рассмотрения искусства. С другой стороны, закон сохранения формы необходи-

мо связан с законом сохранения творчества. *Закон сохранения творчества есть один из основных законов формальной эстетики*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Не следует забывать, что с точки зрения «Эмблематики смысла» самая формулировка этого закона в терминах динамических имеет место лишь там, где мы пытаемся установить единый принцип, управляющий искусством при помощи методов точных наук; в этом смысле закон сохранения творчества — эмблема и только эмблема. Закон сохранения творчества — эмблема закона сохранения энергии. Закон сохранения энергии выражается в модели  $P + K = \text{постоянной величины}$ , где «Р» зависит только от положения материальных точек, а «К» зависит от скоростей; но  $\phi(P + K)$  уже не будет суммой двух членов. Кинетическая энергия «К» есть живая сила; выше мы дали формулу живой силы; она оказалась равной  $mv^2/2$ . Формула «Р + К» есть формула суммы механических энергий; мы видели, что энергия механическая превратима в иные виды энергий (теплоту, электричество и пр.). Принимая в соображение иные виды энергии, Пуанкаре приводит формулу закона сохранения энергии в следующем виде:

$$P + K + Q = \text{Const.}$$

Здесь «Q» — внутренне-молекулярная энергия в тепловой, химической или электрической форме.

«Между функциями, сохраняющими неизменную величину, — говорит Пуанкаре, — нет таких, которые в точности подходили бы под нашу специальную форму»... «Поэтому нам остается выразить принцип сохранения энергии только таким образом: есть не-

## § 5

Для ближайшего раскрытия основного формального закона я воспользуюсь аналогией. Элементами аналогии мне послужат элементы теоретической химии. Эти элементы должны построить модель для будущей эстетики. Построение моделей принято под высокое покровительство науки; поэтому в моих моделях не нахожу ничего парадоксального.

Масса есть энергия сопротивления: такое определение массы вносит единство и стройность в понимание окружающих явлений. Мы оперируем с определенной массой лишь в области статических определений. Но момент статики есть частный случай динамических отношений. Указание на массу как на энергию сопротивления равнозначно указанию на динамический базис всякого учения о массе.

Форма искусства благодаря веществу получает часто свое воплощение. Вещество, получая в массе свое выражение, определимо динамически. Формальный принцип искусства

---

*что, сохраняющее неизменную величину» («Энергия и термодинамика»).* Эмблематизм присущ самой формулировке энергетического принципа (прим. автора).

должен поэтому основополагаться на динамическом принципе. Измерение количества и скорости движений должно явиться основным измерением в искусстве. Но формула скорости вводит время<sup>1</sup>. Время поэтому — не-

---

<sup>1</sup> Мы видели, что скорость движения определяется произведением времени на ускорение:  $v = ct$ ; количество движения определяемо количеством живой силы; кинетическая энергия творчества зависит от формальных условий преодоления сопротивления материала; во временных искусствах мы затрачиваем меньшее количество работы над преодолением внешнего сопротивления материала, нежели в пространственных формах; кроме того, самая комбинация символических образов становится все более и более свободной во временных формах; пока в чисто музыкальных образах не диссоциируются сами представляемые образы. Диссоциация образов в искусстве подчеркивает в самом искусстве все более и более динамический момент: условно говоря, количество движения увеличивается там, где образ (статический элемент) сменяется действием (динамический момент); можно говорить о количестве элементов динамических в самых формах творческого выражения и в самой материи творчества; единство формы и содержания в искусстве дает возможность говорить о превращении одних комплексов формы в другие; или обратно: одних комплексов содержаний в другие; с точки зрения единства формы материя образов как-то связана с процессом выражения этой материи в форме; или обратно: с точки зрения единства содер-

---

жания материал образа находится в известной зависимости от содержания образа; но содержание и форма существуют в процессе отвлечения; если между двумя намеченными соотношениями можно поставить знак эквивалентности, то оба процесса оказались бы процессами обратимыми: материя образов оказалась бы превратима в форму, и обратно: если закон сохранения энергии имеет свое выражение в творчестве, то и превращение энергии творчества превратимо: энергия механической работы превратима в энергию представливания, и обратно; и действительно, чаще всего мы имеем дело с явлением, аналогичным превращению энергии: техническая работа воплощения образа ограничивает полет фантазии; и обратно: наиболее смелые образы чаще всего встречаются нас в произведениях, технически менее совершенных; мы вовсе не хотим отдать предпочтение той или иной форме творческого обнаружения; процессы представливания и процессы воплощения представлений образуют замкнутую систему сил, где  $K + P + Q = \text{константе}$ ; кинетическая энергия проявляется в процессе представливаний; тогда потенциальная энергия сохраняется в форме; или обратно. Кроме того: прежде для объяснения творческих процессов отправлялись от дуализма: форма и содержание являлись как две самостоятельных субстанции; теперь же мы более и более убеждаемся в том, что, говоря языком схоластики, форма и содержание суть превратимые субстанции, то есть они — энергии.

Согласно механической теории тепла, теплота есть особое движение материальных частиц; при переходе работы в теплоту движение тепла превращается в дви-

обходимая составная часть формулы скорости, время — форма внутреннего чувства и формальное условие всякой символизации; время является условием совершенства художественного произведения. Приведением к времени обуславливается совершенство всякой формы. Но чистая временная форма — музыка. Вот почему духом музыки определя-

---

жение молекулярных частиц, его образующих: живая сила, то есть запас работы в замкнутой системе сил, не уничтожается; в твердых телах живая сила не преодолевает притяжения смежных частиц; в жидких — преодолевает; в газах — преодолевает притяжение частиц всей системы: отсюда движение газовых частиц есть прямолинейное движение.

Останавливаясь на формальных чертах, свойственных искусству, мы приходим к пространству и времени; их соотношение и отчасти превращение друг в друга в искусстве становится понятным в схематизме (см. примечание 3); Оствальд дает энергетическое объяснение пространству и времени; кроме того: для Оствальда время и пространство суть формы многообразий наших переживаний; *во времени* непрерывно течение внутренних переживаний; время — простое многообразие; от одного момента к другому можно перейти одним путем (прямолинейное движение газовой частицы как эмблема течения времени); единичность направления — одно из свойств времени; и наоборот: единство направления не существует в пространстве (прим. автора).

ется совершенство художественной формы. Материал художественного произведения есть в таком освещении музыка сопротивления. В этом смысле процесс обрастания ритма пространственностью определим как процесс превращения чистой музыки в музыку сопротивления. Музыка сопротивления скрыто носит в себе дух чистой музыки. Она потенциально заряжена энергией музыки. Процесс превращения пространственных элементов в элементы временные есть разряжение духа музыки в чистую музыку. Элементы времени, необходимые для всякого измерения движения в музыке, непосредственно даны в ритме. Уже из этих соображений вытекает доминирующее значение музыки в системе прочих форм искусства. Совершенство прочих форм искусства определяется степенью приближения к музыке.

В современной физике имеется возможность говорить о плотности энергии. Плотность энергии и плотность материи обратно пропорциональны.

Материи соответствует в искусстве материал изображения, т. е. форма в букваль-



ном смысле. Способ расположения этого материала обусловлен *внутренним эффектом*. Внутреннему эффекту соответствует *настроение, переживание*, вызвавшее кристаллизацию творчества. *Настроение* — форма выражения внутренне переживаемого творческого эффекта. Творческий эффект в этом смысле — единственное *содержание* художественной формы. Мы имеем возможность говорить об обратном отношении между количеством и плотностью материала художественного изображения и плотностью энергии в его расположении. Плотность энергии определима степенью приближения к музыке.

Если придать одинаковое количество энергии материалам разных плотностей, то получим неодинаковый эффект; этот эффект как бы находится в обратном отношении к количеству и плотности (интенсивности в сопротивлении) материала и в прямом к количеству работы, затрачиваемой нами. Работа же эта определяется способностью передачи эстетическому слушателю, зрителю или читателю известного творческого эффекта, т. е. совершенством символизации. Вот почему работа

над формой всегда находится в прямом отношении к внутреннему эффекту, так что форма символа есть уже символ.

Тут опять открывается прямая потребность отождествлять формальные законы эстетической символизации с верховным законом теоретической физики. Но это отождествление возможно, когда количество внешних усилий творчества и внутренних мы признаем постоянным. Создавая внешние преграды (количеством или плотностью материала) к воплощению внутреннего эффекта, я должен уменьшить соответственно внутреннюю энергию творчества при одинаковых условиях пространства и времени.

## § 6

Закон сохранения творческой энергии получает следующую формулировку:

*Количество общих усилий для преодолений косности материала творчества постоянно; увеличивая внешние усилия осложнением и нагромождением материала для формы, мы ослабляем внутреннюю энергию творчества. И наоборот. Здесь существует такое же соотно-*

шение, как между потенциальной и кинетической энергией в любой механической конфигурации. И подобно тому как в энергетике мы постоянно имеем дело лишь с формами кинетической энергии, заключая к потенциальной энергии, как к некоторому *дополнению*, так в энергетическом рассмотрении форм искусства постоянно отправляемся мы от рассмотрения закономерности в художественном расположении данного материала для формы к не данной нам энергии творчества. Мы видим закономерность в расположении и эволюции временно-пространственных черт в данных нам формах искусства. Мы видим, что простотой выражения формы определяется эстетически ее мощь; мы заключаем отсюда, что или о нормах в расположении форм не может быть и речи, или же только понятие о внутренней энергии творчества способно дать нам строгую классификацию искусства без признаков какого бы то ни было насилия. Включив понятие о внутренней энергии творчества, мы тем самым уже совершаем *вывод* из бессознательной общей предпосылки о нормах творчества. Эта предпосылка, как скоро

мы осознаём ее как необходимое условие возможности говорить о системе эстетических форм, есть закон сохранения творческих усилий. Закон сохранения творческих усилий, необходимо связуя форму искусства с формой творчества и устанавливая связь при помощи единой нормы творчества между разнообразием в формах творчества, навсегда выводит нас из области статических, догматических, метафизических определений красоты в область динамических определений, где дифференциальными, научными символами мы очерчиваем самую *работу* творчества в связи с *работой* действия этого творчества на окружающих в *неделимом единстве*. И поскольку законы этого единства определимы условно графически, а не логически, как и некоторые символы математики, постольку, оставаясь формальными, они — наиболее удачная и верная модель для отображения правил и законов внутренней символизации. Разбивая и опровергая все откровенно метафизические взгляды на искусство, энергетическая модель оставляет совершенно открытым вопрос о символических способах оценки художе-

ственных произведений. Открывается полный простор как для свободы творчества, так и для субъективной критики.

Если бы методы формальной эстетики были разработаны, они являлись бы тяжелой артиллерией, громящей безжалостно и окончательно только всякие узкие выходки против свободы творчества.

## § 7

*Закон эквивалентов нашел бы свое выражение в формальной эстетике.*

Возможность параллелизовать вероятные эстетические принципы будущего принципами энергетическими дает возможность конкретнее очертить нашу аналогию.

Представим себе статую гигантских размеров. Возьмем одно из гениальнейших стихотворений Пушкина. Представим себе *пока* совершенно отвлеченно возможность измерить эффект, произведенный тем и другим художественным произведением как на нас, так и на окружающих. (Пока реальных средств для такого измерения не существует, но они возможны в принципе.) Возможно, что эф-

фект от созерцания статуи будет сильнее эффекта, произведенного на нас стихотворением Пушкина.

Если в том и другом случае элементы сравнения соотносимы с интенсивностью художественного выражения, то не явится ли такой случай нарушением очерчиваемого принципа: произведение менее совершенной формы искусства (скульптуры) действует *интенсивнее* соотносимой формы более совершенного искусства (поэзии). Если бы мы усмотрели здесь нарушение нашего закона, то мы должны были бы вспомнить, что следует брать количество и интенсивность творческих усилий над *эквивалентным* количеством сравниваемой формы. Поэт, употребляя меньшее количество внешних усилий (кинетической энергии творчества) на создание своего произведения, переносит эти усилия на заряджение поэтического образа внутренней энергией творчества. Количество энергий одинаково: это вытекает из принципа сохранения работы творчества. Наоборот: скульптор, работая над эквивалентным материалом, затратит больше кинетической энергии творчества. Если у него внешних уси-

лий в четыре раза больше, нежели у поэта, тогда поэтическое произведение в четыре раза интенсивнее на нас действует. Если же материал скульптора в шестнадцать раз больше эквивалентного материала, которым располагает поэт, и времени для воплощения во сколько же раз больше, причем в каждую единицу (t) времени он затрачивает количество внутренней энергии творчества, эквивалентное поэтическому творчеству, то будет иметь место некоторое равенство; если действие на нас произведений скульптора выразится в символе  $8/4$ , то действие поэта выразится:

$$(8 \times 4)/4 = 8, \text{ или } 8/4 \sim = 8$$

{значок эквивалентности.}

При материале количественно в шестнадцать раз большем, нежели материал поэтического произведения, получим:

$$(8 \times 16)/4 > 8$$

*Сила эффекта может оказаться всегда на стороне скульптурного произведения, потому что на практике мы постоянно упускаем закон эквивалентов.*

*Ближайшая задача точной эстетики будущего — выискать реальные основы для этого пока априорного закона.*

## § 8

Увеличивая в символе  $8/4$  числитель последовательно на единицу, имеем:

$$(8+1)/4, (8+1+1)/4, (8+1+1+1)/4, \text{ и т. д.}$$

Так увеличивается *напряжение* энергии творчества.

Повторяя самый символ  $8/4$ , увеличиваем *количество* энергии творчества:

$$8/4 + 8/4 + 8/4 + 8/4 = 32/4.$$

*Количество* творческих усилий при создании крупных по размерам произведений важнее *напряжения* творчества.

*Напряжение* творчества играет более важную роль при создании небольших по размерам произведений.

Создавая крупные по размерам произведения искусства, Ибсен стремился сперва затратить известное *количество* энергии [ $a/b + a/b + a/b + a/b = 4a/b$ ], а затем повышал



*выправлением рукописи напряжение затраченных усилий*

$$[4a/b, (4a + a_1)/b, (4a + a_1 + a_2)/b, \\ (4a + a_1 + a_2 + a_3)/b \text{ и т. д.}]$$

*Гёте так писал Фауста.*

## § 9

Художественный образ вызывает в нас определенное настроение. Оно достигается приложением определенных творческих усилий. Нам не важно, достигаем ли мы выражения этого настроения путем увеличения его количества или напряжения.

Поэтому творческие усилия, употребляемые для выражения *мощности* (плотности) настроения, как бы обратно пропорциональны усилиям, идущим на увеличение его напряжения.

*Количество и напряжение* настроения находятся в обратном отношении.

При  $Q, Q_1, Q_2$  (количестве) и  $T, T_1, T_2$  (напряжении) имеем:

$$Q/Q_1 = T_1/T, \\ \text{т. е. } QT = Q_1T_1 = Q_2T_2 = Q_3T_3 = \text{Const.}$$

Это взаимоотношение между *количеством* и *напряжением* настроения рисует перед нами полную аналогию газовому закону Бойля и Мариотта, который играет такую роль в физике и теоретической химии:

$$pv = p_1v_1 = p_2v_2 = \text{Const.}$$

Обратная пропорциональность между объемом газа и давлением является удобной моделью для характеристики закономерности, существующей в отношении *количества* настроения к его *напряжению* при одинаковых творческих усилиях, приложенных к одинаковому материалу для творчества.

## § 10

Вышеприведенная аналогия является лишь частным случаем более широкой аналогии, существующей между установленными законами вещества и еще не установленными законами точной эстетики. Эта более широкая аналогия вытекает из вышепринятого формального принципа.

*Законы изменения состояния вещества аналогичны законам изменения простран-*

*ственных или временных элементов искусства.*

Превращение тел параллельно превращению форм искусства. Быстрота возрастания молекулярных движений соответствует последовательному увеличению количества разнородных движений. Количеством движения измеряется совершенство художественной формы (в широком смысле).

Движение — смена последовательных моментов времени — вот что является основой ритма.

1) Твердому состоянию тел аналогичны архитектурные и скульптурные формы.

Эти формы трехмерны. Они обладают упругостью и объемом. Отношение света к тени, т. е. сочетание выпуклых и вогнутых поверхностей, играет здесь важную роль. Это чередование различно освещенных поверхностей дает глазу впечатление пространственного тела. Причина неравномерного освещения — неодинаковость рассеяния световых молекул. *Световое колебание* вот форма движения в скульптуре и архитектуре; вот проявление духа музыки, сближающее эти формы

с формами музыкальными. Можно говорить о ритме рассеяния света. Этот ритм образует аккорды различно освещенных поверхностей. Отсюда вырастает пресловутая гармония формы.

Следует помнить, что количество движения здесь подавляется инертностью масс. Убыли массы в скульптуре соответствует прибавление количества движения, хотя характер движения здесь уже меняется. Можно говорить о напряжении мускулов, энергии позы и т. д.

Дух музыки возрастает. Скульптура — более совершенное искусство сравнительно с зодчеством.

2) Жидкому состоянию тел аналогична форма живописи. Жидкость не имеет формы. Она принимает форму сосуда и стремится разлиться по плоскости. Молекулы жидких тел свободно вращаются друг вокруг друга, хотя еще взаимное скрепление не уничтожилось.

Живописец, изображая образы на плоскости, не нуждается в большом количестве *инертных масс* для воплощения своих замыслов. Убыль инертной массы идет здесь на усложнение световых колебаний цветовыми,

ибо в живописи *цвет* важнее *света*, и на разряжение (как бы диссоциацию) пространства (одно измерение выпадает).

3) Поэзия аналогична состоянию тел переходному между состоянием жидким и газообразным — парообразному. Законы парообразных состояний вещества слагаются из законов газовых, ограниченных и усложненных законами жидких тел. Поэзия — форма переходная между временной формой (музыкой) и пространственными. Вещество, уничтожаясь реально, выражается в поэзии лишь в форме вещественных образов. Образы эти — отвлеченны, идеальны. Уменьшению вещества здесь соответствует увеличение количества движения (миф, ритм, временность).

4) Наконец, музыкальная форма аналогична газу. Приближаясь к газовому состоянию, молекулы тел приобретают способность все возрастающего движения. Музыка — искусство чистого движения.

Нет прерывности между состояниями тел твердых, жидких, газообразных. И, однако, тела нам являются не в виде бесконечно разнообразных физических состояний, а в немногих.

То же и в искусстве. Формы его проявления мы группируем в зодчестве, скульптуре, живописи, поэзии, музыке. Некоторые формы искусства суть явно переходные (драма, барельеф).

Формы искусства наподобие видов животного царства, развиваясь, могут переходить друг в друга. Основные формы искусства имеют одно объединяющее начало: простоту неделимого единства переживаемого Символа. Форма выражения его — символизации.

## § 11

Если при стационарном уровне творчества  $t$  мы устанавливаем обратную пропорциональность между  $Q$  (количеством) и  $T$  (напряжением), то при возрастании творческого напряжения возрастает напряжение настроения; это значит: при равном напряжении  $Q$  как бы возрастает пропорционально напряжению этого творчества. Обозначая возрастания напряжения чрез  $X$ ,  $X_1$ ,  $X_2$ , имеем:

$$\frac{X}{X_t} = \frac{Q}{Q_t} \} \text{ при } X = 1 \} Q = \frac{Q_t}{X_t}, \text{ где } X_t = t,$$

а тогда

$$Q_1 = Qt \text{ или: } Q_1/Q = t$$

или:

$$Q_t/Q_{t-1} = Q_{t-1}/Q_{t-2} = Q_{t-2}/Q_{t-3} = \alpha = \text{Const.}$$

« $\alpha$ » — коэффициент возрастания  $Q$  при возрастании творческого подъема на условно-теоретическую единицу.

Имеем уравнение:

$$Q_t = Q_0 + Q_0 \times \alpha t.$$

Вынося за скобки  $Q_0$  получаем:

$$Q_t = Q_0(1 + \alpha t).$$

Эта формула аналогична формуле, выражающей закон Шарля и Мариотта:  $pv = p_0 v_0(1 + \alpha t)$ , где « $\alpha$ » — коэффициент расширения газов.

## § 12

Законам газового состояния тел аналогичны законы гармонического (музыкального) состояния форм. Газовые законы суть наиболее общие и простые законы теоретической химии. Различное усложнение и ограничение

смысла этих законов обуславливает переход к законам парообразного, жидкого и твердого состояния тел<sup>1</sup>.

Музыкальное состояние форм есть наиболее простое, интенсивно воспринимаемое ху-

---

<sup>1</sup> Абсолютный вес атомов неизвестен; взаимное отношение атомных весов является критерием суждений о весе; атомный вес серы = 32, потому что атомный вес водорода (легчайшего вещества), условно принимаемый за единицу измерения, в 32 раза легче атома серы; эквивалентностью называется свойство атомов соединяться друг с другом в постоянных и кратных пропорциях по отношению к водороду; так, например, *азот* — трехэквивалентный элемент, потому что его атом обладает свойством соединяться с тремя атомами водорода; атом же хлора соединяется всего с одним атомом водорода; один атом известной группы соединяется с одним атомом той же группы; трехэквивалентные атомы соединяются с тремя элементами одноэквивалентной группы.

Термодинамика устанавливает возможность сравнения теплоты и работы как величин эквивалентных. Определение механического эквивалента теплоты возможно; Роберт Майер и Джоуль работали в этом направлении; механический эквивалент теплоты «А», т. е. количество работы, производимой единицей тепла, равняется:

$$A = 423,85 \text{ килограммометр.}$$

Кроме Майера и Джоуля в этом направлении работали Клаузиус, Фавр, Боша, Вебер и Гирн (прим. автора).



дожественное состояние видимости. Вот почему способ приведения к музыке есть основной способ эстетического воздействия. Этот способ — символизация<sup>1</sup>.

Необходимость приведения к музыке, т. е. к символизации переживаний, вытекает хотя бы из необходимости определить «а», т. е. коэффициент возрастания количества творческих усилий при возрастании творческого подъема на условную меру. Наконец, этого

---

<sup>1</sup> Давление газа увеличивается с уменьшением его объема или с возвышением температуры; давление обратно пропорционально объему и прямо пропорционально температуре; при «р» — давлении, «v» — объеме имеем:

$$p_0/p_1 = v_1/v_0$$

Или:

$$p_0 v_0 = p_1 v_1.$$

Таково самое элементарное выражение закона Бойля и Мариотта.

Более правильное выражение имеем в формуле Шарля — Бойля:

$$p_1 v_1 = p_0 v_0 (1 + \alpha t),$$

где «а» есть коэффициент расширения газов (прим. автора).

требует продолжение нашей аналогии: ведь законы Бойля и Гей-Люссака суть газовые законы, аналогичные законам музыкальным. Уплотнение форм (т. е. увеличение в них элемента пространственности) должно а priori нарушить вышеприведенную закономерность. Это нарушение имеет место в скульптуре, живописи, зодчестве: мы не можем себе представить здание, статую, картину крошечных размеров без нарушения гармонии, хотя с уменьшением количества вещества, потребного для воплощения замысла, казалось бы, легче воплощается настроение большего напряжения.

Если количество напряжения аналогично температуре, то количество творческих усилий аналогично количеству тепла. Увеличиваясь, оно как бы пропорционально увеличит или напряжение настроения, производимого художественным материалом, или количество самого материала одинакового напряжения. Мы уже видели, что мы затрачиваем больше усилий при увеличении напряжения постоянного количества настроения, нежели при увеличении количества настроения того

же напряжения (тут есть несомненная связь с психофизиологическим законом Фехнера). Совершенная аналогия перед нами открывается в физике в отделе теплоты: теплоемкость при постоянном давлении ( $C_p$ ) больше теплоемкости при постоянном объеме ( $C_v$ ).

---

Приняв сходство принципов энергетического и эстетического за основание аналогии между формальными законами эстетики и законами вещества, я мог бы продолжать без конца эту аналогию в деталях. Не проникая в сущность эстетики, она извне *совершенно* очерчивает область самостоятельного развития принципа формы в эстетике. В эту область неминуемо должны вступить в будущем серьезные теоретики искусства, если они желают покинуть область беспочвенных мечтаний и кривотолков, навязывающих искусству чуждые ему цели.

# СМЫСЛ ИСКУССТВА

## § 1

Что такое искусство?

Легко ответить на этот вопрос. Или — почти невозможно.

Определяли и будут определять искусство сотни блестящих умов. Перед нами — серия ответов на то, что такое искусство. И если всякому из нас очевидно значение искусства в жизни, то цели его неопределенны, шатки. Всякий из нас встречался со взглядами художников или мыслителей на сущность искусства; и, однако, ответы на поставленный вопрос нас часто не удовлетворяют вовсе; при этом мы не в силах определить, почему тот или иной взгляд на сущность искусства ложен; смутно понимаем мы, что иное определение искусства взято или слишком широко, или слишком узко; в первом случае — перед нами смутно говорящие определения; во втором — быть может, и верный анализ некоторых черт, но не всех.

Всякое мировоззрение, более или менее полно охватывающее проблемы жизни, уделяет место вопросам эстетики; нет метафизической системы, которая не выводила бы основных понятий о красоте. Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель, Шопенгауэр, Гартман, Ницше определяли искусство. Часто суждения их об искусстве отличались необыкновенной глубиной и серьезностью; но эстетики их определены исходной точкой системы, в настоящее время спорной или даже вовсе оставленной. Поэтому даже наиболее глубокие взгляды на сущность искусства окрашены светом явно или тайно не удовлетворяющих нас мирозерцаний.

Наконец, перед нами разворачивается серия эстетик, независимых от метафизики или зависимых только отчасти. И, однако, эстетики эти оспаривают друг друга: они основаны на классификации эстетических феноменов или на анализе существующих форм; принцип классификации в таком случае лежит вне искусства — в социологических, этических, религиозных, метафизических или научных взглядах своего времени; такие эстетики в вы-

водах своих относительно сущности красоты попадают в зависимость от науки, религии, метафизики и пр. Связь любой эстетики с коренными представлениями о действительности неминуема. Преимущество эстетик, рассматривающих феномены искусства независимо от господствующих взглядов на мир и природу человека, перед эстетиками, выведенными из этих взглядов, несомненно. Эстетики первого рода основаны на положительных данных; эстетики второго рода заранее предопределены основным началом господствующей системы: положительные данные здесь подбираются так, чтобы связь этих данных подтверждала систему. С известным остроумием и глубиной многократно, многообразно располагаем мы данные искусства относительно общих принципов.

Но и независимые эстетики не обойдутся без классификации. Принципом классификации не может быть методологический принцип. Сложна разработка научно-философских методов; все более убеждаемся мы в значении метода для общих выводов. Одна и та же группа фактов, в зависимости от способа располо-

жения, дает серии не сведенных к единству результатов; или мы располагаем группу по логической связи, устанавливаемой между фактами, или по связи взаимного происхождения (генетической), или по градации переживаний, сопровождающих факты (субъективно-психологической), или по чисто моральным, или по религиозным соображениям. Наконец, самый принцип причинности можем мы брать то в более широком, то в более узком смысле; в результате получаем ряды физиологических, физико-химических, механических связей, даже математических формул.

Так, например, существует сходство в общих воззрениях на музыку у Шопенгауэра, Ницше, Ганслика, Гельмгольца, Спенсера. Все эти мыслители придают музыке первенствующее значение. Но Шопенгауэр усматривает в ней мировую волю; Ницше приводит музыку к дионисическим культам древности; Спенсер видит в ней дифференцирующее начало переживаний; Ганслик бросает взгляд на историю музыки; Гельмгольц производит ряд математических выкладок. Разность в определении музыки зависит здесь от разности пу-

тей исследования. Шопенгауэр — метафизик, Ницше — филолог, Спенсер — биолог и социолог, Ганслик — музыкальный критик, Гельмгольц — физик и физиолог. Понятно, что методы их различны. И пока мы не произведем критику самих методов определения искусства или не определим серию возможных методов, пока не установим общего масштаба сравнения, т. е. не сведем методологические результаты к одному результату (методологическому или иному), мы не можем сказать ни того, что приведенные мыслители сходятся, ни того, что они расходятся.

Еще пример.

Известный химик Вильгельм Оствальд в письмах к одному художнику высказывает свои наблюдения над свойствами красок в связи с техникой передачи эстетического впечатления<sup>1</sup>; здесь в основе лежит связь между зрительным впечатлением и химическим свойством: возможна эстетика живописи, выведенная отсюда. В каком отношении стояла бы она к эстетическим взглядам Джона Рёс-

---

<sup>1</sup> «Письма о живописи» В. Оствальда вышли в русском переводе в 1905 г.



кина, утверждавшего, будто *тихие переживания* в живописи прекраснее переживаний бурных?<sup>1</sup> Да ровно ни в каком. А вот Пшесмыцкий, доказывавший связь Дега, Мане и Моне с японской школой Ойкийуйи<sup>2</sup>, равно противостоит и Рёскину, и Оствальду. Связь между всеми троими открылась бы тогда, когда предварительно были бы найдены, во-первых, краски, химические свойства которых пригодны для передачи тихих переживаний, во-вторых, когда Дега, Моне и Мане, приведенные к японцам, оправдывали бы взгляды Рёскина и Оствальда на живопись, т. е. когда была бы установлена связь между химическим свойством, впечатлением, переживанием и историей живописи. Эта связь находима,

---

<sup>1</sup> Один из важных тезисов книги Дж. Рёскина «Современные художники», хотя слово «переживание» Рёскин нигде не употребляет (оно и не имеет точного соответствия в английском языке), а говорит о предпочтительных свойствах живописной выразительности.

<sup>2</sup> Укиё-э (浮世絵) букв. «Изменчивого мира изображения» — японский художественный стиль, возникший в конце XVI в. под влиянием буддизма и урбанизации, изображение мимолетного. Статья З. Пшесмыцкого об этом стиле опубликована в журнале «Вопросы жизни» (1905, № 2).

если вообще есть в методологическом рассмотрении проблем творчества *нечто*, не преломляемое в методе. Пока отсутствует гносеологическая разработка вопросов искусства, мы не можем сказать ничего точного. И это чувствует неподготовленный искатель правды в искусстве. Оттого-то он снова и снова задает себе вопрос: «Что такое искусство?»<sup>1</sup>.

Положительные эстетики, основанные на подборе фактов, уязвимы с совершенно противоположной стороны; сводя к единству разнообразие фактов, мы отвлекаемся от специальных задач, преследуемых любой формой искусства. Художник всю жизнь изучает краску — глубже понимает он и задачи краски, глубже видит он связь между этими задачами и общими вопросами искусства; тоже и музыкант — достоинства симфонии определяет он тематической разработкой, специальные вопросы контрапункта для него важнее общих вопросов о смысле искусства вовсе не потому, что он — узок, а потому, что теоретиков в пределах дорогого ему искусства не без основания способен он заподозрить в дилетантизме. Од-

---

<sup>1</sup> Название большого эссе Л.Н. Толстого (1897).

нажды я предложил ученому специалисту музыки вопрос, какая опера Чайковского ему более нравится. И он изумился: «*нравится*», легко сказать, ведь для него мнение о том или ином произведении есть сумма множества слагаемых; на такой вопрос можно ответить трактатом по музыке, а вовсе не мнением. И я устыдился простоты своего вопроса тем более, что самому мне приходится сплошь да рядом молчать, слыша поверхностные суждения о достоинстве того или иного стихотворения там, где достоинство определяется для меня еще и умением сообразоваться с рядом технических завоеваний в области формы.

*Теоретик искусства обязан быть еще и специалистом.* Если же он специалист в пределах одной только формы искусства, неминуемо поставит он свою форму во главу угла: и вот — однобокая классификация форм искусства.

Как же быть с определением искусства?

Неужели необходимо, во-первых, знать все метафизические, религиозные, научные взгляды на искусство, во-вторых, уметь критически относиться к этим взглядам, в-третьих, исчис-

лить все возможные способы располагать феномены искусства (методология); в-четвертых, быть специалистом во всех областях творчества? Но бесконечны суждения об искусстве; бесконечны формы искусств; бесконечно распадение этих форм на новые формы. Вот уж воистину требуется объять необъятное.

*И оттого-то не может существовать правильного взгляда на сущность искусства; здесь обречены мы на дилетантизм. Если так, остается область личных суждений: «Мне это нравится... Мне это не нравится»... — О вкусах не спорят. Еще менее уместны здесь поучения, статьи, трактаты...*

И я, предъявляя вниманию читателей мою статью, нахожусь в неловком положении, потому что хотя я и многое читал, обо многом думал, кое в чем успел, однако не удовлетворяю и одной двадцатой требований, предъявленных мной теоретику.

