

Конст. Эрберг

ПЛЕН

*

ЦЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА



Константин Эрберг

ПЛЕН

*

**ЦЕЛЬ
ТВОРЧЕСТВА**



Издательство «ВОДОЛЕЙ»
ТОМСК — 1997

ББК 84.Р1
Э74

Учредитель издательства «Водолей» —
Томская областная научная библиотека им. А. С. Пушкина

В оформлении использована обложка журнала «Аполлон»
М. Добужинского и портрет К. Эрберга работы М. Добу-
жинского

Э74 Эрберг К. Плен. Цель творчества. — Томск: Издатель-
ство «Водолей», 1997. — 160 с.

Выдающийся философ, теоретик искусства и поэт Конст. Эрберг (Константин Александрович Сюннерберг, 1871-1942) сегодня почти неизвестен современному читателю. Ученик Льва Шестова, философ «иннормизма», поэт символистской школы, Эрберг — заметная фигура в истории культуры Серебряного века.

В книгу вошли единственный сборник стихотворений Конст. Эрберга «Плен» и замечательный трактат-манифест «Цель творчества», отмеченный духом подлинной творческой свободы и истинно поэтической образностью и вдохновением.

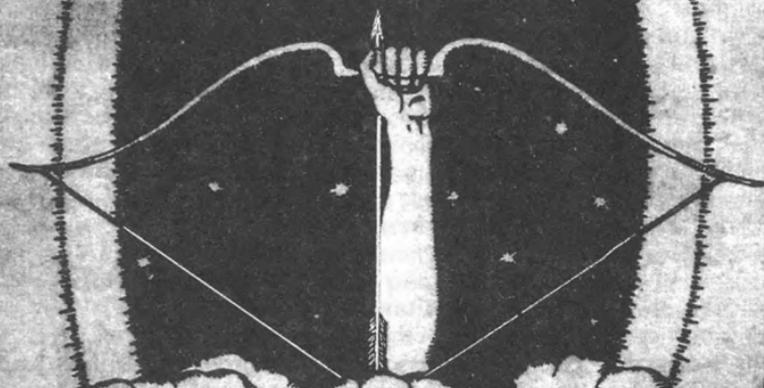
Э $\frac{4700000000}{M46(03)-97}$ без объявл.

ISBN 5—7137—044—5

© «Водолей», составление, оформление, 1997

КОНСТ. ЭРБЕРГЪ

П Л Ъ Н Ъ



ПЕТЕРБУРГЪ

1918

АЛКОНОСТЪ



ПРЕДИСЛОВИЕ

Величаво развесистое дерево прекрасной поэзии русской. Жизненными соками напоенное, шумит оно, качаясь по ветру жизни, и поет свои вольные песни мечтающей душе человеческой. И внемлет очарованная душа, и радостно ей глядеть на мир сквозь узорчатую сеть мощных ветвей и гибких сучьев, сквозь мерцающую зелень стройного и величавого дерева прекрасной поэзии русской. Но не бессильная скороосыпающаяся листва, а своевольные, стойко растущие ветви и крепкие, четким узором раскинувшиеся сучья придают дереву характерные, лишь ему присущие очертания. Только то, что имеет свое собственное бытие и свою собственную волю, то, что борется со все уравнивающей и все сглаживающей безличностью, — только то имеет и рост, и подлинную жизнь, и цену, ибо проводит на темном фоне вечности *свою* черту, — черту *своей* индивидуальности.

На дереве русской поэзии, как и на всяком другом дереве, листьев, конечно, больше, чем сучьев и ветвей. Великое множество таких листьев появляется каждый год: мелькают новые сборники стихотворений. Вырастают и опадают, не оставив по себе и следа. И лишь изредка возникает книга стихов, имеющая свое лицо, свою индивидуальность; книга, которая является не листом, а отдельным сучком на той или иной уже окрепшей ветви русской поэзии. Только такие книги, которые могут оказать влияние на рост поэзии, следует печатать и издавать: это книги-сучья. А издавать книги-листья — значит не ценить прекрасной поэзии русской и не понимать высокого ее назначения. Впрочем, самому поэту иногда трудно бывает решить: опадет ли его книга стихов с дерева поэзии как слабый листок, или окрепнет в сук. Этим и хотелось бы объяснить то, что у нас за последнее время возникает большое количество книг со стихами, часто очень умелыми и красивыми, иногда даже искренними, но все же такими, которые не содействуют росту дерева поэзии ни ввысь, ни вширь.

А между тем, писать стихи — какая это радость! И пусть пишет стихи всякий, кто хоть слегка только чувствует себя овеванным дыханием творческой страсти (ведь страсть эта осеняет каждого из нас хоть единожды в жизни). Пусть каждый пишет стихи для себя, ради радостей творческого преодоления, ради сладостного освобождения от уз повседневности. Пусть пишет стихи, и написавши — пусть их сжигает. А если жалко подарить огню эти милые странички с сетью перечеркнутых строчек, если жалко этих участников вспыхнувшей и потухшей творческой страсти, — пусть поэт сохранит их у себя, как хранят в любимой книге цветок, милый по воспоминаниям, но уже давно сухой и мертвый. Всем надо писать стихи, но немногим следует их печатать.

Автор настоящего сборника стихотворений думает, что он умеет ценить величие и красоту ветвистого дерева русской поэзии. Он сознает, что его небольшая книга — лишь слабый листок на этом дереве. — Что же побудило автора выпустить в свет свою несовершенную книгу?

* * *

Конечная цель, к которой бессознательно направляет человеческий дух свое художественное творчество, — это освобождение человечества от уз законов необходимости. В ценности такого освобождения чистое искусство пытается убедить человечество прежде всего при помощи формы (поскольку вообще форма в искусстве отделима от содержания). Внешнее содержание приносится в жертву содержанию внутреннему, которое едино во всех произведениях искусства и имя которому — свобода. В этом смысле можно сказать, что в чистом искусстве формой определяется внутренняя содержательность самого содержания, ради которого и живет форма. В зажигательном стекле формы творческие лучи поэтических солнц собираются для того, чтобы загорелась человеческая душа тоскою по изначальной и конечной свободе. Внешнему же содержанию, — сюжету, — мало придается значения чистым искусством. Таким образом, форма в произведениях чистого искусства всегда на первом плане.

Между тем настоящий сборник, выставляя на первый план внешнее содержание своих стихотворений, тем самым сознательно как бы отмежевывает себя от чистой поэзии. Не имеет ли здесь читатель дело с поэзией тенденциозной, то есть с такой, которая более всего заботится о внешнем содержании, о сюжете, все же остальное, — внутреннее содержание и форму, — считает малозначащим?

По этому поводу автор должен сказать, что высоко ценя и бережно относясь к прекрасной русской поэзии, он никогда не взял бы на себя смелость выпустить в свет сборник всех своих стихотворений. Он хорошо сознает, что такой сборник не мог бы содействовать ни росту, ни украшению русской поэзии, так как не прибавил бы ни одного нового самостоятельного сучочка к ее могучему ветвистому дереву. Что же касается той малой части всего написанного автором, которая лежит сейчас перед читателем, то она видит свет лишь потому, что ряд стихотворений сочетался здесь в одно целое после подбора их по внешнему содержанию, с которым и обращается автор к читателю. Этот то подбор стихотворений, пожалуй, и можно было бы назвать тенденциозным. Однако, если тенденциозна из-за этого вся книга, то отсюда еще не следует, чтобы строфы ее слагались с присущей тенденциозной поэзии холодностью и спокойной расчетливо-

стью. Тема «Плена» находится в тесном родстве с темой, положенной в основу работ автора по теории творчества и эстетике. Тема эта составляет символ веры, надежды и утешения в плену томящегося духа. Как бы мог он кощунственно коснуться ее, если бы руководился холодной расчетливостью? Видал ли кто-нибудь пленника, мечтающего о свободе спокойно? Наконец, не следует забывать, что форма, уступая в этом сборнике стихотворений свое первенствующее место внешнему содержанию, остается по отношению к внутреннему содержанию в том же положении, в каком она стоит к нему в произведении чистого искусства: как в чистой поэзии все колдования формы творятся ради единственной и конечной цели — свободы, так и в настоящей книжке все содержание стихотворений направлено к той же высокой цели. Автор надеется, что высокой этой целью хоть отчасти искупается тот недостаток сборника, который дает повод к обвинению его в тенденциозности.

* * *

Что касается внешнего содержания, то книга эта говорит о темницах, в которые заключен плененный дух человеческий, говорит о том дерзновении, какое он чувствует в себе для борьбы за освобождение, и, наконец, говорит об исходе этой борьбы.

Дух человеческий, изначально свободный, но некогда, добровольно, путями неизвестными, пришедший к состоянию подчинения последней власти, ныне осознает себя заключенным во много темниц и ощущает на себе насилие вселенной. Он хочет назад — в свою свободу. Мир для него — звездная тюрьма. Пленник природы, он заключен в оковы человеческого тела, в узы человеческой ограниченности. Природа терзает его, околдовывая по временам, как блудница, чарами телесной своей красоты: и тем горше плен, чем зазывнее красота этой любовницы-палача, которая пленяет не потому, что любит, а для того, чтобы пленом этим показать свою силу и власть над свободолобивым духом, чтобы поставить на него свою тяжкую пяду. И, придавлен ею, лежит околдованный дух в сладком аду, во мраке земного счастья.

Вот первые робкие попытки осветить мрак и выйти из порочного круга чар. Но доверчивые руки, простертые навстречу блеснувшим радужным крыльям радости, так и остаются протянутыми в беспредельность мира. В тоске пытается одинокий дух растрогать своей судьбою камни: ведь когда заплачут камни, должна же преобразиться вся природа! Но камни сухи. — Пой, море, говори со мною! — взывает он, — заговори, природа, со мной по-братски, пока не взошла твоя заря, с ее дневною тяготой, с грохочущими телегами

жизни! — Но природа молчит. Ползет зловещей полосой заря, надвигается день, и по омертвевшим сердцам людским грохочут грузные телеги жизни. Еще не теряя надежды, пытается дух взлететь над земными долинами на пурпурных крылах интуиции. Но истерзаны крылья гневным орлом небес и падают жалким камнем в низины природы, и томится огненный дух в теле-камне. И видит дух, что природа — обман, и чует, что только тогда она и ценна, когда он сам осенит ее своею творческой страстью, своей художественной ложью.