## § 2

Вопрос о сущности искусства остается неразрешимым. И, однако, можно говорить о смысле искусства. Для этого нужно уяснить

себе отношение, устанавливаемое между сущностью и смыслом.

*Сущность* искусства есть открывающееся посредством той или иной эстетической формы безусловное начало. *Смысл* искусства есть проявление в целях этого начала: можно рассмотреть целесообразность в соотношении форм творчества; и далее — связать эту целесообразность в соотношении форм творчества; и далее — связать эту целесообразность с более общими принципами. Следует помнить, что при такой постановке вопроса углубление смысла эстетики неминуемо подчиняет искусство более общим нормам; в эстетике обнаруживается сверхэстетический критерий; искусство становится здесь не столько искусством (τέχνη)<sup>1</sup>, сколько творческим раскрытием и преобразованием форм жизни. Идя таким путем, сталкиваемся мы с многообразием существующих форм, приемов техники, не вмещающих *смысла* искусства, не вмещаемых в этот смысл. От смысла искусства следует отличать поэтому формы проявления смысла

---

<sup>1</sup> Искусство (букв. готовка, подготовка, устройство) (греч.).

в исторически сложившемся многообразии искусств; эволюция форм искусства, переживая эпохи дифференциации, интеграции и снова дифференциации, быть может, регулируема общими нормами целесообразности. Если же мы проведем линию от конечных путей, к которым должно привести нас и искусство, к настоящему моменту и измерим достоинство многообразных форм конечным смыслом, мы неминуемо втиснем искусство в рамки рационализма.

И потому-то *смыслом* искусства неопределимы существующие формы искусства.

Но если они неопределимы смыслом, они, быть может, определимы *сущностью*? Но формы творчества должны рассматриваться так, как будто искусство автономно. Сущность же искусства неопределима, и вовсе не потому, что нельзя представить вместо нее готовых более или менее интересных схем, видимо разрешающих вопрос о сущности. Вопрос о сущности искусства неразрешим в методах науки и философии, потому что неразрешимы вопросы о *сущности* в этих методах. Ведь тут сталкиваемся мы с вопросом о *субстанции*.

С понятием субстанции связано понятие о неизменной основе явлений. Спиноза учил, что мышление (принцип духовности) и протяжение (принцип телесности) — суть свойства Божественной субстанции. По Локку, *понятие о субстанции внеопытного происхождения*. Блестяще определяет понятие о субстанции Вундт, когда указывает на два признака, характеризующих субстанцию: *на ее безусловную реальность и внеопытное происхождение*; но понятие о субстанции как реальной сущности противоречиво; раз субстанция есть реальная сущность, *понятие о ней должно быть достоверным*; внеопытное же происхождение оставляет под сомнением эту достоверность. Трансцендентальная философия<sup>1</sup> *ограничивает сферой опыта* первоначальное понятие о том, что есть субстанция: содержание опыта определяет понятие о субстанции, но тут нарушается взгляд на субстанцию как на пребывающую сущность явлений, или же понятие

---

<sup>1</sup> Философия, исследующая достаточные условия познания вещей (всего «не-я») — в широком смысле, вся послекантовская философия. Андрей Белый, вероятно, имеет в виду начинавшееся тогда неокантианство.

о субстанции сливается с понятием о материи в принципе постоянства. Так намечается важный этап в развитии взглядов на субстанцию.

Субстанция теперь идентична материи, но некоторые мыслители (Шопенгауэр, Вундт и другие) самый принцип материи отождествляют с причинностью. И далее: причинность рассматривают как форму закона основания<sup>1</sup>.

Итак, вопрос о сущности предопределен логическим законом; и поскольку мы строим из общей логики логику той или иной сферы знания (частные логики наук, искусств), постольку вопрос о сущности искусства решался бы вовсе не обращением к *внутренней сущности* искусства; он решался бы построением *логики искусства* (методики)<sup>2</sup>. Но для того что-

---

<sup>1</sup> Логический закон, согласно которому суждение истинно, только если основание для этого суждения истинно.

<sup>2</sup> Примечание к первой публикации: Белый, опираясь на мнение Ионаса Кона, пишет о сложности эстетической оценки как таковой при «невозможности соединить психологический и гносеологический методы эстетического анализа», из чего следует вывод: «формальная эстетика возможна лишь как систематика эстетических наук — 1) по методам исследования, 2) по предметам эстетического исследования».



бы такая логика имела место, мы должны вывести из общей логики необходимые ее предпосылки; и далее: связать эти предпосылки с опытным материалом (наличностью эстетических форм), так или иначе сгруппированным; группировать мы должны сообразно различным приемам (научным, этическим, религиозным, эстетическим). Вопрос о *сущности* искусства в первоначальном смысле снимается с очереди, раз мы имеем намерение членораздельно выражать наши взгляды на искусство.

Вместо вопроса о сущности мы должны поднять вопрос о методах отношения к искусству, выяснить численность методов и расположить параллельно методологические результаты; далее: должны мы установить связь любого методологического ряда с теоретической предпосылкой искусства. Без такой черной, подготовительной работы не имеем мы прав на утверждение свободы искусства или его несвободы и т. д. Методология эстетики в настоящее время еще не разработана; не существует еще и специальной логики искусства. Коген, Наторп много поработали над

частными логиками наук. Мы ждем образованных теоретиков искусства, которые подведут общие вопросы искусства к желанному рубежу. А пока — осторожность в суждении об искусстве, вот все, что мы можем предъявлять теоретику, если предлагает он нам свои концепции. Можем мы утверждать за искусством ту или иную сущность, но сущность эта утверждается нами как *наша вера*; правда, вера может носить печать непосредственной убедительности, особенно если мы подкрепим ее указанием на смысл искусства: тут вступает в свои права наше религиозное *credo*, особенно если *credo* это высказывается в художественных образах; тут будем мы иметь дело с художественным прозрением, метафизикой искусства, религией, но не *логикой искусств*. А ведь только такой логикой выносятся эстетика из ряда смежных методологий как самостоятельная дисциплина.

С другой стороны, ограничивая субстанцию искусства опытом, мы должны рассматривать существующее многообразие форм в качестве предметов опыта; изучать законы эволюции, дифференциации и интеграции

форм; вот почему останавливают нас все более чисто формальные черты искусств; содержание определено лишь в форме; форма искусства — это воплощенное содержание. Мы должны поэтому указать на связь, существующую между «чувственным» содержанием искусства (плотью его) и формами чувственности (пространством или временем).

Всякая эстетика есть еще и трансцендентальная эстетика в кантовском смысле, т. е. она имеет отношение к пространству и времени; учение о расположении общих условий возможности эстетической формы есть учение о расположении в пространстве и времени. Далее: в усложнении форм мы определяем так называемое содержание; содержание с этой точки зрения выводимо из формы. *Смысл*, т. е. последняя цель всякого творчества, может явиться тут вспомогательным средством, освещая формальные условия эстетики тем или иным религиозным светом.

За неимением строго разработанной логики искусств (предмет ближайших исследований теоретиков) мы поневоле очерчиваем область эстетики как самостоятельного целого

областью теории знания и метафизики (всегда религиозной по существу). Тут содержание искусства мы принуждены рассматривать то как *форму*, то как *смысл*: в первом случае многообразие данных выводим мы из единообразия логических отношений пространства и времени; во втором случае освещаем это многообразие с точки зрения целей творчества. Наконец, краткости ради соединяем мы оба способа отношения, т. е. в формальных законах развития искусства предугадываем символический смысл. Поступая так, мы ни сколько не заблуждаемся относительно условности пути: но ведь вся эстетика от Лессинга до Ницше не могла не идти этим путем. А научное изъяснение искусства вместе с историей искусств никак не осмысливают эстетические феномены: *ни наука, ни история не говорят нам о смысле*. Найти иной метод в наши дни значит быть Коперником в области эстетики.

В дальнейшем я разберу неизбежные вопросы, возникающие из вышесказанного, и постараюсь дать схематическое (условное) их решение.

Постараюсь быть точным в установленных пределах, хотя пределы эти, увы, условны; здесь не моя вина: нельзя быть точным, когда отсутствует логика искусств; точность может быть лишь в пределах того или иного метода. Я не касаюсь методологических разъяснений; задача моя — наметить вероятный смысл искусства. А *смысл* и *метод* не уживаются вместе.

### § 3

Объективное рассмотрение сущности искусства сводится к установке ряда методологических решений в духе нашего времени.

Точность приема не гарантирует безусловности решения. Здесь условием безусловности является усовершенствование метода, а не того, что вводится в метод. Между *содержанием* и *методом* — непереступаемая бездна. В этом смысле условны вопросы, связанные с сущностью искусства; они опираются на *процесс развития* приемов исследования; генезис искусства явился бы ответом на поставленный вопрос; происхождение искусства не имеет отношения ни к смыслу, ни к сущности искус-

ства; тут вступают в свои права естествознание, психология, история культуры, история религии, история искусства. И ответ на то, что такое искусство, исчерпывается освещением искусства естествознанием, психологией и т. д. Я оставляю в стороне эти вопросы.

Есть другой подход к пониманию искусства; этот подход в очевидности факта, что искусство опирается на действительность. Каждая форма искусства определяется с точки зрения, той коренной черты действительности, которую отображает она наиболее полно.

Вот тут-то и возникает вопрос о том, что такое действительность.

Наивное сознание соединяет действительность с видимой осязательностью явлений: видимость смешивается с действительностью. Объем и содержание видимости неустойчивы: мы видим предметы в пространстве, в то время как физиология устанавливает их в двух измерениях (на плоскости), относя третье измерение к мускульному чувству.

Самая предпосылка видимости — пространство — воспринимается нами условно; необходимым условием пространства считаем

мы его непрерывность; но *«нельзя заключать из одного факта непрерывности движения общей непрерывности пространства»*, — говорит математик Кантор<sup>1</sup>. Вспомним взгляды Гаусса, Лобачевского, Бельтрами, Пуанкаре о возможности пересечения параллельных линий, взгляды Сильвестера, Клиффорда, Гельмгольца о четырехмерном пространстве<sup>2</sup>. Рид в трактате *«Геометрия видимого»* соприкасается с Гельмгольцем. Джевонс наглядно показал, что в ином, невообразимом пространстве мы могли бы прийти к началу евклидовой геометрии. Наконец, вне геометрии устанавлива-

---

<sup>1</sup> Приведено доказательство Г. Кантора множества бесконечных множеств.

<sup>2</sup> Примечание к первой публикации: Здесь Белый развивает мимоходом брошенное в тексте замечание о неевклидовой, или, как он выражается, «мнимой» геометрии. Помимо упомянутых в статье имен математиков, занимавшихся проблемами многомерного пространства, впервые поставленными в начале XIX в. в трудах К. Гаусса и Н. И. Лобачевского, Белый называет и многие другие. При этом он в своих суждениях опирается, по-видимому, на труд философа-позитивиста Дж. Льюиса *«The problems of life and mind»* (1877; в рус. пер. — «Вопросы о жизни и духе» (т. 1—2. Спб., 1875—1876). Для Белого важен вывод о том, что «неевклидова геометрия есть символическая геометрия».

ем мы взгляд на пространство как на познавательную форму<sup>1</sup>.

Но, быть может, в условиях видимости пределы безусловны; и это не так: попробуйте отметить границы спектра, и ваши отметки не совпадут с отметками других лиц; при постепенном повышении звуков, издаваемых сиреной, не все одновременно перестают слышать эти звуки; то же о времени: вспомним опыты Рошá с расширением памяти. Видимость условна; пределы ее условны тоже. Видимость не покрывает внешней действительности; видимость не покрывает внутренней действительности (мира переживаний, более узкого у одних, более широкого у других). Если бы действительность определялась видимостью, действительность была бы недействительностью. Но что такое действительность? С точки зрения современной психологии *действительность есть совокупность возможного опыта* (внутреннего и внешнего); теория знания определяет этот опыт как *содержание*

---

<sup>1</sup> Примечание к первой публикации: Белый пересказывает здесь ход мыслей Канта, устанавливающий априорность пространства, т. е. § 3—14 «Критики чистого разума».



*нашего сознания:* опыт внешний есть часть опыта внутреннего в формах пространственно-временных; видимость — малая часть действительности.

*Видимость переживается в искусстве, т. е. становится в подчиненное отношение к опыту внутреннему; зависимость внешнего опыта от опыта внутреннего не сознается нами непосредственно, но устанавливается методом современной психологии и теории знания; искусство явно выражает эту зависимость.*

Способ выражения — художественный символизм; он осуществляется в свободе отношения к образам видимости как к моделям безобразных переживаний внутреннего опыта; свобода сказывается в выборе образов и в преобразовании их в том или ином направлении, не совпадающем с направлением изменения образов; изменяя видимость или насыщая ее своими переживаниями, художник остается верным действительности, поскольку он остается верным и переживанию, и основным схемам построения образов видимости; изменяя образ видимости, он, в сущности, подчеркивает основные черты образа; способ, каким он

это совершает, а также порядок наложения основных черт видимости — диктуется переживанием. Поэтому и оставаясь в пределах видимости, и творя *будто бы* недействительные миры, — художник остается реалистом в отношении к действительности и одновременно превращается в символиста по отношению к видимости.

Переживаемое содержание сознания не ограничивается сферой только чувств, или процессов воления, или процессов мышления. Оно есть неразложимое единство этих процессов, отнесенное к форме внутреннего чувства, т. е. времени. В нашем внутреннем чувстве должно быть нечто, одинаково относимое и к переживанию как к содержанию внутреннего опыта и к явлению видимости, дабы возможно было отнесение первого к последнему. Эта способность, отнесенная к рассудку, рождает *схематизм понятий рассудка*, т. е. символизм в более широком смысле слова<sup>1</sup>; направленная к соотнесению фактов

---

<sup>1</sup> Неокантианское понимание символизма как способности человека к символизации, к деятельности по обозначению вещей, в самом широком смысле.

внешнего опыта с фактами внутреннего, она рождает символизм в более узком смысле слова; *процесс построения моделей переживаний посредством образов видимости есть процесс символизации.*

Про искусство нельзя сказать, что оно выражает мысли, чувства или воление; всего менее можно сказать, что искусство есть мышление в образах: тут совершили бы мы грех и относительно искусства, и относительно Канта; оно говорит нам всей нераздельной целостью душевных процессов, в которых открываем мы мысли, и чувства, и призыв к действию; отсюда заключают справедливо, что образы искусства выражают между прочим идеи практического разума; и далее (уже совершенно несправедливо), что в выражении идей и тенденций — смысл искусства; так подменяется неразрывная цельность переживания одной стороной переживания: образы искусства часто выражают идеи, но идеи эти чаще всеобщего и необходимого характера (социальные, религиозные, метафизические); условия времени и среды (быт) образуют, правда, периферический смысл художествен-

ного образа, понятого как идея, но за ним просвечивает более широкий и глубокий смысл: без этого смысла среда, время и место не имеют значения: понимание образа как идеи, в свою очередь, неполно; здесь образ становится аллегорией, т. е. моделью к модели (ибо образ-символ — это модель переживания).

Точно так же выводят из искусства нравственность, руководствуясь тем, что художественные образы будят и волю, призывая нас к высоким поступкам. Но когда заключают отсюда о том, что горные вершины творчества единообразны в форме, то впадают в оптический обман, слишком приближающий эти вершины к нашему зрению.

Исчезает завлекающая нас дымка, опоясывающая вершины творчества: в ней — вся прелесть, все очарование искусства. Без нее — искусство становится слишком доступным: для чего тогда существует оно, а не свод моральных предписаний?

А когда заключают, что назначение искусства — выражение наших эмоций, руководствуются тем, что искусство выражает и чувства; горные вершины творчества пре-

вращаются тогда в вершины... облачные, ежеминутно меняющие свои очертания, проплывающие мимо жизни, как обыденной, так и ценной. Так приходим мы к полному Хаосу.

Нет!

Художественный образ уподобляется горе, склоны которой покрыты виноградником идей; здесь у склона выделывают вино новое — вино новой жизни; но не как вино даны здесь идеи: не прямо они получаются из образа; нужна работа претворения, понимания, угадывания со стороны лиц, воспринимающих искусство; и эта работа «*post factum*»; дан образ: он или виноград, или бесплодная смоковница; только время решает, *то* он или *другое*. Вершины же горы покрыты облаками эмоции, из которых блещет молния и гремит гром; и только в разрывах облак сверкают нам ледяные вершины долга, способные, однако, стать кратером, выбрасывающим к небу столп огня, — кратером, затопляющим виноградники идей, чтобы склоны *нового* долга поросли садом новых идей. Для оценки истинно глубокого художественного произведения нужно *совершить работу*: претворить виноград в вино

(понять) и сквозь хаос чувств пройти к вершинам долга с риском упасть в пропасть. Вот чему уподобляется истинный образ искусства — образ-символ. Вулканическая сила образа громоздит перед нами все новые кручи ценностей, а контур горы — это нормы долга.

Так выражается в искусстве безраздельно целое переживание. Аллегорический смысл символа коренится в тех идеях, которые он, между прочим, выражает; наивно-реалистический смысл определяется фабулой, местом, временем и средой. Каждый символ имеет три ступени пониманий; форма пониманий изменчива: много есть путей восхождения с низины к вершине; на вершине встречаются эти тропы. Только совокупность троп (аллегорических смыслов) дает *рельеф* символа. Каждая эпоха, каждая нация, каждая индивидуальность может осмыслить символ: только совокупность смыслов *плюс* еще *нечто* исчерпывает символ; вот почему истинно символические произведения искусства уподобляются еще колодцу, из которого не вычерпаешь воды живой.

Творчество есть живой процесс деятельности; в него входит совокупность душевных

способностей, осуществляющих единую цель. Только символ выражает эту совокупность; только в символизме — выражение творческой деятельности художника.

#### § 4

Искусство есть творческая деятельность души, осуществляемая при помощи определенных путей работы преодоления материала.

Но есть ли творчество еще и познание?

Познание входит в творчество. Иногда говорят, что искусство есть особого рода познание; говоря так, смешивают познание с знанием; область знания есть область того или иного опыта, оформленного методом; знание есть наука; познание есть знание о знании; оно рассматривает орудия знания — методы; но границы методологического ряда опытов predetermined тем или иным условием возможности опыта; условие опыта — внеопытного происхождения; оно — та или иная категория; и поскольку единство категории — в единстве самопознания, постольку внеопытная категория есть всегда категория рассудка. Знание о знании коренится в самосознании — в рас-

суждающем сознании. И потому: познание есть только самопознание, т. е. изучение законов нашей познавательной деятельности. Познание есть область гносеологии; не могут быть две познавательные деятельности. Утверждение, что искусство есть *особого рода* познание, не имеет прямого логического смысла. Это или красивая фраза, или путаница двух сфер: познания и знания<sup>1</sup>. *Единственный смысл такого заявления в том, что искусство есть знание; вывод — искусство есть осознаваемая наука. Выводы из этого вывода убийственны для всякого живого искусства: живое искусство должно стать искусством мертвым. {Я останавливаюсь подробнее на тезисе «искусство есть особого рода познание» потому, что теперь особенно часто его слышишь.}*

С другой стороны, утверждая искусство как метод познания, понятие познавания ставят на первом месте, понятие же творчества выводят из него. Но решая вопрос признанием *прима-*

---

<sup>1</sup> Различение познания и знания — не различение процесса и результата, как мы бы могли подумать, а калька с различения Erkenntnis и Wissen, что вернее было бы переводить как «осознание» и «узнавание» (в смысле: изучение) соответственно.



*та познания*, мы сталкиваемся с рядом недоумений.

Во-первых, оставаясь в области положительных наук, мы видим, что всякое научное уяснение разлагает действительность на ряд *понятий о действительности*; научные понятия о действительности удаляют, а вовсе не приближают нас к общелогическим понятиям: специальная логика наук вырабатывает специальные виды понятий; познавательный смысл этих понятий не становится яснее, а наоборот — темнее; общелогический *смысл* и *точность* приема не координированы; *атом* еще более непонятен, чем *идея разума*, если только мы попытаемся осмыслить атом как идею разума, отрешившись от всяческого биоцентризма. *Атом* как условие опытного объяснения, — это одно, как познавательные идеи — совсем другое. Например, для того, чтобы определить минерал, я должен знать его химическую структуру; структура определима соотношением элементов: я должен знать химические и физические свойства элементов, должен расположить их в систему относительно атомных весов. Здесь атом определяется ве-

совым отношением, т. е. вместо минерала я имею ряд весовых отношений; но область взвешивания (статика) определяется, в свою очередь, представлением о силе, потому что равновесие есть равновесие двух противоположно действующих сил. В динамике я превращаю вещество в систему сил (минерал как комплекс таких-то и таких-то силовых линий). Действие же сил определяю я *работой*. *Работой кого, чего?* Но тут стою я перед непроницаемой тайной. Определение минерала проникает этот минерал, но проникает непроницаемой тайной. Механическое объяснение есть всегда построение модели, но *смысл* модели (общелогический) исчезает.

$$Mv^2/2$$

— формула живой силы<sup>1</sup>. Познание ли это? Нет — это просто *знание* условий — кого, чего? Факта? Где объект *такого* познания? Конечно, не в мире опыта, даже не в мире бытия. Минерал, понятый, как комплекс энергии, превращается в модель, в научный символ, — только не в идею, не в аллегорию. Итак, зна-

---

<sup>1</sup> Формула расчета кинетической энергии.

ние ведет нас к творчеству моделей; и если в основе феномена (минерала) лежит символическое представление, то это представление логически *первее* феномена: оно его творит. Но тогда за созданным явлением стоит творящее его начало. Так начинается дуализм (мир явлений и вещь в себе), пока стоим мы на точке зрения специального знания. Но когда мы поймем, что самые общие механические представления предустановлены формой познавательной деятельности, мы становимся на точку зрения познания. *Вещью в себе* окажется наше рассуждающее сознание, предопределяющее себе объекты. Итак, рассуждающее сознание сообразно с законами разума в своих всеобщих и необходимых суждениях предопределило такую комбинацию условий, совокупность которых породила во мне представление о минерале. А в познании свойств минерала я вернулся к комбинации условий, предопределяющих минерал. И поскольку это незнание есть рассуждающее сознание вообще, я вернулся к законам моего рассуждающего сознания. Так изменяется взгляд на познание: оно становится самосознанием.

Во-вторых, современная теория знания устанавливает практический характер за самым понятием познания: *оно должно осуществлять свои цели*; следовательно, я познаю *что-либо для чего-либо* — без этого этического момента, внесенного в акт познания, и познавательная деятельность, и объекты ее (методы), и материал методологической обработки (предметы опыта) *суть данности*, и больше ничего. Из *данности* не выведешь никакого смысла, а смысл быть должен, иначе познание было бы бесцельным познанием. Познание подчинено единственной норме, а эта норма — *долженствование*; но чтобы *долженствование* не было пустой формой, оно должно быть соединено с какой бы то ни было данностью; соединяясь с данностью познания, оно образует метафизическую ценность; соединяясь с методом, оно дает научную ценность; соединяясь с предметами внешнего опыта, оно дает этическую ценность; соединяясь с предметами внутреннего опыта (с цельностью переживаний), *долженствование* образует ряды религиозных ценностей; соединяясь со связью, выражающей единство переживания и образа, т. е. с эстетическим

символом, долженствование образует ряды эстетических ценностей; эстетика, таким образом, занимает область, смежную с этикой и религией; только способ проявления ценности отделяет ее от религии и этики; в противоположность научной и метафизической ценности этика, эстетика и религия имеют дело с предметными данностями, а не с познавательными; отсюда религия осуществляется в целесообразно оформленных переживаниях; этика — в целесообразно оформленном поведении; эстетика — в целесообразно расположенном ряде образов. Занимая место между нормами поведения (формальная целесообразность) и нормами переживаний (внутренне-реальная целесообразность), искусство имеет черты, отличающие его и от этики, и от религии; образная целесообразность ни формальна, ни внутренне-реальна (в прямом религиозном смысле); не потому ли Кант гениально вскрыл в искусстве *целесообразность без цели*?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Формула Канта в «Критике способности суждения»: означает, что произведение искусства структурировано и продумано, но при этом не может иметь своей цели в качестве искусства, а не в качестве мысли или действия.

Итак, соединение долженствования с той или иной данностью рождает ценность. Но акт соединения, почин — лежит в свободной воле личности. Потому-то и научное знание, и философия, и этика, и эстетика, и религия суть разного рода творчества. *Познание предопределено творчеством.*

Творчество осуществляет бытие, как и познание; то и другое без акта творчества только материал всякого рода мертвых данностей — первобытный Хаос, из которого возникают миры. Искусство, претворяя образы жизни в образы ценностей, хотя и не реализует эти ценности (как религия), но указывает пути реализации; то, что начинается в искусстве, заканчивается в религии.

Искусство поэтому выражает яснее идею творчества, нежели данные нам формы жизни. Оно — творит ценности.

Последние цели искусства совпадают поэтому с последними целями человечества; последние цели индивидуального роста диктуются отчасти этикой, но еще более религией, которая превращает эти индивидуальные цели в коллективные. Искусство, образуя с рели-

гией и этикой однородную группу ценностей, все же ближе к религии, чем к этике; поэтому в глубине целей, выдвигаемых искусством, таются религиозные цели: эти цели — преобразование человечества, создание новых форм... Чего? Форм искусства?

Но что такое форма искусства?

## § 5

Искусство есть творческая деятельность; но не всякая творческая деятельность есть искусство; искусство есть особого рода деятельность: она осуществляется в творчестве связей между переживанием и предметом того или иного внешнего опыта; эту связь можно охарактеризовать как соединение действительности с видимостью в художественной форме; верность действительности осуществляется здесь в свободной группировке элементов видимости, входящих в форму художественного образа; видимость сохраняется благодаря самим элементам видимости, т. е. материалу звуков, красок, слов и т. д.

Здесь не место вдаваться в гносеологический разбор того, что есть образ искусства.

Гносеологическое оправдание художественного символизма повлекло бы за собой основательный разбор понятий о действительности.

Но и с психологической точки зрения возможно оправдать художественный символизм.

Дух и материя, по Геффдингу, — *«несводимая к единству двоица»*...<sup>1</sup>

Но можно сказать и обратно: несводимая к единству двоица есть результат созерцания некоторого единства то во внешних, то во внутренних терминах, где связь явлений (а) есть то функциональная их зависимость (b), то субъективная мотивация (с).

Творчество предопределяет созерцание в учении о творческом примате функций сознания: художественный символ всегда есть символ того, что единство (а) предопределяет дуализм между «b» и «с». И художественный символ всегда триада «abc», где «b» — функциональная зависимость элементов формы, «с» — субъективная (переживаемая) причинность, «а» — образ творчества. В зави-

---

<sup>1</sup> Геффдинг считал субстанцией энергию, а дух и материю — только ее проявлениями.



симости от того, является ли для художника «а» prius'ом<sup>1</sup> творчества (Платонова идея) или post factum'ом (продукт деятельности), разно осознание художественного символизма. При «bc — а» художник есть творец этого единства; при «а — bc» единство осуществляется в образе посредством деятельности художника (как медиума). Кроме того, самый образ художника может быть рассмотрен как действительное воплощение в форме (материал + переживание) некоторого единства и как символ этого единства; в последнем случае «а» в образе есть только параллелизм между «b» и «с»; в последнем случае символ-образ есть эмблема единства, образ есть символ символа. Триада изобразима так: bc (a) (где «а» в скобках есть не данный в форме — постулат соответствия между «b» и «с»). Кроме того, соответствие может быть установлено, исходя и от «b», т. е. видимости созерцаний, и от «с», т. е. действительности переживаний.

Получаем следующие комбинации символов: 1) а — bc, 2) а — cb, 3) bc — а, 4) cb — а, 5) (a) bc, 6) (a) cb, 7) bc (a), 8) cb (a).

---

<sup>1</sup> Первичное (лат.)

1) а — вс. Некоторое реальное единство (Бог) открывается художнику в образе видимости (в виде человека или животного), вызывая в душе его соответствующие переживания; художник в материале (в камне) изваивает видение Бога. Тут, во-первых, он символический реалист, ибо Бог для него реальность, во-вторых, он реалист и в буквальном смысле слова, отправляясь в творчестве от образа, данного в природе. Таков религиозный фетишизм: художник здесь как бы священнослужитель открывшегося божества. Таково происхождение художественных образов олимпийских божеств<sup>1</sup>.

2) а — сб. Некоторое единство (Бог), открываясь художнику в его переживании, вызывает потребность изобразить (себе и другим) переживание божества в образе; художник в материале (в камне) изваивает божество, не заботясь о том, существует ли образ природы, соответствующий данному образу. Тут ху-

---

<sup>1</sup> Примечание к первой публикации: Белый пространно излагает свои соображения о происхождении религии и различных ее форм. Используются суждения Геффдинга, Тиля, Ланга и других; подробно излагается труд Вяч. Иванова «Эллинская религия страдающего бога».

дожник, во-первых, символический реалист, во-вторых, романтик, ибо в процессе творчества он отправляется от поющего в нем переживания<sup>1</sup>. Такова религиозная фантастика<sup>2</sup>: художник здесь провидец нового мира, не данного в видимости. Таковы фантастические образы во всех мифологиях.

Первые два случая символического творчества относимы к чисто религиозному творчеству; но между ними и другими способами символизировать нет существенной границы.

3) *bc* — *a*. Художник сосредоточивается на том или ином предмете видимости (*b*); этот предмет вызывает в нем некоторое переживание (*c*), углубляющее художественное восприятие; предмет видимости преобразуется; художник в материале слов или красок вос-

---

<sup>1</sup> Примечание к первой публикации: Белый подчеркивает, что романтики «видели в художественном творчестве проявление музыкального ритма души», подкрепляя свои суждения цитатами из Тика, Шлегеля, Новалиса; особенно подробно Белый останавливается на фигуре Ницше, который был «музыкант слога и пророк бога музыки Диониса».

<sup>2</sup> Слово тогда употреблялось скорее в значении «система представлений», а не в значении «жанр, требующий фантазирования».

создает преобразенное переживанием восприятие; воссозданный образ (а) есть для него откровение некой скрытой сущности; откровение здесь совершается в самом процессе творчества, а не до него. Художник, оставаясь символическим реалистом, все же не рассматривает созданный символ как точное воспроизведение внутренней правды; образ — здесь намек; в то же время художник в образе своем стремится быть верным природе. Таковы некоторые Мадонны итальянских художников (Рафаэль), некоторые портреты Дюрера, Гольбейна Младшего и других.

4)  $cb \rightarrow a$ . Художник сосредоточивается на том или ином переживании, и переживание вызывает художественный образ; рассматривая черты этого образа, мы видим в них черты, взятые из видимости, как бы ни был фантастичен данный образ; но черты эти своеобразно видоизменены; так, например, рассматривая дракона, мы узнаем в строении черепа, шеи, крыл — строение черепа, шеи, крыл действительно существующих анатомических форм, но в свободной комбинации; художественное прозрение и здесь в процессе творчества, но

процесс идет не извне вовнутрь, а наоборот: изнутри вовне. Таков Данте, таковы некоторые из романтиков, таковы, например, из художников Боттичелли, Гойя, Врубель...

Четыре рассмотренных способа символизации творчества объединимы как реалистический символизм<sup>1</sup>. Здесь художественный образ (а) есть нечто или само по себе реальное, или отражение некоторой действительной реальности. Здесь реализм символизма господствует одинаково, будет ли принадлежать произведение искусства к реалистической, классической или романтической школе. Так типы символических представлений «а — bc» и «bc — а» реалистичны по существу; типы же

---

<sup>1</sup> Примечание к первой публикации: Опираясь на высказывания Вяч. Иванова и полемизируя с ним, Белый развивает мысль об идеалистической и реалистической стихии в художественном творчестве, заключая свои рассуждения следующим образом: «...всякий подлинный художник в процессе восприятия возникающих образов реалист; в процессе же воплощения он — идеалист; без реалистического момента творчество потеряло бы смысл; без идеалистического момента творчество не отливалось бы в форму; оба момента в их неразрывной последовательности и образуют процесс художественного творчества».

«а — сb» и «сb — а» всегда романтичны. Отношение реализма и романтизма как школ к классицизму (вернее, парнасизму<sup>1</sup>) как школе становится ясным, когда мы рассмотрим формы процессов творчества в связи с материалом художественной работы.

Смысл данного класса символов откровенно религиозен: он заключается в том, что искусство по существу символично; оно есть соединение *для чего-то* двух порядков последовательностей (последовательности явлений видимого мира с последовательностью переживаемого сознания); это «*для чего-то*» — единство (а) соединяющего мир внешнего и мир внутреннего опыта; смысл соединения открывается в религиозной метафизике и мистике как указание путей преобразования мира и человека, т. е. создание новых форм.

5) (а) bc. Раскрытие единства форм внешнего и внутреннего опыта отсутствует; образ

---

<sup>1</sup> В узком смысле — французский постромантизм, объединенный вокруг альманаха «Современный Парнас», противопоставивший романтическим импровизациям продуманную конструкцию стихов и любование неизменным. Андрей Белый употребляет слово скорее для порицания классицизма.

внутренней реальности изъят из мира явлений; голос откровения не звучит в душе художника; в нем есть только смутное сознание, что есть единая причина мучающей его двойственности; эта двойственность в нем и вокруг него во всей своей силе; он видит мир во всем его противоречии; и мир вызывает противоречия с его переживаниями; образ его творчества выражает лишь параллель между данным предметом видимости и данным переживанием; возможно наибольшее приближение в переживании художника к образу видимости; этот максимум приближения есть *соответствие*; но условие его возможности есть не открытое ни в переживании, ни в видимости единство. Такое единство сознается художником, но не как видение божества, а как идея разума. Художник может исповедовать пантеизм, называть себя мистиком, реалистом — все равно: сознание единства идеалистично. Таковы, например, Гете, Шекспир, Байрон; таков же и Пушкин<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Примечание к первой публикации: Белый продолжает высказанную в предыдущем примечании мысль о том, что «идеализм и реализм суть моменты в процес-

6) (a) cb. Здесь процесс отыскания соответствия отправляется от переживания; такова идеалистическая романтика символизма; таковы многие из современных представителей символической школы (например, Верлен, Пшибышевский, Метерлинк).

7) bc (a). Представление о единстве между образом и переживанием, хотя бы идеалистическое, отсутствует у художника; зарисовывая «b» и устанавливая «b» в соответствии с «c» в самом процессе творчества, открывается «a», но не как образ, а как модель к невоплотимому единству; здесь единство — бессознательное стремление творчества к некой искомой гармонии. Такова литературная школа так называемого реализма. Таковы Толстой, Чехов...

8) cb (a). Представление о единстве отсутствует; бросаясь в хаос противоречивых переживаний, художник видит соответствия между ними в цветах, красках, запахах, звуках; худо-

---

се творчества». Вывод — «всякое художественное творчество идео-реалистично». Если в искусстве «ремесленная сторона» преобладает (как у всех гениев), то, по Белому, его можно назвать «идеалистическим», если же она сведена до минимума, тогда творчество следует именовать «реалистическим».



жественный символ (а) есть выражение этого соответствия (не единства), но самое соответствие возможно лишь под условием этого единства. Таковы Бодлер, Гофман, Эдгар По...

Опять-таки, как и в вышерассмотренном классе символов, в 5, 6, 7 и 8-й модели творческого процесса возможны романтические, классические и реалистические приемы; но самый процесс есть *символизация*, т. е. построение моделей. Этот второй класс символического творчества я назвал бы идеалистическим символизмом. Следует помнить, что реализм и идеализм здесь не в отношении к «b», т. е. к природе видимости, но к «a», т. е. к условию соответствия видимости и ее переживаний<sup>1</sup>. Второй класс процессов творчества и очерчивает, собственно говоря, область искусства в точном смысле слова; то, что отделяет его от реалистического символизма, есть покров, занавешивающий от художника мировую тайну единства (покров Майи). Здесь образ божества дан как бы под вуалью идеализма. Так получает искусство скрыторелигиозный смысл.

---

<sup>1</sup> То есть «переживаний (нами) ее», Genetivus objectivus, обычный в латыни и немецком.

В том и другом случае смысл искусства (явно или скрыто) религиозен; религиозное отношение к миру ли, себе ли, к человечеству ли есть условие всякого творчества. Каждый символ есть символ «а», т. е. единство; «b» и «с» суть средства проявления художественного творчества.

Но «а» (единство) может проявляться в ряде «b» (внешняя природа) и в ряде «с» (внутренняя природа). Триада «abc» в зависимости от этого становится диадой «ab» (единство природы) или «ac» (единство внутренней природы переживаний). В первом случае «а» есть единство принципов; во втором случае «а» есть единство человеческих стремлений (Бог в человеке, сверхчеловек). И потому-то, определяя смысл искусства стремлением к некоторому единству, мы еще не определим его внутреннего смысла; этот смысл открывается в анализе отношения «b» к «с»; иначе смысл искусства совпадает или со смыслом религии, или же искусство — особая форма науки.

Содержание искусства многообразно; многое можно было бы сказать по этому поводу; ответом на вопрос о содержании искусства яв-

ляются образы исторического искусства; классификация сюжетов, мифов не входит в нашу задачу. Содержание искусства есть содержание всей действительности; специальное содержание есть содержание в специальной форме.

И потому-то вопросы формы являются краеугольным камнем для уяснения того, что такое искусство.

Формой искусства может служить самый прием творчества; изучая процессы творчества, мы устанавливаем некоторые нормы творческих процессов по основным признакам. Тут формы искусства определимы по нормам. Так получаем принципы классификации самых путей художественного творчества<sup>1</sup>.

Самые процессы творчества даны; их можно описать; здесь возможен тот или иной эксперимент; нормы же этих процессов суть идеи

---

<sup>1</sup> Примечание к первой публикации: Этими путями творчества оказываются пути от переживания к образу (условно говоря, романтизм) и от образа к переживанию (условно говоря, классицизм). Далее Белый детализирует это положение, опять-таки полемизируя с Вяч. Ивановым.

практического разума, предопределяющие условия возможности эстетического эксперимента; для установления норм творчества нам необходимо знание форм творчества. Эти формы суть формы романтического, классического и реалистического творчества; психологически мы уже наметили их из рассмотрения комбинации триады «abc» {Более специальное рассмотрение этого вопроса требует отдельной статьи}.

Повторим вкратце, что есть две формы творчества моделей (символов): во-первых, образ вызывает переживаемое содержание сознания, во-вторых, переживание вызывает образ.

Во втором случае видимость понимается как мир призраков, из которого переживание, как эндорская волшебница, вызывает нужный образ, будто тень Самуила<sup>1</sup>.

В первом же случае этой волшебницей оказывается самый образ природы, а переживание лишь накладывает на него свою тень.

Назовем первый случай классическим творчеством, а второй — романтическим.

---

<sup>1</sup> 1 Цар. 28.

Тип греческих колонн со всей их простотою возник из идеи ствола как опоры; вот образчик того, как художественная форма возникает из природного образа. Образы греческой скульптуры, живопись Леонардо, Микеланджело, в поэзии Гомер, Вергилий — образцы классического творчества.

В противоположность греческой колонне готика есть продукт романтического творчества.

Метафизика романтизма и классицизма вытекает из гносеологического представления о содержании и форме переживаемого сознания. Форма переживаемого сознания — надындивидуальный субъект; содержание — объект. Отправляясь от форм видимости, художник-классик инстинктивно расширяет понятие о форме; форма предмета дается в пространстве; пространство же является формой интуиции; законы рассуждающего сознания диктуют природному образу закономерность; закономерность, как объективный принцип мира, невольно становится императивом практического разума, а с субъектом этого разума олицетворяет себя художник:

в его «я» открывается «я» мировое; он — демиург своего мира; мир искусства есть начало сотворения нового мира в мире бытия.

Художник-романтик, наоборот, расширяя понятие о содержании сознания, во-первых, олицетворяет в нем свое «я», во-вторых, видит в мире явлений отражение своего «я». Если классик олицетворяет свое «я» с принципом творчества, романтик олицетворяет себя с содержанием творчества: в его «я» открывается хаос мира. Первый — слово без плоти, второй — бессловесная плоть. Первый вступает в противоречие с содержанием собственной души, второй — с законом своего сознания. Вершины классического и романтического творчества переходят в трагедию. Эти противоречия отображаются в антиномии между формой творчества и его содержанием; но эти же противоречия отображаются в антиномии между миром бытия и миром искусств; выход из первого противоречия — единство формы и содержания творчества; выход из второго противоречия — расширение форм, художественного творчества до жизни или преобразование жизни искусством; выход из первого

противоречия возможен лишь в том случае, если художник сознает себя своей собственной художественной формой, а свою жизнь — творчеством; выход из второго противоречия возможен, если стирается граница между искусством и жизнью в религиозном преображении жизни. Единство формы и содержания искусства и жизни и есть постулат всяческого символизма. Смысл искусства — только религиозен.

## § 6

Отправляясь от продуктов творчества, мы можем анализировать самые формы искусств в буквальном смысле. Принципом классификации являются условия пространства и времени.

*Музыка.* Ее основной элемент — ритм, т. е. последовательность во времени.

*Поэзия.* Основной элемент здесь — данный в слове образ и смена его во времени, т. е. миф (сюжет).

*Живопись.* Основной элемент — данный воочию образ, но в краске и притом в двух измерениях пространства.

*Скульптура и зодчество.* Основной элемент здесь образ в трех измерениях пространства.

Рассматривая эти четыре группы искусств по элементам пространственности и временности, мы видим, что с убыванием одного элемента увеличивается другой, и наоборот.

Эти группы искусств делятся тройко: 1) на искусства, данные восприятию непосредственно и посредственно: музыка, живопись, зодчество, скульптура даны непосредственно в звуке, краске, в веществе; группа, именуемая условно поэзией (тут ряд искусств), дана в слове; время и пространство здесь даны в воображении (мы выделяем драму как форму, пытающуюся синтезировать обе группы); 2) группы искусств делимы еще на временные (музыка) и пространственные (живопись, зодчество, скульптура); поэзия, являясь формой, соединяющей элемент временности с пространственностью, все же искусство более временное: пространственность воссоздаем мы в воображении; 3) наконец, можно еще делить искусства на естественные и искусственные: естественные искусства суть те, которые или имеют прямое отношение к жизни



(не только искусства), или генетически первее других искусств; это — искусства, породившие самое представление о посредственном искусстве; ко вторым относятся песни и танцы; к первым — богослужение, мистерия (т. е. трагедия)<sup>1</sup>.

Песня породила поэзию и чистую музыку; танцы подчеркнули значение музыкального ритма и пластику, т. е. элемент скульптуры; с другой стороны, песня создала драматический миф. В песне заключено символическое единство «а» триады «abc», где «b», т. е. образ видимости, подчеркнут в пространственных искусствах, а «с», т. е. безобразное переживание, — в музыке. Поэтому, условно говоря, музыка — наиболее романтическое искусство (что отмечали и романтики и Гегель), скульптура — наиболее классическое искусство, а песня — наиболее символическое.

---

<sup>1</sup> Примечание к первой публикации: Белый раскрывает существо понятия «мистерия», сравнивает мистерии Египта, самофракийские, элевсинские. Перечисляет литературу по этому вопросу (список из 40 названий на иностранных языках), основываясь на книге Н. Новосадского «Культ Кавиров в Древней Греции» (Варшава, 1891).

Рассматривая искусственные формы (т. е. собственно искусства), мы замечаем наибольшее приближение к образу видимости в скульптуре (три измерения); но диапазон изображаемого узок при полном отвлечении от элементов времени. Идеализируя образ в живописи (т. е. отвлекаясь от третьего измерения и изображая на плоскости), мы выигрываем в краске и в большой свободе изображения; в рисунке мы имеем уже схему времени; схема времени, по Канту, есть прямая линия<sup>1</sup>; краска как бы соответствует тональности в музыке. Идеализируя еще более пространство в поэзии (переноса его в воображение), мы достигаем большей свободы в изображении всяких пространств; вместе с тем здесь уже все элементы музыки налицо: временная последовательность поэтического мифа, а также ритм, словесная инструментовка и пр. Наконец, в музыкальной симфонии пространственные отношения даны эмблематически (в интервале), краски символизированы в тональностях,

---

<sup>1</sup> Кант отождествлял необратимость времени с неизбежностью существования кратчайшего расстояния между точками на прямой линии.

вещество в силе звука; время же дано непосредственно в ритме.

Учение об общих формах искусства должно покоиться на учении о пространстве и времени; те или иные формальные частности должны быть выведены из общего принципа; этот общий принцип — пространство или время. В музыке это — теория ритма<sup>1</sup>; в поэзии это — учение о средствах изобразительности, о ритме и словесной инструментовке<sup>2</sup>.

Учение о средствах изобразительности или трактует о приложении к поэзии пространственных схем (сравнение, синекдоха, метафора, метонимия, гипербола и т. д.), или о приложении к поэзии схем временных (пе-

---

<sup>1</sup> Примечание к первой публикации: Белый пространно разъясняет значение терминов «ритм» и «метр» в музыке (отталкиваясь от сочинений Б. Яворского «Строение музыкальной речи» и В. Вундта «Физиологические основания психологии») и в поэзии, подробно останавливаясь на различных видах стоп в стихосложении.

<sup>2</sup> В стиховедении — подбор при сочинении стихотворения слов со сходным звучанием, для усиленного присутствия какого-то одного звука (аллитерация), нескольких звуков (евфония) или отсутствия какого-то звука (липограмма).

риод, параллелизм); учение о ритме основано на времени; учение о словесной инструментровке должно быть основано на приложении теории музыки к теории поэзии.

В живописи учение о форме покоится на теории перспективы.

Возможна одна путеводная нить при уяснении значения элементов пространства и времени для эстетического суждения о той или иной детали творчества. Я ее не стану касаться. Наконец, мы можем изучать материал, входящий в построение той или иной формы искусства: слово, краску, звук. Такое изучение дает нам понятие об элементах художественности. С совершенствованием техники группы искусств распадаются на все большее и большее количество подгрупп; дифференциация искусств, как и дифференциация наук, не имеет предела. Здесь экспериментальная эстетика была бы системой наук; но экспериментальной эстетики как системы наук пока не существует; в эстетике отсутствуют пока главные элементы точного метода: наблюдение, описание и эксперимент, материал творчества (форма в узком смысле) не изуче-

ны вовсе<sup>1</sup>; и потому отсутствует связь между материалом форм и расположением его в отношении к пространству и времени.

Образ творчества воплощается в материале; более того, выражение его зависит от умелого пользования материалом; переживание посредством оформленного материала творчества перекидывает мост от «с» к «b» (или обратно) в вышеразобранной триаде «abc». Пока мы не изучим этого материала, пока не приведем его в соприкосновение с формами и нормами творческих процессов — специальный смысл искусства для нас неопределим. А отвлекаясь от него, мы стираем границу между искусством и религией.

Мы можем только сказать, что совокупность элементов, называемых формой, является содержанием нашего сознания, и потому метафизическое противоположение содержания форме — мнимое противоположение. Формы искусства для нас сами по себе наделе-

---

<sup>1</sup> Примечание к первой публикации: Понятие о форме как материале технического воплощения творчества условно, в зависимости от метода, с которым мы подходим к эстетике, это понятие о материале меняется.

ны содержанием; всякое же содержание вне формы отсутствует.

Такое содержание не может быть идеей разума, ибо идеи разума формальны; они со стороны этики предопределяют целесообразность условий творчества, нисколько не определяясь содержанием.

Еще менее смысл искусства в выражении познавательных ценностей; познавательная ценность, как мы видели выше, относится к совершенно иной группе ценностей.

А знание не может быть ни содержанием, ни смыслом искусства, потому что искусство, понятое как знание, есть умение (τέχνη) владеть приемом творчества: тут превращаем мы искусство в науку.

Кажущееся проникновение в содержание художественного образа, пока мы стоим на чисто художественной точке зрения, есть только процесс углубления и расширения пределов того, что мы считали формой.

Так, ряд технических приемов — вот наиболее узкое понятие о форме; за ними сквозит будто бы содержание; между тем специальное содержание оказывается целесообразной свя-

зью этих приемов, объединенных в пространстве или во времени; как скоро мы расширим понятие о форме, кажущееся содержание опять-таки ускользнет от нас за пределы формы; но стоит нам еще расширить понятие о пределе формы, и содержание окажется формой творческого процесса: способом соединения переживания с предметом внешнего опыта. Кажущееся содержание здесь опять-таки форма. Глубина поэтического образа, мелодии, красочного сочетания определится целесообразностью в расположении элементов пространства и времени в творческом процессе. Не потому ли Ганслик, этот знаток музыки, так отстаивал свой взгляд на то, что музыкальные идеи не имеют никакого смысла, помимо смысла музыкального, т. е. гармонического сочетания звуковых колебаний? Не потому ли поэты всех времен придавали такое значение форме? Не потому ли и Кант определил искусство как целесообразность без цели?

И только в отыскании смысла видимых образов или переживаний определим истинный смысл искусства. Но этот смысл религиозный. Искусство есть преддверие религиозного сим-

волизма; в противоположность всяческому догматизму символизм указывает вехи творческого пересоздания себя и мира; в символизме оправдываются вещи слова о том, что *«царство Божие восхищается силой»*<sup>1</sup>.

Искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного; в пределах эстетики мы имеем дело лишь с формой; отказываясь от религиозного смысла искусства, мы лишаем его всякого смысла; его удел тогда — исчезнуть или превратиться в науку; но искусство, понятое как наука, — бесцельнейшая из когда-либо существовавших или могущих существовать наук.

Нет, искусство неподчинимо никакой религиозной догме; наоборот, в процессе живого творчества создаются символы религий; и только потом, умирая, они догматизируются.

В нас лишь отразится (но не определится) смысл переживаемого художественного образа. Смысл искусства — пересоздать природу нашей личности; но только тогда отразится в нас смысл любого образа, когда этот образ

---

<sup>1</sup> Мф. 11, 12.



будет безукоризненно воплощен в ряде технических приемов.

В условиях настоящего для человечества возможно лишь внутреннее, логически неопределимое касание тайны художественного творчества; анализ творческих образов даст лишь ряд форм.

Быть может, изменение природы человечества освободит существующие искусства из-под власти формы, но то будут совершенно невообразимые искусства.

Пока же музыка остается музыкой, а скульптура — скульптурой, возможно лишь молчаливое касание религиозной сущности искусства.

Религиозный смысл искусства эзотеричен; содержание искусства здесь — содержание преображенной жизни. К такой жизни искусство зовет.

Но пока не исполнились сроки, можем ли мы говорить, что нам ведом подлинный смысл этого в символах возникающего преображения личности? Такого рода пророчествования, если они ясны, — дурные пророчествования: унижая религиозную тайну, они губят искусство.

И задача существующих эстетик не в указании на смысл искусства: эта задача в анализе его форм.

## § 7

Символизм дает методологическое обоснование не только школам искусства, но и формам искусства. Искусства рассматривает он не как застывшие, самодовлеющие формы, а как комплекты известных методологических приемов, приводящих нас к той или иной форме, к той или иной школе. И если в той или иной школе искусства мы отправляемся от методологического результата к опознанию метода, в символизме отправляемся мы от самой энергии творчества, приводящей нас к тому или иному методу отношения. Символизм указывает догматикам той или иной школы на то, что не в методе — суть; он разворачивает целую школу методологических форм существующих или только возможных: мы начинаем смотреть на метод как только на средство. Например: метод реалистической школы — изображение эмпирической действительности. Реализм этот метод превращает в цель. Теория

символизма, анализируя предпосылки реализма, романтизма, классицизма в искусстве, превращает цель каждой из форм в средство, в технический прием воплощения энергии творчества. Источник творчества — энергию переживания — освобождает теория символизма от власти норм и форм на этой стадии своего развития. Здесь базисом теории является не та или иная эстетика, а данные научной психологии. Единство психических деятельностей — чувствования, воления, мышления — должно содержаться в живом образе-модели, который и есть творческий символ. Потому-то художественный символ, выражая идею, не исчерпывается ею; выражая чувство, все же несводим к эмоции; возбуждая волю, все же неразложим на нормы императива. Живой символ искусства, пронесенный историей сквозь века, преломляет в себе многообразные чувствования, многообразные идеи. Он — потенциал целой серии идей, чувств, волнений. И отсюда-то разворачивается трехчленная формула символа, так сказать, трехсмысленный смысл его: 1) символ как образ видимости, возбуждающий наши эмоции конкретностью

его черт, которые нам заведомы в окружающей действительности; 2) символ как аллегория, выражающая идейный смысл образа: философский, религиозный, общественный; 3) символ как призыв к творчеству жизни. Но символический образ есть ни то, ни другое, ни третье. Он — живая цельность переживаемого содержания сознания. В зависимости от такого трехчленного понимания символа нам становится понятно разнообразие символических построений художников. Художник, творя символ, в зависимости от своего умственного, нравственного или чувственного богатства, так сказать, параллельно своему творчеству осознает собственный символ той или иной душевной деятельностью. Так, образы Апокалипсиса — суть символы, в которых ярко выражено богатство чувственного восприятия действительности; оно-то и облекает непосредственно символическую цельность образа. Наоборот, — фантазия Одилона Рэдона<sup>1</sup> или драмы Метерлинка — суть символы, в которых идейно-философское и образное содер-

---

<sup>1</sup> Репродукции гравюр О. Рэдона были опубликованы в России в журнале «Весы» (1904, №4).

жание крайне бедно; а работа дешифрирования, т. е. работа над пониманием символа как аллегории принадлежит нам. И тем не менее это — символы. Горные кручи идеологии, вырастающие между эмпирикой долин и солнечным блеском вершин, высоко возносят перед нами символы Ницше, Ибсена. Ницше — символист, прежде всего символист в своем творчестве; но будучи еще и человеком с углубленным сознанием, он не может в своем творчестве параллельно с символом не надстроить ряд аллегорий, и даже самые аллегории разлагает он на ряд идейно-философских тенденций; *«Сверхчеловек»*, *«Вечное возвращение»*, *«Острова блаженных»*, *«Пещера Заратустры»*<sup>1</sup> — только религиозно-художественные символы. И тут вся сила Ницше. Но какой богатый материал для аллегорий представляют эти символы! И далее: с каким удобством аллегории эти подводимы под те или иные философские обобщения. И это удобство дешифровать смысл символа и создало Ницше славу философа. Но какой же Ницше философ с точки зрения современного неокантиан-

---

<sup>1</sup> Все образы из книги «Так говорил Заратустра».

ства, где строгость методологических исканий решительно не допускает той яркости, которая характеризует Ницше?

Часто художник-символист более сосредоточивается на одном из членов трехчленного символического построения. Это построение: 1) образ (плоть), 2) идея (слово), 3) живая связь, определяющая и идею, и образ (слово, ставшее плотью). Например: художник-символист с гипертрофией первого члена трехчленной формулы — Брюсов; художники-символисты с гипертрофией второго члена формулы — Ницше, Ибсен; художник-символист, у которого весь смысл не в образе, не в идее, а в образе-идее, — это Блок. Способ отношения каждого из членов формулы друг к другу создает разнообразие методов символического творчества.

Изучая формы старого и нового искусства, мы видим, что формы эти кристаллизовались так, а не иначе не только под влиянием метода воплощения переживания в образ, но и под влиянием чувственного материала действительности (краска, мрамор, струны), переводящего идеально воплощенный образ фантазии

в осязаемую реальность (статуя, картина, на свитке начертанное стихотворение). Если метод оформливает энергию творчества, то оформленное творчество облекается в грубую форму. Эта форма, разделяющая искусство с точки зрения пространства, времени и в них расположенного материала, и являлась исходной точкой классификации искусств... Творчество вылилось в методы, методы вылились в форму. Форма закрепила энергию творчества. Создала незыблемую скалу искусств. Формы дифференцировались; техника развивалась. Символизм как выражение энергии творчества обособился, замкнулся: так возник мир искусств. Творчество создало мифы о солнечном Аполлоне. Скульптура изваяла Аполлона из мрамора. Так возник фетиш. Так поклонились искусства мраморному богу. Так возникло искусство для искусства. И мы привыкли определять задачи искусства, исходя из чувственного материала воплощения, т. е. исходя из краски, звука, вещества. Все эти элементы для построения эстетики могли бы иметь громадное, чисто научное значение. Так, изучая природу звука, цвета, законы вещества, изучая

каноны гармонии, мы могли бы иметь основы научной эстетики. Но такой эстетики еще нет. Случилось иное: классификация эстетических феноменов стала уделом метафизики. Метафизика, подчиняя искусство тем или иным идеологическим концепциям, искала подтверждения себе в вещественных знаках: в статуе Аполлона, в картине Микеланджело. Вместо того, чтобы поставить себе задачи изучить процессы творчества с момента их возникновения в душе художника до последнего мазка Микеланджело, воплотившего свою душу в картине, она опустила процесс воплощения. И потому-то метафизическая эстетика совершила двоякое кощунство: 1) холодным небесам идеологии она подчинила результаты живого творчества, 2) звездную обитель мысли, обращаясь к искусству, обставила она не дыханием творческой лавы, а пеплом этой лавы — мертвыми статуями. Знаменитое рассуждение Лессинга о Лаокооне и добавочные замечания Шопенгауэра по этому поводу<sup>1</sup> или

---

<sup>1</sup> В вопросе о том, почему рот Лаокоона только полуоткрыт, а рты его сыновей закрыты, несмотря на ужас и боль, причиняемые змеями, Шопенгауэр, разви-



символика, или софистика. В лучшем случае — это плохая философская риторика по поводу лирического порыва чужого творчества.

И потому-то работа Гельмгольца о музыке или рассуждение Оствальда о технике живописи дороже художнику всех Лессинговых философствований.

Работа ученых физиологов никогда не стеснит свободы творчества. Метафизическая эстетика, как бы она ни была прекрасна, всегда для художника «жернов осельный». Метафизическая эстетика всегда для искусства «мелко плавала». Это потому, что в искусстве есть живой огонь религиозного творчества, а метафизика — в лучшем случае замороженная религия.

Параллельно с метафизическими эстетиками, возводящими в фетиш весь материал для воплощения творчества, развивалось стремле-

---

вая мысль Лессинга, настаивал на неспособности пластических искусств передавать крик, а значит, на неуместности открытого рта, который будет воспринят как изображение зевоты, а не издавания звука. Андрей Белый видит в таком подходе приоритет художественной условности над художественным замыслом.

ние положить в основу классификации искусства метод творчества. Так возникли догматики, предписывающие творчеству тот или иной методологический прием: тут теоретики становились на более правильный путь. Оставляя форму в более грубом смысле художнику и ученому, они брали себе монополию предписывать творчеству тот, а не иной методологический путь. Обыкновенно канонизировали один метод: шли от метода к творчеству. Так возникли реалистическая, романтическая и классическая школы, в свою очередь опиравшиеся на догматы того или иного не строго критического мирозерцания. Наконец, только в недавнее время возник интерес к самой методологии творчества, когда, наконец, энергия творчества, освобожденная от грубого фетишизма форм и более тонкого фетишизма метода, сама по себе была осознана как источник разнообразных методологий творчества. И теория символизма в этом смысле есть теория, перечисляющая возможные формы творческой реализации, безотносительно к вопросу о том, существуют они или не существуют в данном нам мире искусств. Самый мир ис-

искусств теоретики символической школы должны были рассматривать как продукт применения тех или иных методов творчества, но не всех. Оставляя и углубляя существующие формы искусств, они ставят себе задачей анализировать условия и задачи данного творчества безотносительно к существующим формам. Они переносят вопрос о ценности форм искусства к энергии творчества как ценности самой по себе. Форма и метод еще не суть ценности, и потому-то перед ними возникает целая серия неосуществленных форм, более широких, нежели формы, кристаллизированные в мире искусств. Оттого-то перед ними открывается выход из искусства, т. е. из заколдованного круга существующих искусств. В то же время они ставят принципиально вопрос о том, что такое творчество. Но этот же вопрос ставится и современной теорией познания.

Как теория символизма решает вопрос о значении той или иной школы искусства, теория знания решает вопрос о значении той или иной науки... Символизм, разрушая догматизм любой школы, готов признать за этой школой относительное право существования

как того или иного приема символизации. Теория знания, оставляя науке право оформлять материал научного опыта, рисует нам шкалу возможных методов, изучает способы возникновения того или иного метода в нашем сознании. Вместе с тем теория знания проводит магический круг между всяким догматизмом и законами рассуждающего сознания. Она — замкнутая окружность, от которой расходятся лучами системы методологических дисциплин. Теория символизма в искусстве есть, так сказать, окружность, параллельная первой окружности, от которой лучами расходятся методологические формы творчества. Теория знания есть знание о знании. Теория творчества есть теория построения форм творчества. И если творчество самоценно, то теория символизма есть теория ценности, определяющая теорию знания. В этом смысле религиозное творчество есть одна из форм. Теория символизма в таком освещении одинаково изучает законы мифического творчества, как и законы мистического, эстетического и всякого иного творчества, не подчиняя эти законы эстетике, ни обратно: не подчиняя

эстетику, например, религии. Она не противостоит ни науке, ни метафизике, ни религии, ни искусству, — а только теории познания.

Теория символизма соприкасается с теорией познания в коренном вопросе: есть ли познание творчество? Или наоборот: есть ли творчество лишь особая форма познавательной деятельности? И современная теория познания, выдвинувшая этот вопрос, сделала решительный и неожиданный шаг в сторону символизма. Я говорю о школе Виндельбанда, Риккерта и Ласка, решивших вопрос таким образом, что отныне в вопросе о *примате творчества над познанием* теоретики символизма невольно соприкасаются с фрейбургской школой<sup>1</sup>.

1907

---

<sup>1</sup> Фрейбургская (или: Баденская) школа (по Университету Фрейбурга в Бадене) — одно из направлений неокантианства, во главе с названными в этом предложении философами. Согласно учению этой школы, человек в творчестве «объективирует» себя, реализует себя в мире вещей и тем самым пересоздает мир.

## БУДУЩЕЕ ИСКУССТВО

Мы отчетливо видим путь, по которому пойдет развитие искусства будущего; представление об этом пути рождается в нас из антиномии, устанавливаемой нами в искусстве современности.

Существующие формы искусства стремятся к распаду: бесконечна их дифференциация; этому способствует развитие техники; понятие о техническом прогрессе все более подменяет собой понятие о живом смысле искусства.

С другой стороны, разнообразные формы искусства сливаются друг с другом; это стремление к синтезу выражается отнюдь не в уничтожении граней, разъединяющих две смежные формы искусства; стремление к синтезу выражается в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр.

Так возникает преобладание музыки над другими искусствами. Так возникает стремление к мистерии как к синтезу всех возможных форм.

Но музыка столь же разлагает формы смежных искусств, сколь в другом отношении их питает; ложное проникновение духом музыки есть показатель упадка — в этом наша болезнь; мыльный пузырь — перед тем, как лопнуть — переливается всеми цветами радуги: радужный ковер экзотизма скрывает за собой и полноту, и пустоту; и если бы искусство будущего построило свои формы, подражая чистой музыке, искусство будущего носило бы характер буддизма<sup>1</sup>. Созерцание в искусстве есть средство: оно есть средство расслышать призыв к жизненному творчеству. В искусстве, растворенном музыкой, созерцание стало бы целью: оно превратило бы созерцателя в безличного зрителя своих собственных переживаний; искусство будущего, утонув в музыке, пресекло бы навсегда развитие искусства.

Если искусство будущего понимать как искусство, представляющее собою синтез ныне существующих форм, то в чем единыящее начало творчества? Можно, конечно, облечься

---

<sup>1</sup> Вероятно, намек на А. Шопенгауэра как философа музыки, общую философскую позицию которого сближали с буддизмом.

в одежды актера и совершать моления у жертвенника; хор может при этом исполнять дифирамбы, написанные лучшими лириками своего времени; музыка будет аккомпанировать дифирамбам; пляска будет сопровождать музыку; лучшие художники своего времени создадут иллюзию вокруг нас и т. д., и т. д. Для чего все это? Чтобы несколько часов жизни превратить в сон и потом разбить этот сон действительностью?

Нам ответят: «Ну а мистерия?»

Но мистерия имела живой религиозный смысл; чтобы мистерия будущего имела тот же смысл, мы должны вынести ее за пределы искусства. Она должна быть для всех.

Нет, и не в синтезе искусства начало искусства будущего!

Художник, прежде всего, человек; потом уже он специалист своего ремесла; быть может, творчество его и влияет на жизнь; но ремесленные условия, сопровождающие творчество, ограничивают это влияние: современный художник связан формой; требовать от него, чтобы он пел, плясал и писал картины или хотя бы наслаждался всеми видами эстетиче-



ских тонкостей, невозможно: и невозможно поэтому требовать от него стремления к синтезу; это стремление выразилось бы в одичании, в возврате к примитивным формам далекого прошлого; а первобытное творчество, развиваясь естественно, и привело искусство к существующей сложности форм; возвращение к прошлому привело бы это прошлое вновь к настоящему.