Нелегко освободиться от чар пленяющей плоти природы; трудно не поддаться колдованиям золотого дня жизни и не улыбнуться в ответ на солнечную улыбку, зовущую в объятия природы-блудницы, распростершей перед тобою свое прекрасное тело. И все же знает дух цену звонким звонам и ярким светам дня. Как ничтожны они по сравнению с теми пронзающими дух немymi звонами, с теми ослепляющими дух черными светями, которые иной раз зовут его в одинокую ночь творчества. Судьбою завязанный злой узел мира сам собою не развяжется. Тщетно ждать спасения извне. Спасение — в человеке. Его мечи разрубят узел и освободят мир. Дух чует, что он, мощный и крылатый, смеет мечтать о лучах беззакатного, вечного солнца в освобожденной природе. Земле противопоставляется небо. И если земля — тюрьма, то не к небу ли порывается дух, не им ли хочет заменить он покидаемую землю? — Нет, он не хочет освободиться от земли. Не землю, а лишь земные узы отвергает он. Своими страданиями освятил он землю и не желает покинуть милой земной жизни. Он хочет землю, но не хочет, чтобы она была тюрьмой. Небесной и свободной хочет он видеть землю. Но и небо желает он видеть земным и, вместе с тем, свободным. И в этом взаимном проникновении друг в друга — преобразование земли и неба, преобразование всего бытия, из которого ничто не исключается, — все остается, ибо все допустимо. Всему есть место в освобожденной и преображенной природе. Но трудно бороться только земным оружием. Взлетай же, дух, над землею в небесные страны. Учись там неземным мечтам, свободным словам, своевольным делам: учись дерзновению. Но бойся, бойся небесного плена. Возвращайся, искушенный небом дух, на землю и дерзай. Своевольием творческим преображай родную землю в свободное Земле-небо.

Но где же те пути, что ведут туда? — И вот из мира темный дух переносит свой взор в собственные свои глубины.

Закалившись в грозах жизни для бытия на ее низинах, заковывает дух себя в броню стойкости и подлинной человеческой гордости. Он, — лев, крылатый лев земли, — он всегда слышит в своем сердце набатные звоны мечтаний о свободе, о той свободе человеческих деяний, которая жиз-

ненной толпою понимается лишь как насилие, но которая приводит всякого, умеющего ценить ее великое имя, к гордой и уже потому, в пределах жизни, свободной безупречности человеческих поступков. И ненавистью горит сердце к рабам, забывшим былую свою волю.

Но за чертою насилия людей лежит ведь целый мир с его игом. Все заслоняющая и все собою охватывающая великая любовь к безусловной свободе, — свободе от всякого насилия, — рождает великую ненависть к игу мира, к насилию космоса и последней власти. У великой любви к свободному бытию берет ненависть свою силу. И хоть на краткое мгновение стремится дух пережить освобождение от ига мира в те моменты крайних дерзаний, когда могучей силе природы противопоставляет он силу своей ненависти. И в иные мгновения расцветает она алыми цветами творческих огней. В огнях этих мечтает свобододобивый дух переплавить и спасти природу и преобразить мир. Но видит, что одному это не под силу. Только все человечество объединенными творческими усилиями сможет преобразить природу в вольный рай. И радостное предчувствие грядущих одолений человечества тревожными огнями освещает темницу мира.

А пока этого не случилось, — все точится и точится рана узника природы, — незакрывающаяся рана, с которой пришел он в мир. И имя ей — неволя. Но вот, приходит ненависть и закрывает рану, вложив в нее свой меч. Кровь больше не льется, но рана заражена ненавистью, которая вместе с тем есть любовь, — великая любовь к свободному бытию. И ради этой любви готов зараженный и оживленный ненавистью дух вынуть из раны меч, чтобы обратить его на врага. Он предчувствует, он знает, что вынуть из раны меч — значит пролить кровь, — кровь не только чужую, но и свою. Он чувствует, что вход в вольный рай — только через врата отчаяния. Он готов вступить в них. И в этом помогает ему сама жизнь. Жизнь, которая даже к жалкому земному счастью ведет через черное горе; жизнь, похоронившая вольную душу в колеях проторенных дорог, — в своих глубоких колеях-гробах; жизнь, требующая обетов вечности; жизнь, эти обеты дающая и их нарушающая; жизнь, в жалкой простоте своей, знающая свободу лишь в ограниченных запретами пределах. Эта жизнь ведет дух по пути преступления норм повседневности, норм вечности. И жизни помогает смерть. Иронические загадки о добре и зле, — их дерзновенно разрешает своевольный дух избранием *своего* добра и *своего* зла. Бездорожье — отныне дикий путь его.

От проторенных дорог жизни, от тихого счастья земных долин, из плена рабского бытия бежит вольнолюбивый дух, бездорожный и беспутный, через врата отчаяния, под кремнистые откосы земных дорог, где нет места колеям; летит

он, буйный, к вольной-воле, к свету свободного бытия. Он хорошо знает, что взлет его кончится яростным падением в острокаменные объятия земных долин, под кремнистые откосы проторенных дорог. Он хорошо знает, что там суждено ему, обреченному, изойти алой кровью...

Не теплится ли, однако, в этом сознании безнадежности искра спасения? Ведь на дне безнадежности — такая, иной раз, радостная бодрость! Ведь в глубине обреченности — такое спокойствие, такая сила! Для того, чтобы ненависть-любовь взяла тебя в свой синий рай, надо только невзначай перевернуть баркас жизни. Перевернуть самовольно, со всем спокойствием обреченности, со всей радостью безнадежности. Как знать, не достигнешь ли ты, бездомный в мире бродяга, своей великой Родины, когда ступишь на путь дерзновения... И если нельзя растрогать камни мира, ибо мир глух; если нельзя добиться преобразования природы творчеством, ибо человечество еще растет; если нельзя дожидаться тех времен, когда оно вырастет до освобождения мира своим великим отчаянием, — то пусть хоть мое одинокое отчаяние посеет свои темные семена. И да вырастут из них цветы света.

Но видения... что за видения стоят перед глазами в вихре серебряного пламени? Что за видения сковывают душу? Пророчат неизбежную покорность?.. — Застынь же, не бейся, сердце! Окаменей, не дыши, грудь! чтобы ни одним биением, ни одним вздохом не пойти ей навстречу. И если покорность неминуема, то пусть наступают времена, пусть исполняются сроки. Душа моя чиста. Я жду.

* * *

Столь широки многообещающие горизонты деяний и мечтаний человеческих, такая чуется за ними обетованная земля, что на этой рабской земле часто не хватает слов для выражения чаемого чуда, не хватает слов для заражения верою в это чудо всех, в плену тоскующих. И вот, не довольствуясь более ясным, более простым, более разумным и более логичным методом убеждения, каким является облеченное в прозаическую речь рассуждение, — автор, чтобы заразить людей, чтобы убедить, чтобы заставить их уверовать в идеи, которые он считает для всех пленных спасительными, — пытается прибегнуть к гипнозу ритма, к магии стиха, к околдовывающей и заражающей силе поэзии. Ибо он знает, что когда слагались эти строфы, они все же были поэзией. Чем суждено им было стать потом — об этом легче судить со стороны.

*Посвящается
мудрой моей
МАТЕРИ*

I
ТЕМНИЦЫ

*Quell'è'l piú basso loco, e'l piú oscuro
E'l piú lontan dal ciel.*

Dante, Inf. IX.

РАСТРОГАТЬ КАМНИ

Облаков закатные опалы
Унеслись за сумрачные скалы,
И высокий берег потемнел.
Распластавшись тяжкою грядою,
Еще дышат камни теплотою
Неподвижно спящих, гладких тел.

О, сыны земли моей унылой, —
Братья-камни! — та же полонила
Нас одна могучая судьба.
Вы камней небесных драгоценней,
Для меня, земного, несомненной,
Чем опалов горних ворожба.
Вы меня, как брата, пожалейте.
Хоть одну печальную пролейте
За меня слезу: ведь никому
Кроме вас я больше не позволю
Пожалеть меня за злую долю,
Только вас во тьме я обниму.
Кто исторг из вас слезу печали,
Все близки тому земные дали,
Мир тому уж больше не тюрьма.
Уплывайте, розовые ризы,
Надвигайся, сумрак темно-сизый,
Поглоти меня, глухая тьма!

Ночь идет, влача свой звездный полог,
Я к груди прижал скалы осколок...
Камень сух. О, звездная тюрьма!

КОСТРЫ

Ты, дней былых свободный пламень!
Ты грел, ты жег, ты цвел, ты жил.
Теперь ты косно-спящий камень, —
Угрюмый пленник чуждых сил.

Огонь не жжет окаменевший,
Не греет каменный костер,
Не полыхает охладевший,
Застывший пламенный узор.

Но ты мне мил, мой камень желтый,
Мне твой знаком угрюмый сон,
В душе моей себе нашел ты
Ответный зов, ответный стон.

Твоя судьба, она близка мне:
И я был пламень, но потух,
И вот, коснея в теле-камне,
Томится огненный мой дух.

О, как взывающие немые,
Бесцветны, блеклы и серы!
Мы, — пленники Природы, — все мы
Окаменевшие костры.

МОЛИТВА

Ты мне бессмертье подарил
И с ним в могиле схоронил —
В своей вселенной.
В могиле вечно я гнию,
Но жизнь предвечную мою
Я помню, тленный.

Всем нам в свободной жизни той
Ты по свободе был родной,
Ты, в сонме равных.
Теперь мы все в плену твоём,
И силу дланей познаем
Твоих державных.

Я жемчуг гордости моей
Точу из плачущих очей
Тебе в угоду:
Верни, верни меня назад,
Верни меня, Свободный Брат,
В мою свободу!

20 сентября 1912.

ПРИЗЫВАНЬЕ ГРОЗЫ

Гряньте, гулких гроз глаголы!
Ливень теплый и веселый,
На земные ринься долы!

Воли жаждущий, алкающий,
Я лежу, цепями стянут,
Вести жду освобождающей,
Жду, — когда же громы грянут!

Цепи, розами повитые...
Но большее, чем цепями,
Я ужален ядовитыми
Благовонными шипами.

Ты, гроза, развей томящие
Благовонные дурманы,
Ливень теплый, ты целящие
Влей ручьи в живые раны!

Помоги, гроза, избавиться
Мне от сладостного яда,
А с цепями злыми справиться
Самому мне, видно, надо.

Гряньте, гулких гроз глаголы!
Ливень вешний и веселый,
На земные рухни долы!