Синтез искусств на почве возвращения к далекому прошлому невозможен. Синтез искусств на почве механического воссоединения привел бы искусство к мертвому эклектизму; храм искусства превратился бы в музей искусств, где музы — восковые куклы, не более.

Если внешнее воссоединение невозможно, возвращение к прошлому невозможно в той же мере, — то перед нами сложность настоящего. Можно ли тогда говорить об искусстве будущего? Оно, пожалуй, будет лишь усложнением настоящего.

Но это не так.

В настоящее время оценка художественного произведения стоит в связи со специальными условиями художественной техники; как

бы ни был силен талант, он связан со всем техническим прошлым своего искусства; момент знания, изучения своего искусства все более и более обуславливает развитие таланта; власть метода, его влияние на развитие творчества растет не по дням, а по часам; индивидуализм творчества в настоящее время есть чаще всего индивидуализм метода работы; этот индивидуализм является лишь усовершенствованием метода той школы, с которой художник связан; индивидуализм такого рода есть специализация; он стоит в обратном отношении к индивидуальности самого художника; художник для того, чтобы творить, должен сперва знать; знание же разлагает творчество, и художник попадает в роковой круг противоречий; техническая эволюция искусства превращает его в своего раба; отказаться же от технического прошлого ему невозможно; художник настоящего все более и более превращается в ученого; в процессе этого превращения от него убегают последние цели искусства; область искусств технический прогресс приближает все более к области знаний; искусство есть группа особого рода знаний.

Познание метода творчества подставляется вместо творчества; но творчество прежде познания: оно творит самые объекты познания.

Заключая творчество в существующие формы искусства, мы обрекаем его во власть метода; и оно становится познанием для познания без предмета; *«беспредметность»* в искусстве не живое ли исповедование импрессионизма? А раз *«беспредметность»* водворяется в искусстве, метод творчества становится *«предметом самим в себе»*, что влечет за собой крайнюю индивидуализацию; отыскать собственный метод — вот в чем цель творчества; такой взгляд на творчество неминуемо приведет нас к полному разложению форм искусства, где каждое произведение есть своя собственная форма; в искусстве водворится при таком условии внутренний хаос.

Если на развалинах храма, видимо рухнувшего, можно создать новый храм, то невозможно воздвигнуть этот храм на бесконечных атомах-формах, в которые отольются ныне существующие формы, не бросив самые формы; так переносим мы вопрос о цели искусства от рассмотрения продуктов творчества к самым

процессам творчества; продукты творчества — пепел и магма; процессы творчества — текучая лава.

Не ошиблась ли творческая энергия человечества, выбрав тот путь, на котором образовались нынче пленяющие нас формы? Не нужно ли проанализировать самые законы творчества прежде, чем соглашаться с искусством, когда оно предстает нам в формах? Не суть ли формы эти далекое прошлое творчества? Следует ли и ныне творческому потоку низвергаться в жизнь по тем окаменелым уступам, высшая точка которых — музыка, низшая — зодчество; ведь опознав эти формы, мы превращаем их в ряд технических средств, леденящих творчество; мы превращаем творчество в познание: комету — в ее искристый хвост, лишь освещающий путь, по которому пронеслось творчество; музыка, живопись, архитектура, скульптура, поэзия — все это уже отжившее прошлое: здесь в камне, краске, звуке и слове совершился процесс преобразования когда-то живой и уже теперь мертвой жизни; музыкальный ритм — ветер, пересекавший небо души; пробегаая по этому небу, жарко то-

мившемуся в ожидании творения, музыкальный ритм — *«глас хлада тонка»* — сгустил облака поэтических мифов; и миф занавесил небо души, засверкал тысячами красок, окаменел в камне; творческий поток создал свой облачный миф; но миф застыл и распался на краски и камни.

Возник мир искусств как надгробный храм жизненного творчества.

Закрепляя творческий процесс в форме, мы, в сущности, приказываем себе видеть в пепле и магме самую форму; оттого-то безнадежна наша перспектива о будущем искусстве; мы велим этому будущему быть пеплом; мы одинаково умерщвляем творчество, то комбинируя осколки его в одну кучу (синтез искусств), то раздробляя эти формы до бесконечности (дифференциация искусств).

И тут, и там воскресает прошлое; и здесь, и там мы во власти у дорогих мертвецов; и дивные звуки бетховенской симфонии, и победные звуки дионисических дифирамбов<sup>1</sup> (Ницше), все это — мертвые звуки: мы дума-

---

<sup>1</sup> Название стихотворного приложения к книге «Так говорил Заратустра».

ем, что это цари, облеченные в виссон, а это набальзамированные трупы; они приходят к нам очаровывать смертью.

С искусством, с жизнью дело обстоит гораздо серьезнее, чем мы думаем; бездна, над которой повисли мы, глубже, мрачнее.

Чтобы выйти из заколдованного круга противоречий, мы должны перестать говорить о чем бы то ни было, будь то искусство, познание или сама наша жизнь.

Мы должны забыть настоящее: мы должны все снова пересоздать; для этого мы должны создать самих себя.

И единственная круча, по которой мы можем еще карабкаться, — это мы сами.

На вершине нас ждет наше я.

Вот ответ для художника: если он хочет остаться художником, не переставая быть человеком, он должен стать своей собственной художественной формой.

Только эта форма творчества еще сулит нам спасение.

Тут и лежит путь будущего искусства.

# МАГИЯ СЛОВ

## I

Язык — наиболее могущественное орудие творчества. Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование. Всякое познание вытекает уже из названия. Познание невозможно без слова. Процесс познавания есть установление отношений между словами, которые впоследствии переносятся на предметы, соответствующие словам. Грамматические формы, обуславливающие возможность самого предложения, возможны лишь тогда, когда есть слова; и только потом уже совершенствуется логическая членораздельность речи. Когда я утверждаю, что творчество прежде познания, я утверждаю творческий примат не только в его гносеологическом первенстве, но и в его генетической последовательности.

Образная речь состоит из слов, выражающих логически невыразимое впечатление мое от окружающих предметов. Живая речь есть

всегда музыка невыразимого; «Мысль изреченная есть ложь»<sup>1</sup>, — говорит Тютчев. И он прав, если под мыслью понимает он мысль, высказываемую в ряде терминологических понятий. Но живое, изреченное слово не есть ложь. Оно — выражение сокровенной сущности моей природы; и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выражение сокровеннейших тайн природы. Всякое слово есть звук; пространственные и причинные отношения, протекающие вне меня, посредством слова становятся мне понятными. Если бы не существовало слов, не существовало бы и мира. Мое «я», оторванное от всего окружающего, не существует вовсе; мир, оторванный от меня, не существует тоже; «я» и «мир» возникают только в процессе соединения их в звуке. Внеиндивидуальное сознание, как и внеиндивидуальная природа соприкасаются, соединяются только в процессе наименования; поэтому сознание, природа, мир возникают для познающего только тогда, когда он умеет уже творить наименования; вне ре-

---

<sup>1</sup> Из стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium!» (1830).



чи нет ни природы, ни мира, ни познающего. В слове дано первородное творчество; слово связывает бессловесный, незримый мир, который роится в подсознательной глубине моего личного сознания, с бессловесным, бессмысленным миром, который роится вне моей личности. Слово создает новый, третий мир — мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные; мир внешний проливается в мою душу; мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; в слове, и только в слове, воссоздаю я для себя окружающее меня извне и изнутри, ибо я — *слово*, и только *слово*.

Но слово — символ; оно есть понятное для меня соединение двух непонятных сущностей: доступного моему зрению пространства и глухо звучащего во мне внутреннего чувства, которое я называю условно (формально) временем. В слове создается одновременно две аналогии: время изображается внешним феноменом — звуком; пространство изображается тем же феноменом — звуком; но *звук про-*

*странства*<sup>1</sup> есть уже внутреннее пересоздание его; звук соединяет пространство со временем, но так, что пространственные отношения он сводит к временным; это вновь созданное отношение в известном смысле освобождает меня от власти пространства; звук есть объективация времени и пространства. Но всякое слово есть прежде всего звук; первейшая победа сознания — в творчестве звуковых символов. В звуке воссоздается новый мир, в пределах которого я чувствую себя творцом действительности; тогда начинаю я называть предметы, т. е. вторично воссоздавать их для себя. Стремясь назвать все, что входит в поле моего зрения, я, в сущности, защищаюсь от враждебного, мне непонятного

---

<sup>1</sup> Примечание к первой публикации: Белый дает ссылку на одно из собственных примечаний к статье «Принципы формы в эстетике» (*авт. примеч. 3*; см. «Символизм», с. 526), где, отталкиваясь от некоторых положений философии Канта, развивает, в частности, следующую мысль: «Музыка как бы вбирает в себя пространство; живопись, скульптура и зодчество вбирают в себя время; усвоение (музыкой) пространства и (пространственными формами) времени ведет к эмблематическому воссозданию пространства (музыкой) и времени (пространственными формами).

мира, напирającego на меня со всех сторон; звуком слова я укрощаю эти стихии; процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор; *заговаривая* явление, я в сущности покоряю его; и потому-то связь слов, формы грамматические и изобразительные, в сущности, заговоры; называя устрашающий меня звук грома «*громом*», я создаю звук, который подражает грому (*grrrr*)<sup>1</sup>; создавая такой звук, я как бы начинаю воссоздавать гром; процесс воссоздания и есть познание; в сущности, я заклинаю гром. Соединение слов, последовательность звуков во времени уже всегда — причинность. Причинность есть соединение пространства со временем; звук есть одинаково символ и пространственности, и временности; звук, определимый извне, соединяет пространство со временем

---

<sup>1</sup> Примечание к первой публикации: Говоря о «символизме языка», Белый приходит к выводу, что для понимания законов развития языка равно важно изучение сравнительного языкознания и процессов, происходящих в живой речи. Эти две большие области «образуют две крайние точки, между которыми колеблются все заключения о творчестве языка».

в этом смысле; произнесение звука требует момента времени; кроме того, звук всегда раздается в *среде*, ибо он есть *звучащая среда*. В звуке соприкасаются пространство и время, и потому-то звук есть корень всякой причинности; связь звуковых эмблем всегда подражает связи явлений в пространстве и времени.

Слово поэтому всегда рождает причинность; оно — творит причинные отношения, которые уже потом познаются.

Причинное объяснение на первоначальных стадиях развития человечества есть только творчество слов; ведун — это тот, кто знает больше слов; больше говорит; и потому — заговаривает. Неспроста магия признает власть слова. Сама живая речь есть непрерывная магия; удачно созданным словом я проникаю глубже в сущность явлений, нежели в процессе аналитического мышления; мышлением я различаю явление; *словом* я подчиняю явление, покоряю его; творчество живой речи есть всегда борьба человека с враждебными стихиями, его окружающими; слово зажигает светом победы окружающий меня мрак.

И потому-то живая речь есть условие существования самого человечества; оно — квинтэссенция самого человечества; и потому первоначально поэзия, познание, музыка и речь были единством; и потому живая речь была магией, а люди, живо говорящие, были существами, на которых лежала печать общения с самим божеством. Недаром старинное предание в разнообразных формах намекает на существование магического языка, слова которого покоряют и подчиняют природу; недаром каждый из священных гиероглифов Египта имел тройственный смысл: первый смысл сочетался со звуком слова, дающим наименование гиероглифическому образу (время); второй смысл сочетался с пространственным начертанием звука (образом), т. е. с гиероглифом; третий смысл заключался в священном числе, символизировавшем слово. Фабр-д'Оливэ удачно пытается дешифровать символический смысл наименования еврейского божества; недаром мы слышим миф о каком-то священном наречии *Зензар*, на котором были даны человечеству высочайшие откровения. Естественные умозаключения и мифы языка независимо от

степени их объективности выражают непроизвольное стремление символизировать магическую власть слова<sup>1</sup>.

Потебня и Афанасьев приводят ряд любопытных примеров народного творчества, где ход умозаключения обуславливается звуком слова: 11-го мая — воспоминание об обновлении *Царьграда*; в народе создалось представление, что в этот день работать в поле нельзя, чтобы «*Царьград не выбил хлеба*» (Афанасьев. «Поэтические воззрения славян». II, в.1, 319); 16-го июня день Тихона — «Солнце идет *тише*, певчие птицы *затишают*» (Даль). 1-го но-

---

<sup>1</sup> Примечание к первой публикации: Белый рассуждает о связи «магии слов» и восточной мудрости с процессом дыхания (например, при произнесении священного слова «Ом»), которое соединяет «звук, религиозный символ и практику дыхания». Далее речь идет о герметических сочинениях и других древних оккультных «документах тайного знания», где одно из важнейших мест занимает магия имен, в том числе имени Бога. Белый приводит также список литературы по затронутой теме, среди которой и труды А. Фабра д'Оливе (1768—1825), французского оккультного философа, сторонника теории происхождения санскритского, греческого и латинского языков из древнееврейского, приверженца идеи о едином искусстве всех религий.

ября *Козьма* с гвоздем *закует* (мороз) (*Даль*). 2-го февраля *Сретение* — зима с летом *встретились* (*Даль*). «*Володимер... заложи город на броне том и нарече и Переяславль, за не перя славу отрок — тъ*».

И так далее.

Назначение человечества в живом творчестве жизни; жизнь человечества предполагает общение индивидуумов; но общение — в слове, и только в слове. Всякое общение есть живой творческий процесс, где души обмениваются сокровенными образами, живописующими и созидающими тайны жизни. Цель общения — путем соприкосновения двух внутренних миров зажечь третий мир, нераздельный для общающихся и неожиданно углубляющий индивидуальные образы души. Для этого нужно, чтобы слово общения не было отвлеченным понятием; отвлеченное понятие определено кристаллизует акты уже бывших понятий; но цель человечества — творить самые объекты познаний; цель общения — зажигать знаки общения (слова) огнями все новых и новых процессов творчества. Цель живого общения есть стремление к будущему;

и потому-то отвлеченные слова, когда они становятся знаками общения, возвращают общение людей к тому, что уже было; наоборот, живая образная речь, которую мы слышим, зажигает наше воображение огнем новых творчеств, т. е. новых словообразований; новое словообразование есть всегда начало новых познаний.

Поэтическая речь и есть речь в собственном смысле; великое значение ее в том, что она ничего не доказывает словами; слова группируются здесь так, что совокупность их дает образ; логическое значение этого образа неопределенно; зрительная наглядность его неопределенна также, мы должны сами наполнить живую речь познанием и творчеством; восприятие живой, образной речи побуждает нас к творчеству; в каждом живом человеке эта речь вызывает ряд деятельностей; и поэтический образ досоздается — каждым; образная речь плодит образы; каждый человек становится немного художником, слыша живое слово. Живое слово (метафора, сравнение, эпитет) есть семя, прозябающее в душах; оно сулит тысячи цветов; у одного оно прорастает



как белая роза, у другого — как синенький василек. Смысл живой речи вовсе не в логической ее значимости; сама логика есть порождение речи<sup>1</sup>; недаром условие самих логических утверждений есть творческое веление их считать таковыми для известных целей; но эти цели далеко не покрывают целей языка как органа общения. Главная задача речи — творить новые образы, вливать их сверкающее великолепие в души людей, дабы великолепием этим покрыть мир; эволюция языка вовсе не в том, чтобы постепенно выпотрошить из слова всяческое образное содержание; выпотрошенное слово есть отвлеченное понятие; отвлеченное понятие заканчивает процесс покорения природы человеку; в этом смысле на известных ступенях развития человечество из живой речи воздвигает храмы познания; далее наступает новая потребность в творчестве; ушедшее в глубину бессознательного семя-слово, разбухая, прорывает сухую свою оболочку (понятие), прорастая но-

---

<sup>1</sup> Происхождение логики из духа древнегреческого и латинского языка — общее место тогдашней классической филологии, доказывавшей этим образовательный приоритет древних языков.

вым ростком; это оживление слова указывает на новый органический период культуры<sup>1</sup>; вчерашние старички культуры, под напором новых слов, покидают свои храмы и выходят в леса и поля, вновь заклиная природу для новых завоеваний; слово срывает с себя оболочку понятий; блестит и сверкает девственной, варварской пестротой.

Такие эпохи сопровождаются вторжением поэзии в область терминологии, вторжением в поэзию духа музыки; вновь воскресает в слове музыкальная сила звука; вновь пленяемся мы не смыслом, а звуком слов; в этом увлечении мы бессознательно чувствуем, что в самом звуковом и образном выражении скрыт глубочайший жизненный смысл слова — быть словом творческим. Творческое слово созидает мир<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Выделение этого периода Андреем Белым вполне оригинально, хотя, вероятно, вдохновлено теорией культуры Георга Зиммеля, применявшего органические метафоры к культуре и видевшего в культуре специфический мир жизни.

<sup>2</sup> Примечание к первой публикации: Используя различные тексты (в том числе Евангелие от Иоанна, сочинения Гермеса Трисмегиста, античных философов, С. Трубецкого), Белый доказывает имманентность для человеческого разума идеи близости или тожде-

Творческое слово есть воплощенное слово (слово — плоть), и в этом смысле оно действительно; символом его является живая плоть человека; слово-термин — костяк; никто не станет отрицать значения занятий по остеологии (учение о костях); значение остеологии практически необходимо нам в жизни; знание анатомии прежде всего есть одно из условий облегчения болезней (надо суметь выправлять горбы, вправлять вывихи); но никто не станет утверждать, что скелет есть центральная ось культуры. Придавая терминологической значимости слова первенствующее значение вместо побочного и служебного, мы убиваем речь, т. е. живое слово; в живом слове непрерывное упражнение творческих сил языка; создавая звуковые образы, комбинируя их, мы, в сущности, упражняем силы; пусть говорят нам, что такое упражнение есть игра; разве игра не упражнение в творчестве? Все конкретное многообразие форм вытекает из игры; сама игра есть жизненный инстинкт; в резвых

---

ства понятий Слово — Разум — Логос с божественной энергией и собственно Богом. Примечание завершается, как обычно, длинным списком литературы, связанной с упомянутым вопросом.

играх упражняют и укрепляют мускулы: они понадобятся воину при встрече с врагом; в живой речи упражняется и крепнет творческая сила духа: она понадобится в минуты опасностей, грозящих человечеству. И потому-то кажущееся неразвитому уху нелепым упражнение духа в звуковом сочетании слов играет огромное значение; созданием слов, наименованием неизвестных нам явлений звуками мы покоряем, зачаровываем эти явления; вся жизнь держится на живой силе речи; кроме речи, у нас нет никаких прямых знаков общений; все иные знаки (хотя бы живые жесты или отвлеченные эмблемы) только побочные, вспомогательные средства речи. Все они — ничто перед живой речью; а живая речь — вечно текущая, созидаящая деятельность, воздвигающая перед нами ряд образов и мифов; наше сознание черпает силу и уверенность в этих образах; они — оружие, которым мы проницаем тьму. Побеждена тьма — образы разлагаются; и выветривается поэзия слов; тогда уже опознаем мы слова как отвлеченные понятия, но вовсе не для того, чтобы убедиться в бесцельности образов языка: мы разлага-

ем живую речь в понятия для того, чтобы оторвать их от жизни, раздавить в тысячах фолиантов, заключить в пыль архивов и библиотек; тогда живая жизнь, лишенная живых слов, становится для нас безумием и хаосом: пространство и время вновь начинают нам грозить; новые тучи неизвестного, приплывшие к горизонту опознанного, грозят нам молниями и огнями, вызывая на бой человека, грозя смести род людской с лица земли; тогда наступает эпоха так называемого вырождения; человек видит, что термины его не спасли; ослепленный надвигающейся гибелью, человек в ужасе начинает заклинять словом опасности, неведомые ему; к удивлению своему, он видит лишь в слове средство действительного заклинания; тогда из-под коры выветренных слов начинает бить световой поток<sup>1</sup> новых словес-

---

<sup>1</sup> Б.Л. Пастернак, как раз вспоминая годы неокантианского учения, вел заочный диалог с Андреем Белым: «Если бы при знаньях, способностях и досуге я задумал теперь писать творческую эстетику, я построил бы ее на двух понятиях, на понятиях силы и символа. Я показал бы, что, в отличие от науки, берущей природу в разрезе светового столба, искусство интересуется жизнью при прохождении сквозь нее луча силового» (Охранная грамота, II, 7).

ных значений; создаются новые слова. Вырождение переходит в здоровое варварство; причина вырождения — смерть слова живого; борьба с вырождением — создание новых слов; во все упадки культур вырождение сопровождалось особым культом слов; культ слов предшествовал вырождению; культ слова — деятельная причина нового творчества; ограниченное сознание неизменно смешивало причину с действием; причина (смерть слова живого), вызвавшая действие (противодействие смерти в культе слова), смешивалась с действием; творческий культ слова неизменно связывался с вырождением; наоборот: вырождение есть следствие вымирания слов. Культ слова — заря возрождения.

Слово-термин — прекрасный и мертвый кристалл, образованный благодаря завершившемуся процессу разложения живого слова. Живое слово (слово-плоть) — цветущий организм.

Все, что осязаемо во мне органами чувств, разложится, когда я умру; тело мое станет гниющей падалью, распространяющей зловоние; но когда закончится процесс разложения,

я предстану перед взором меня любивших в ряде прекрасных кристаллов. Идеальный термин — это вечный кристалл, получаемый только путем окончательного разложения; слово-образ — подобно живому человеческому существу: оно творит, влияет, меняет свое содержание. Обычное прозаическое слово, т. е. слово, потерявшее звуковую и живописующую образность и еще не ставшее идеальным термином, — зловонный, разлагающийся труп.

Идеальных терминов мало, как стало мало и живых слов; вся наша жизнь полна загнивающими словами, распространяющими нестерпимое зловоние; употребление этих слов заражает нас трупным ядом, потому что слово есть прямое выражение жизни.

И потому-то единственное, на что обязывает нас наша жизненность, — это творчество слов; мы должны упражнять свою силу в сочетаниях слов; так выковываем мы оружие для борьбы с живыми трупами, втирающимися в круг нашей деятельности; мы должны быть варварами, палачами ходячего слова, если уже не можем мы вдохнуть в него

жизнь; другое дело — слово-термин; оно не представляется живым; оно — то, что есть; его не воскресишь к жизни; но оно безвредно: самый трупный яд разложился в идеальном термине, так что он уже никого не заражает.

Другое дело зловонное слово полуобраз-полутермин, ни то, ни се — гниющая падаль, прикидывающаяся живой: оно как оборотень вкрадывается в обиход нашей жизни, чтобы ослаблять силу нашего творчества клеветой, будто это творчество есть пустое сочетание слов, чтобы ослаблять силу нашего познания клеветой, будто это познание есть пустая номенклатура терминов. Или, пожалуй, правы те, кто утверждает, что образность языка есть бесцельная игра словами, потому что мы не видим осязательного смысла в звуковом и образном подборе слов. Целесообразность такого подбора есть целесообразность без цели; но как странно: гениальный мыслитель Кант, высоко ценя произведения искусства, именно этими словами определяет искусство, а один из лучших музыкальных критиков (Ганслик) приблизительно так же определяет



музыку<sup>1</sup>; или Ганслик и Кант безумцы, или слова их касаются какой-то совершенно реальной стороны искусства. Целесообразность в искусстве не имеет цели в пределах искусства, ибо цель искусства коренится в творчестве самих объектов познания; нужно или жизнь превратить в искусство, или искусство сделать жизненным; тогда открывается и освящается смысл искусства. Относительно поэзии, например, это верно в том смысле, что цель поэзии — творчество языка; язык же есть само творчество жизненных отношений. Бесцельна игра словами, пока мы стоим на чисто эстетической точке зрения; но когда мы сознаем, что эстетика лишь грань, своеобразно преломляющая творчество жизни, и сама по себе, вне этого творчества, не играет никакой роли, то бесцельная игра словами оказывается полной смысла: соединение слов, безотносительно к их логическому смыслу, есть средство, которым человек защищается от напора неизвестности. Вооруженный щитом слов, человек

---

<sup>1</sup> Э. Ганслик определял музыку как чистую форму, не соотносящуюся с проявлениями, а значит, с задачами вещественного мира.

пересоздает все, что он видит, вторгаясь, как воин, в пределы неизвестного; и если он побеждает, слова его гремят громами, вспыхивают искрами созвездий, окутывают слушателей мраком междупланетных пространств, бросают их на неизвестную планету, где вспыхивают радуги, журчат ручьи и вздымаются громады городов, в которых слушающие как во сне оказываются загнанными в четырехугольное пространство, называемое комнатой, и где им грезится сон, будто кто-то им говорит; они думают, что *слово* говорящего исходит от говорящего; и оно подлинно; если это им кажется — магия слов создана и иллюзия познания начинает действовать; тогда начинает казаться, что за словами прячется некоторый смысл, что познание неотделимо от слова; а между тем весь сон познания создан словом; познающий всегда говорит или явно, или мысленно; всякое познание есть иллюзия, следующая за словом: словесные соединения и звуковые аналогии (например, замена пространства временем, времени пространством) уже вытекают из образных форм речи; если бы речь не складывалась в формы метафоры, метонимии,

синекдохи, не существовало бы учения Канта о схематизме чистых понятий рассудка, потому что это не учение, не познание, а словесное изложение, не более; говорит тот, кто творит; если же он говорит с уверенностью, ему начинает казаться, что он познает, а те, к кому обращены слова, полагают, что они учатся; в собственном смысле нет учеников и учителей, познающих и познаваемого; познающий есть всегда неопределенный рев бессловесной души; познаваемое — встречный рев стихий жизни; только словесный фейерверк, возникающий на границе двух непереступаемых бездн, создает иллюзию познания; но это познание — не познание, а творчество нового мира в звуке. Звук сам по себе неделим, всемогущ, неизменяем; но перекрестные хоры звуков, но смутные звуковые отклики, вызываемые воспоминанием, начинают плести покров вечной иллюзии; мы называем эту иллюзию познанием, пока познание наше, разложив до конца звуки, не станет для нас немым словом или немым математическим значком.

Познание становится номенклатурой немых и пустых слов; немых, потому что они не гово-

рят ни о чем; пустых, потому что из них изъято всяческое содержание; таковы основные гносеологические понятия; или по крайней мере такими они стремятся быть; они хотят быть свободными от всяческого психизма<sup>1</sup>; но вне психизма нет звука, нет слова, нет жизни, нет творчества. Познание оказывается незнанием.

В откровенном сведении познания к незнанию, как и в откровенном сочетании звуков для звуков, больше прямоты и честности, нежели в трусливой замашке держаться за припахивающие разложением слова, за слова не откровенно образные, не откровенно цветущие. Всякая наука, если она не откровенно математика и если она не откровенно *терминология*, ведет нас к обману, вырождению, лжи; всякая живая речь, если она откровенно не упивается словесным фейерверком звуков и образов, не живая речь, а речь, пропитанная трупным ядом.

Скажем прямо: нет никакого познания в смысле объяснения явлений словом; и потому-то научные открытия, основанные на

---

<sup>1</sup> Слово тогдашнего научного жаргона, означающее ссылку на психические явления, не имеющие соответствий в мире вещей.

эксперименте, имеют в корне своем творчество звуковых аналогий, перенесенных наружу, перешедших в действие. Что есть опыт? Он всегда в *действии*, своеобразно комбинирующем условия природы; возьмем магнит (действие), вложим его в катушку из проволоки (действие); получаем явления электромагнетизма (действие); тут нет еще слов; но нам скажут: явления электромагнетизма объяснимы словесно; мы же напрямик ответим, что необъяснимы; сфера объяснения есть сфера построения словесных аналогий; словесное объяснение опыта переходит в объяснение при помощи формул; а формула — это уже жест, немая эмблема; объяснение формулы словами есть объяснение при помощи аналогий; аналогия еще не познание.

И обратно: если доказать происхождение опыта из слова, то это еще не доказательство происхождения точной науки из отвлеченных понятий; всякое живое слово есть магия заклания; никто не докажет, будто невозможно предположить, что первый опыт, вызванный словом, есть вызывание, заклятие словом никогда не бывшего феномена; слово рождает

действие; действие есть продолжение мифического строительства.

Миры отвлеченных понятий, как и миры сущностей, как бы мы эти сущности ни называли (материя, дух, природа), — не реальны; их и нет вовсе без слова; слово — единственный реальный корабль, на котором мы плывем от одной неизвестности в другую — среди неизвестных пространств, называемых землею, небом, эфиром, пустотой и т. д., среди неизвестных времен, называемых богами, демонами, душами. Мы не знаем, что такое материя, земля, небо, воздух; мы не знаем, что такое бог, демон, душа; мы называем нечто «я», «ты», «он»; но, именуя неизвестности словами, мы творим себя и мир; слово есть заклятие вещей; слово есть призыв и вызывание бога. Когда я говорю «я», я создаю звуковой символ; я утверждаю этот символ как существующий; только в ту минуту я сознаю себя.

Всякое познание есть фейерверк слов, которыми я наполняю пустоту, меня окружающую; если слова мои и горят красками, то они создают иллюзию света; эта иллюзия света и есть познание. Никто никого не убедит. Никто никому

ничего не докажет; всякий спор есть борьба слов, есть магия; я говорю только для того, чтобы заговорить; фехтование словами, имеющее вид диспута, есть заполнение пустоты чем бы то ни было: теперь принято затыкать рот противника гнилыми словами; но это не убеждение; противника, возвратившегося домой после спора, тошнит гнилыми словами. Прежде пустота зажигалась огнями образов; это был процесс мифического творчества. Слово рождало образный символ — метафору; метафора представлялась действительно существующей; слово рождало миф; миф рождал религию; религия — философию; философия — термин<sup>1</sup>.

Лучше бесцельно пускать в пустоту ракеты из слов, нежели пускать в пустоту пыль. Первое — действие живой речи; второе — действие речи мертвой. Мы часто предпочитаем второе. Мы — полумертвецы, полуживые.

## II

Весь процесс творческой символизации уже заключен в средствах изобразительности, присущих самому языку; в языке, как

---

<sup>1</sup> Кратчайшее изложение теории А.А. Потебни.

в деятельности, органическим началом являются средства изобразительности; с одной стороны, они прямо влияют на образование грамматических форм: переход от «*epitheton ornans*»<sup>1</sup> к прилагательному не приметен; всякое прилагательное в известном смысле — эпитет; всякий эпитет близок к той или иной, в сущности, более сложной форме (метафоре, метонимии, синекдохе); Потебня доказывает не без основания, что всякий эпитет (*ornans*) есть вместе с тем и синекдоха; с другой стороны, он же указывает случаи, когда синекдоха покрывает и метонимию; в метонимии мы уже имеем тенденцию творить самое познание; содержания многих причинных взаимодействий, устанавливаемых нами, рождаются первично из некоторых метонимических комбинаций образов (где пространство переносится во время, время — в пространство, где смысл метонимического образа в том, что в действии его уже содержится причина или в причине действие). С другой стороны, Аристотель случай синек-

---

<sup>1</sup> Украшающий эпитет (*лат.*) — традиционный эпитет, вроде «красна девица», в отличие от уточняющего.



дохи и метонимии рассматривает как частные случаи метафоры.

Потебня указывает на ряд типичных случаев умозаключения в области метафоры, метонимии, синекдохи; некоторые из этих случаев мы приводим (заимствуя из *«Записок по теории словесности»*).

*В области метафоры:* 1) «а» сходно с «b»; следовательно, «а» есть причина. «b»; (звон есть явление слуха; отсюда: звон в ухе у отсутствующего лица есть следствие разговора о нем; свист — ветер; отсюда: свистом колдуньи вызывают ветер); 2) образ становится причиной явления: жемчуг сходен с росой; следовательно, роса рождает жемчуг; и т. д. Все мифическое мышление сложилось под влиянием творчества языка; образ в мифе становится причиной существующей видимости; отсюда творчество языка переносится в область философии; философия в этом смысле рост и дальнейшее расчленение мифа.

Формы изобразительности неотделимы друг от друга, они переходят одна в другую; в некоторых формах изобразительности совмещается ряд форм: в эпитете совмещаются метафора,

метонимия, синекдоха; с другой стороны, наиболее широкое определение метафоры таково, что она включает в себя синекдоху, метонимию; в *эпитете* синекдоха совмещает в себе и метафору, и метонимию; наконец, между сравнением и метафорой существует ряд переходов; например, выражение: «*туча, как гора*» — есть типичное сравнение; выражение: «*небесная гора*» (о туче) есть типичная метафора; в выражении «*туча горою плывет по небу*» — мы имеем переход от сравнения к метафоре; в словах: «*туча горою*» сравнение встречается с метафорой; или в выражениях: «*грозные очи*», «*очи, как гроза*», «*очи грозою*», «*гроза очей*» — (вместо взора) мы имеем все стадии перехода от эпитета к метафоре через посредство сравнения. Поэтому интересно расчленение средств изобразительности с точки зрения психологического перехода во времени от данного предмета к его образному уподоблению.

В формах изобразительности есть нечто общее: это стремление расширить словесное представление данного образа, сделать границы его неустойчивыми, породить новый цикл словесного творчества, т.е. дать *толчок* обыч-

ному представлению в слове, сообщить движение его внутренней форме; изменение внутренней формы слова ведет к созиданию нового содержания в образе; тут дается простор нашему творческому восприятию действительности; это расширение происходит и там, где, по-видимому, с формальной стороны имеем дело с анализом представления о предмете; когда мы говорим: «луна — белая», то мы приписываем луне один из признаков; луна и золотая, и красная, и полная, и острая и т. д. Мы можем разложить луну на ряд качеств, но мы должны помнить, что такое разложение представления о луне как комплекса признаков<sup>1</sup> есть начало процесса; мы как бы плавим представление о луне, чтобы каждый из элементов комплекса соединить с расплавленными комплексами других представлений в одном, двух или многих признаках; анализ здесь предопределен потребностью в синтезе; выделяя из многих признаков

---

<sup>1</sup> Комплекс признаков — определение вещи в философии эмпириомонизма. Это понятие могло повлиять и на позднейшее определение поэтического слова как совокупности «признаков значения» в «Проблеме стихотворного языка» Ю.Н. Тынянова.

луны ее белизну, мы останавливаемся на этом признаке лишь потому, что им устанавливается направление творческого процесса: выбрав *белизну луны* как точку отправления, мы можем вокруг этого признака группировать и иные; видя, что луна чаще всего бывает белой вечером, когда она серповидна, мы определяем ее, присоединяя новый эпитет: *белая, острая луна*. Представление о луне суживается, конкретизируется, и мы невольно сопоставляем здесь луну с многими белыми острыми предметами (белый рог, белый клык и т.д.). Тут связываем мы два противоположных предмета в одном или двух признаках: 1) *белый, острый* (принадлежащий животному такому-то) *рог*, 2) *белая, острая* (небесная, животному не принадлежащая) *луна*; мы сопоставляем луну с рогом: *луна, как белый острый рог*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Этот образ, иллюстрирующий идею «внутренней формы слова» А.А. Потебни, использовал и С. Есенин:

Затуманились лощины,  
Серебром покрылся мох.  
Через прясла и овины  
Кажет месяц белый рог...

(На лазоревые ткани... 1915)

Так необходим переход эпитета к *сравнению*. Сравнение есть следующая стадия творчества образов.

Сравнение предметов по одному или нескольким признакам ведет нас к новой стадии: в сравнении мы вводим сложный комплекс признаков в поле нашего зрения; перед нами два предмета, два борющихся представления; в таком случае мы уже заранее видим три случая исхода этой борьбы, указанные Потебней: «А» вполне заключено в «Х» (синекдоха), «А» отчасти заключено в «Х» (метонимия), «А» и «Х», не совпадая друг с другом прямо, совпадают через третье «В» (метафора); во всех трех случаях совершается или перенос одного знания предмета на другое — количественное (синекдоха), качественное (метонимия), или же замена самих предметов (метафора). В результате борьбы получаем двоякую форму *метафоры*: получаем эпитетную форму, когда представление сопоставляемого предмета доминирует над тем предметом, с которым первый предмет (месяц) сопоставляется (*белорогий* месяц); эпитет *белорогий* получился от сопоставления *белизны* месяца

с белизной рога; имеем место для следующей схемы:

(А) Месяц — (а<sub>1</sub>) белый,  
(а<sub>2</sub>) острый. } Белорогий месяц

(В) *Pog* — ( $b_1$ ) белый,  
          ( $b_2$ ) острый.         } ( $a_1, b_2, B - A$ ).

В первой половине эпитета (бело-) связываются два однородных признака разнородных (месяц, рог) комплексов; во второй половине эпитета (-рогий) комплекс признаков (рог) превращается в один из признаков другого предмета (месяц); эпитет «*белорогий*» сам по себе есть синекдоха, потому что здесь вид (белый рог) отождествляется с родом (рог, который может быть и желтым, и белым, и черным); прибавляя к эпитету «*белорогий*» название предмета «*месяц*», мы получаем метафору, потому что синекдохический эпитет «*белорогий*» соединяется с представлением о месяце так, что значение «*белорогий*» прилагается здесь к новому предмету (вместо «*белорогий козел*» — «*белорогий месяц*»).

Или же мы получаем другую форму метафоры: «*месяц — белый рог*» или «*белый*

*рог в небе*»: здесь предмет, с которым сопоставлялись некоторые из качеств месяца, вытеснил этот самый предмет; ход образования нового образа может идти в двояком направлении: либо представление о *белом роге* в небе настолько вытесняет как обычное представление о роге (принадлежность земного существа), так и обычное представление о месяце (не как о части некоторого целого, но как о целом); получаем некоторый символ, равно несводимый ни к месяцу, ни к рогу; либо представление о *белом роге* в небе получает иную форму: «*месячно-белый рог в небе*». Возвращаясь к схеме, получаем:

(A) Месяц — (a<sub>1</sub>) белый, } Месячно-белый  
(a<sub>2</sub>) острый. } рог.

(B) Рог — (b<sub>1</sub>) белый, } (A, a<sub>1</sub>, b<sub>1</sub>, — B).  
(b<sub>2</sub>) острый.

В первой половине эпитета (месячно-) комплекс признаков (месяц) прилагается как один из признаков предмета (рога), во второй половине эпитета (-белый) связываются два однородных признака разнородных предметов;

эпитет «*месячно-белый*» есть синекдоха<sup>1</sup>; *месячно-белый* рог есть одновременно и метафора, и метонимия (метонимия, потому что *месячный* рог)<sup>2</sup>; замена, предполагая процесс метафорического уподобления завершенным и отнесенным к рогу, указывает 1) на определение рода *видом* (рога белым рогом), 2) на качественное различие предметов (*месячный рог* качественно отличен от всякого иного рога).

---

<sup>1</sup> Андрей Белый говорит о синекдохе как о движении к единичной вещи: эпитет «*месячно-белый*» уточняет, что это не любой бледный цвет, а бывающий только у месяца. Обычно синекдоху понимают наоборот, как движение от единичной вещи к более общему понятию: «корона» в значении «власть». Далее синекдоха определяется как перенос по количеству, вероятно, в смысле переноса со множественного на уникальное.

<sup>2</sup> Метафорично называть концы луны рогами, а метонимично называть бледную луну по бледным рогам. Это заключение Андрея Белого верно только если мы допускаем, что имеем заранее представление не только о луне вообще, но и о преимуществе в ее опознании некоторых признаков, например, бледности. Далее метонимия определяется как перенос по качеству (а не по смежности, как принято определять), а метафора — как подмена предмета: тогда метонимия — это опознание главного качества целого по главному качеству части, а метонимия — опознание целого по части, которая совсем не похожа на целое, по сути — другой предмет.



Один и тот же процесс живописания, претерпевая различные фазы, предстает нам то как эпитет, то как сравнение, то как синекдоха, то как метонимия, то как метафора в тесном смысле.

Выразим эти психологические фазы последовательного перехода одних форм в другие рядом схем:

Месяц = А, рог = В; белый =  $a_1 b_1$ ; острый =  $a_2 b_2$ . Имеем:

А —  $a_1, a_2$ .

В —  $b_1, b_2$ .

*Случай сложного эпитета:*

$a_1, a_2$  — А = белоострый месяц.

$b_1, b_2$  — В = белоострый рог.

*Случай сравнения:*

А —  $a_1$  В = месяц, как белый рог.

В —  $b_1$  А = рог, как белый месяц.

Но « $a_1 = b_1$ » (белый = белому).

*Отсюда случай метафоры:*

А = В месяц — рог

В = А рог — месяц

Между сравнением и метафорой могут идти побочные процессы словообразований (случаи синекдохи и метонимии).

*Случай синекдохи:*

$a_1 B - A = \text{белорогий месяц.}$

$b_1 A - B = \text{беломесячный рог.}$

Последний случай есть вместе с тем и *метонимия*.

*Случай метонимии:*

$b_1 A - B = \text{беломесячный рог.}$

Наконец, при эпитетной форме «AB» = *месячнорогий* мы получаем одновременно все три формы: метафору, метонимию, синекдоху, в зависимости от способа приложения эпитета: сам по себе эпитет *месячнорогий* есть эпитет метафорический; как всякий *epitheton ornans*, он, кроме того, по Потебне, и синекдоха; говоря: «*месячнорогая коза*», мы не только относим вид (коза) к роду (рогатый скот), но и приписываем особи этого рода некоторый качественно новый признак, именно, что данная коза не просто рогатая, но что рога ее имеют некоторое сходство с рогами месяца.

Психологически всякое словообразование претерпевает три стадии развития: 1) стадию эпитета, 2) стадию сравнения, когда эпитет вызывает новый предмет, 3) стадию аллюзии

(намека, символизма), когда борьба двух предметов образует новый предмет, не содержащийся в обоих членах сравнения: стадия аллюзии претерпевает разные фазы, когда совершается перенос значения по количеству (стадия синекдохи), по качеству (метонимия), когда совершается замена самых предметов (метафора). В последнем случае получаем *символ*, т.е. неразложимое единство; средства изобразительности в этом смысле суть средства символизации, т. е. первой творческой деятельности, неразложимой познанием.

Создание словесной метафоры (символа, т. е. соединения двух предметов в одном) есть цель творческого процесса; но как только достигается эта цель средствами изобразительности и символ создан, мы стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим; независимость нового образа «а» (совершенной метафоры) от образов, его породивших («b», «с», где «а» получается или от перенесения «b» в «с», или обратно: «с» в «b»), выражается в том, что творчество наделяет его онтологическим бытием, независимо от нашего сознания; весь процесс об-

ращается: цель (метафора — символ), получившая бытие, превращается в реальную действующую причину<sup>1</sup> (причина из творчества<sup>2</sup>): символ становится воплощением; он оживает и действует самостоятельно: белый рог месяца становится белым рогом мифического существа: символ становится мифом; месяц есть теперь внешний образ тайно скрытого от нас небесного быка или козла: мы видим *рог* этого мифического животного, самого же его не видим. Всякий процесс художественного творчества в этом смысле мифологичен, но сознание относится к «творимой легенде» двояко. Потебня говорит: *«Или... образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означае-*

---

<sup>1</sup> Или «содетельная причина» (causa efficiens) — одна из четырех классических аристотелевских причин, наравне с материальной, формальной и целевой.

<sup>2</sup> Примечание к первой публикации: Солидаризируясь с Александром Веселовским, Белый утверждает: «Самый процесс песенно-поэтического творчества есть процесс заклинания; заклинание творит образ; слово творит плоть; слово, получившее в образе плоть, впоследствии становится видением демона, открывающимся песнетворцу».

*мого; или... образ рассматривается лишь как субъективное средство для перехода к значению и ни для каких дальнейших заключений не служит».*

Мифическое творчество либо предшествует творчеству эстетическому (сознательное употребление средств изобразительности возможно лишь в стадии разложения мифа), либо следует за ним (в эпохи разложения познания, всеобщего скепсиса, упадка культуры), воскресая в мифических братствах, союзах, среди людей, сознанием изверившихся в науке, искусстве и философии, но все еще бессознательно таящих в себе живую стихию творчества.

Такую эпоху переживаем мы. Религиозное миропонимание нам чуждо. Философия давно заменила религию, переживаемую в символах, догматами метафизических систем. Наука, с другой стороны, убила религию. Вместо догматических утверждений о том, что Бог — есть, а душа — бессмертна, наука дает нам математические эмблемы соотношений явлений, в мистическую сущность которых мы верили еще вчера и не можем верить те-

перь, когда опознаны законы механики, ими управляющие<sup>1</sup>.

Поэзия прямо связана с творчеством языка; и косвенно связана она с мифическим творчеством; сила образа прямо пропорциональна вере (хотя бы и неосознанной) в существование этого образа. Когда я говорю: «*Месяц — белый рог*», конечно, сознанием моим не утверждаю я существование мифического животного, которого рог в виде месяца я вижу на небе; но в глубочайшей сущности моего творческого самоутверждения не могу не верить в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мной созданный.

Поэтическая речь прямо связана с мифическим творчеством; стремление к образному сочетанию слов есть коренная черта поэзии.

Реальная сила творчества неизмерима сознанием; сознание всегда следует за творчеством; стремление к сочетанию слов, а следовательно, к творчеству образов, вытекающих из ново-

---

<sup>1</sup> В этом абзаце «мы» обозначает скорее образованную публику, а не самих символистов, в отличие от последних абзацев этой статьи.

го словообразования, есть показатель того, что корень творческого утверждения жизни жив, независимо от того, оправдывает или не оправдывает сознание это стремление. Такое утверждение силы творчества в словах есть религиозное утверждение; оно вопреки сознанию.

И потому-то новое слово жизни в эпохи всеобщего упадка вынашивается в поэзии. Мы упиваемся словами, потому что сознаем значение новых, магических слов, которыми вновь и вновь сумеем заклясть мрак ночи, нависающий над нами. Мы еще живы — но мы живы потому, что держимся за слова.

Игра словами — признак молодости; из-под пыли обломков разваливающейся культуры мы призываем и заклинаем звуками слов. Мы знаем, что это — единственное наследство, которое пригодится детям.

Наши дети выкуют из светящихся слов новый символ веры; кризис познания покажется им лишь только смертью старых слов. Человечество живо, пока существует поэзия языка; поэзия языка — жива.

Мы — живы.

## ИСКУССТВО

— Искусство есть искусство жить.

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

Определение мое — определение ли?

Что значит определить?

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

Я должен определить искусство *умением жить*.

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

Что есть *умение*? Что есть *жизнь*?

И вот уже отчетливость понимания пропадает. «X + Y» — понятно, наглядно; «X», «Y»,



порознь взятые, глядят на нас как загадочные сфинксы.

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

Переживаемая цельность жизни разлагается познанием. Познание разлагается жизнью.

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

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

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

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

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

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

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

Так же определим мы «умение»; и так же определение это — эквилибристика неизвестными величинами.

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

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

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

Так цель познания, его содержание превращается в метод. Что есть жизнь? Метод суждений. Что есть истина? Метод трактовать методы<sup>1</sup>.

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

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

---

<sup>1</sup> Такую же поэтическую карикатуру на неокантианство Андрей Белый дал в стихотворении «Мой друг» (1908) — героем стихотворения был Б.А. Фохт.

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

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

Но вернемся к предмету.

*«Надо уметь жить»*, — утверждаю я. *«Надо уметь жить»*, — утверждаете вы.

Что есть жизнь?

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

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

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

Во всяком случае, мы должны друг друга понять, мы должны взаимно усвоить термины или вовсе отбросить определение жизни. В первом случае процесс понимания коренится в процес-

се осознания переживаний. Во втором случае понимание коренится в темной ночи сознания.

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

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

Наше определение жизни отсрочится на несколько лет; наконец мы встретимся: я —

---

<sup>1</sup> Комментарий к Канту (нем.) — стандартное название комментариев к отдельным «Критикам» Канта.

во всеоружии точного знания, вы — во всеоружии теории знания. Взаимное понимание обеспечено, согласия — еще нет. Отношение точного знания к теории знания выдвинет вопрос о взаимоотношении и критике методов.

И вот спор наш откладывается еще на несколько лет.

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

Или знать, или вовсе не претендовать на знание: не смешивать. Любое житейское суждение, которым обмениваемся мы друг с другом в обманчивом предположении, будто мы понимаем суждение, влечет нас к анализу, т. е. к незнанию. Вся наша жизнь — десяток обман-

ных суждений, плодящих химеры. Проверка же этих суждений заняла бы всю жизнь — и не хватило бы жизни!

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

А поступая так, я утверждаю незнание.

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

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

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

Александр Великий неуч по сравнению с Кантом; однако творчество его воли воздвиг-

гало и сокрушало царства, когда бурей прошел он по Азии.

Мы можем соглашаться с «Критикой» Канта, но мы не можем отрицать, что Кант в своем кабинете был восьмым книжным шкафом среди семи шкафов своей библиотеки<sup>1</sup>. И вот мы ставим вопросы. Может ли книжный шкаф обладать личным творчеством?

Царство Александра рухнуло вслед за ним. Кант отравляет синильной кислотой<sup>2</sup> интеллигильную вселенную вот уже сто лет.

Кто более разрушителен?

Знание о незнании опаснее незнания.

Было ли личное творчество жизни в Канте? Быть может. Но и факир<sup>3</sup>, десятилетия косте-

---

<sup>1</sup> Источник сведений о числе шкафов в личной библиотеке Канта неизвестен, Кант по преимуществу работал в Валленродтской библиотеке Кёнигсберга. Вероятно, Андрей Белый смешал представление о быте Канта с топологической задачей о семи Кёнигсбергских мостах: постройка восьмого моста сделала бы задачу разрешимой, и также Кант своей личностью препятствовал сведению философии к методу, который неизбежно заводит в тупики.

<sup>2</sup> Вещество, вызывающее удушье.

<sup>3</sup> Образ, вероятно, взят из стихотворения Я.П. Полонского «Факир».



неющий на камне, творит для себя в жизни жизнь. Смысл жизни не в объекте ее, а в объективируемой личности.

Может быть, Александр ощущал в себе творческую пустоту.

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

*Жизнь есть личное творчество.*

Умение жить есть непрерывное творчество: это мгновение, растянувшееся в вечность: условия внешней необходимости разрывают творческий ряд<sup>1</sup> и мгновение. Вечность распадается на водопад миггов, образ жизни распадается

---

<sup>1</sup> Один из ключевых терминов Андрея Белого для обозначения жизненной задачи творчества: «творческий ряд преодолеваем мы творческим рядом, пока не очутимся на вершине теургического творчества» (Предпосылки к теории символизма, 16).

ется на тысячи образов, форма жизни — на тысячи форм.

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

Творчески прожитая жизнь есть жизнь, в которой расплавлена, как в свободе, необходимость, или это есть жизнь, из которой необходимость изъята вовсе. Во втором случае я сжимаюсь, убегаю от условий необходимости в бесконечный покой, в оцепенение: таков факир, останавливающий дыхание; таков Кант, пишущий *«Критики»*, закостеневший в кресле<sup>1</sup>: хорошо было ему предписывать нормы морали, когда он убежал от всякой морали, превратив линию своего творчества, линию личной жизни, в точку кабинетного сидения. Он писал для факиров — не для людей; он не нуждался в морали, ибо он был вне действия; между тем яд его слов простирался на действие. Факиры те молчали; они были откровенно немые; Кант — говорил: он — немота в маске из слов: злая маска.

---

<sup>1</sup> Образ закостеневшего Канта напоминает изображение Канта у Блока (*«Сижусь за ширмой. У меня...»*)

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

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

Разнообразие форм (т. е. я, разорванный во вне, и мир, разорванный во мне) — это столкновение форм жизни с формами творчества, т. е. природа в законах и свобода в формах; свобода в формах — вот первичное определение форм искусства. То, что отъединяет цельность моего «я» от цельности моего «не я», есть изделие; отношение «я» к не «я» есть вхождение «я» в «не я», и обратно: «я» становится «не я» как творческое изделие; «не я» одушевляется в «я» как изделие же.

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

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

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

Вторжения личного творчества в условия необходимости — вот что есть форма; опять-таки допустимое определение искусства; условие этого вторжения (преодоление сопротивления, борьба) — трагедия; ступени преодоления трагедии — ступени религиозного развития. И обратно: религия в процессе завоевания мира есть трагедия; трагедия в процессе возникновения есть мифическая песня (т. е. поэзия и музыка); песня — форма искусства<sup>1</sup>.

Искусство всегда трагично; трагедия — религиозна: таково углубление искусства извне вовнутрь. Религия всегда трагична; трагедия

---

<sup>1</sup> Развитие мысли Вяч. Иванова: «Только народный миф творит народную песню и храмовую фреску, хорошие действия трагедии и мистерии» (Поэт и чернь, IX).

всегда есть форма искусства: вот ход творчества изнутри вовне.

Жизнь — равнодействующая этих двух направлений, в ней борьба двух стремлений: изваять полет в камне и обратно: заставить камень лететь. Последний вывод первого стремления: жизнь — это мертвое изделие, где делатель отсутствует; вывод из другого стремления: жизнь — это делатель в разнообразии проявлений. Жизненный вывод из первого стремления: личная смерть. Из второго: вознесение камней земли и всего, что стало землей, то есть восстание из мертвых.

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

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

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

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

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

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

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

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

Знание жизни есть умение сохранить всякую жизнь (мою, чужую, родовую): вот где соединяется с жизнью корень искусства. Искусство поэтому глубоко жизненно; роль его — целебная роль. Искусство есть начало,

созидающее личность; созидание личности в ее форме, в ее переживании; в теле, как и в духе.

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

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

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

Почему же искусственные формы сменили прежние формы творчества?

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

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

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

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

Не то было в эпоху доисторическую.

Не существовало тогда многообразия и социальных, познавательных, эстетических форм. Человек в лесу, человек и природа — вот един-



ственная форма жизни; человек боролся, вместо того, чтобы познавать; борьба за существование — вот единственное условие жизни; победа над смертью в каждый данный момент жизни — вот единственное условие познания; трагический смысл этой борьбы — вот эстетическая форма переживаний.

Социальная, эстетическая и познавательная формы жизни соединялись в творчестве.

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

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

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

Где теперь цельность жизни? В чем она?

## ПЕСНЬ ЖИЗНИ

Искусство (Kunst) есть искусство жить. Жить — значит уметь, знать, мочь (Können)<sup>1</sup>. Знание жизни есть умение сохранить всякую жизнь (мою, чужую, родовую). Но сохранение жизни — в продолжении ее; продолжение чего бы то ни было есть творчество; искусство есть творчество жизни. Орудием творчества является знание; знание, оторванное от творчества, есть орудие без того, кто им владеет; такое орудие — бесцельное орудие; такое знание — мертвое знание.

Между тем эта форма бестворческого знания господствует в нашей культуре.

Стало быть, ей грозит смерть.

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

---

<sup>1</sup> Этимология Kunst (искусство), связывающая его с können (мочь, Андрей Белый употребляет субстантив с прописной буквы, мощность) или kennen (знать) правильна.

Этот венец — смертный венец. Человечеству грозит смерть.

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

Наконец, есть некоторые данные, заставляющие нас видеть вырождение в самих изменениях строения человеческого скелета (уменьшения количества грудных позвонков<sup>1</sup> и т. д.). Все эти внешние симптомы суть знамения вырождения человеческой души и ее жизненного ритма.

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

---

<sup>1</sup> У обезьян 13 или 12 (у орангутанов) грудных позвонков, у человека — 12. Для сравнения — у коровы и у собаки 13. Возможно, Андрей Белый сравнивает человека с лошадью, у которой 18 грудных позвонков, либо же понимает библейское сотворение Евы из бока как уменьшение грудной клетки.

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

Как это произошло?

Корень искусства — творческая сила личности, вырастающая в борьбе с окружающей тьмой; тьма — это рок; задача личности — победить рок, в чем бы рок ни выражался, в виде ли медведя, нападающего на человека (как это было, несомненно, в пещерный период), в виде ли злого духа, угрожающего ему; здесь, в этот доисторический темный период — со-  
зидание гармонической личности, т. е. личности сильной (героя), есть необходимое условие жизни, здесь жизнь — драма, личность — ее герой: здесь жизнь, как творчество, здесь искусство, как жизнь. И художественная форма — личность, высекающая лестницы в жизни, когда ступень — мгновение; подчиняя себе мгновение, личность проносит самосознание сквозь ряд мгновений, форма проявления личности тогда отделяется от личности; сумма мгновений — сумма художественных форм: личность одна. Так формы жизни (т. е. художественные формы) отделяются от личности;

человек — художник многих форм. Понятие о форме усложняется: форма в собственном смысле («я», выражающееся в теле) оказывается творящим началом форм в переносном смысле (орудия, одеяния, жилище, мысль). Здесь искусство в нашем смысле соединено с прикладным характером орудий производства: копье разукрашено, одежда утыкана перьями, жилище разрисовано; мысль облекается в форму песни, мифа, образа. Процесс творчества, т. е. жизнь, переживаемая как творческая песня героя, заменяется изделием творчества.

«Kunst» становится «τέχνη» (техникой).

Изделия обмениваются; а продукты — теперь они товар: обмен творческих форм устанавливает круговую поруку творчества: герой, побеждающий рок творчеством жизни, становится воином одного отряда, огражденного творческими изделиями как общей оградой: форма жизни, как броня, облекает ритм личности; рок, хаос, медведь или злой дух не врывается уже теперь за ограду рода: творчество становится изделием кумиров; кумир защищает род от мрака ночей. Кумир приносит те-

перь в жертву и личность с ее ритмом; в основе заклания жертвы — боязнь, что, если герой, а теперь солдат, захочет вернуться к своему героическому прошлому, это прошлое, превратясь в героя, грозит разбить ограду из образов и впустить тьму (медведя или злого духа) в безопасное теперь жилище: мужество иссякает; жизненный ритм начинает хиреть. И поскольку в каждом — герой, каждый испытывает неведомое насилие: не насилие демона, а насилие фетиша, идола: и имя идолу — безопасность рода. Образы здесь товар, которым подменяется творческая ценность. Фетишизм товарного производства<sup>1</sup>, творчество идов и форм искусства, насилие над героем — все это олицетворения одного угасания ритма жизни.

Подмена творчества комфортом порождает освобождение орудий производства (мысли, предметов потребления и т. д.): все приурочивается к всеобщему пользованию. Источник творчества — личность, выражающаяся в движении — подменяется порождением лично-

---

<sup>1</sup> Марксистский термин, означающий превращение товара в источник прибыли.

сти, мертвым отпечатком: и незаметно *мертвец* (фетиш) восседает над жизнью: так образуется государство с его правом, моралью, так умирает природа религии и творчества; в человеке живое «я» становится бесплодным созерцанием окружающей природы и даже природы собственной; эта вторая ступень участия жизни есть пышное развитие философии и науки.

Прежде творчество жизни, руководимое ритмом, не только исцеляло природу художника, но и созидало в нем лестницу превращений: аллегорическая картина этих превращений отразилась в биологии, как происхождение животных видов<sup>1</sup>, а религиозные образы, песни, пляски, молитвы были средством высекать новые ступени жизни в лестнице мироздания: человек шел с земли на небо: и он был бы уже на небе, если бы мысль не превратила песнь земли и неба в противоестественные абстракт-

---

<sup>1</sup> Для Андрея Белого было важно, что эволюция — это ступенчатый процесс и что аллегорическое мышление позволяет осмыслить не только изменчивость, но и становление новых видов. Эти идеи потом были использованы Мандельштамом, например, в стихотворении «Ламарк».

ции: землю — в понятие о законе природы, небо — в норму рассуждающего сознания.

Это двоякое омертвление ритма сначала в праве и морали, потом в науке и философии плотной броней оковало жизнь. Творчество жизни перестало существовать: правда, в истории подымались титаны, потрясавшие средой<sup>1</sup>, как гири; скоро вовсе не стали они возникать, потому что гири, среда оказались не под силу герою. Человечество перестал волновать вулкан личного творчества; но род как сумма поработанных личностей, без творческой гимнастики одряхлел, и механизм — среды — невидимый мертвец — вместо людей выбросил миллионы марионеток; личность, впавшая в сон, оказалась марионеткой, жизнь ее — синематографом жизни. Всякое олицетворение образа и подобия героя исчезло из культуры: исчез сам фетиш, распавшийся на ряд логических суждений — норм, висящих в пустоте: наука распылила фетиш в атомы и силовые линии; философия вывела законы

---

<sup>1</sup> Слово «среда» используется в значении, принятом в идиолекте русской интеллигенции — «принудительная сторона быта»: «среда заела».



образования сил из законов образования слов: человечество теперь — это только буквы; герой буква — («Х», «У»); общество — это слова, слагающие умозаклучения; мир — связь умозаклучений, умозаклучение же *без умозаклучающего* что-то мыслится, что-то творится — вот вывод современной философии, довершение разложения; запрещается даже интерес к тому, чтобы знать, кто тот невидимый, который нас мыслит, в результате чего мы оказываемся самими собой.

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

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

Вот во что превратили мы творчество жизни. Пока мы думали, что борьба с роком — наш удел, трагическая сила выбрасывала на поверхность жизни огнедышащую лаву религии и форм искусства. Теперь мы покорно сложили руки; если сверхиндивидуальная норма познания рисует нам время и простран-

ство, и во времени нас, идущих сквозь время, — по законам рассуждающего сознания, которое так вообще само в себе мыслится, то и борьба с роком predetermined роком.

Так рок нас съел еще до создания мира.

\* \* \*

История культуры — история развития форм производства: мыслей, предметов потребления, общественных отношений, т. е. изделий творчества, где творец приравнивается к нулю: так: *«развитие общества, — учат нас, — целесообразно»*: но цель развития — голая мысль, фикция: *«прогресс»*, *«государство»* и т. д. Средства же — плоть и кровь живая: фикция съедает гекатомбы человеческих жертв: точно *сила* приносится в жертву тому, чего нет. Изделие съедает делателя: и ритму жизни уже нет точки приложения в жизни: так сущность жизни оказывается внежизненной сущностью; тогда развиваются учения о вечной жизни там, в облаках: коварные иезуиты мысли поселяют Бога на небе, отдавая землю Молоху: как бы ни называли себя иезуиты культуры — мистиками, богословами или ате-

истами, — роль их одинакова: это — палачи жизни.

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

Если жизнь наша есть культурная смерть, то в удалении от жизни — жизнь творчества. Человечество рождает форму искусства, в которой мир расплавлен в ритме, так что уже нет ни земли, ни неба, а только — мелодия мироздания: эта форма — музыкальная симфония. Извне — она наисовершеннейшая форма удаления от жизни, изнутри — она соприкасается с сущностью жизни — ритмом.

Поэтому-то называем мы ритм жизни духом музыки: здесь — прообразы идей, миров, существ. Здесь художник — дух, парящий над хаосом звуков, чтобы создать новый мир творчества и им раздавить творческие обломки, называемые бытием: задача ритма, укрытого в творчестве, оборвать небо, раздавить землю: бросить небо и землю в пропасть небытия, потому что в душе художника — новая земля и новое небо: *«смерть повержена в озеро огненное»*<sup>1</sup> — слышит апостол голос Откровения; *«уже повержена»*, — где-то там, в глубине души: стало быть, в глубине души уже звучит песнь торжествующей жизни: но мы засоряем душу творческими отбросами: не понимаем голоса, не знаем, что *«повержена смерть»*: и нужно, чтобы музыка пролилась в нашу кровь, чтобы кровь стала музыкой: тогда мы поймем, что преображение — в нас и бессмертие — с нами.

Но глубок сон: даже мыслить ритмически мы не умеем, все только мечтаем о метательных снарядах; мы забываем, что от себя некуда улететь; пусть улетим мы, пусть станем мы

---

<sup>1</sup> Откр. 20, 14.

все Цеппелинами: летящий Цеппелин — сон о полете: и полет на аэроплане — гиперболический полет; полет — не комфортабельное перемещение из одной точки пространства в другую, полет — восторг, энтузиазм, сгорание; если восторг вознесет еще и тело, мы согласны быть *«птицами в воздухе»*<sup>1</sup>, а пока мы возимся с аэропланами, над нами могли бы посмеяться и птицы.

\* \* \*

Выпадение форм из музыкальной (ночной) стихии души: такова космогония искусств. Сначала был наступательный период искусства: это период доисторический, музыкальная стихия ночи пела безымянными криками в дикаре — и символом этой ночной песни была ночь, окружавшая первобытного человека: «мир бестелесный, но незримый... роился в хаосе ночном»<sup>2</sup>. Небо души и небесный купол для дикаря — одно. Герой боролся с бес-

---

<sup>1</sup> «Птицы в воздухе. Строки напевные» — поэтическая книга К.Д. Бальмонта (1908).