ИСКРЫ

Гудит огонь, шипят дрова,
И вьются искры в дымке,
И непонятные слова
Вновь шепчут невидимки:

— Хоть черен дым, хоть душен дым,
Мы в дымных вихрях все ж летим,
Летим, летим к планетам.
Мы так бледны, едва видны,
Мы здесь на смерть обречены,
Но там — мы будем светом! —

Погас огонь. Конец мечте.
Лег траур сажи тонкой.
Кто это плачет в темноте?
Кто двигает заслонкой?

ТЕЛЕГИ

Во тьме ледяной предрассветной,
По улицам мертвым и гулким
Грохочут телеги.
Ты слышишь?

Дрожат половицы и двери,
Проснувшись, дрожишь ты от страха:

Что в этих телегах —
Ты знаешь.

Везут они снова день жизни,
День злого насилья вселенной,
День рабства и плена.
Ты плачешь.

Утешься: за грохотом этим
Я слышу — в своей колеснице
К нам Воля несется.
Ты веришь?

Во тьме ледяной предрассветной,
По нашим сердцам омертвевшим
Грохочут телеги...
Вставай!

Петербург.
1901.

ЗАРЯ

Bin ich ein Gott?
Goethe.

Заговори во тьме со мной, Природа,
Заговори!
Заговори! Не надо мне восхода
Твоей зари.
С огнями дня, с прикосновеньем алым
Я — плоть опять,
Но в полночь, здесь, под звездным покрывалом,
Мне все понять.
О! говори, Природа, говори же,
И в свой чертог
Меня введи! Вот счастье ближе, ближе...
Не я ли Бог?..

Молчит. Отравленной душою
Еще горя,
Гляжу: ползет зловещей полосой
Заря.

Мотовиловка.
1901

ПРИБОЙ

Прибой кипит, поет прибой,
И говорит волна со мной.

По склонам гор далекий лес,
Скалистый берег, высь небес,
Морская ширь, степной простор,
Сухих кустов сквозной узор,
В прибое радостный залив,
Волны искристый перелив,
Молочной пены кружева
И непонятные слова,
Что я шепчу, — меж ними связь
Непроизвольно родилась, —
Все это было так давно,
Так глубоко погребено
В гнилых повапленных гробах,
Что я забыл о вольных снах.
И вот, теперь, когда прибой
Заговорил опять со мной, —
Боюсь — задумчивых речей
Мне не понять душой моей
Полузаснувшей и немой.

О, говори же, море, пой,
Кипи волна, шуми прибой!

Анапа.
1904.

ИЗДАЛЕКА

Моей матери

Глубокой ночью, на постели
Приподнялась и села мать,
И вспоминает колыбели,
Что в жизни ей пришлось качать.

Глубокой ночью ей в постели
Мечтать о жизни суждено.
Так юно сердце в старом теле,
Таких богатств оно полно!

Глубокой ночью на постели
Она сидит, глядит во тьму,

И горько шепчет: неужели
Я сына вновь не обойму?

Глубокой ночью на постели
Сын приподнялся, в ночь глядит,
В нем слезы нежности вскипели
И в темноту он говорит:

— Моя душа к твоей постели
Придет в ночи, тебя качать,
Тебя коснется еле-еле,
И ты уснешь спокойно, мать.

И в головах твоей постели
Душа раскинет свой покров...
Ведь ты качала в колыбели
Меня, родная, — мне ли, мне ли
Не знать, что значит сладость снов!

СТРАСТНАЯ СТРАСТЬ

Когда цепями голубыми
Блеснули горы в сердце мне,
И в золотом сверкнул огне
Дневной простор необозримый,

Когда зеленый дым осин
Пахнул мне в сердце ароматом,
Тогда о счастье, о крылатом
Запел мой дух в плену долин.

О, волны гор, о переливы
Лиловой пены облаков,
О, шепот льющихся лесов,
О, колыханье спелой нивы!

О, чары звезд, объятья туч,
Томленье в ласках небосвода!
Целуй меня, целуй, Природа,
Страстную страстью вновь замучь.

Землетрясеньем-содроганьем
Меня прижми ко грудам гор
И в лоно вязкое озер
Вновь засоси глухим лобзаньем.

О, растлевой меня, дурман
Страстную страстью ядовитой,

И прах мой, тернием повитый,
Бичами смертными изрань.

О, растлевай меня, блудница,
И на кресте своем распни,
В мое ребро копьё воткни
И хохочи над плащаницей.

Лежу в могильных пеленах,
Изранен весь, как тот, библейский,
Но не придет Аримафейский
И мироносицы в слезах.

Не надо слез. Ведь я крылатым
Настигнут счастьем, — счастлив я.
О, поцелуй того копьё!
О, счастье снова быть распятым!

О, радость мук, о счастья плач!
Как сладко я Природой мучим!
Любовник я в венце колючем,
Она — любовница-палач.

Анапа.
1908.

ВОПРОС

Вячеславу Иванову

Взнесли два пурпурных крыла
Меня высоко над долиной,
Но ждал их в небе клюв Орлиный
И когти мощные Орла.

Вонзились когти, — страшен гнев! —
Терзали пурпур крыл, и рвали...
И вот — застыв, оцепенев,
Те крылья долу камнем пали.

Поэт! Ты полн Орлиных сил:
Скажи мне, вещей, неужели
Тебе не вызволить тех крыл,
Что в камне здесь оцепенели?

КРЫЛЬЯ

В. А. Поляковой

Крылья радужного счастья
До меня вчера коснулись,
И мои бывшие силы
Снова трепетно проснулись.

Крылья те я вижу редко:
Изгнан я давно из рая
И живу в тюрьме Природы
Одинокó прозябая.

Но лишь только ясных крылий
Приближение замечу,
Как блаженное томленьё
Уж несёт меня навстречу.

И доверчивые руки
В беспредельность простирая,
Беспредельные пространства
Вижу, глаз не открывая.

И горит любовью сердце,
И горю я, вдохновенный,
И к ничтожнейшей пылинке,
И к торжественной вселенной.

И, в Добро готовый верить,
Уж готов пред ним упасть я,
Но мгновенье — и исчезли
Крылья радужные счастья.

Haarlem.
1898.

ЛОЖЬ

Тучам не верь летучим,
Гулким не верь громам,
Ветрам не верь певучим, —
Верь вольным мечтам.
Ими зелены нивы,
Ими жирен чернозем,
Разве все мы не живы
Их жгучим огнем? —

Нет, я в мечты не верю, —
Верю я в землю-мать.
Мне ли, земному зверю,
Матери изменять?

Знай: земле не изменишь,
Если поверишь в ложь.
Если крепко поверишь —
Мать-землю спасешь
Жертвой своей сыновней.
Ложью дух окрыля,
Землю люби — и любовней
Примет тебя земля.

ТВОРЧЕСТВО

Колебля небо и гудя,
Лилово-пепельная туча
Влачит, спокойна и могуча,
Жемчужно-серый шлейф дождя.

Идет гроза по склонам гор,
А на песке, дождем прибитом,
Шипя кипящим малахитом,
Выводят волны свой узор.

И ветер, весел и певуч,
Над кипенью зеленой воеет
И золотые храмы строит
Из дымно-яхонтовых туч.

Бесстрастно созданы, как сны,
Узоры волн и ветра зданья,
Но страсти творческой страданья
Лишь человеку суждены.

Творящим красоту рукам
Я поклоняюсь, и дороже
Мне храм земной, на сон похожий,
Чем в небесах плывущий храм.

*Анапа, Пески.
Июль 1911.*

КРАСОТА

На теле розовых колонн
 Следы толпы, идущей мимо.
 Храм придорожный осквернен,
 Но красота неосквернима.

Закат далекий потускнел,
 Но розовеет мрамор стройный,
 Неся красу воздушных тел
 Всю в ранах фразы непристойной.

Люблю и в зле свою мечту.
 Уродство в мире неизбежно, —
 И я целую Красоту,
 Бесстыдных слов касаясь нежно.

*Царское Село,
 «Большой Каприз». 1910.*

БУКЕТ

Букет золотых бессмертников,
 Старый букет,
 В углу у меня пылится он
 Сколько уж лет.
 Его мне надо бы выкинуть,
 Выкинуть в печь,
 Но нет, — рука не подымется
 Милое сжечь.
 Цветы эти пахнут солнечно
 Даже сквозь пыль
 И вновь воскрешают светлую
 Давнюю быль.
 Полями пахнут горными,
 Ветром морским
 И бьющимся, буйно бьющимся
 Сердцем моим.

АЭРОЛИТ

Федору Сологубу

Заворожили душу скалы,
 Околдовали душу мхи.
 — Что за краса! — Душа сказала,
 И вот — слагаются стихи.

Пучки кораллов на рябине,
Мхов изумруд и хризолит,
И черно-розовый, и синий,
Огнем сверкающий гранит.

И серый шелк седого моря,
И блики чаек на волне...
Земля, земля! В таком уборе
Тебя я видел лишь во сне.

Все воедино жизнью слито,
Мы все родня здесь на земле:
Рябины, чайки и граниты,
И мох, и хвоя на скале,

И аммонит, что из могилы
Тысячелетней вынут мной,—
Все, все мне пращурь, все милы,
Пленен землею я, земной.

Гляжу, дивлюсь и верю в сказку
О том, как не был я и стал,
Как первозданную закваску
В веках собою развивал,

Как был я гнейсом первобытным,
Как рос кристаллом, илом, мхом.
Как прозябал я паразитным
И жизнетворным лишаем,

Как в жизненосном студне стынул,
Рос аммонитом, жил червем,
Как длинный ряд столетий минул
В теченьи медленном своем,

Пока не стал я диплодоком,
Летучей мышью не взлетел,
И наконец, влекомый роком,
Стать человеком захотел.

Но ни рябинам, ни гранитам,
Ни чайкам стонущим, ни мхам,
Ни силурийским аммонитам
Моей души я не отдам.

В земной родне душе нет нужды:
Из пут земных она летит,
И тела пращурь ей чужды,
Как чужд земле аэролит.

ПОСЛЕДНИЕ ФЛЕЙТЫ

Вгляни скорее на липы:
 Ты видишь, — цветут... расцвели!
 Ты слышишь, как бьется сердце,
 Как сердце мое болит?

К земле приинкни. Ты слышишь,
 Как семя гниет? Погоди,
 То семя цветком воскреснет,
 Могильную тьму победит.

Ты слышишь нежные флейты?..
 То липовый цвет поет!
 О, никогда не забудет
 Той песни сердце мое.

Ту песню, — я знаю, — слышит
 Сердце в последний раз.
 Ту песню больное сердце
 С таким трудом передаст!..