<sup>2</sup> Из стихотворения Ф. И. Тютчева «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» (1835), по памяти.

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

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

Так начался период оборонительного искусства: нужно было закрыть небесную бездну

образами: и вот мифология: над бездной протянуть ковер образов: возникает олимпийский день, материк земли, защищаемый богами, крепнет, развивается историческая культура.

Тут распадается личность на дух (или ритм), душу (или свет, разложенный на цветы, т. е. краску, где небо — палитра) и на тело; из тела выпала косность земли, отобразившись в творчестве, как зодчество и скульптура; из души выпало небо, свет и краска, т. е. живопись: из духа выпала песня, распавшись на поэзию и музыку. Вырос мир искусств — золотой ковер Аполлона над музыкальной бездной<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Образ из последнего параграфа диссертации Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки»:

«Если бы мы могли представить себе вочеловечение диссонанса, — а что же иное и представляет собою человек? — то такому диссонансу для возможности жить потребовалась бы какая-нибудь дивная иллюзия, набрасывающая перед ним покров красоты на собственное его существо. В этом и лежит действительное художественное намерение Аполлона: в имени его мы объединяем все те бесчисленные иллюзии прекрасного кажущегося, которые в каждое данное мгновение делают существование вооб-

Песня рождает поэзию; ритм формирует поэтический метр; сложность метра порождает поэтическую прозу, т. е. стиль: стиль преобразует слово, формы преобразования слова — средства изобразительности: так слог образуется из стиля. *Такова поэзия со стороны слова*; со стороны содержания — она видение бога; первоначально в основе поэтического мифа лежит явление бога вакханту, жрецу, магу, а продолжение образа в воображении, т. е. в ритме, изменяет галлюцинацию: видение оказывается в разных видах; так ритм размножает образы, отношение частей распавшегося образа к образу есть отношение тезы и антитезы к синтезу; теза опять дробится на тезу и антитезу и т. д. И в результате система образов — или миф: так

---

ще достойным признания и ценностью и побуждают нас пережить и ближайшее мгновение» (пер. Г.А. Рачинского).

Мистический русский символизм сближал этот образ покров аполлинической иллюзии с образным строем стихотворения Тютчева «День и ночь» (1839):

На мир таинственный духóв,  
Над этой бездной безымянной,  
Покров наброшен златотканый  
Высокой волею богов...



возникает религия; законы распадаения образов — законы чисел: из мифа берет начало каббалистика, математика и небесная механика. Здесь корень пифагорейства. Содержание песни распадается на логику, метафизику, науку, с одной стороны, на мораль — с другой; религия переходит в догматику, религиозное обновление приводит только через мистику, когда эта последняя попытается вновь превратить догму в символ: тут возникает религиозная гностика, теософия и метафизика: образуется все многообразие ритмических модуляций песни; содержание религии, поэзии, метафизики — музыкальный пафос души.

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

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

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

Мы слушаем песню без слов.

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

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

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

Философия предопределила познание творчеством; прислушались к голосу творчества, но слов не оказалось: запела музыка, все смешалась: распалась связь, прикрепляющая слова, имена, образы к тому или иному содержанию: вместо жизни — кинематограф, вместо чувств — хаос, вместо идей — мелодия, вместо истории — стиль: все только музыка, подслушать ее — понять все, но понять — сотворить; изучение эпохи — стало формой творческой импровизации, история перестала существовать. Единое, звучащее как ритм во времени, как тональность в пространстве, как мелодия в причинности, вот настроение пер-

вых символистов конца XIX столетия: запела краска, полетела линия, рассеялись мысли: стали мыслить витражами XIII века и орнаментом; научная методология — стала символической (наука не потеряла от этого; наоборот: выиграла), религиозные догматы превратились в творческие лейтмотивы, история культуры и история искусств обогатились ценными трудами, но интерес к историческим трудам возрос пропорционально утрате чувства исторической дали; едва для Гонкура запела японская живопись, как Эдуард Мане воскресил ее в своем творчестве: и появились затем труды Гонза, Ревона, Томкинсона и др., посвященные японцам, а Обри Бердслей в японцах воссоздал наш век, чтобы потом сблизить его с Ватто. Но он же, а еще более Рэдон стали чистыми визионерами.

Краски запели: у Рембо звуки стали красками, у Верлена слова — звуками. Немецкая ориентология в лице Дейссена<sup>1</sup> обогатилась безгранично, после Ницше воскресла Греция:

---

<sup>1</sup> Книга Пауля Дейссена «Веданта и Платон в свете Кантовой философии» вышла в русском переводе в 1911 году в издательстве «Мусажет», одним из создателей которого и был Андрей Белый.

все времена и все пространства — превратились в ноты одной гаммы; но тональностью гаммы оказалась блаженная страна, растворенная в лазури: страна, где небо и земля — одно, и пока сознавалась эта страна как мечта, где в будущем воскресает прошлое, а в прошлом живет будущее, но где нет настоящего, символическая картина Ватто «*Embarquement pour Cythère*»<sup>1</sup> стала девизом творчества, и XVII век в утопиях ожил опять. Этот неосознанный еще *трепет* есть сознание окончательной реальности прадедовских утопий о стране мечты. В сторону Мечты, которая оказывается Вечностью, показывает стрелка компаса Ницше.

По-новому воскресает перед нами Ватто. Как и фантастик Бердслей, он пугает нас арлекинадой масок, как, например, в «*Harlequin jaloux*»<sup>2</sup>: но когда в «*Embarquement pour Cythère*» убегает песня корабля к блаженному острову, где из жертвенного дыма улетает богиня, мы в Мечте начинаем видеть реальность, мы и в действительности только одну видим

---

<sup>1</sup> Плавание на Киферу (фр.).

<sup>2</sup> Ревнивый Арлекин (фр.).

грезу, как, например, в «Les Plaisirs du bal»<sup>1</sup>. И жизнь здесь — песня без слов, как были песнями без слов — «Romanses sens paroles»<sup>2</sup> Верлена. Тут Верлен, положенный на музыку Форэ, напоминает бледно-голубого Ватто.

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

Откуда-то пришли маски...

.....

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

Вся культура выросла из песен и плясок.

---

<sup>1</sup> Радости бала (фр.).

<sup>2</sup> Романсы без слов (фр.).

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

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

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

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

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

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

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

Под безобразным коростом жизни ритм жизни подслушал Ницше. Духом Диониса называл он биение жизни; духом Аполлона — жизнь творческого образа. Оба начала оказались вне жизни, потому что жизнь перестала быть жизнью: оттого-то музыку мы можем определить только как небо души, а поэзия — облака этого неба: из неба выпадает облако; из ритма — тело: соединение ритма с образом. Символ слияния тела и души: намеченный путь тут возвращен к героизму, т. е. спасение человечества: снимается предохранительное ограждение от хаоса из мертвых образов, мыслей и знаний; проваливается культура; медведь или злой дух снова нападает на нас; но образ и безобразие, свет и тьма — символы душевной раздвоенности — две ветви древа познания *добра* и *зла*. Борьба человека с ро-



ком — борьба героя со своим собственным сном; у древа познания добра и зла — один общий ствол *жизни*. Возвращение к основному стволу этого древа — лозунг будущего; углубляется русло жизни: прежнее русло оказывается воображаемым, и культура с ее башнями железа, знанием и философией оказывается призраком, башни ее — облачные башни: они тают — проваливаются в мрак. Уже первобытной грубостью и красотой героизма пахнуло на нас от «Кольца Нибелунгов»; там песнь о нашем будущем, когда опять Зигфрид будет бороться с Вотаном (медведем), Вотан разгуливать по земле в образе странника; опять небо соединится с землей, а боги и люди будут свободно разгуливать — первые по земле, вторые — по небу.

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

Облако мыслей — добро; товар жизни — зло. Отрешение от мира провозгласила мораль. И этим отдала человека в жертву вещам. «Мертво ваше зло, мертво и добро», — воскликнул Ницше: и зовет к Дионису, т. е. дереву жизни {Последующие мысли до нового абзаца заимствованы нами из замечательного исследования В. Иванова «Религия страдающего Бога»}: недаром и Беттихер устанавливает за Дионисом образ души древесной: Дионис Дендрит; в еврейском символе (дерево жизни) воскресаает символ дионисианский: это значит: музыка вырастила дерево жизни; недаром музыка — хаос, из которого, по Якову Бёме, рождается Бог. Соединение бога Диониса с символическим деревом жизни углубляет нам понимание сущности религиозной символики. О том же В. Иванову говорит теософическая символика Крейцера и фантастика Отфрида Келлера; а спенсеровский взгляд на религию как на почитание предков встречается с дионисическим истолкованием религии в сочетании<sup>1</sup> Роде «Psyché»<sup>2</sup>. Дионис первоначально бог древесной расти-

---

<sup>1</sup> Вероятно, опечатка вместо «сочинении».

<sup>2</sup> Душа (греч.).

тельности — ὕληις<sup>1</sup>, φλέων<sup>2</sup>, «бакх» — это молодой побег ели на праздниках Дионисий: дерево — и есть первоначальный фетиш, потому что оно — обиталище души (т. е. музыки). И потому-то библейское дерево жизни есть символический образ музыки. Все это становится ясно после «Geburt der Tragödie»<sup>3</sup> Ницше. Ницше опирается здесь на филологию, на исследования Бургкхарта, на Вагнера и Шопенгауэра столь же, сколько на голос своей души.

И по-новому воскресают перед нами романтики: Йоиль верно указывает на то, что Ницше родился на родине романтизма, он увлекается Новалисом, в «Гиперионе» Гёльдерлина он видит прообразы сверхчеловека, его пфортский учитель Коберштейн — историк романтизма, его друг Роде открывает следы романтизма в Древней Греции. После Ницше лучше понимаем мы Тика, когда этот последний говорит: «все — игра» и далее: убегая в глубь истории, мы встречаем философа музыки Гераклита, орфиков и пифагорейцев. «Я чту огонь», — пе-

---

<sup>1</sup> Древесный (греч.).

<sup>2</sup> Разросшийся, зазеленевший (греч.).

<sup>3</sup> «Рождение трагедии» (нем.).

рекликается с Гераклитом Фр. Шлегель<sup>1</sup>. «Будем писать подобно трубадурам», — восклицает Ницше<sup>2</sup>. «Будем вакхантами», — возглашает Новалис<sup>3</sup>.

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

Всю жизнь Ницше писал о Дионисе, но по-разному призывает он к музыке; сначала он зовет к Вагнеру: Вагнер выводит из искусства жизнь будущего; отдельные формы искусств

---

<sup>1</sup> Источник цитаты не установлен. Образ огня у романтиков чаще двусмыслен: в романе «Люцинда» Фр. Шлегеля образы огня любовной страсти принадлежат героям, а Прометей выведен карикатурно, в полемике с цивилизаторством Просвещения. При этом в русском символизме, от Бальмонта до Скрябина, существовал культ прометеевского огня как экстатического опыта.

<sup>2</sup> Отсылка к книге Ницше «Веселая наука», это выражение — одно из самоназваний искусства трубадуров.

<sup>3</sup> Новалис имел в виду поговорку, приведенную в «Федоне» Платона: «Много у нас тирсоносцев, да мало вакхантов» — мало кто способен к серьезным занятиям. Точный источник цитаты, приведенной Андреем Белым, не установлен.

для него — тот Египет, из которого он — Моисей — выводит избранных; но Вагнер не приводит в землю обетованную: бросает в пустыне эстетического эклектизма.

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

Песня — символ: образ здесь выброшен ритмом; символ — всегда реален, потому что символ всегда музыкален; а музыка — жизненная стихия творчества. Из песни развились и поэзия, и музыка как формы искусства; следовательно, песня — происхождение всякого позднейшего усложнения образов и ритмов. В ее истории — история происхождения образов: она — музыкальная их связь; в основе религии она — как молитва; в основе поэзии

она — как лирика; она в основе музыки как исходная точка чистого ритма. Слово здесь вызывает образ, слово само становится образом: слово здесь ищет плоти, чтобы стать ею; слово здесь — созидает плоть гармонической жизни: слово здесь — ритм, так что образ выброшен из вечной стихии души.

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

Этот день первый творения приближается ныне, когда говорим мы о новом жизненном творчестве. Потоп музыки, разрывающий ныне все формы искусства, будет день — он сметет старый мир: и песня здесь — ковчег, влекущий нас на волнах хаоса к новой творческой жизни; слово в песне носит характер заклинания. Мы забыли, что песня — магия, и мы скоро поймем, что если не оградимся магическим кругом песен, то погибнем в потоке музыки:

в потоке, музыкой сходящем на всю культуру: уже в тучах горизонт нашего будущего: старый хаос грозит там и блещет там молниями, старый хаос несет грозные хляби, идет потоп.

Песня — первый день творчества: первый день мира искусств. Музыкальная стихия души, в которой все полно, как у Фалеса, *«богов, демонов и душ»*<sup>1</sup>, озаряется светом в песне: из песни потом выпадают формы искусств, здесь земля искусства выпадает из неба искусств, плоть из души.

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

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

Когда говорим мы: это не облако, это — великан, это — горный хребет, это — неведомый

---

<sup>1</sup> Изречение Фалеса Милетского, означавшее, вероятно, общий жизненный принцип для всех вещей.

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

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

Песня соединяет ритм (время) и образ (пространство) в слове (причинности)<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> Триада «время-пространство-причинность» восходит к Канту, но обоснована окончательно была Шопенгауэром. Понимание слова как принципа причинности у Андрея Белого имеет в виду многозначность слова, а образа как принципа пространства — свободу интерпретации образа, хождения по этому пространству в любом направлении.



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

Песня зовет. Песня живет: пусть историки изучают законы размножения и расселения песен; пусть они учат нас, как французская песня переселилась в Италию и Испанию, как из песни кристаллизовались сонет, баллада. Как из трубадура возник поэт Данте, как в Греции семиструнная лира Терпандра<sup>1</sup> породила мелодию, а мелодия — строфу, строфа — великих лириков древности. Не стройной теории мы ищем: жизнь живую свою слагаем мы в песни. Пусть ничтожны мы, предтечи будущего. Мы знаем одно:

Песня живет; песней живут; ее переживают; переживание — Орфей: образ, вызываемый песней, тень Эвридики — нет, сама Эвридика воскресающая. Когда играл Орфей, плясали камни.

---

<sup>1</sup> Терпандр прибавил к четырем струнам лиры три, создав «ном» — сюиту, построенную по определенным правилам.

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

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

Песня — это то единое, что открывается в многообразии: это «ἐν καὶ πᾶν»<sup>1</sup>, то единое, что образует из всех песен одну песнь; песнь песней — это любовь, ибо в любви — творчество, в творчестве — жизнь. Недаром «Песнь Песней» открывается Единым Ликом возлюбленной — возлюбленной Вечности, которую только и любил Ницше, пророк земли. Откровение указывает нам на тот же лик и на небе: невестой называем мы этот лик. Земные песни, песни небесные — фата Невесты вечности: вечное возвращение Ницше и возвращение Вечности — не одно ли: и «кольцо колец, кольцо возврата»<sup>2</sup> — не брачное ли кольцо?

<sup>1</sup> Одно и всё (греч.) — формула единства мира.

<sup>2</sup> Образ из «Кольца Нибелунга» Вагнера.

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

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

А современность умудрила опытом дерзания новаторов искусства, пытавшихся из соединения форм художественного творчества найти форму, освещающую глубины жизненных устремлений. Не в соединении поэзии с музыкой единство этих искусств, — это-то достаточно мы поняли.

Высочайшая точка музыки — ее сложнейшая форма — симфония; высочайшая точка поэзии — сложнейшая ее форма — трагедия: жизненно соединить симфонию и трагедию — невозможно, как нельзя считать жизнью театр, соединенный с концертным залом. Мистерия,

открывающаяся нам в жизни, — и мистерия Вагнера с кольцом и колоколами, что тут общего?

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

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

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

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

Орфей зовет свою Эвридику.

## ЧЕЛОВЕК

Предисловие к повести «Человек»,  
являющей собой хронику XXV века

### I

Бирюзовые куполы храмов зареют; и — зреют весною. Кометой, исчисленной точно, Учитель спустился к Земле, пересекая круги иерархий обстающего Духовного Мира, чтобы... снялись печати<sup>1</sup> с последних столетий и чтобы в светлейшую славу прояснился их глухой, громовержущий смысл.

Затеплятся «ясные ясли»: родится младенец: соединит воедино две тайны: рождение в ясли и — воскресение в жизнь. Рождество соединится со Светлою Пасхою.

С порога Духовного Мира мы видим, как —  
— в громе говора Ангелов, передающих теплотами Слово, восстало творение оболочек Души; и —

— как бы шар, превышающий блесками Солнце, — мы видим: —

---

<sup>1</sup> Эпизод Откр. 5, 7.

— вперили, теплясь, Элогимы<sup>1</sup> свои безгла-  
гольные взоры в сходящую Душу; и над влече-  
нем Элогимовых мыслей в сходящие оболоч-  
ки выгрались Начала, —

— спрессовывая их комом плоти...

## II

В мире мир водворится. Смотрите: кротча-  
ет лик мира; война истощает себя: «Слава  
в вышних!»... Воспоминанием о божественных  
сферах нисходит младенец, — в Начале, дер-  
жащем его; и —

— опуская пречистые взоры в тепло, выты-  
кают Архангелы светлые ризы; вторым днем  
создания, Солнцем, блеснет его жизнь: будет  
он — Озаритель Народов... —

— Закаты, светящие нам, озаренные; возду-  
хи — чище; и на заре Назарея<sup>2</sup> — ясней про-

---

<sup>1</sup> Одно из имен библейского Бога, всегда во множе-  
ственном числе для обозначения величия. Для Андрея  
Белого Элогим — начало безмолвия и преображения  
мира «влучением», источением чистых лучей.

<sup>2</sup> Назарей — созданное Андреем Белым имя Христа,  
из контаминации слов «Назарет» (родной город Христа)  
и «назорейство» (обеты иудаизма, которые Христос  
принял).

ступает сквозь облачный рой, озолоченный лучами... —

— Как ясные ясли, — заря... Вселенная сотрясается от зовущего гласа; двенадцать Волхвов, обступивши Звезду, к ней воздели дары; вот — она, как алмаз, ослепительная... планета Венера, образующая отчетливый треугольник с алмазным Серпом<sup>1</sup> и огромным алмазом Юпитера.

Сочетаются ныне: с любовью мудрость.

И — да: будут они. —

На лугах, в беловейных хитонах пройдутся из храмов... К Нему, ожидающему, чтоб сказал Он о Господе Христе Иисусе.

Светлые смыслы сойдут в безглагольные взоры Его; будут дни: —

— в его голосе процветет древо звука плодами познания; будет словами Он складывать космосы воздуха, прорезая покровы природы мечом языков: в громе говоров Ангелов; тихие светы зажгутся; и, опуская пречистую руку на главу, Он вкладывать будет в сердца... многообразия состояний сознаний Своих... —

---

<sup>1</sup> Группа звезд в созвездии Рыб. Андрей Белый объясняет Вифлеемскую звезду как схождение Венеры и Юпитера и наступление новой эпохи Рыб: рыба как раннехристианская криптограмма Христа.



— Будут храмы Лазурного Братства<sup>1</sup> стоять; из отверстия Купола станет под небом, двулучием рук протянувши молитву о мире; разверзнется воздух; и все мы увидим Офейру<sup>2</sup> — страну выдыхаемых светов...

### III

В пятнадцатый год правления нового Духа Времени, в год всемирной войны, охватившей народы XX века, когда император Вильгельм был правителем немцев, — при первосвященнике католической церкви Бенедикте XX, был голос от Господа, поднимаемый от востока народом, которого великие судьбы уже исполняются ныне: —

— «Да будет на земле мир; и да будет на земле всякое братство»... —

— И из местностей, называемых Циммервальд и Кинталь<sup>3</sup>, подымались такие же точно слова.

---

<sup>1</sup> Вероятно, антропософии Р. Штейнера с центром в Швейцарии как стране гор и лазурного неба.

<sup>2</sup> Утопическая страна в личной мифологии Андрея Белого, из осмысления слова «эфир».

<sup>3</sup> Деревни в Швейцарии, центры пацифизма времен Великой войны.

Но их не слышали.

Из-за голоса брани был зов; и — извещение было: о возможности наполнения славою Божией всякого дела; о возможности *выпрямить кривизны; и неровные пути сделать гладкими.*

В то ужасное время был нам Человек, говоривший: секира при корне; и дерево бесплодное будет предано пламени; был глагол о *лопате* и засоренном гумне<sup>1</sup>; но имевшие тайну познания о лопате не вняли глагол.

Европа же после этого была предана пламени.

И от слов, пробежавших по миру, крестились немногие тихие души; между ними и тот Человек, о котором история сохранила так мало свидетельств: о жизни его будет сказано здесь на основании данных духовного опыта братства Лазурного Храма.

Перед взором этого человека небесный покров разорвался — на одно лишь мгновение; и — из грядущих столетий домчалось: —

— «Ты — будешь!»

Было от роду ему — тридцать лет. Все дальнейшее было путем посвящения в тайну... Гол-

---

<sup>1</sup> Лк. 3, 7—17.

гофы. Эта душа должна была выстрадать все, чтоб иметь в отдаленнейшем будущем миссию... Стать... Человеком... —

— В августе тысяча девятьсот шестнадцатого года расположение планет было сходственно с расположением планет в дни Голгофы: так же прорезывал небо планетами образованный крест; но — с приподнятыми перекладинами...

#### IV

Из облаков погибшей культуры об этой загадочной личности извлеклось мало данных; и на пороге грядущего воплощенья ее мы впервые назад проницаем страдания, пережитые ею, как... страсти...

Пусть в XX столетии слово свое нам не вскрыл человек, проходивший по жизни; все же данные, оглашенные здесь, разработало братство Лазурного Храма.

Но и в XX столетии в личности, проносившей свой крест воплощенья, как в деятеле определенной эпохи, порой отражалось Начало. —

— Дух Времени, —

— искаженный историей, ужасами мировой катастрофы: войны того времени, морами,

революционными взрывами, землетрясением и — открывшимися болезнями, с которыми только теперь начинаем справляться мы, от которых погибли целые племена и народы, не смогшие переступить рубеж ХХІ века. —

— В том загадочном человеке высокими иерархиями подготавливалась светлейшая миссия: братство народов; —

— сам же он, не гремя, угасал среди печали родного народа, считавшего... отщепенцем его; был несправедливо он осужден при подавлении Революции; и был обвинен он в измене контрреволюционными трибуналами...

— При выходе из Суда его растерзали — на уличной Площади.

## V

Неудачным страдальцем стоит перед нами в своей биографии он. В описаниях современников вырастает нам лик его —

— лик неудачника, мучимого противоречием и исходящего внутренним взрывом бесплодной, себя не познавшей души.

Мы его наблюдаем: у Гроба Господня, в Испании, изучающим каталонский язык и забы-

тое «Ars Lulliana»<sup>1</sup>, в Британском музее; и после: в огне революции. —

— События эпохальные крались скрытнейшими переживаниями в нем; он в себе чуял слово, дробящее камни столетий; и молнию — видел: но грома ее не изрек... —

— Его взгляд без единого слова противоречит словам, им же сказанным; слово его не созрело; он был дикой ветвью, оторванной от народа, привитой к маслине, вырастающей из неба ветвями в народ, из которого протянулся дичок —

— человек, истерзавший в себе свою жизнь и до смерти умерший уже: неестественной смертью...

Ужасно крещение Духом!.. —

— Жизнь его была стон: «Боже мой... Ты покинул меня»...<sup>2</sup>

Характерен портрет, кое-как сохранившийся нам: с перепутанными волосами и с желтым лицом, обрастающим жидкою бородой, поражает он нас фосфорическим блеском

---

<sup>1</sup> «Великое искусство» Раймонда Луллия (1275): знаменитый трактат по комбинаторике.

<sup>2</sup> Мф. 27, 46, по памяти.

остановившихся голубых, точно стиснутых глаз; характерен отрывок письма его к другу, дошедший до братства Лазурного Храма: «Милый друг, я пишу тебе без надежды услышать ответ; и — с огромною братской любовью, уверенный, что когда-нибудь мы еще увидимся. Разбросала судьба нас; и — знал ли ты, где ты будешь; и знал ли я, что столетия прошумят после нашей последней беседы; когда встретимся мы все четыре, скажи мне, — что мы промолчим о случившемся; и все слова легковесны для сказки теперешних дней»... И — письмо обрывается.

Биографии комментируют это письмо; мы приводим его, как кусочек чего-то, являющегося нам... священной реликвией древности, собирающейся воскреснуть по-новому — в эти именно дни.

Мало нам сохранилось о нем: знаем мы — на поверхности своей жизни он был писателем и общественным деятелем, неуравновешенным и горячим, менявшим свои убеждения; и не оставившим после себя никаких проявленных ценностей; впрочем, книги его все погибли при безумной реформе музе-

ев, в начале XXII столетия (в это время погиб «Фауст» Гете; и — Ницше).

Словом, мало мы знаем о нем; знаем мы лишь одно: —

— была выпита чаша необходимых страданий, посланных ему. Его Дух, облеченный в светлейшую миссию братства народов, закорчился в струпьях Души<sup>1</sup>.

## VI

Переливая соками света в плоть матери, ляжет в утробе ее, —

— Покидая Аэрию, —

— где живут звуко-люди, освобождаясь от смерти...

Звуки света в нас вписаны; песнь солнценосцев ясна; звукословием встретим же, братья, сходящую Душу из звукосветных, глаголющих голубизн... на заре!

*Январь 1918*

---

<sup>1</sup> Соединение образных рядов Гефсиманского Моления и истории Иова.

## БУДЕМ ИСКАТЬ МЕЛОДИИ

### <Предисловие к сборнику «После разлуки»>

Эта маленькая тетрадь — поиски формы; и я не придаю ей никакого значения, как не придаю я значения многообразным поэтическим школам; и вместе с тем здесь — тенденция к новой школе, поскольку каждая мимолетная школа все-таки отмечает один штрих в сложном целом, именуемом поэтическим произведением; я считаю, что после символизма не было сколько-нибудь действительно новых сдвигов к грядущему стилю поэзии; акмеизм был благоразумной реакцией, временно, быть может, необходимый; в дальнейших новаторских попытках сказывалось лишь естественное разделение труда в гранении<sup>1</sup> деталей стиха: появились ритмисты, появились футуристы, подчеркнувшие звук слова; появились имажинисты, подчеркнувшие образ, и т. д.

---

<sup>1</sup> Огранка, распространенная тогда калька с нем. das Facetieren.



Ныне стих перегружен ухищрениями образа, ритма, инструментовки, но всеми школами недавнего времени пропущена одна существенная сторона стиха: *мелодия* целого (ритм, инструментовка не имеют еще отношения к мелодии); мелодия есть господство интонационной мимики. Стих есть всегда отвлечение от песни; *мелодизм* — вот нужная ныне и пока отсутствующая школа среди градации школ; текст музыки, песня имеет свои правила, не совпадающие с правилами разделения стиха на строчки, строфы и, наоборот, подчиняющие образы, ритмы и звуки мелодическим, интонационным задачам; — *мелодизм* — школа в поэзии, которая хотела бы отстранить излишние крайности и вычурности образов, звуков и ритмов, не координированных вокруг *песенной души лирики* — мелодии; ритм есть господство абстрактно-музыкального начала в поэзии; и оттого-то так часто ритмисты в своих поисках ритма либо создают лишь сложные метры, либо, расшатывая классический метр, создают расхлябанный и скучный в своем однообразии стиль стиха; недавно в Москве все писали одним и тем же расхлябанным размером с алли-

терационными созвучиями вместо рифмы; я сказал бы, что эта новая манера уже через несколько недель стала старой, ибо то, что окрыляет стих, не есть казенный порядок в строевании строк, строф, ни ставший быстро столь же казенный беспорядок их.

Только в *мелодии*, поставленной в центре лирического произведения, превращающей стихотворение в подлинную распеваемую песню, поставлены на свое место: образ, звукоряд, метр, ритм. Метр есть порядок стопо-, строко- и строфования, устанавливаемый из механики разложения стиха на малые элементы (*χρόνος πρῶτος*)<sup>1</sup>; ритм есть целое, определяющее индивидуально каждый из элементов из места его нахождения в целом: метр — сумма; ритм — наименьшее кратное; поэтому: метр — механизм, а ритм — организм стиха; но организация зависит сама от индивидуума организации (орган в биологии рассматривается и с точки зрения цели); ритм нам дан в пересечении со смыслом; он — жест этого смысла; в чем же место пересечения? В интонационном жесте смысла; а он и есть *мелодия*.

---

<sup>1</sup> Первичный временной промежуток (*греч.*).

Мы прекрасно знаем, как меняется интонация хотя бы в знаках препинания; два представления «*Ночь*» и «*темно*» могут быть связаны по-разному знаками: 1) «*Ночь. Темно*» (жест спокойного рассказа). 2) «*Ночь... Темно...*» (отрывистый, беспокойный темп). 3) «*Ночь: темно*» (здесь второе понятие вытекает из первого: *так как ночь, то — темно*) — и т. д. Прослеживая жизнь знаков, мы видим индивидуализм у писателей: «*точка*» есть знак прозы Пушкина, «*точка с запятой*» — Толстого; «*двоеточие*» — мой знак; «*тире*» — знак, излюбленный модернистами. Мы еще не овладели техникой знаков, потому что мы не овладели интонационной мелодией так, как другими элементами предложения. Измените расположение красных строк в любом рассказе, и вы увидите, до чего изменится весь его стиль. Фраза Гоголя «*Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и доли полные воды свои*»<sup>1</sup>, если мы прислушаемся к интонации, имеет три ударения: «*Чуден Днепр*», «*мчит*» и «*полные воды*»; и ясно, что «*сквозь леса и доли*» есть представле-

---

<sup>1</sup> Гоголь. Страшная месть, X.

ние побочное, которое интонацией должно быть отмечено; между тем мелодических, интонационных знаков у нас нет для выражения архитектоники мелодии; фраза, приводимая мною, изобразима в интонационном рисунке.

«Чуден Днепр  
При тихой погоде,—  
— Когда —  
— Вольно и плавно  
Мчит —  
— Сквозь леса и доли —  
Полные воды  
Свои».

Или:

«Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и  
Плавно мчит —  
— Сквозь леса  
И доли —  
— Полные воды свои».

Одну и ту же страницу мы можем выразить в различных интонационных архитектони-

ках; каждая накладывает свой отпечаток на целое. Плох тот художник прозы или стиха, который не слышит интонации голоса, складывающего ему фразу, а наша условная система знаков выражения интонации (тембр голоса, мимика, ударение) не соответствует богатству мелодии голоса; между тем эта мелодия все властнее накладывает свою печать на творчество современных художников слова. Отсюда стремление их искать интонации в своеобразной манере начертания, передающей зрительно интонацию; музыкант имеет системы выражений (знаки пауз, *andante*, *allegro*, *allegretto* и т. д.), поэт вынужден все мелодические моменты своей песни (все-таки стихотворение поэту поется всегда) вкупорить в определенные разрезы словесного ряда (в строки, в строфы), в которых выражается метр, частью ритм и в которых мелодия утрачивается; и оттого-то стихотворение не поется (а оно пелось в лучшие периоды лирики); Софокл и Эсхил были композиторами собственных творений, потому что они были мелодистами; и метры возникли (уже внутри мелодии); и оттого-то были возможны разме-

ры, подобные «молоссу» (— — —)<sup>1</sup> у греков; у нас — невозможны; «молоссы» — поются; три ударных «молосса» в нашем метрико-тоническом стихосложении возможны только при длительных паузах; а уха у нас нет к интонациям. Как мне произнести «молосс» (— — —), чтобы он не превратился просто в плохой усеченный трохей, да только с паузами, которые я должен отметить через «тире».

Чтоб — в грудь — трупа  
Ткнуть — свой — рог.

Иначе при нашем неразвитом мелодически ухе всякий прочтет: «Чтобвгрудьтрупа» (— о — о); и разумеется: продуманное мелодическое задание обернется в какофонию.

Мы развили образ стиха, звук, рифму, строчку, строфу в ущерб *мелодии*, подчиняющей эти отдельные стиха себе; и *мелодия* захирела в наших богатых звуками и образами стихах; и лишь в вычурах частных стиха (в перенасыщении аллитерациями, метафора-

---

<sup>1</sup> Стопа, состоящая из трех долгих слогов. В русском языке может быть воспроизведена только тремя ударениями рядом: «Раз, два, три».

ми) забывается песенное право поэта: не бояться не только сложности слов, но что главное: простоты. Простое слово из стиха изгнано; нет простых песенок; намеривается процентное отношение слов к метафорам (чем больше метафор, тем лучше); а между тем вовсе не в метафоре и не в эвфонии сила целого, а в песенном ладе, в мелодии песни.

Провозглашая *мелодизм*, как необходимо нужную школу (хотя бы для уравнивания целого, распавшегося в неравновесие пересыщенных образов и аллитераций стиха), я намеренно в предлагаемых мелодических опытах подчеркиваю право простых совсем слов быть словами поэзии, лишь бы они выражали точно мелодию; и наоборот: все старание мое направлено на выявление возможной сложности этой мелодии; мелодию я вычерчиваю, порою высвобождая ее из круга строф и строк; и потому что все мое внимание в «*песенках*»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Так Андрей Белый изначально называл стихи, состоящие из рифмованных двустихий, но в «Берлинском песеннике» называет так стихи с использованием «лесенки», более известной нам по стихам Маяковского, отчасти заимствовавшего эту технику у Андрея Белого.

сосредоточено на архитектонике интонаций; расположение строк и строф — пусть оно будет угадано, в мелодии. Самое расположение слов подчиняется у меня интонации и паузе, которая заставляет нас выдвигать одно слово, какой-нибудь союз «и» (на котором никогда не бывает синтаксического и формально-логического ударения и бывает мимическое, жестикуляционное); или наоборот: заставляет пролетать по ряду строк единым духом, чтобы потом вдруг задержаться на одном слове<sup>1</sup>. Я вовсе не хочу спорить с акмеистами, футуристами, имажинистами о классической форме, звуке и образе, я хочу лишь выдвинуть здесь основные тезисы мелодизма:

- 1) Лирическое стихотворение — песня.
- 2) Поэт носит в себе мелодии: он — композитор.
- 3) В чистой лирике *мелодия* важнее *образа*.
- 4) Неумеренное употребление посредственных элементов стиха (образа и звуковой гармонии) на счет *мелодии* самые богатства этих

---

<sup>1</sup> Лесенка, по Андрею Белому, нужна, чтобы был виден и акцент на односложных безударных словах.



элементов превращает в верное средство — убить стих.

5) Довольно метафорической пересыщенности: поменьше имажинизма; и побольше песни, побольше простых слов (меньше труб) — гениальные композиторы гениальны не инструментами, а *мелодиями*: оркестровка Бетховена проще оркестровки Штрауса.

Впереди русский стих ожидает богатство неисчерпаемых мелодийных миров.

И да здравствует — *«мелодизм»!*

Июнь 1922  
Берлин-Цоссен

## **РЕЧЬ НА 1-М ПЛЕНУМЕ ОРГКОМИТЕТА СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ**

**(30 октября 1932 г.)**

Товарищи, самый факт сегодняшних дебатов есть уже красноречивый ответ на призыв, который мы слышали вчера. Дружеские дебаты тем более назрели, что все, здесь сидящие, к каким бы школам или группировкам ни относили себя на 15-й год революции, в минуту напряжения всех сил капитализма в борьбе с Советским Союзом оказались здесь, в пределах Союза. Стало быть, реален вопрос о каком-то новом сговоре советских писателей, о каком-то более углубленном друг друга понимании, для того, чтобы все силы посвятить строительству культуры внутри Союза. Поворот партии к широким писательским кругам, вышедшим из интеллигенции, знаменует, что литература входит в полосу строительства, подобного строительству Днепростроя. Поворот этот взывает к росту новых художественных

кадров, к повышению качества продукции и даже к появлению новых, еще не бывших, качеств в итоге взаимного ознакомления и обобществления различных приемов и способов художественной работы.

Я могу лишь сделать летучий, аэропланый полет над перспективами, мне рисовавшимися вчера.

Хочется высказать пожелание, чтобы мы оставили наши вчерашние взаимные счета и говорили бы о том, что будет завтра, а не о том, что было вчера, — это нужно для создания наиудобных условий для общей работы; не будем распространяться об ошибках РАППа<sup>1</sup>. Объективности ради отмечу: я, вчера причисленный к писателям правой советской ориентации, вне подозрения о том, что мы с тов. Авербахом<sup>2</sup> находились в единодушном согласии; потому-то мне именно следует отме-

---

<sup>1</sup> Российская ассоциация пролетарских писателей, расформирована 23 апреля 1932 г. в связи с созданием Союза писателей.

<sup>2</sup> Л.Л. Авербах (1903—1937) — советский литературный критик и организатор литературы, генеральный секретарь РАПП, племянник Я.М. Свердлова, шурин Г.Г. Ягоды.

тить, что журнал «На литературном посту» напечатал лучшую рецензию о моем романе «Москва». Я многое из сказанного там принял в свое время к руководству. Что это значит? Для меня, недавно писателя-одиночки, это значит, что в РАППе были свои хорошие стороны. С сознанием этих сторон, а не недостатков, хочу подойти я к нашей общей заботе о поднятии культурного и художественного уровня нашей литературы. Мы — в процессе перетирания наших взаимных противоречий, и даже кулак (в дружеском смысле), поднимаемый мною на тов. Авербаха, есть необходимый момент, могущий высечь пользу общего дела, соединившего нас.

Мы должны откликнуться на призыв к работе и головой и руками. Что значит откликнуться головой? Это значит провести сквозь детали работы идеологию, на которую указывают вожди. До сих пор трудность усвоения лозунгов зачастую усугубляла «банализация» лозунгов со стороны лиц, являвшихся средостением между нами, художниками слова, и нашими идеологами. Одно дело — увидеть солнце, другое дело — иметь дело с проекцией

солнца на плоскости; в такой банализации и луч света — незаштрихованная плоскость.

Люди средостения, не идеологи марксизма, не «честные ремесленники» цеха искусств, просящие, чтобы им показали, как лозунг осуществить в краске и в звуке, — неправильно расширяя лозунги, «генерализируя» их, вместо того чтобы конкретизировать их, своим «глупым кругом», проекцией солнца на бумажной плоскости, своим вбитием в наши головы «штампа» лишь заслоняли нам идеологию, укрепляя в нас иллюзию, будто на глазах у нас растет катаракт. Отсюда же рост того одиночества, о котором правильно говорил тов. Пришвин. Для того чтобы мы глубже поняли детали социальной философии, снимите с глаз катаракт, наляпанный критиками-банализаторами, критиками-дураками; пусть с нами говорят профессора Коммунистической академии.

Мы хотели бы с головой служить делу социалистического строительства!

Но кроме проблемы головы есть проблема «станка», проблема нашего ремесла: это о том, как нам служить социализму в спецификуме

средств, т. е. словами, красками и звуками слов. В настоящем слове я выдвигаю эту проблему как первоочередную.

Говорят о станке текстильщиков; мы — непроизводственники, учимся знать о том, что происходит на любом производстве. Пора бы читательским массам знать об особенностях нашего производственного процесса, потому что знание особенностей открывает глаза на жизнь тенденции в самой краске художников слова; совершенно излишня привеска извне «се лев, а не собака» к произведению, долженствующему воспламенять краской к строительству новой жизни. Как хорошо, что обучают политграмоте! Хорошо, что обучают физкультуре! Пора нам показать кухню литкультуры; ибо это показ одной из электрических энергий страны; лозунг должен пройти сквозь электрификацию, чтобы социалистическая культура возникла.

Товарищи, двадцать пять лет назад я читал Маркса; я читаю и Ленина. Но могу ли я себя считать спецом в понимании диалектики? Нет. Мое центральное ремесло: красочно организовать слова для наилучшего выражения

тенденции в красках. Не претендуя на голову, тем не менее я хотел бы, чтобы эту голову организовали спецы философии, а не банализаторы лозунгов. Для чего это мне нужно? Чтобы провести конкрет тенденции сквозь мой станок, дабы она отразилась в конкрете красок.

Марксист-философ дан в конкрете тенденции; в лучшем случае он лишь доходит до краски, не проникая ее; главное наше знание в том, что тенденция в литературе состоит в претворении самой краски в тенденцию. Рост новых талантов — в новой красочности; это рост количества красок, а сработанность конкретного социальной тенденции с количеством красок или талантов может дать новую качественность в нюансе всех красок. Это и есть романтика узренного социалистического будущего.

Что извлекает из меня энтузиазм? Факт, что обращение партии и ко мне, обобществляет мой станок. Раз это так, я должен его передать государству во всех особенностях его тонкой структуры; я должен бороться за то, чтобы мой станок был в исправности, потому что испор-

ченный станок есть вредительство, пусть бес-  
сознательное.

Так должен я понимать линию поведения, вчера предложенную мне. Для осуществления этой линии создайте какие угодно учреждения, где мы могли бы конкретно учиться друг у друга. Не генерализуйте нам лозунгов, а покажите их в конкрете. И дайте нам возможность учить нашему ремеслу, показывать опыт нашей работы, опыт личный, цеховой (школьный); последний есть результат истории всего производства, которое обнимает столетия.

Более, чем кто-либо, я знаю, как громадна потенциальная энергия творчества в рабочих массах. В 1918 году мне ведь приходилось работать с молодыми представителями пролетарской литературы в Пролеткульте; и я удивлялся тому, с какой быстротой они ощупывают тонкости наших классиков; но эта хватка к пониманию специфика искусства подобна потенции к электричеству в воде Днепра, в воздухе. Нутряных талантов хоть отбавляй.

Детали разработанной идеологии уподобляемы учебнику физики, дающему точные формулы электричества; но смешно было бы



думать, что из только механического приложения формулы к Днепру родилась бы та культурная революция, в которой мы все одинаково заинтересованы. Нужно нечто третье между водой и формулой; нужны: поднятие уровня Днепра на 48 метров и инженерия, переводящая формулу в конструкцию бетонов. Из соединения идеологии, революционной энергии масс и опыта инженеров рождаются Днепрострои. Читать учебник физики, держа его в левой руке, и опустить правую в воду — не значит рожать Днепрострой в литературе. Это значило бы банализировать лозунги, с которыми обращаются к нам; для этого нужна продолжительная работа идеологов и масс над нами и одновременно — работа нас, изучающих приемы художественной электрификации, над массовым читателем для создания квалифицированных кадров, которым могли бы мы передать без порчи наши станки.

Вот работа, которая должна нас всех сварить вместе. Я говорю об этой работе не в терминах любви, как тов. Пришвин, а в терминах знания; ибо нам легче любить то, что мы знаем; наше узнавание друг друга — знание чего-

либо в связи с чем-либо, ведет к соосознанию целой работы как социалистической; и тут законный простор тому желательному романтизму, в котором любви найдется должное и законное место.

Вот в кратких словах конспект ландшафтов мысли, всплывших передо мной вчера после слов тов. Гронского. Я пожелал бы, чтобы энтузиазм чувства стал энтузиазмом воли и сознания в процессах повседневной работы, которая должна нас всех связать и друг о друга перетереть. Тарас Бульба зауважал сына Остапа с момента, когда он показал свою силу в дружеских кулачках. Тов. Авербах! В процессе будущей работы и я могу вас, в случае чего, вызвать на кулачки, не боясь, что могу быть побитым вами, ибо верю, что иное название этим кулачкам — конкретное преодоление друг в друге инерции для извлечения нового строительного электричества; и верю, что что-то нас может объединить.

# ПЕРВОЕ СВИДАНИЕ

Поэма

## Предисловие

Киркою рудокопный гном  
Согласных хрусты рушит в томы...  
Я — стилистический прием,  
Языковые идиомы!  
Я — хрустом тухнувшая печь, —  
Пеку прием: стихи — в начинку;  
Давно поломанная вещь,  
Давно пора меня в починку.  
Висок — винтящая мигрень...  
Душа — кутящая...

И — что же?..

Я в веселящий Духов день  
Склонен перед тобою, Боже!

Язык, запрядай тайным сном!  
Как жизнь, восстань и радуй: в смерти!  
Встань — в жерди: пучимым листом!  
Встань — тучей, горностаем: в тверди!  
Язык, запрядай вновь и вновь!

Как бык, обрадуй зыком плоти:  
Как лев, текущий рыком в кровь,  
О сердце, взмахами милоти!  
Орел: тобой пересекусь...  
Ты плоти — жест, ты знанью — числа...  
«Ха» с «И» в «Же» — «Жизнь»: Христос  
Иисус —

Знак начертательного смысла...  
Ты в слове Слова — богослов:  
О, осиянная Осанна  
Матфея, Марка, Иоанна —  
Язык!.. Запрядай: тайной слов!

О, не понять вам, гномы, гномы:  
В инструментаций гранный треск —  
Огонь, вам странно незнакомый,  
Святой огонь взвивает блеск.

1

Взойди, звезда воспоминанья;  
Года, пережитые вновь:  
Поэма — первое свиданье,  
Поэма — первая любовь.  
Я вижу — дующие зовы.  
Я вижу — дующие тьмы:

Войны поток краснобагровый,  
 В котором захлебнулись мы...  
 Но, нет «**вчера**» и нет «**сегодня**»:  
 Всё прошлое озарено,  
 Лишь песня, ласточка Господня,  
 Горюче взвизгнула в окно...  
 Блести, звезда моя, из дали!  
 В пути года, как версты, стали:  
 По ним, как некий пилигрим,  
 Бреду перед собой самим...  
 Как зыби, зыблемые в ветры,  
 Промчите дни былой весны, —  
 Свои ликующие метры,  
 Свои целующие сны...

Год — девятьсотый: зори, зори!..  
 Вопросы, брошенные в зори...

Меня пленяет Гольбер Гент<sup>1</sup>..  
 И я — не гимназист: студент..  
 Сюртук — зеленый, с белым кантом;  
 Перчатка белая в руке;  
 Я — меланхолик, я — в тоске,

---

<sup>1</sup> Английский прерафаэлит. — *Здесь и далее примеч. автора.*

Но выгляжу немного франтом;  
Я, Майей мира полонен,  
В волнах летаю котильона,  
Вдыхая запах «poudre Simon» ,  
Влюбляясь в розы Аткинсона<sup>1</sup>  
Но, тексты чтя Упанишад,  
Хочу восстать Анупадакой<sup>2</sup>,  
Глаза таращу на закат  
И плачу над больной собакой;  
Меня оденет рой Ананд<sup>3</sup>  
Венцом таинственного дара:  
Великий духом Даинанд<sup>4</sup>  
Великий делом Дармотарра<sup>5</sup>...

Передо мною мир стоит  
Мифологической проблемой:  
Мне Менделеев говорит  
Периодической системой;

---

<sup>1</sup> «Уайт-роза» — духи фабрики Аткинсона.

<sup>2</sup> Анупадака — безначальный: высокая ступень посвящения.

<sup>3</sup> Ананда — ученик Будды.

<sup>4</sup> Суами Сарасвати Даинанд — проповедник Индии XIX столетия.

<sup>5</sup> Дармотарра — буддийский логик, последователь и комментатор философа Дармакирти (школа Дигнаги).

Соединяет разум мой  
Законы Бойля, Ван-дер-Вальса —  
Со снами веющего вальса,  
С богами зреющей тьмой:  
Я вижу огненное море  
Кипящих веществом существ;  
Сию в дыму лабораторий  
Над разложением веществ;  
Кристаллизуются растворы  
Средь колб, горелок и реторт...  
Готово: порошок растерт...

Бывало, — затеваю споры...

Пред всеми развиваю я  
Свои смесительные мысли;  
И вот — над бездной бытия  
Туманы темные повисли...  
— «Откуда этот ералаш?» —  
Рассердится товарищ наш,  
Беспечный франт и вечный скептик:  
— «Скажи, а ты не эпилептик?»

Меня, бывало, перебьет  
И миф о мире разовьет...

Жил бородатый, грубоватый  
Богов белоголовый рой:  
Клопочил бороды из ваты;  
И — обморочил нас игрой.  
В метафорические хмури  
Он бросил бедные мозги,  
Лия лазуревые дури  
На наши мысленные зги;  
Аллегорическую копоть,  
Раздувши в купол голубой,  
Он дружно принимался хлопать  
На нас, как пушками, судьбой;  
Бросался облачной тропой,  
От злобы лопааясь, — на нас,  
Пустоголовою толпою,  
Ругая нас... В вечерний час, —  
Из тучи выставив трезубцы,  
Вниз, по закатным янтарям,  
Бывало, боги-женолюбцы  
Сходили к нашим матерям...

Теперь переменились роли;  
И больше нет метаморфоз;  
И вырастает жизнь из соли;  
И движим паром паровоз;



И Гревса Зевс — не переладит;  
 И физик — посреди небес;  
 И ненароком Брюсов адит;  
 И гадость сделает Гадес;  
 И пролетарий — горный летчик;  
 И — просиявший золотарь;  
 И переводчик — переплетчик;  
 И в настоящем — та же старь!

Из зыбей зыблемой лазури,  
 Когда отвеяна лазурь, —  
 Сверкай в незыблемые хмури,  
 О, месяц, одуванчик бурь!  
 Там — обесславленные боги  
 Исчезли в явленную ширь:  
 Туда серебряные роги,  
 Туда, о месяц, протопырь!  
 Взирай оттуда, мертвый взорич,  
 Взирай, повешенный, и стынь, —  
 О, злая, бешеная горечь,  
 О, оскорбленная ледынь!  
 О, тень моя: о, тихий братец,  
 У ног ты — вот, как черный кот:  
 Обманешь взрывами невнятиц;  
 Восстанешь взрывами пустот.

Но верю: ныне очертили  
Эмблемы вещей глубины —  
Мифологические были,  
Теологические сны,  
Сплетаясь в вязи аллегорий:  
Фантомный бес, атомный вес,  
Горюче вспыхнувшие зори  
И символов дремучий лес,  
Неясных образов законы,  
Огромных космосов волна...

Так шумом молодым, зеленым, —  
Меня овеяла весна;

Так в голове моей фонтаном  
Взыграл, заколобродил смысл;  
Так выются бисерным туманом  
Над прудом крылья коромысл;  
Так мысли, легкие стрекозы,  
Летят над небом, стрекоча;  
Так белоствольные березы  
Дрожат, невнятицей шепча;  
Так звуки слова «**дар Валдая**»  
Балды, над партою болтая, —  
Переболтают в «**дарвалдая**»...

Ах, много, много «дарвалдаев» —  
Невнятиц этих у меня.

И мой отец, декан Летаев,  
Руками в воздух разведя:  
«Да, мой голубчик, — ухо вянет:  
Такую, право, порешь чушь!»  
И в глазках крошечных проглянет  
Математическая сушь.

Широконосый и раскосый  
С жестковолосой бородой  
Расставит в воздухе вопросы:  
Вопрос — один; вопрос — другой;  
Неразрешимые вопросы...  
Так над синеющим цветком,  
Танцуя в воздухе немом,  
Жужжат оранжевые осы.

И было: много, много дум;  
И метафизики, и шумов...

И строгой физикой мой ум  
Перепопнял: профессор Умов<sup>1</sup>.  
Над мглой космической он пел,

---

<sup>1</sup> Профессор физики Московского университета  
в 900-х годах.

Развив власы и выгнув выю,  
Что парадоксами Максвелл<sup>1</sup>  
Уничтожает энтропию,  
Что взрывы, полные игры,  
Таят томсоновские вихри<sup>2</sup>,  
И что огромные миры  
В атомных силах не утихли,  
Что мысль, как динамит, летит  
Смелей, прикидчивей и притче,  
Что опыт — новый...

— «Мир — взлетит!» —  
Сказал, взрываясь, Фридрих Нитче...

Мир — рвался в опытах Кюри  
Атомной, лопнувшей бомбой  
На электронные струи  
Невоплощенной гекатомбой;  
Я — сын эфира, Человек, —  
Свиваю со стези надмирной  
Своей порфирию эфирной  
За миром мир, за веком век.

---

<sup>1</sup> Известный физик.

<sup>2</sup> Томсон — английский физик, автор теории вихревого строения Вселенной.

Из непотухнувшего гула,  
Взметая брызги, взвой огня,  
Волною музыки меня  
Стихия жизни оплеснула:  
Из летаргического сна  
В разрыв трагической культуры,  
Где бездна гибельна (без дна!)—  
Я, ахнув, рухнул в сумрак хмурый, —

— Как Далай-лама молодой  
С белоголовых Гималаев, —

Передробляемый звездой,  
На зыби, зыблемые Майей...

В душе, органом проиграв,  
Дни, как орнамент, полетели,  
Взвиваясь запахами трав,  
Взвиваясь запахом мятели.  
И веял Май — взвивной метой;  
Июнь — серьгою бирюзовой;  
Сентябрь — листвою золотой;  
Декабрь — пургой белоголовой.  
О лазулитовая лень,  
О меланитовые очи!

Ты, колокольчик белый, — день!  
Ты, колокочык синий, — ночи!

Дышал граненый мой флакон;  
Меня онежили *уайт-розы*<sup>1</sup>,  
Зеленосладкие, как сон,  
Зеленогорькие, как слезы.  
В мои строфические дни  
И в симфонические игры,  
Багря, зрели из зари  
Дионисические тигры...  
Перчатка белая в руке;  
Сюртук — зеленый: с белым кантом...  
В меня лобзавшем ветерке  
Я выглядел немного франтом,  
Умея дам интриговать  
Своим резвящимся рассудком  
И мысли легкие пускать,  
Как мотыльки по незабудкам;  
Вопросов комариный рой  
Умел развеять в быстротечность,  
И — озадачить вдруг игрой, —  
Улыбкой, брошенной... в вечность...  
Духовный, негреховный свет, —

---

<sup>1</sup> Духи.

— Как нежный свет снегов нездешних,  
Как духовеющий завет,  
Как поцелуи зовов нежных,  
Как струи слова Заратустр, —

Вставал из ночи темнолонной...  
Я помню: переливы люстр;  
Я помню: зал белоколонный  
Звучит Бетховеном, волной;  
И *Благородное собрание*<sup>1</sup>), —

Как мир — родной (как мир весной),  
Как старой драмы замиранье,  
Как то, что смеет жизнь пропеть,  
Как то, что веет в детской вере...

2

На серой вычищенной двери  
Литая, чищенная медь...

Бывало: пламенная вьюга;  
И в ней — прослеженная стезь;  
Томя предчувствиями юга,  
Бывало, всё взревает здесь;

---

<sup>1</sup> Зал Благородного собрания — московский концертный зал в 900-х годах.

В глазах полутеней и светов,  
Мне лепестящих, нежных цветов  
Яснеет снежистая смесь;  
Следя перемокревшим снегом,  
Озябший, заметенный весь,  
Бывало, я звонился здесь  
Отдаться пиршественным негам.

Михал Сергеич Соловьев,  
Дверь отворивши мне без слов,  
Худой и бледный, кроя плэдом  
Давно простуженную грудь,  
Лучистым золотистым следом  
Свечи указывал мне путь,  
Качаясь мерною походкой,  
Золотохохлой головой,  
Золотохохлою бородкой, —  
Прищурый, слабый, но живой.

Сутуловатый, малорослый  
И бледноносый — подойдет,  
И я почувствую, что — взрослый,  
Что мне идет двадцатый год;  
И вот, конфузясь и дичая,  
За круглым ласковым столом



Хлебну крепчающего чая  
 С ароматическим душком;  
 Михал Сергеич повернется  
 Ко мне из кресла цвета «бискр»;  
 Стекло пенснэйное проснется,  
 Переплеснется блеском искр;  
 Развеяв веером вопросы,  
 Он чубуком из янтаря, —  
 Дымит струями папиросы,  
 Голубоглазит на меня;  
 И ароматом странной веры  
 Окурит каждый мой вопрос;  
 И, мне навеяв атмосферы,  
 В дымки просовывает нос,  
 Переложив на ногу ногу,  
 Перетрясая пепел свой...

Он — длань, протянутая к Богу  
 Сквозь нежный ветер пурговой!

Бывало, сбрасывает повязь  
 С груди — переливной, родной:  
 Глаза — готическая прорезь;  
 Рассудок — розблеск искряной!  
 Он видит в жизни пустоглазой

Рои лелеемых эмблем,  
Интересуясь новой фазой  
Космологических проблем,  
Переплетая теоремы  
С ангелологией Фомы;  
И — да: его за эти темы  
Ужасно уважаем мы;  
Он книголюб: любитель фабул,  
Знаток, быть может, инкунабул,  
Слагатель не случайных слов,  
Случайно не вещавших миру,  
Которым следовать готов  
Один Владимир Соловьев...

Я полюбил укромный кров —  
Гостеприимную квартиру...

Зимой, в пурговые раскаты  
Звучало здесь: «Навек одно!»  
Весною — красные закаты  
Пылали в красное окно,  
На кружевные занавески,  
Лия литые янтари;  
Любил египетские фрески  
На выцветающих драпри,

Седую мебель, тюли, даже  
Любил обои цвета «**бискр**», —  
Рассказы смазанных пейзажей,  
Рассказы красочные искр.  
Казалось: милая квартира  
Таила летописи мира.

О. М., жена его, — мой друг,  
Художница —  
— (в глухую осень  
Я с ней... Позвольте — да: лет восемь  
По вечерам делил досуг) —

Молилась на Четьи-Минеи,  
Переводила де Виньи;  
Ее пленяли Пиренеи,  
Кармен, Барбье д'Оревильи,  
Цветы и тюлевые шали —  
Всё переписывалась с «Алей»,  
Которой сын писал стихи,  
Которого по воле рока  
Послал мне жизни бурелом;  
Так имя Александра Блока  
Произносилось за столом  
«**Сережей**», сыном их: он — мистик,

Голубоглазый гимназистик:  
О Логосе мы спорим с ним,  
Не соглашаясь с Трубецким,  
Но соглашаясь с новым словом,  
Провозглашенным Соловьевым  
О «*Деве Радужных Ворот*»<sup>1</sup>,  
О деве, что на нас сойдет,  
Овеяв бирюзовым зовом,  
Всегда таимая средь нас:  
Взирала из любимых глаз.

«Сережа Соловьев» — ребенок,  
Живой смысленый ангеленок,  
Над детской комнаткой своей  
Восставший рано из пеленок, —  
Роднёю соловьевской всей  
Он встречен был, как Моисей:  
Две бабушки, четыре дяди,  
И, кажется, шестнадцать тетъ  
Его выращивали пяди,  
Но сохранил его Господь;

---

<sup>1</sup> Гностический термин Софии, Премудрости, встречаемый в стихотворении Вл. Соловьева: «Не Изидида Трехвенечная ту весну им принесет, а не тронутая, вечная, „Дева Радужных Ворот“...».

Трех лет, ну право же-с, ей-богу-с, —  
 Трех лет (скажу без лишних слов),  
 Трех лет ему открылся Логос,  
 Шести — Григорий Богослов,  
 Семи — словарь французских слов;  
 Перелагать свои святыни  
 Уже с четырнадцати лет  
 Умея в звучные латыни,  
 Он — вот, провидец и поэт,  
 Ключарь небес, матерый мистик,  
 Голубоглазый гимназистик, —  
 Взирает в очи Сони Н-ой,  
 Огромный заклокочив клочень;  
 Мне блещут очи — очень, очень —  
 Надежды Львовны Зариной.  
 Так соглашаясь с Соловьевым,  
 Провидим Тайную весной:  
 Он — Сонечку, живую зовом;  
 Я — Заревую: в Зариной...

Она!.. Мы в ней души не чаем...  
 Но кто она?.. Сидим за чаем:  
 Под хохот громкий пурговой  
 Вопрос решаем роковой.  
 Часы летят... Не замечаем...

— «Скажи, тобой увлечена  
Надежда Львовна Зарина?..»

— «Не знаю я...»

— «Быть может?»

— «А?!»

Михал Сергеич повернется  
Ко мне из кресла цвета «**бискр**»;  
Стекло пенснэйное проснется,  
Переплеснется блеском искр;  
Его он сбрасывает кротко  
Золотохохлой головой  
С золотохохлою бородкой,  
Прищурый, слабый, но живой;  
И клонит кончик носа снова  
В судьбу вопроса рокового:  
— «Надежда Львовна Зарина?  
Как?!. Воплощение Софии?..»

«В ней мне пророчески ясна  
Судьба священная России:  
Она есть Львовна, дочка Льва;  
Лев — символический, Иудин...»

— «Зарин, Лев Львович, — пошлый  
франт?

Безусый, лысый коммерсант?»  
«Вопрос гностически не труден:  
Серапис, или Апис, — бык,  
Таящий неба громкий зык,  
Есть только символ чрезвычайный  
Какой-то сокровенной тайны...»

— «Ну, хорошо, а что есть Лев?»

— «Иудин Лев — веков напев».

.....

Высокий, бледный и сутулый,  
Ты где, Сережа, милый брат;  
Глаза — пророческие гулы,  
Глаза, вперенные в закат:  
Выходишь в Вечность... на Арбат<sup>1</sup>;  
Бывало: бродишь ты без речи;  
И мне ясней слышна, видна:  
Арбата юная весна,  
Твоя сутулая спина,  
Твои приподнятые плечи,  
Бульваров первая трава.

---

<sup>1</sup> Улица в Москве.

И вдруг: как на зеркальной зыбке  
Пройдут пузырьками рыбки, —  
Меж нами умные слова  
И вовсе детские улыбки:  
И разговор о сем, о том,  
О бесконечности, о Бrame,  
О Вечности, огромной даме,  
Перерастают толстый том;  
И на Арбате мчатся в Вечность:  
Пролеток черных быстротечность,  
Рабочий, гимназист, кадет...  
Проходят, ветер взвив одежды,  
Глупцы, ученые, невежды;  
Зарозовеет тихий свет  
С зеленой вывески: «**Надежды**»<sup>1</sup>  
Над далью дней и далью лет...

Смутяся уличною давкой,  
Смутясь колониальной лавкой,  
Я упраздняю это всё:  
«Мир — представление мое!»  
Ты — пламенный, в крылатке серой  
Средь зданий, каменных пустынь:  
Глаза, открытые без меры, —

---

<sup>1</sup> Писчебумажный магазин на Арбате.



В междупланетную ледынь,  
Свои расширенные сини  
Бросают, как немой вопрос,  
Под шапкой пепельных волос.

Бывало: за Девичьим Полем  
Проходит клиник белый рой;  
Мы тайну сладостную волим,  
Вздыхаем радостной игрой:  
В волнах лучистого эфира  
Читаем летописи мира.  
Из перегаров красных трав  
В золотокарей пыли летней,  
Порывом пыли плащ взорвав,  
Шуршат мистические сплетни...  
Проходит за городом: лес  
Качнется в небе бирюзовом;  
Проснется зов: «Воамергес!»  
Пахнёт: Иоанном Богословом...  
И — возникает в неба ширь  
Новодевичий монастырь.

Огромный розовый собор  
Подъемлет купол златозор;  
А небо — камень амиант —

Бросает первый бриллиант;  
Забираюзевший легкий пруд,  
Переливаясь в изумруд,  
Дробим зеркальною волной;  
И — столб летает искряной...  
Там небо бледное, упав,  
Перетянулось в пояс трав;  
Там бездна — вверх, и бездна — вниз:  
Из бледных воздушов и риз;  
Там в берега плеснет волной —  
Молниеносною блесной...

Из мира, суетной тюрьмы, —  
В ограду молча входим мы...

Крестов протянутая тень  
В густую душную сирень,  
Где ходит в зелени сырой  
Монашек рясофорный рой,  
Где облак розовый сквозит,  
Где нежный воздух бирюзит;  
Здесь, сердце вещее, — измлей  
В печаль белеющих лилей;  
В лилово-розовый левкой  
Усопших, Боже, упокой...

Присел захожий старичок,  
Склонясь на палку... В ветерок —  
Слетают скорбные листы;  
Подъемлют сохлые кресты  
Плач переблеклых огоньков  
И клянч фарфоровых венков.  
Ты, сердце, — неумолчный стриж —  
Кого зовешь, о чем визжишь?

Кроваво-красная луна  
Уже печальна и бледна...  
Из церкви в зелени сырой  
Проходит в кельи черный рой;  
Рукопростертые кресты  
Столпились в ночь... Приди же, Ты, —  
Из прежних дней, из прежних лет!..  
В часовне — цветоблеклый свет:  
В часовне житель гробовой  
К стеклу прижался головой;  
И в стекла красные глядит,  
И в стекла красные стучит.  
Чуть фософреющий из трав,  
Сквозною головою встав, —  
Подъемлет инок неживой  
Над аналоем куколь свой...

.....  
.....