Истлеть бы скорей в могиле!
 Воскреснуть бы мне скорей!
 Ту песню бы вновь услышать,
 Ту песню липовых флейт!

ВОЗНЕСЕНИЕ

Если правда, что для вознесенья
 Должен дух земную плоть столкнуть
 В смертный ад, на тяжкие мученья,
 Если дан мне только этот путь, —
 Я молю судьбу мою: о, сделай,
 Чтобы в сердце ад мой не потух,
 Чтобы плоть в своем аду горела!
 И взнесется вместе с духом тело,
 И застонет с милым телом дух.

В ПЫЛИ

С. Д. Менделеевой

Срывайся с тетивы, стрела!
 Опять надвинулись обманы.
 Лети, спокойна и смела,
 Ты в предназначенные раны.

Когда во дни весны моей
Закатной не любил я дали,
Не знал я, что мне обещали
Лучи пурпуровых огней.

Теперь я, мудрый, знаю, знаю.
И все ж от золотого дня
Очей моих не отвращаю,
И опалает день меня.

Уж сожжены мои ресницы, —
Дневные светы их сожгли, —
А силы нет освободиться:
Мне сладко в солнечной пыли.

Но над душой замороженной
Свершиться скоро должен суд.
Зовут ее немые звоны
И светы черные зовут...

Проклятье солнечной улыбке!
Агатам ночи предпочла
Душа дневной песчаник сыпкий...
Срывайся с тетивы стрела!

ЯДРА

Передо мною груды ядер
В углу тюремного двора.
Весь день таскал я их сегодня
Оттуда, где сложил вчера.

Меня сломить тюремщик хочет
Томлением бесцельных дел.
Но и в бесцельности работы
Себе я цель найти сумел.

Чем тяжелее труд угрюмый,
Тем сила мышц моих сильней,
И чем бесцельнее работа,
Тем ненависть моя вольней.

А кто силен и ненавидит,
Нет для того запрета стен.
Благословенны будьте, ядра,
И труд мой, будь благословен!

ДЯТЕЛ

На лес спускаются сны,
И только дятел упрямо
С верхушки старой сосны
Стучит свою телеграмму:
«Ответь мне, кто ты такой?»
И стуком я отвечаю:
«Людей я вызвал на бой,
А кто я такой — не знаю.
Я много воли и сил
На битвы с людьми истратил...»
— «Так значит, ты не любил?» —
Мне шлет телеграмму дятел.
Ему я стучу в ответ:
«О, дятел, глупая птица!
Немало ты прожил лет,
А жизни не мог научиться.
Хоть трудно мне объяснить,
Но все же тебе скажу я,
Что может ненависть жить
И в пламени поцелуя.
Ведь ненависть тем сильна
И тем она драгоценна,
Что в сердце навек сплетена
С любовью к моей вселенной.
Я много воли и сил
На битвы затем истратил,
Что мир безмерно любил,
А в нем и тебя, мой дятел». —
Вечерней тихой зари
Погасла алая лента,
Зажглись в небесах фонари,
Не слышно корреспондента.

МУДРЫЙ ЗВЕРЬ

Лес! Раскрой глубокие мне чащи
И болота черные раскрой.
Для людей я — человек пропащий,
Буду я как сын тебе родной.

Для того к тебе иду я, чтобы
На людские не ступать пути,
Чтоб уйти от человеческой злобы,
От любви непрошенной уйти.

Вечный бой с людьми... Душа устала
В поединках недруга стеречь.
Я давно поднять хочу забрало,
Кинуть прочь хочу тяжелый меч.

Кинуть меч хочу я и кольчугу
На коварном, на людском пути
И открыто к недругу, как к другу,
Безоружным зверем подойти.

Помоги мне, лес, отец родимый,
Сил найти в глуши болот твоих.
Чтобы я, душою нелюдимой
Дикой воли таинство постиг,

Чтобы мог я, зверь, не лицемера
Без меча взять силу над людьми.
Лес! Прими меня, лесного зверя,
Зверя мудрого меня прими!

МЕЧИ

Живешь и дышишь, — неси свой крест,
Неси без жалоб, неси без стона,
И не ропщи ты, когда окрест
Все так уныло, так похоронно.

Земля смирилась, смирилась твердь,
По предначертанным орбитам
Летят планеты, и даже смерть
Косит, послушна веленьям скрытым.

Мочит природа, и ты молчи
И жди спасенья не из эфира.
Верь в человека, в его мечи:
Они разрубят злой узел мира.

ВЬЮГА

Под грозной вьюгой вдохновенья.
Гоголь.

Судьбою к рабству приневолено,
Терпи, о сердце, униженья,
Но помни: ты не обездолено,
И будет все тебе позволено
Под грозной вьюгой вдохновенья.

Когда под окрики дорожные
Я шел в толпе унылой тенью,
Вдруг взвыла в сердце вьюга грозная,
И вот, под крики паровозные,
Запело в сердце вдохновенье.

Благословляю вас, вокзальные
Столы и пыльные растенья,
И взоры женские прощальные,
И вы, слова первоначальные,
Под грозной вьюгой вдохновенья!

Страшны тоскою неизбежности,
Полны безмерного томленья,
Ворвались в сердце вихри нежности
И понесли меня в безбрежности
Под грозной вьюгой вдохновенья.

О, сердце, ужасом томимое
В сетях орбитного сплетенья!
Паденье вверх необоримое...
О, сердце, к счастью возносимое
Под грозной вьюгой вдохновенья!

О, мир, — могила злая, тесная!
О, жалкое в природе тленье!
Нет, я не ваш: грядет чудесное —
И много, много раз воскресну я
Под грозной вьюгой вдохновенья!

22 ноября 1915.

ВЕЧНЫЕ ЛУЧИ

В. К. Ивановой.

Цвети, цветок, пока не сломан,
Благоуханьями кади,
Пей влагу вечера и жди,
Пока не стихнет птичий гомон.

В ночной туманной тишине
Уснешь сегодня, как вчера ты,
Поникнешь, дремою объятый,
И все забудешь в тихом сне.

О. дух мой, тяжкую дневную
Снеся безмолвно тяготу,
Зови ночную темноту
И тишину зови ночную.

Знай: тишь и тьма иных ночей
Таковыми бурями чревата...
Смятеньем творческим объятый,
Ты в них проснешься, дух крылатый,
Для вечных солнечных лучей.

ЯД

Полдень. Несутся звучно
Мерной чредой удары
С сельской церкви в поля.
Люди с землей неразлучны, —
В поле и малый, и старый:
Всех призвала земля.

Будь, человек, и с небом
Так же ты неразлучен,
Как со своей землей.
Жив не единым хлебом
Будет тот, кто измучен
Злою земной судьбой.

Хлеб посыпай не солью, —
Есть иная приправа:
Сладостный яд небес.
Ту вкушая отраву,
Дух учи своеволью, —
И дождешься чудес.

*Камзола.
Июль 1914.*

ВОЗВРАТ

Старый покинут берег!
Сбывается страшный сон:
Без слез, без тяжких истерик
Я перешел Рубикон.

Хрипло пропели трубы
О том, что возврата нет,

Но крепко стиснувши зубы,
Я затаил ответ.

Сердце, учись терпенью,
Молчать научись и ждать.
Трубному злomu пенью, —
Верь, — не долго звучать.

Старой земли не приемля,
Воскресшей земле я рад.
В преображенную землю
Радостен будет возврат.

ГРЯЗЬ

Чистота! Роса твоя алмазна,
Чистота! Свежи твои уста,
Чистота! Страшны твои соблазны,
Я, земной, порочный, безобразный,
Я пленен тобою, чистота!

Освети меня улыбкой строгой,
Я давно в земной пыли бреду...
Сяду здесь, в канаве, у дороги,
И, распутный, жалкий и убогий,
Твоего прихода подожду.

Ты пройдешь — и всколыхнутся травы,
Взглянешь ты — и расцветут цветы,
А меня страстные ждут отравы...
Знают их дорожные канавы,
Никогда их не узнаешь ты.

Так, росинкам неба золотистым
Суждено, с землей соединясь,
Стать позорным брением нечистым...
Небеса лишь горние лучисты,
А земное небо — только грязь.

*Петергоф.
Июль 1915.*

ПРЕДЧУВСТВИЕ

Слышу — гремит певуче
Преображенный гром,
Вижу — целуют тучи
Бархатный чернозем.

Небо вспоило землю,
С небом земля слилась...
Я и тебя приемлю,
Преображенная грязь!

Древняя сбудься, сага, —
Слейтесь в одно русло
Преображенное благо,
Преображенное зло!

Стань ты, земля, небесной,
Небо, стань ты земным...
Край, о, край неизвестный,
Скоро буду твоим.

II
ДЕРЗНОВЕНИЕ

*Любовью ненавидящей
Огонь омоет мир.*

Вячеслав Иванов

МЕЧТЫ — СЛОВА — ДЕЛА

Людским и Божеским законом
Предельные положены черты.
Но в сердце бьют набатным звоном
Свободные мечты.

В борьбе с холодным властелином
Осилила толпа, полужива.
Костры мучений принесли нам
Свободные слова.

Народ, пройдя горнило муки,
Свершит сначала много зла...
Но вещей слов я слышу звуки:
— Когда развеется зола,
Свершит народ, расправив руки,
Свободные дела! —

ГРОЗА

Жемчужно-пенному прибою
Сизо-зеленых хмурых вод
Мы не поверили с тобою,
Идя песчаной полосой,
Идя к грозе, смотря вперед.

Мы не поверили и тучам,
Нас не смутил ворчавший гром.
Сомненьем тягостным не мучим,
Мой дух, каким он был могучим,
Мой дух, каким он цвел огнем!

Мы шли с тобой путем победным.
Казалось, — вот, приникнет гром,
Гроза исчезнет дымом бледным,
Лишь только к тайнам заповедным
Мы вместе смело подойдем.

Но пепелящими громами
Расколот купол вышины.
Что случилось с нашими мечтами?
Грозою первой смущены,
Мы позабыли наши сны,
На мир взглянув грозы очами.

С тех пор немало буйных гроз
Над буйным сердцем пролетело.

Дух испытанье гордо снес,
И сердце в молниях сгорело.
И вот, навстречу грозам смело
Несу мой пламень, мой мороз.

*Анапа.
1907.*

СЕРЕБРО И ЗОЛОТО

Сыну Сергею

Мы бродили медленно
Там, где дики скалы,
Где цветут бессмертники,
Где растут кристаллы.