О, незабвенные прогулки,  
О, незабвенные мечты,  
Москвы кривые переулки...  
Промчалось всё: где, юность, ты!..  
Перемелькали наши взлеты  
На крыльях дружбы и вражды  
В неотрывные миголеты,  
В неотразимые судьбы,  
Чтоб из сумятицы несвязной,  
И из невнятиц бытия  
В тиски подагры неотвязной  
Склонился лысиною я.  
Зальются слабнущие светы  
Под мараморохом<sup>1</sup> зимы  
Переливной струею Леты,  
Незаливной струею тьмы...  
Рассудку, рухнувшему, больно, —  
Рассудку, тухнущему в ночь...  
И возникают сны невольно,  
Которых мне не превозмочь...

---

<sup>1</sup> Мараморохи — народное выражение в значении «мороки».

.....

Да, — и опора в детской вере,  
И Провидения рука —  
На этой вычищенной двери  
Литая, медная доска:  
**Михал Сергеич Соловьев**  
**(С таких-то до таких часов).**

Здесь возникал салон московский,  
Где — из далекой мне земли, —  
Ключевский, Брюсов, Мережковский  
Впервые предо мной прошли.  
Бывало: —

— снеговая стая —

Сплошное белое пятно —  
Бросает крик, слетая, тая —  
В запорошенное окно;  
Поет под небо белый гейзер:  
Так заливается свирель;  
Так на эстраде Гольденвейзер<sup>1</sup>  
Берет уверенную трель.  
Бывало: в вой седоволосый  
Пройдет из Вечности самой

---

<sup>1</sup> Известный московский пьянист.

Снегами строящий вопросы  
Черноволосою космой, —  
Захохотавший в вой софистик,  
Восставший шубой в вечный зов, —  
Пройдет «**Володя**», вечный мистик,  
Или — Владимир Соловьев...  
Я не люблю характеристик,  
Но все-таки... —

— Сквозной фантом,  
Как бы согнувшийся с ходулей,  
Войдет, и — вспыхнувшим зрачком  
В сердца ударится, как пулей;  
Трясем рукопожатьем мы  
Его беспомощные кисти,  
Как ветром неживой зимы  
Когда-то свеянные листья;  
Над чернокосмой бородой,  
Клокоча виснувшие космы  
И желчно дующей губой  
Раздувши к чаю макрокосмы,  
С подпотолочной вышины  
Сквозь мараморохи и сны  
Он рухнет в эмпирию кресла, —  
Над чайной чашкою склонен,  
Сердит, убит и возмущен

Тем, что природа не воскресла,  
 Что сеют те же господа  
 Атомистические бредни,  
 Что декаденты — да, да, да! —  
 Свершают черные обедни  
 (Они — пустое решето:  
 Козлят не с Музой — с сатирессой,  
 И увенчает их за то  
 Патриотическая пресса),  
 Что над Россией — тайный враг  
 (Чума, монголы, эфиопы),  
 Что земли портящий овраг  
 Грызет юго-восток Европы;  
 Стащивши пару крендельков  
 С вопросом: «Ну и что ж в итоге?»  
 Свои переплетает ноги —  
 Грохочет парой каблуков.

Судьба трагическая дышит  
 Атмосферическим дымком,  
 И в «Новом времени» о том  
 Демчинский знает, но не пишет:  
 — «В сознание нашем кавардак:  
 Атмосферических явлений  
 Свечении зорь нельзя никак

Понять с научной точки зрения».  
Он — угрожает нам бедой,  
Подбросит огненные очи;  
И — запророчит к полуночи,  
Тряхнув священной бородой!..

Так в ночи вспыхивает магний;  
Бьет электрический магнит;  
И над поклонниками Атти,  
Взлетев, из джунглей заогнит;  
Так погромыхивает в туче  
Толпа прохожих громарей;  
Так плещут в зыбине летучей,  
Сребрея, сети рыбарей.

За ним вдогонку — следом, следом,  
Михал Сергеич делит путь,  
Безмолвный, ровный, кроя плэдом  
Давно простуженную грудь,  
Потев в вязаной рубашке,  
Со столика приняв поднос,  
На столике расставив шашки,  
Над столиком поставив нос;  
И скажет в пепел папирос  
В ответ на новости такие:  
— «Под дымкой — всё; и всюду — тень...



Но не скудеет Мирликия<sup>1</sup>...  
Однако ж... будет: Духов день!»

Свой мякиш разжевавши хлеба,  
Сережа Соловьев под небо  
Воскликнет — твердый, как кремень:  
— «Не оскудела Мирликия!..  
А ну-ка все, кому не лень,  
В ответ на дерзости такие, —  
В Москве устроим Духов день!»  
Но Соловьев, не отвечая,  
Снедаем мировой борьбой,  
Проглотит молча чашку чая,  
Рукой бросаясь, как на бой,  
На доску: он уткнется в шашки;  
И поражают худобой  
Его обтянутые ляжки;  
Бывало, он пройдет к шинели:  
В меха шинели кроет взор;  
И — удаляется в метели:  
Седую головой в бобер;  
А вихри свистами софистик  
Всклопочут бледный кругозор!

---

<sup>1</sup> Родина Николая Чудотворца, аллегорически — «Страна Чудес».

Привзвизгнут: «Вот великий мистик!»  
И — пересвищут за забор!

А мы молчим, одним объаты;  
В веках — одно: навек одно...  
А перезвоны, перекаты  
Снежат, как призраки, в окно;  
А лампа бросит в занавески  
Свои литые янтари;  
Молчат египетские фрески  
На выцветавших драпри.  
Михал Сергеич повернется  
Ко мне из кресла цвета «бискр»;  
Стекло пенснэйное проснется,  
Переплеснется блеском искр...

Он — канул в Вечность: без возврата;  
Прошел в восторг нездешних мест:  
В монастыре, в волнах заката, —  
Рукопростертый, белый крест  
Стоит, как память дорогая;  
Бывало, он, — оснежен весь,  
Светлеет, огоньком мигая;  
Бывало, всё взревает здесь:  
Играет скатерть парчевая,  
Снегами воздуха взвивая;

И в ней — прослеженная стезь;  
Хрустя перемокревшим снегом,  
Бегу сюда отдаться негам,  
Озябший, замеченный весь.

Так всякий: поживет, и — помер,  
И — принят под такой-то номер.

3

Под стук сердец — «в концерт,  
в концерт» —  
Мудрец, юнец. Но что их манит,  
То — запечатанный конверт:  
Словами тайными обманет;  
Немой, загаданный глагол,  
Неизрекаемый, — он водит:  
То мараморохами зол,  
То добрым делом соглаголет;  
Изранит стуками минут,  
Багрянит, звуками измуча, —  
Такой мяукающий зуд,  
Такая дующая туча!..

Звук множит бестолочь голов  
И гложет огненное сердце;

И в звуках нет толковых слов;  
Здесь не найдешь единоверца;  
Из мысли: вылетят орлы;  
Из сердца: выйдет образ львиный;  
Из воли: толстые волы...  
Из звука: мир многоединый.  
Тот, звуковой, — во всё излит;  
Та, звуковая, — золотая;  
И этот — камень лазулит;  
И этот — пламенная стая.

У той:

— Над златокарей згой  
Град Гелиополь: дева Отис,  
Милуюсь лепетной серьгой,  
Целует цветик, миозотис;  
Рогами гранными, как черт,  
Туда — в века, в лазури-ляпис —  
Граниторозовый простерт  
В нее влюбленный, странный Апис.

У этой: —

— Вытечет титан,  
Златоголовый, змееногий;  
Отзолотит в сырой туман:

И — выгорит, немой и строгий;  
Седое облако висит  
И, молний полное, блистает,  
Очами молний говорит,  
Багровой зубриной слетает,  
Громово тарарахнув в дуб  
Под хохотом Загрея-Зевса...

Вот этот вот: он — туп, как... пуп:  
Прочел — приват-доцента Гревса...

И дирижирует: Главач<sup>1</sup>.  
И дирижирует: Сафонов<sup>2</sup>...  
И фанфаронит: часто — врач;  
И солдафонит: каста «**фонов**»;  
Интерферируя наш взгляд  
И озонируя дыхание,  
Мне музыкальный звукоряд  
Отображает мирозданье —  
От безобразий городских  
До тайн безобразий Эреба,  
До света образов людских

---

<sup>1</sup> Петербургский дирижер 900-х годов.

<sup>2</sup> Директор Московской консерватории этого времени.

Многообразиями неба;  
Восстонет в ночь эфирный пад,  
В зонах гонит бури знаков:  
Золотоколых Ореад,  
Златоколых зодиаков...

.....

Стой — ты, как конь, заржавший стих —  
Как конь, задрывший хвост строками —  
Будь прост, четырехстопен, тих:  
Не топай в уши мне веками;  
Ведь я не проживу ста лет...  
Я — вот... Я — здесь: студент московский,  
Я — на подъезде...

Люстры свет.

И — Алексей Сергеич П-овский...  
И — сердца бег, и — сердца стук.  
Сердца — бегут; на звуки... Верьте, —  
В субботу вечером наш круг  
На Симфоническом концерте...

Проходят, тащатся, текут;  
Вокруг — шпалеры кавалеров:  
Купцов, ученых, миллионеров

(Седых, муругих, пегих, серых!);  
Марковников профессор — тут;  
Бурбон... И — рой матрон «мегерых»,  
И — шу-шу-шу, и — ша-ша-ша,  
И — хвост оторван: антраша...  
Багровая профессорша;  
За ней в очках профессор тощий  
Несет изглоданные мощи  
И — злое, женино, боа;  
Вот туалет Минангуа<sup>1</sup>:  
Одни сплошные валансьены;  
И — тонкий торс; и юбка «клошь», —  
Не шумно зыблемая рожь,  
Не шумно зыблемые пены;  
Блистая ручкой костяной,  
Взлетает веер кружевной...  
О, эти розовые феи!..  
О, эти голубые!.. Ишь: —

Красножилетые лакеи  
Играют веером афиш.

Графиня толстая, Толстая,  
Уж загляделась в свой лорнет...

---

<sup>1</sup> Модная московская портниха 90-х годов.

Выходит музыкантов стая;  
В ней кто-то, лысиной блистая,  
Чихает, фраком отлетая,  
И продувает свой кларнет...  
Возня, переговоры... Скрежет:  
И трудный гуд, и нудный зуд —  
Так ноет зуб, так нудит блуд...  
Кто это там пилит и режет?  
Натянута пустое дно, —  
Долдонит бебень барабана,  
Как пузо выпуклого жбана:  
И тупо, тупо бьет оно...

О, невозможные моменты:  
Струнят и строят инструменты...

Вдруг!..

Весь — мурашки и мороз!  
Между ресницами — стрекозы!  
В озонных жилах — пламя роз!  
В носу — весенние мимозы!

Она пройдет — озарена:  
Огней зарней, неопалимеей...  
Надежда Львовна Зарина  
Ее не имя, а — «**во-имя!..**»



Браслеты — трепетный восторг —  
Бросают лепетные слезы;  
Во взорах — горний Сведенборг;  
Колье — алмазные морозы;  
Серьга — забрежжившая жизнь;  
Вуаль провеявшая — трепет;  
Кисеи вуалевая брызнь  
И юбка палевая — лепет;  
А тайный розовый огонь,  
Перебегая по ланитам  
В ресниц прищуренную сонь,  
Их опаливший меланитом, —  
Блеснет, как северная даль,  
В сквозные, веерные речи...  
Летит вуалевая шаль  
На бледно-палевые плечи.

И я, как гиблый Гибеллин,  
У Гвельфов ног, — без слов, без цели:  
Ее потешный палладин...  
Она — Мадонна Рафаэля!  
Пройдет, — мы, вспыхнувши, вздохнем,  
Идиотически ослабнем...  
Пройдет с раскосым стариком,  
С курносом, с безволосым бабнем —

Пройдет, и сядет в первый ряд,  
**Смеясь без мысли и без речи**<sup>1</sup>;  
И на фарфоровые плечи,  
Переливаясь, бросят взгляд —  
Все электрические свечи.  
И ей бросает оклик свой —  
Такой простой, — Танеев-мейстер<sup>2</sup>;  
Биноклит в ложе боковой  
Красавец обер-полицмейстер<sup>3</sup>.

Взойдет на дирижерский пульт,  
Пересекая рой поклонов,  
Приподымая громкий культ,  
Ее почтенный жрец, — Сафонов:  
Кидаясь белой бородой  
И кулаками на фаготы, —  
Короткий, толстый и седой, —  
Он выборматывает что-то;  
Под люстры палочкой мигнув<sup>4</sup>,  
Душой, манжетом, фалдой, фракком

---

<sup>1</sup> Стих А. Блока.

<sup>2</sup> С. И. Танеев, композитор, теоретик музыки и бывший директор Московской консерватории.

<sup>3</sup> Впоследствии по всей России известный Ф. Трепов.

<sup>4</sup> Впоследствии Сафонов дирижировал без палочки.

И лаком лысины метнув, —  
 Валторну поздравляет с браком;  
 И в строгий разговор валторн  
 Фаготы прорицают хором,  
 Как речь пророческая Норн,  
 Как каркнувший Вотанов ворон;  
 А он, подняв свою ладонь  
 В речитативы вьолончеля:  
 — «Валторну строгую не тронь:  
 Она — Мадонна Рафаэля!»

И после, из седых усов  
 Надувши пухнувшие губы  
 На флейт перепелиный зов, —  
 Приказ выкидывает в трубы;  
 И под Васильем Ильичом,  
 Руководимые Гржимали<sup>1</sup>,  
 Все скрипоканты провизжали,  
 Поставив ноги калачом.

Бесперый прапор подбородком  
 Попав в просаки — *с'кон'апель*, —  
 Пройдет по ноткам, как по водкам,  
 Устами разливая хмель;

---

<sup>1</sup> Гржимали, исполнявший первую скрипку в оркестре, профессор Московской консерватории.

Задушен фраком, толст и розов,  
Ладонью хлопнув в переплеск,  
Подтопнув, — лысиной Морозов  
Надуто лопается в блеск<sup>1</sup>;  
За ним — в разлив фиоритуры,  
Бросаясь головой, карга  
Выводит чепчиком фигуры:  
И чертит *па*, и вертит *туры*  
Под платьем плисовым нога:  
Дрожа, дробясь в колоратуры,  
Играет страстная серьга;  
Пятно всё то же щурым ликом  
На руку нервную легло:  
Склоняет Скрябин<sup>2</sup> бледным тиком  
Необъяснимое чело,  
И — пролетит скрипичным криком  
В рой гностических эмблем,  
Мигая из пустых эонов;  
Рукою твердой тему тем  
За ним выводит из тромбонов  
Там размахавшийся Сафонов:  
Кидаясь белой бородой

---

<sup>1</sup> М. А. Морозов, московский меценат того времени (смотри портрет Серова).

<sup>2</sup> Посетитель симф. концертов того времени.

И кулаками на фаготы, —  
Короткий, толстый и немой,  
Как бы вынюхивает что-то;  
Присядет, вскинув в воздух нос:  
Вопрос, разнос во взгляде хитром;  
И стойку сделавши, как пес,  
Несется снова над пюпитром;  
Задохнется и — оборвет,  
Платком со лба стирает пот;  
И разделяется поклоном  
Меж первым рядом и балконом.

И постоит, и помолчит,  
И по пюпитру постучит:  
И — все листы перевернулись;  
Сердца, как в бой, сердца — рванулись...  
И вновь — вскипающая новь;  
И вновь — всклоченная бровь:  
И вновь — пройдутся фалды фрака;  
И стаю звуков гонит он,  
Как зайца гончая собака, —  
На возникающий тромбон.

Над пухоперою каргою,  
Над чепчиком ея счернен

Жеребчиком мышиным — «**он**»,  
Кто вьется пенною пургою  
И льет разменной деньгою,  
Кто ночью входит в пестрый сон  
И остро бродит в **ней** — счернен —  
Над ней, над нами, над вселенной  
Из дней, своими снами пленный;  
Он — тот, который есть не он,  
Кому название легион:  
Двоякий, многоякий, всякий  
Иль просто окончанье, «**уй**»,  
Виющийся, старинный змий, —  
В свои затягивает хмури,  
Свои протягивает дури:  
Он — пепелеющая лень  
И — тяготеющая тень;  
Как Мефистофель, всем постылый,  
Упорным профилем, как черт, —  
Рассудок, комик свинорылый:  
К валторне черной он простерт;  
Как снег, в овьюженные крыши,  
Как в мысли, гложущие мыши, —  
В мечты, возвышенные свыше, —  
Бросает сверженную сушь:  
Сухую прописную чушь;

Упавшим фраком ночь простерши,  
Кликуши-души, — ходит он —  
Кликуши-души — горше, горше —  
Упавшим фраком — душит: в сон!..

Черней, упорней гром в валторне:  
Грознее, озорней Она  
Грозой молниеносной, горней —  
Грозою гор озарена:

— Так дымом пепелит и мглеет  
Виеголовый, мгловый слой;  
Как змий, он отдымит, ответит  
В багровом горизонте мглой:  
Слезами облако, светая,  
Слезами полное, молчит;  
И в волны, в воздух — тая, тая, —  
Глазами молнии дрожит,  
Как воздыханиями арфы,  
Как лепетанием струны —

Души — Марию зрящей Марфы —  
Из просветленной глубины!..

И бросят в арфы, — шали, шарфы,  
Вдыхая вестью дорогой, —

Вон те, Марии, эти Марфы,  
Над жизнью, старою каргой.

Вы, сестры —

— (Ты, Любовь — как роза,  
Ты, Вера, — трепетный восторг,  
Надежда — лепетные слезы,  
София — горний Сведенборг!) —

Соединив четыре силы  
В троякой были глубиной,  
Меня примите из могилы,  
Светите оком — Той, Одной, —  
Мечтой вуалевой, как трепет,  
Несущей далевую жизнь  
На опечаленный мой лепет  
Сквозь звуков маревую жизнь.

Моя Надежда, дева Отис,  
Милуясь лепетной серьгой,  
Вдыхая цветик, миозотис,  
Из зовов арфы дорогой,  
Бросает взор, лазури-ляпис,  
В воздухолетный септаккорд:  
И взор, читая звуков запись,



Над миром —  
— Аписом —  
— простерт!

Перебегает по ланитам  
В ресниц прищуренную сонь,  
Их опаляя меланитом,  
Таимый розовый огонь.

С неименуемою силой  
С неизреченных аллилуй  
Ко мне, волнуемому Милой,  
Мгновенный свеян поцелуй.

Так из блистающих лазурей  
*Глазами полными, огня<sup>1</sup>,*  
Ты запевающею бурей  
Забриллиантилась — в меня:  
Из вышины — разгулы света;  
Из глубины — пахнуло тьмой;  
И я был взят из молний лета  
До ужаса — Тобой: Самой!

---

<sup>1</sup> Строка Лермонтова «С глазами полными лазурного огня» перешла в тему Вл. Соловьева «Три свидания», откуда попала в сокращенном виде в мою поэму.

Ты на меня сходила снами  
Из миротворной тишины:  
Моей застенчивой весны  
Оголублила глубинами;  
И мне открылась звуком бурь  
Катастрофической цевницы  
И милоглазая лазурь,  
И поцелуйная денница:  
Ее, о время, — опурпурь!

Благонамеренные люди,  
Благоразумью отданы:  
Не им, не им вздыхать о чуде,  
Не им — святые ерунды...  
О, не летающие! К тверди  
Не поднимающие глаз!  
Вы — переломанные жерди:  
Жалею вас — жалею вас!  
Не упадет на ваши бельма  
(Где жизни нет — где жизни нет!) —  
Не упадет огонь Сент-Эльма  
И не обдаст Дамасский свет. .  
О, ваша совесть так спокойна;  
И ваша повесть так ясна:  
Так не безумно, так пристойно

Дойти до дна — дойти до дна.  
В вас несвершаемые лёты  
Неутоляемой алчбы —  
Неразрывные миголеты  
Неотражаемой судьбы...  
Жена — в постели; в кухне — повар;  
И — положение, и вес;  
И положительный ваш говор  
Переполняет свод небес:  
Так выбивают полотеры  
Пустые, пыльные ковры...  
У вас — потухнувшие взоры...  
Для вас и небо — без игры!..

.....

Мои мистические дали  
Смычком взвивались заливным,  
Смычком плаксивым и родным —  
Смычком профессора Гржимали:  
Он под Васильем Ильичом  
(Расставив ноги калачом), —  
Который, —

— чаля из эонов

На шар земной, — объятый тьмой,

Рукою твердой на тромбонах  
Плывет назад — в Москву, домой:  
Слетит, в телодвижение хитром  
Вдруг очутившись над пюпитром,  
Поставит точку: оборвет,  
Сопит и капли пота льет,  
И повернувшись к первой скрипке,  
Жмет руки и дарит улыбки,  
Главой склоняясь в первый ряд,  
Где на фарфоровые плечи,  
Переливаясь, бросят взгляд,  
Все электрические свечи;  
Задушен фраком, толст и розов,  
Ладонью хлопнув в переплеск,  
Бросаясь лысиной, — Морозов  
Надуто лопается в блеск.

И вот идет, огней зарнимей  
Сама собой озарена,  
Неся, как трэн, свое «во-имя», —  
Надежда Львовна Зарина;  
Буали — лепетные слезы;  
Браслеты — трепетный восторг;  
Во взорах — горний Сведенборг;  
Колье — алмазные морозы:

Блеснет, как северная даль,  
В сквозные, веерные речи;  
Летит вуалевая шаль  
На бледно-палевые плечи...

— «Скажи, тобой увлечена  
Надежда Львовна Зарина?»  
— «Не знаю я...»

— «Быть может?»

— «Да!»

Выходит музыкантов стая,  
И кто-то, фраком отлетая,  
В чехол слагает свой кларнет...  
Пустеет зал, и гаснет свет...

У двери — черные шпалеры;  
Стоят: мегеры, кавалеры;  
И — ша-ша-ша: шуршат, спеша,  
Атласами спускаясь с хоров...  
— «Не та калоша: Каллаша!»<sup>1</sup>  
Стыдливо низится Егоров<sup>2</sup>;  
Лысеет химик Каблуков<sup>3</sup> —

---

<sup>1</sup> Каллаш — московский писатель и критик.

<sup>2</sup> Математик.

<sup>3</sup> Проф. Моск. университета.

Проходит в топот каблуков;  
Проходит Нос<sup>1</sup> — по воле рока  
Он, вы представьте, — без Шенрока!  
Выходим!..

4

...Вижу этих дам —  
В боа — дородных, благородных;  
И — тех: пернатых, страстных дам,  
Прекрасных дам в ротондах модных...

Костров каленые столбы  
Взовьются в кубовые сине  
Из-за редющей толпы;  
Стрекозы, рдеющие в иней,  
Метаясь, гаснут всем, что есть;  
Мордастый кучер прогигикнет;  
Снегами радостная весть,  
Слетая, сладостно воскликнет;  
И прометет — и пронесет  
Квадратом лаковым из ночи,  
Ударит конским потом в рот,  
Завертит огненные очи,

---

<sup>1</sup> Присяжн. повер. Нос — посетитель концертов того времени.

Очертит очерк дорогой  
Из соболей в окне кареты...

Вдали слезливою серьгой  
Играют газовые светы...

И всё, что было, всё, что есть —  
Снеговерченье ясных далей,  
Светомолений светлых весть,  
Перелетание спиралей!

Но взвоят улицей зима...

И быстроногою фигурой,  
Из ног выметываясь, тьма  
Растет и сумеречит хмуро  
На белобокие дома;  
И мнится: темные лемуры,  
Немые мимы, — из зимы,  
Мигая мимо, строят туры  
И зреют речью:

— «Ты и мы!...»

Иду, покорный и унылый,  
Четвероногим двойником:  
И — звезденеет дух двухкрылый;

И — леденеет косный ком;  
Перемерзая и мерцая,  
Играем роем хрусталей,  
Налью из зеркала лица я  
Перезеркаленных лилей, —  
И там, под маской, многогрешный,  
Всклоочу безысходный срам,  
Чтобы из жизни встал кромешный  
Бесцельный, сумасшедший храм...

Взлетайте выше, злые мимы,  
Несясь вдоль крыши снеговой,  
Мигая мимо — в зимы, в дымы —  
Моей косматой головой!..  
О, обступите — люди, люди:  
Меня спасите от меня;  
Сомкните молнийные груди  
Сердцами, полными огня.  
Я — зримый — зеркало стремлений,  
Гранимый призраком алмаз  
Пересеченных преломлений:  
Мигнув, отбрасываюсь — в вас,  
Как переполненный судьбою  
На вас возложенный венец:  
Созрею, отдаваясь бою



Родимых, греющих сердец.  
Вы — подойдете, я — оломлен;  
Вы — отойдете, я — не тот: —  
Я переломлен, переполнен  
Переполохами пустот,  
Как тени путолетний конус,  
Как облачка высотный лет,  
Как бессердечный, вечный тонус  
Несуществующих высот.

На тучах строятся фигуры:  
И я — изъятьем лицевым,  
Дробимый, сумеречный, хмурый,  
Несусь по кучам снеговым;  
Из ног случайного повесы  
Тянусь — безвесый, никакой:  
Меня выращивают бесы.  
Невыразимою тоской...  
Мы — неживые, неродные, —  
Спиральи чьих-то чуждых глаз:  
Мы — зеркала переливные —  
Играем в ясный пустопляс;  
На стенах летом пляшут пятна;  
В стакане светом пляшет винт;  
И всё — так странно непонятно;

И всё — какой-то лабиринт...  
Глаза — в глаза!.. Бирюзовеет...  
Меж глаз — меж нас — я воскрешен;  
И вестью первою провеет:  
Не — ты, не — я!.. Но — мы: но — Он!

А ум насмешливый, как леший,  
Ведет по плоскости иной:  
Мы чешем розовые плечи  
Под бирюзовою весной;  
Перемудрим, перевопросим,  
Не переспросим, не поймем,  
Мечту безвременную бросим,  
По жизни бременно пройдем;  
И не выносим, и ругаем  
В летах переблиставший дым:  
Бодаем жалобным бугаем<sup>1</sup>,  
Брыкаем мерином седым.  
Рассудок, свинорылый комик,  
Порою скажет в зовы зорь,  
Что лучше деревянный домик,  
Чем эта каменная хворь;  
И прячет голову, как страус,  
Отскочит в сторону, как пес,

---

<sup>1</sup> Бугай — бык по-малороссийски.

Вмаячив безысходный хаос,  
В свой обиходный, злой «*хавос*»...  
Переварив дары природы  
Тупыми животами, — мы  
Перетопатываем годы;  
И — утопатываем в тьмы.

Вставайте, морочные смены,  
Пустовороты бытия,  
Как пусто лопнувшие пены, —  
Да, вас благословляю я!  
Бросай туда, в золотое море,  
В мои потопные года —  
Мое рыдающее горе  
Свое сверкающее: «Да!»  
Невыразимая Осанна,  
Неотразимая звезда,  
Ты Откровением Иоанна  
Приоткрывалась: навсегда.

Кропя духами Аткинсона  
Ей ометеленный подъезд,  
Пред Нею, тайною иконой,  
Я упивался блеском звезд;  
Она ко мне сходила снами

Из миротворной глубины  
И голубила глубинами  
Моей застенчивой весны;  
Персты орфической цевницы  
Приоткрывали звуком бурь  
И поцелуйные денницы,  
И милоглазую лазурь.

Остановясь перед киотом,  
Бывало, пав под фонарем,  
Я, полоненный миголетом,  
Молением тихим осенен;  
В белопокровы, в ветроплясы  
Метясь светелицей на нас,  
Влача свистящие атласы,  
Вставал алмазноглазый Спас.

Бывало: белый переулок  
В снегу — дымит; и снег — летит.  
И Богоматерь в переулок  
Слезой перловою глядит.  
Бегу Пречистенкою... Мимо...  
Куда? Мета — замечена,  
Но чистотой необъяснимой  
Пустая улица ясна.

Кто там, всклокоченный шинелью,  
Скрыв озабоченный свой взор,  
Прошел пророческой метелью  
(Седую головой — в бобер),  
Взвиваясь в вой седоволосый,  
Своей космою пурговой,  
Снегами сеющих вопросы  
На нас из Вечности самой.  
А вихри свистами софистик  
Заклокотали в кругозор,  
Взвизжали: «Вот — великий мистик!»  
И усвистали за забор.

Мигают звезды теософий  
Из неба кубового в вой;  
Провеял кризис философий,  
Как некий гейзер снеговой:  
Так в ночи вспыхивает магний,  
Бьет электрический магнит;  
И над поклонниками Агни,  
Взлетев, из джунглей заогнит...

Бегу Пречистенкою — мимо:  
Куда? Мета — замечена;  
Но чистотой необъяснимой  
Пустая улица ясна...

Проснулась на Девичьем Поле  
Знакомым передрогом ширь:

— «Извозчик: стой!»

— «Со мною, что ли?»

— «В Новодевичий монастырь!..»

— «Да чтоб тебя: сломаешь сани!..»

.....

И снова зов — знакомых слов:

— «Там — день свиданий, день

восстаний...»

— «Ты кто?»

— «Владимир Соловьев:

Воспоминанием и светом

Работаю на месте этом...»

И — никого: лишь белый гейзер...

Так заливается свирель;

Так на рояли Гольденвейзер

Берет уверенную трель.

Бывало: церковка седая

Неопалимой Купины<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Церковь Неопалимой Купины в Неопалимовском переулке близ Пречистенки и Девичьего поля.

В метели белой приседая,  
Мигает мне из тишины;  
Перед задумчивым киотом —  
Неугасимый фонарек;  
И упадает легким лѐтом  
Под светом розовый снежок.  
Неопалимов переулок  
Пургой перловою кипит;  
И Богоматерь в переулок  
Слезой задумчивой глядит.

### Эпилог

Двадцатилетием таимый,  
Двадцатилетием чернен,  
Я слышу зов многолюбимый  
Сегодня, Троицыным днем, —  
И под березкой кружевною,  
Простертой доброю рукой,  
Я смыт вздыхающей волною  
В неутихающий покой.

Троицын день и Духов день

*Петроград, 1921 года*

## СОДЕРЖАНИЕ

*Александр Марков*

ЗОЛОТО В ЛАЗУРИ СМЫСЛА . . . . . 5

**Андрей Белый**

**ПРИНЦИП ФОРМЫ В ЭСТЕТИКЕ**

(сборник)

Световая сказка . . . . . 29

Священные цвета . . . . . 46

Аргонавты . . . . . 80

О целесообразности . . . . . 94

Принцип формы в эстетике . . . . . 122

Смысл искусства . . . . . 176

Будущее искусство . . . . . 250

Магия слов . . . . . 259

Искусство . . . . . 300

Песнь жизни . . . . . 318

Человек

*Предисловие к повести «Человек»,  
являющей собой хронику XXV века . . . 354*



## ▣ СОДЕРЖАНИЕ ▣

Будем искать мелодии <Предисловие к сборнику «После разлуки»> . . . . .	364
Речь на 1-м пленуме оргкомитета Союза советских писателей (30 октября 1932 г.) . . . . .	374
Первое свидание Поэма . . . . .	383

*Научно-популярное издание  
Искусство и действительность*

**Белый Андрей**  
**Принцип формы в эстетике**

Генеральный директор издательства *С. М. Макаренков*

Ведущий редактор *Д. Рындин*  
Технический редактор *Е. Крылова*  
В оформлении обложки использована картина  
*Е. Поленовой «Жар-птица» (1897–1898)*  
В оформлении издания использован  
портрет Андрея Белого кисти *Леона Бакста (1905)*  
Художественное оформление: *Е. Саламашенко*  
Компьютерная верстка: *А. Дятлов*  
Корректор *В. Павлова*



Знак информационной продукции согласно  
Федеральному закону от 29.12.2010 г. N 436-ФЗ

Подписано в печать 30.03.2018 г.  
Формат 80×100/32. Гарнитура «ZapfElliptical711 BT».  
Усл. п. л. 20,63

Адрес электронной почты: [info@ripol.ru](mailto:info@ripol.ru)  
Сайт в Интернете: [www.ripol.ru](http://www.ripol.ru)

ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик»  
109147, г. Москва, ул. Большая Андроньевская, д. 23

Отпечатано: Публичное акционерное общество  
«Т8 Издательские Технологии»  
109316, г. Москва,  
Волгоградский проспект, дом 42, корпус 5  
[www.t8group.ru](http://www.t8group.ru); [info@t8print.ru](mailto:info@t8print.ru)  
тел.: 8 (499) 332-38-30