Принесли мы к вечеру
Много хрупких, нежных
Золотых бессмертников
И кристаллов снежных.

Не склоняют цветики
Головы усталой,
И смеются холодно
Вечные кристаллы.

Сколько в них спокойствия,
Сколько вольной воли!
Не покажут, гордые,
Ни тоски, ни боли.

Серебро и золото, —
Красота какая!
Стойкость серебристая,
Гордость золотая.

Видно, вольно гордому
На земле повсюду.
Буду, как бессмертники,
Как кристаллы, буду.

*Анапа, Осовина.
1909.*

ТОСКА

Когда пылает ненависть
Огнем любви, она
Любовью той высокою
Заслонена.

Когда же вспыхнет ненависть,
Но спит огонь любви, —
Начнет тоска могучая
Гудеть в крови.

Гудит и бьет, и мечется,
И мучит, но зато
Какою дикой волею
Все залито!

И нет страшней томления —
Когда ушла любовь,
Когда ушла и ненависть,
И стынет кровь.

Тогда ты, сердце буйное,
Спасайся без любви.
К себе зови ты ненависть,
Тоску зови.

БЕЗДОРОЖЬЕ

По жнивью змеей ползет дорога.
Ты куда, куда ползешь, змея?
Ко вратам ли Божьего чертога,
Ко дверям ли рабского жилья?

Все равно, — куда б ни приползла ты,
Не хочу я за тобой идти.
В оны дни, когда я был крылатый,
Только вольные я знал пути.

И теперь я, жалкий данник Божий,
Помня буйные мои крыла,
Я хочу восторгов бездорожий,
Своего хочу добра и зла.

ИЛЬЯ

Ишь, в раскатистом разбеге,
В дальние края,
В громыхающей телеге
Покатил Илья.

Эй, Илья, да не гони ты,
Нас ты захвати,
Захвати, мужик сердитый,
Нам ведь по пути!

Нет, — куда там! — дальше гонит,
Дальше тарахтит.
Искры молний мечут кони
С кованых копыт.

Погоди, и мы, земные, —
Если победим, —
В небеса свои родные
Вихрем полетим.

Мы тебя не позабудем
И с собой возьмем.
Вместе все тогда прибудем
В наш небесный дом.

Камзола.

Ильин день 1914.

АДАМ

Петергофский фонтан

В. Карачаровой

Среди поющих струй, в атласах радуг
Стоит Адам, мой пращур, на скале,
Адам, отгадчик вековых загадок
О райской власти и добре и зле.

Ты был в раю и видел совершенство,
Но, своевольный, отказался ты
Купить Эдема вечное блаженство
Ценой послушной, рабской слепоты.

Нарушил ты положенный порядок,
Добра и зла запретного вкусил
И узел иронических загадок
Ты дерзновенно первый разрубил.

И ты познал трагедию свободы,
И нас, детей твоих, от плена спас...
И вот, поют тебя и славословят воды,
И повивают радуги в атлас.

УРАГАН

Свободны сердцу все пути.
Чем ярче в сердце пурпур ран,
Тем легче дерзкому нести
Свой грозный ураган.

Взвивайся, Ненависть, в циклон!
Нарушь покой и сладкий сон
Рабов, что плети свято чтут.
Что Волю стерегут.

Нарушь запретные черты,
Убей рабов, развеяв обман.
Ты это смеешь, сердце, ты,
Ты, сердце-ураган!

1907.

ПОДЗЕМЕЛЬЕ

Глухая ночь. Испуганное время
Замедлило полет мгновений
И сократило бег секунд.
По черным стенам крадутся минуты,
Опасный путь нащупывая робко,
В сырых углах несмело медлят,
Все в темноту куда-то зорко смотрят,
Чего-то ждут...
Пугает их протяжный звон зловещей
Тишины?
Или страшит
Отрывистое звяканье угрюмых
Кандалов?
Не оттого ль окостенели крылья
Секунд,
И стал тяжелым
Полет мгновений?

Не оттого ль застыло время?
Не оттого ль и ночи нет конца,
Как нет конца тоске?

Тоска беззвучно стелется во тьме,
И пол, и стены ядом осыпая,
И жутко так, и давят стены,
И потолок угрюмый подземелья
Навис и медленно сползает...
И не от кого ждать защиты.
Ни топора, ни лома.
Холодную змеей струится ужас,
И пальцы, помертвев, невольно
Сжимают звенья кандалов.

А Сердце спит, —
Спокойно, как сосуд
Широкий, до краев усталой влагой
Наполненный и позабытый
В весенний тихий вечер
В саду.
И по зеркальной
Застывшей влаге
Лишь облаков
Немых потоки
В вечерних ризах
Спокойно льются
От края чаши
И до края...

Как жутко здесь, в угрюмом подземелье!
Глухою ночью ужас громко шепчет,
Вражда глухая отовсюду смотрит,
Все ищет, ищет нас...
Проснись же, Сердце!

Проснулось Сердце
И говорит.

— Не бойтесь взгляда
Ночей таинственных.
Глухою ночью
Не жутко биться.
Не ночи надо
Бояться сказочной,
А дня страшиться.

Дневного стада
Законы рабские,

Межи, пределы,
Запреты, грани,—
Вот где преграды
Для бодрой, смелой
И мощной длани.

Но нет запрета
Для сердца гордого:
Возненавидя
До дерзновенья,
Оно в безумьи,—
Я верю в это,—
Найдет спасенье! —

ТЮРЕМНАЯ ПЕСНЯ

Как надели кандалы, брат, на него,
Зазвенели звенья да зазвякали,
Заскрипели поручни, заплакали.
— Ничего! —

На тюремщика, хозяина свово,
Кандалы рукам свободным жалились,
О судьбе своей, о злой, печалились.
— Ничего! —

— Подневольным палачом быть каково,
Коли ведал раньше дни свободные,—
Кандалы так жалились холодные.
— Ничего! —

Разгорелось тут сердце ретиво:
— Что ж вы, руки, вы, на все готовые?
Что ж вы, звенья, кандалы пудовые? —
— Ничего! —

Подымались руки вольно таково,
Кандалы взлетели,— рук послушались,—
На тюремщиково темя рушились.
— Ничего! —

Ненавидит всяк тюремщика свово:
Всем тюремщикам такой же ждать беды.
Всякий жди своей, брат, череды.
— Ничего! —

ПОСМЕЙ!

Пустынным берегом иду
 Уже давно я,
 Пугая крабов на ходу
 Под шум прибоя.
 За этот мыс, иль за другой —
 Не все равно ли?
 Не заглушить нигде тупой,
 Извечной боли.
 Зрачками мутными мой Рок
 Смотрит в глаза мне,
 Дух притаился, как зверек,
 Как краб на камне.
 О, не страшись, мой дух, сумей
 Всю правду видеть:
 Рок всемогущ, — ты будь сильнее,
 И презирать его посмей,
 И ненавидеть.

1904.

СУДЬБА

*На воздух до восхода солнца
не выходить.*

Предписание врача

Внемли глухим речам Судьбы
 Под легкий шорох штор,
 Под дальний звон степной арбы,
 Под пенье ветра с гор,
 Под вздохи влажные земли
 Судьбе внемли.

Смотри, как блекло и мертво
 Блестит роса в полях,
 Какое злое колдовство
 В росистых хрусталах.
 Но не страшись ты ворожбы
 Росы-Судьбы.

Ей обречен навеки ты:
 Где б ни был твой приют, —
 Судьбы холодные персты
 Тебя везде найдут.
 Но ты не будь, как все рабы
 У злой Судьбы.

Никем не слышим и не зрим,
Святую Ненависть призвав,
Презреньем медленным своим
Ты ворожбу росистых трав
И колдовство глухих речей
Преодолей.

*Анапа.
1909.*

СИЛА

Скалы с морем снова в дружбе, ---
Крепко за руки взялись
И меня не пропускают,
Угрожают: — Берегись!

Мы тебя волною смоем,
Об утесы разобьем.
Или с нашей грозной силой
Ты, бессильный, не знаком? ---

Нет, не вашей рабской силе
Своевольный дух убить.
Захочу, — и сам с презреньем
Оборву земную нить,

Захочу — и кинусь в волны,
Захочу — и о скалу
Разобьюсь я, презирая
Полусвет и полумглу.
Сила в крайности дерзаний,
В ярком свете, в черной мгле,
Только в Ненависти крайней
Одоление на земле.

Тем силен мой дух, что верит
В безусловность бытия.
Волны, скалы! Вашу силу
Сломит Ненависть моя.

БЛАЖЕНСТВА ПЛЕНА

В глубине угрюмых подземелий
Я томился, сводами пленен.
Наяву ли было то, во сне ли, —
Я не знаю, только вдруг запели
Трубы звонкие со всех сторон.

Пели трубы о блаженствах плена
Для того, кто принял гнет ярма.
— Будь же ты, неволя, вождедена! —
Я воскликнул, и распались стены,
И открылась горняя тюрьма.

Сам Тюремщик, светом озолочен,
Благосклонно там ко мне сходил.
По щеке трепал... Но непорочен
Не был я, и ласковых пощечин
В горнем склепе я не оценил.

Стала тьма мне трижды вождедена,
И в тюрьму я нижнюю бежал.
Понял я, что все блаженства плена
Суждены тому, кто дерзновенно
Не блаженств, а плена пожелал.

РАЙ

Всем трусливым, слабым рабам,
Что встречают плети осанной,
За позор в награду, за срам
Уготован рай перевозанный.

Ты такой же раб, как и все,
Над тобой небесные своды,
Ты на злом страстном колесе
Колесуем в склепе Природы.

Первозданный рай — только часть,
Только угол в сумрачном склепе.
Будет там благосклонная власть
Тяжелей, тупей и нелепей.

После жгучих мук отдохнуть
Не спеши ты в жгучих крапивах,
Ты рабом трусливым не будь,
Ты иди на путь нечестивых.

Торопись в несозданный рай
Из тюрьмы Природы постылой,
И Природу преображай
Своевольной творческой силой.

Торопись, пока ничего
Над тобой она не свершила,
И пока тебя самого
В труп не преобразила.

ЛУК И ЛИРА

«*Piu por dulzura, que por fuerza*»
Shakespeare, Pericles. II, 2.

Струною стянут лук и ждет, когда велю
 Лететь стреле во вражье сердце.
 Но помню я слова, что мудрость говорит:
 «*Piu por dulzura, que por fuerza*».

Натянут струнный ряд, и лиру я беру.
 О, если б Ненависть запела
 Так, чтоб и с лирных струн слетали в стан врага
 Мои отравленные стрелы!

ОБЕЩАНЬЕ

В степь иду. Рассвет янтарный
 Озлатил на травах слезы,
 Вдоль тропы летят за мною
 Бирюзовые стрекозы.
 Право, глупые стрекозы,
 Вам со мной не по дороге:
 Путь ваш к ближнему болоту,
 Мой — наверх, — туда, где боги.
 Солнце огненное — брат мой,
 Ваши братья — черви, слизи,
 Вы летите к вечной смерти,
 Я — к свободной, вечной жизни.
 Только, бедные стрекозы,
 Вам печалиться не надо.
 Я спасу от вечной смерти
 Все живое, все: от гада,
 Что ползет, к земле приникнув,
 И до солнца огневого,
 Что летит путем привычным, —
 Все спасу. Даю вам слово.
 Надо только, чтобы люди
 Все к одной летели цели,
 Чтобы все со мною вместе
 Быть творцами захотели.
 Правда, милые стрекозы,
 Будет это все не скоро...
 Что же делать: потерпите
 И, как люди, не примите
 Вы меня за фантазера.

ЦЕПИ

Я к природе прикован рождением,
Я и смертью прикован к ней.
Скреплены навек эти звенья,
Но я брежу волей моей.

Я о вечной жизни мечтаю,
Вечной смерти я не хочу.
И когда-нибудь к светлому раю
Сквозь черную ночь взлечу.

Пролечу кровавые тучи,—
Задымится моя в них кровь...
Знаю: смерть сильна и могуча,
Но сильнее смерти любовь.

Люди, звери, ангелы, черти!
Всех люблю я и всех спасу.
На цепях рожденья и смерти
Всю природу с собой вознесу.

МАГДАЛИНА

Блудница жила в дни оны,
И кто, любовью спаленный,
Пленен был в ее саду,
В сладком тот жил аду.
Помазанник-исцелитель
Пришел раз в ее обитель,
Чтобы спасти людей
Из ада страстных страстей.
Его вдохновенная сила
Блудницу преобразила,
И, чудом обращена,
Стала святой она.

Природа-блудница! Я знаю:
Твой путь — не к Вольному Раю.
И все же я чуда жду,
Сгорая в твоём аду.
Природа-блудница! Я чую
В тебе блудницу святую.
В объятьях твоих застыну,
Но никогда не покину
Тебя — Магдалину!

ЗНАЮ!

Е. А. Сюннерберг

Сонные речи. Свет усталый
Стынущей в выси луны.
Ты о любви говоришь небывалой,
Хочешь, чтоб мир Любовь всколебала...
Неисполнимые сны!

Нет, не Любви свободу восставить,
Ей не одной суждено
Солнцу жгучих лучей прибавить,
В Вольную-Волю мир переплавить.
Сердце иным сожжено:

Знойную Ненависть я призываю.
Ненависть мир подожжет
И переплавит. К вольному раю
Ненависть та, без конца и без краю,
Та небывалая Ненависть — знаю! —
Нас приведет.

ЛЮБОВЬ РАЗЯЩАЯ

Томят, томят снега
Уныло-хладных будней,
Туда, где многолюдней
Пойду искать врага.
Исколесил я много
И городов, и сел,
Все исходил дороги, —
Врага я не нашел.
Пылай, судьбы горнило,
И пламя раздувай,
И в сердце направляй,
Чтоб сердце не застыло.
Чтоб сердце расцвело
Цветеньем ядовитым,
Чтоб сердце не смогло, —
Его насквозь прожги ты.
Тогда сойдут снега
Уныло-хладных будней,
И, ставши безрассудней,
Я отыщу врага.
Как в гневном океане
Тогда взметнется кровь,
И вот, на поле брани,

С мечом в разящей длани,
Познаю я Любовь.
Любовью той охвачен,
Я мир обнять смогу,
Но меч мой предназначен
Врагу.

ПОСЕВ

Иду кладбищенской тропой
По краю кручи.
Внизу прибой, а надо мной
Стальные тучи.

Угрюмой смерти злой посев
Взошел крестами,
Полит под горестный напев
Тоской-слезами.

Мой дух! Посев совсем иной
В тебе таится.
Взойдет он радостью такой,
Что и не снится.

Взойдет, решимостью могуч,
На радость-муку,
И на броню стальную туч
Поднимет руку.

И в небесах прольется кровь.
Моя ль, моя ли?
Всходи же, Ненависть-Любовь!
Бей сталь по стали!

Кроваво-пепельный закат
Нахмурил брови,
Кресты суровые глядят
Еще суровей,

На сердце радостный прибой,
На сердце тучи.
Иду кладбищенской тропой
По краю кручи.

III
ИСХОД

Una salus victis nullam sperare salutem.
Virgilius, Aen. II.

НЕНАВИСТЬ-ЛЮБОВЬ

С незакрывающейся раной
 В темнице жил я, как во сне.
 Но Ненависть пришла неожиданно,
 И суждено проснуться мне.

Неволей в сердце тяжело ранен,
 Я кровью алой истекал,
 И вот, предстала. Дик и странен
 Был взор, но не был затуманен
 Очей мерцающий кристалл.

— Да оживет бывшая сила!
 Темничные да сгинут сны! —
 Она сказала и вложила
 Свой меч мне в рану, как в ножны.

Закрыта рана рукоятью,
 И ожил я: не льется кровь,
 Но льются алые проклятья, —
 И не могу их удержать я, —
 Твои, о, Ненависть-Любовь!

С тех пор, как сталь закрыла рану,
 Уж не ценю я жизнь свою.
 И чую: час пробьет, — я встану
 И выну меч, и кровь пролью.

Но одного бессильна сила.
 Ведь все мы, все обречены
 Терпеть. О, если бы так было,
 Чтоб Ненависть, любя, вложила
 Все в раны меч свой, как в ножны!

Петербург.
 1912.

ТЬМА

Проторенные дороги надоели.
 Я гляжу в минувшее без слез.
 Так легко во тьму лететь без цели
 На крылах, что долго цепенели...
 Дух свободный, ты меня вознес.

— Заповедных граней нарушение,
 Разрыванье впившихся оков,

Преступление ради преступления.
Разрушение ради разрушения... —
Дух свободный, твой ли слышу зов?

— Я земли насилье презираю,
Но когда земному Духу-Льву
Не взлететь к несозданному раю,
Я его как брата обнимаю
И во тьму отчаянья зову. —

ТАМ

Не сходи ко мне навстречу,
Не клади мне рук на плечи,
На твои немые речи
Ничего я не отвечу.
Я не здесь, — смотри: я там.
На краю дорожной кручи,
Где поет бурьян колючий,
Где свистит песок летучий,
Там, где ветер гонит тучи,
Там своим я верен снам.

Снов моих так сладок ладан,
Грез моих так ярки звоны,
Здесь же вопли, крики, стоны,
И весь мир давно отгадан.
Хочешь снов, — иди туда.
Там я сам сойду навстречу.
Сам возьму тебя за плечи,
Будут смелы наши речи,
И лишь там тебе отвечу:
Навсегда!

ПРУДЫ

Печалью полон, тихий пруд
Исходит горькими слезами,
И слезы в ближний пруд текут,
Но тот бесстрастен. Так и с нами.

Как тихий пруд, я весь — печаль,
Я весь — печаль и весь я — слезы,
А ты... тебе меня не жаль, —
Забыла ты про злые грозы.

Ужель опять судьбу пытаться
И кликать черные невзгоды,
Чтоб ты смогла меня понять,
И чтоб до вод моих поднять
Свои ты захотела воды?

Так багровой же, небосклон,
И низвергайтесь, стрелы молний,
На нас на всех со всех сторон!
Пусть буду первый поражен,
Но да сольются наши волны!

INGRATA

*Quando viveva, ingrata,
Dovevi a me pensar!*

Ты любила меня когда то,
Сливши душу с душой моей,
Это было, — помнишь, ingrata? —
На заре наших вешних дней.

Я мечтал: наше «мы» — крылато,
И взлетит оно над судьбой.
А теперь, — посмотри, ingrata, —
Что с тобою и что со мной!

Наше «мы» охранял я свято,
Но его не ценила ты.
Мы его потеряли, ingrata, —
И живем без вешней мечты.

Неужели эта утрата
Не вернет мне души твоей?
Берегись, берегись, ingrata:
Близок холод осенних дней.

Будет день, и придет расплата, —
Рок настигнет тебя одну.
Что ты делать будешь, ingrata:
Чем искупишь свою вину?

И когда зашуршит лопата,
Торопясь меня зарывать,
Будет поздно тогда, ingrata,
Мне в могилу душу кидать.

Ты любила меня когда-то,
Сливши душу с моей душой.
Это было давно, ingrata,—
Это было нашей весной.

В КОЛЕЯХ

В колеях дороги проторенной,
В колеях, глубоких, как гробы,
Мы с тобой мечты о воле схоронили,
Мы одним с тобой дыханьем жили,
Заодно мы были в жизни сонной
Против недруга — слепой и злой Судьбы.

Торный путь сочтя дорогой рая,
Снов моих и жертв не понимая,
От меня во тьму отходишь ты.
Пред собой самим за все теперь отведу!
О, гряди, Свобода мне навстречу,
Поднимайтесь из гробов, мечты!

1907.

ГОРЕ

Сказал мне месяц, сверкая: «Идем!»
Таким он горел серебром,
Что не было сил удержаться: пошла,—
И звездное счастье нашло.

Молил меня милый: «Идем же, идем!»
Таким горел он огнем,
Что не было сил удержаться: пошла,—
И черное горе нашло.

С тех пор не иду на месяца зов.
Не надо мне счастья, не надо снов:
Бурною ночью в черном саду
Черное горе и милого жду.

1904.

ПРЕСТУПЛЕНЬЕ

Море дремало в полдень усталый.
Освобожденья сердце хотело,
О преступленьи сердце мечтало,
Сердце запреты все презирало.

Перед закатом море шумело.
Сердце, задумав дерзкое дело,
Клятвенным словом волю связало,
Волю связавши, окаменело.

Черною ночью море ревело.
Море гудело, рушило скалы.
Сердце свершило черное дело,
Но преступленья дерзкая сила
Сердцу, что смело зла пожелало,
Освобожденья не подарила.

А на восходе море уснуло.
Сердце не спало, — не было силы, —
Все вспоминало черное дело,
Ночи минувшей слушая гулы.
Не преступленье сердце томило:
К освобожденью сердце влеклось.

К черному дулу сердце припало,
Черное дуло светом сверкнуло...
В молниях счастья сердце сгорело,
Освобожденье сердце познало.
Так преступленьем сердце спаслось.

КУПИНА НЕОПАЛИМАЯ

Духовной жаждою томим,
Я кубок зла испил до дна,
И вот, горю, как купина,
Как купина, неопалим.

Желанный пламень, пламень зла!
Знай, что меня моя же воля
В твои объятия привела,
Знай, что тебе я не позволю
Твое насилье проявить
Над мудрою моею силой:
Мне душу Небо опалило,
И не тебе меня спалить.
Когда от мук я буду нем,
Не встану с огненного ложа,
Но возжелаю мук, и тем
Твое насилье уничтожу.
Горят, горят мои крыла,
Горят, горят и не сгорают
В огне мной избранного зла.
А муки — их никто не знает.

*Духовной жаждою томим,
Я кубок зла испил до дна,
И вот, горю, как купина,
Как купина, неопалим.*

1914.

РУБИКОН

Когда толкнула гневная решимость
Меня вступить в стремительную реку
С глухого берега Неволги, и когда,
Преодолевши бурное течение,
На новый берег вышел я, усталый, —
Тогда сказали мне, что новый берег
Зовется берегом Свободы, а река,
Мной перейденная, зовется Рубикон.
Еще узнал я, что никто не может
Ту реку в жизни перейти второй раз.
Я не поверил: если так, — сказал я, —
То берег этот — берег не Свободы.
И, устремясь назад, пошел к реке.
Меж тем река иною мне предстала:
Как пруд бесструйной и глубокой, но шагнул
Я к перевозчику в ладью. Когда же
Веслом от берега он оттолкнулся,
Узнал я в нем бессмертного Харона.
И вот, плыву по мертвым водам Стикса
И не желаю больше берегов.

СЕНОКОС

На погосте травы скошены,
Травы скошены и брошены.
Сладок запах мертвых трав.
На земле все дышит ладаном,
Умереть спокойно надо нам,
Не страшась земных отрав.

Ведь отрава ядовитая,
Из земли родной добытая,
Только тлен в тебе убьет,
А небесный яд пленяющий,
Яд, блаженством соблазняющий,
Он и душу в плен возьмет.

Небесами не тревожимы,
 Умереть спокойно сможем мы,
 Без стенаний и без слез.
 И, косою острой скошены,
 На погосте будем брошены
 В грозный смертный сенокос.

БРОДЯГИ

На эфирных дорогах,
 На небесных тропах,
 Между звезд рыщет много
 Легкокрылых бродяг.
 То, что некогда было, —
 Знаю, — будет опять.
 Будет дух легкокрылый
 Над землей пролетать,
 И полюбит он землю,
 И захочет в полон,
 И воскликнет: приемлю!
 И, землю пленен,
 Будет воли он жаждать,
 По крылам тосковать...
 То, что было однажды, —
 Знаю, — будет опять.
 На земных на дорогах,
 На кремнистых тропах
 Много стонет у Бога
 Дерзновенных бродяг.

ПОЛЕТ

Знаю, — вечно сердце просится
 В высь просторов зачарованных,
 Вижу, — двое вместе скованных
 Над долинами возносятся.

— Сердце радостной горит тоской,
 Нас несут, несут златые сны,
 Ты мне имя назови страны,
 Той страны, куда летим с тобой. —

— Счастье-Тихое зовут страну,
 К ней летим мы от земных долин,
 Прилетим сейчас в страну-весну
 И укроемся от злых кручин. —

— Нет, не надо мне страны-весны,
В Счастье-Тихом не хочу житья,
Не о том мои златые сны,
Бытия хочу иного я.
Ты пусти меня, дитя мое,
Я достичь страны иной хочу:
Воля-Вольная зовут ее,
Не держи меня. Я к ней лечу! —

Оторвался взмахом буйных крыл...
О, судьба, судьба всех пламенных!
На груди земных долин почил
Он в объятьях острокаменных.

ОТКОС

Снова пыльные бурьяны
Закачались, замотались,
Ветром пьяны.
Снова прежняя дорога,
И тоска моя тревога
Снова прежняя,
Снова кажется неволя
Неизбежное.
Вам ли, пьяные бурьяны,
Лиловоголовые.
Я свои открою раны,
Раны новые?
Иль тебе, мой путь убогий,
Колеи, как гроб глубокие,
Проторенные дороги
Одинокие?

Ни дорогам проторенным,
Ни бурьянам придорожным
Не узнать им о тревожном,
Непреложном, невозможном,
Не узнать им о бездонном.
Снова светел я, тоскуя,
Снова мир мне тесен, тесен,
И с тревогой светлой жду я
Новых ран и новых песен.

Расцветают песни-раны,
Расцветают песни-стоны,
Пролетают ураганы,
Слышу клики, слышу звоны,

Слышу буйные набаты, —
 Здравствуй, мир, огнем объятый,
 Здравствуй, недруг, мной сраженный,
 Здравствуй, мир освобожденный!

Эй, вы, пьяные бурьяны,
 Буйноголовые!
 Вы моею песней пьяны,
 Моей раной-песней новою.
 Ты, дорога, не нужна мне,
 Без пути и без дороги
 Смело в тьму шагают ноги
 Под откос на острые камни.

Колыхайтесь, океаны!
 Вейся, хаос, пылью пряной!
 Исхожу я кровью рдяной!
 Кровью рдяной.

*Анапа-Тоннельная.
 26 августа 1907.*

БАРКАС

Скорей, скорей! Мой пробил час.
 Я слышу, слышу зов!
 Охвачен радостный баркас
 Тревогой парусов.

Взвились, раздулись паруса
 И снасти напряглись,
 И все земные голоса
 Куда-то унеслись.

Какая радостная жуть —
 Взлететь на край волны,
 Помедлить миг и соскользнуть
 В объятья глубины.

И вновь взлетать, и падать вновь,
 И ждать, и ждать: вот-вот
 Святая Ненависть-Любовь
 В свой рай тебя возьмет.

О, радость вызова судьбе!
 О, сладкая тоска!
 О, сердце! В этот миг тебе
 И ширь морей узка!

Ты здесь, ты близок, синий рай!
Я буду твой сейчас:
Лишь помоги мне невзначай
Перевернуть баркас.

НОСТАЛЬГИЯ

Темноту накликали цикады,
И на степь спустилась темнота.
Ничего мне, ничего не надо...
Я мертвец, — душа моя пуста.

Лечь мне, что ли, здесь, в пыли дороги,
И лежать так в темноте, пока
Тяжким грузом не наедут дроги
На мои усталые бока...

Пал, лежу в пыли, еще горячей.
Хорошо мне, хорошо в пыли.
Надо мной цикады тихо плачут,
И кадят степные ковыли.

Прилетев из звездных стран далеких,
Вольный ветер воет надо мной
И хоронит в колеях глубоких,
Погребальной заноса землей.

— Ты не вой над падалью дорожной,
Вольный ветер, гость надземных стран!
Ты не пой о том, что невозможно,
Эти песни — злой земной обман.

Не хочу я, ветер, звездной саги,
Принеси ты скрип земных колес,
Чтобы мне, бездомному бродяге,
Побывать на родине пришлось.

Ненавидящей земной любовью
Мне наполни душу до краев...
Ветер, ветер! Я последней кровью
Заплатить за родину готов. —

Скрип колес... Умолкните, цикады!
Я застыл, я к колее приник.
Сколько сил, о, сколько сил мне надо
В этот страшный, в этот светлый миг!

Да свершится жертвенное дело
 Окровавленных колес земных,
 Чтобы я, земное кинув тело,
 Дерзновенно Родины достиг!

Анапа.

7 августа 1913.

НЕ ХОЧУ

*Gegen grosse Vorzüge eines andern gibt
 es kein Rettungsmittel als die Liebe.*

Goethe

Словно крылья раненой птицы
 Трепетали в тучах зарницы,
 Багровело небес чело.
 Чую бурю, сердце томилось,
 Под защиту чью-то стремилось,
 Но найти ее не могло.

Клокотало мрачное море
 И взметало в диком просторе
 Миллионы алых зеркал,
 И в сверканьи их отражений,
 В тяжкий час грозových томлений,
 Я тебя, всемогущий гений,
 Светоносец, тебя узнал.

О, свободный брат мой, единый,
 Брат по жизни тайно-глубинной,
 Над пучинами ты царишь.
 Над мирами твоя десница,
 То твои трепещут зеницы
 Словно крылья пурпурной птицы,
 Это ты сердце томишь.

Был и я тебе соприроден,
 Но теперь ты один свободен.
 Я люблюсь твоей красой,
 Я целую твои ланиты,
 Но ищу от тебя защиты...
 Или быть мне с тобою слиту,
 И не быть мне самими собой?

Да не будет того, не будет!
 Нас судьба с тобою рассудит.
 Я решил: я во тьму лечу.

Я хочу красу твою славить,
Но в величьи твоём расплавить
Душу вольную не хочу.

Генуя-Петербург.

1898-1918.

ВИДЕНЬЕ

Судьбы предчувствую десницу.
Я скован грезой ночной:
Виденье в пламени и вихре
Так и стоит передо мной.

Уступы острого гранита
Летят стрелами злыми ввысь,
Туда, где горние престолы
Орла небесного взнеслись.

А гордый Лев лежит в низине
И лапу лижет, — ранен Лев
О стрелы острого гранита, —
И весь он — ненависть и гнев.

И порождает в муках крылья
На золотой своей спине,
И, обгаренный, вверх взлетает,
И в бой вступает в вышине.

О, львиный рев, о, клект орлиный!
О, смертный бой могучих двух!
О, ветер, тучами несущий
Златую шерсть и черный пух!

О, эти капли крови черной,
Потоки крови золотой!
Громов разящие удары
И копыя молний надо мной!..

Как труп я падаю на землю, —
И наступает тишина.
И в белом пламени и вихре
Горы вершина мне видна.

И вижу я престол Орлиный,
И свет Орлиного чела, —
Бескрылый Лев приполз, изранен,
И лижет раны у Орла.

Судьбы предчувствую десницу,
Но ей навстречу не пойду.
Грядите, времена и сроки!
Я весь — огонь и лед. Я жду.

ЦЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

«Мало кто думает самостоятельно, но все желают иметь мнение», — говорит Берклей. И поглинно, все люди имеют мнения о том, что входит в пределы их интересов. Мнения эти отличаются друг от друга прежде всего по их происхождению. Бывают люди, довольствующиеся чужим мнением, даже не подкрепленным никакими доводами. Большинство же принимает только то чужое мнение, которое освящено авторитетом. Такие мнения едва ли можно назвать убеждениями. Наконец, есть люди, не желающие брать на веру чужого мнения, хотя бы даже и подкрепленного авторитетом: они проверяют чужое мнение личным опытом, и так создается у них убеждение. Эти три типа мнений и убеждений вырастают из чужого мнения. Им можно противопоставить три типа убеждений, утверждающихся не на чужой, а на своей почве. Сюда относятся самобытные убеждения, никакими доводами не подкрепленные; за ними следуют убеждения, находящие себе обоснование непосредственно в доводах разума, и, наконец, такие, которые вынуждены отказаться от рационалистической поддержки за полную ее непригодностью в каждом отдельном случае и которые ищут иных, косвенных путей для своего обоснования.

К какому типу принадлежат мнения, высказываемые в этой книге? Читатель найдет в ней мнения почти всех перечисленных оттенков. Но основная идея, проходящая сквозь всю книгу, принадлежит к числу таких убеждений, для уяснения которых приходится раскрывать перед читателем общую картину мирозерцания автора. Опыт такой общей схемы мирозерцания и представляет собою Введение в настоящую книгу. Автор думает, что внимательный читатель без труда установит преемственную связь между этим мирозерцанием и основной идеей книги, и сам придет к убеждению о неминуемости вытекающих отсюда выводов,— конечно, при том условии, что общее мирозерцание автора будет читателем верно понято.

Что касается новизны основной идеи этой книги, то не лишним будет здесь вспомнить мудрые слова Гете: «Alles Gescheite ist schon gedacht worden; man muss nur versuchen, es noch einmal zu

denken». Продумать старую, но значительную идею вновь, и продумать ее по-своему, это значит дать человеческому уму возможность подглядеть новую, доголе невиданную грань темной тайны мира.

В своем стремлении продумать по-своему великую проблему творчества, в стремлении заразить своими идеями читателя, автор встретился с необходимостью «лирического» изложения иных мест книги. Хотя такой метод доказательства, как лирика, и считается в философских дисциплинах неприемлемым, однако автор думает, что в деле убеждения одного человеческого духа другим — все методы хороши: лишь бы они достигали своей цели; и иная убедительно произнесенная фраза ценнее целой системы очень логичных, но не убедительных для данного случая доказательств. Ясный логический и рационалистический путь стелется лишь по периферии мира. Смелой ногою ступает исследователь здесь под повседневным солнцем природы. В темную же глубину тайны мира ведут иные, темные пути. Неуверенной стопой идет здесь неопытный путник и жалуется на тьму, изранившую ноги: он не знает, что не ноги ему нужны здесь, а крылья. Бескрылым нет доступа во тьму тайны.

*Конст. Эрберг.
Петербург.
Август 1912.*

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Первое издание «Цели Творчества», вышедшее в свет весной 1913 года, вызвало в периодической общей прессе, а также и в специальных художественных и научных изданиях довольно значительное количество отзывов. В некоторой части отзывы эти представили тот интерес, что внимание их остановилось не только на вопросе о творчестве, но и на иных темах, намеченных в книге лишь общими чертами. Большинство этих тем сосредоточилось около вопросов общепhilosophического характера, которым посвящено было Введение. Из предисловия к первому изданию читатель уже знает о причинах, побудивших автора предпослать настоящему исследованию сравнительно широкое Введение. Жизнь показала, что оно было не излишним. Автор с удовлетво-

рением констатирует то обстоятельство, что интерес, проявленный иными критиками к его книге, носит характер не случайный. Отклики критики, как положительные, так и отрицательные, вызваны, очевидно, побуждением исследовать и корни взращенного автором растения. Проявлено желание обратиться и к тем отвлеченным началам, откуда проистекает конкретная тема книги. Отвлеченные же начала эти, в своей совокупности, составляют основу того мирозерцания, которое автор определяет именем иннормизма.

К обоснованию, расширению и защите начал иннормизма и должна была бы, собственно, свестись работа автора, если бы он вознамерился включить во второе издание «Цели Творчества» ответы на главнейшие выставленные критикой вопросы и вступить с некоторыми из своих критиков в полемику по поводу вопросов, тесно связанных как с отвлеченными началами книги, так и с конкретным ее содержанием. Все это должно было бы значительно расширить второе издание книги, которую, при таких условиях, пришлось бы в иных ее частях существенно переработать.

Однако условия современности не только лишили автора возможности выполнить задуманное, но понудили его пойти на значительные сокращения первоначального текста. Пришлось урезать размеры книги до минимума, причем отпали все последующие приложения и некоторые места из первой части исследования.

Откладывая переработку книги, в смысле расширения и углубления ее тем, до третьего издания, автор надеется, что и это сокращенное издание найдет себе внимательного читателя и пристрастного критика.

*К. Э.
Петербург.
Август 1919.*

ВВЕДЕНИЕ

I

Постоянство есть предикат величайшего несовершенства.

Лев Шестов.

Бытие мыслится или в состоянии чистого покоя, или в состоянии чистого движения. В состоянии чистого покоя дух индивидуума осознает себя лишь как потенциальную силу. Сила эта не действительна, ибо хотя в чистом покое и заложены все возможности, однако им нет осуществления за отсутствием различия между «я» и «не-я». В чистом покое «я» и внешний мир — одно целое. Но лишь только бытие индивидуума перешло из состояния чистого покоя в состояние движения, лишь только статика бытия перешла в динамику, как тотчас же отграничивается мое «я» от внешнего мира. И здесь открывается для моего духа возможность осознать себя не только как потенциальную, но и как действительную силу. И не только осознать эту силу представляется возможным духу моему, но и осуществить ее в переживании, осуществить ее действие на внешнем мире. Испытывая здесь свою силу, вижу я, что внешний мир обладает своей собственной силою.

Так встречается моя сила с чужою.

Самое острое из всех моих отрицательных переживаний может быть выражено словами: «я в зависимости». Наиболее сильное из переживаний положительных приближается к формуле: «я свободен». Формулу эту в чистом ее виде мне нигде не приходилось видеть осуществленной. Зависимость же есть состояние моего повседневного существования. И дух мой, плененный необходимостью и неизбежностью, хочет вырваться из цепких оков. Хочет невиданной и неслыханной здесь свободы.

У кого же я нахожусь в зависимости? — У чужой силы. Но не у всякой чужой силы. Я не чувствую, например, зависимости в том случае, когда действие этой чужой силы является для меня «бла-

гом». Так, я ничего не имею против двигательной силы, переносящей меня туда, куда я хочу прибыть. С другой стороны, вполне допустим и такой случай, когда я не чувствую зависимости и при наличии «зла», причиняемого мне чужой силой, хотя бы, например, в виде пытки, добровольно мною принятой. Таким образом, факт моей зависимости от чужой силы ничуть не связан с сущностью, с содержанием этой силы. И не содержание, но та принудительная, насильственная форма, в которую выливается какое бы то ни было содержание чужой силы, стесняет меня, угнетает и ставит часто в рабскую зависимость. Итак, я завишу от принуждения, от насилия, как результата столкновения моей силы с чужой.

Чужая сила, по тем или иным причинам, стремится принудить меня к подчинению. Такая стремящаяся к господству надо мною сила есть власть. Она всегда принудительна, ибо в случае совпадения ее с моею волею — власти не существует: она покрывается моею волею. *Volenti non fit injuria* — говорилось в древнем Риме. И добровольное рабство — такое же проявление свободы, как рабовладельчество, ибо добровольное, то есть свободно избранное рабство — уже не рабство. *Итак, власть есть господствующая или стремящаяся к господству надо мною чужая сила, поскольку она мною не признается.*

Положительная сторона власти заключается в том, что власть есть чужая сила. Я признаю чужую силу. Она мне нужна, во-первых, как оселок, на котором я точу стрелы своей силы, во-вторых, как такое слагаемое, множественность которых может дать в сумме солидарное со мною человечество. Отрицательная же сторона власти заключается в том, что власть есть сила *принудительная*. Принудительность этой силы проявляется по отношению ко мне в виде *нормы*. Всякая норма, взятая в широком смысле, предполагает прежде всего должностное и обязанность подчиниться ее велениям. Я не хочу подчиняться ничьим насилующим мою волю велениям. Потому отношение мое к внешнему миру шире всего может быть охарактеризовано как *иннормизм*. Он родственен, с одной стороны, скептицизму, с другой — адогматизму, но с ними не совпадает.

Скептицизм есть мировоззрение, имеющее всегда определенную физиономию с главной характерной чертой — *постоянным* сомнением. Сомнение есть наперед обязательный закон скептицизма, сомнение — его норма, заранее определяющая человеческое поведение. Она говорит: «как бы ни казалось данное утверждение истинным, — все же ради осторожности, сомневайся в его истинности и не принимай его окончательно; сомневайся всегда и постоянно, так как человеческое знание относительно». Скептицизм всегда — в состоянии неустойчивого равновесия. Главная характерная черта адогматизма это — введенная в принцип беспринципность, «апофеоз беспочвенности» — *постоянное* отрица-

ние догмы. Отрицанием этим адогматизм обусловлен в такой же мере, в какой скептицизм обусловлен постоянным сомнением. Как скептицизм перестает быть таковым, лишь только отказывается от сомнения, так же точно падает и адогматизм, раз он останавливается на какой-нибудь определенной догме, раз ощущает под ногами почву. И скептицизм, и адогматизм подчинены обязательной для каждого из них норме. Норма адогматизма построена на следующем: «как пытливо ни ищи, все равно твердая почва уходит из-под ног, потому никогда, ни на минуту не стоит утверждаться на какой-нибудь определенной догме». Таким образом, здесь такое же состояние неустойчивого равновесия, как и в скептицизме. Однако мотивы, приведшие оба эти мирозерцания к одинаковому выводу, существенно отличаются друг от друга.

Скептицизм очень осторожен и утилитарен; в своих пытливых поисках абсолютной истины (сомневаться в существовании которой он имеет такое же право, как и во всем остальном) скептицизм опасается ошибок, боится уверенности в чем бы то ни было. Потому и не останавливается он ни на какой определенной догме, потому и находится всегда в состоянии неустойчивого равновесия. Беспочвенность адогматизма имеет более глубокие и более ветвистые корни. Безнадежность и трагедия человеческого духа лежат в его основании. Расчетливый скептицизм ходит по заранее высмотренным ровным дорожкам. Адогматизм выбирает опасные пути по вершинам, над пропастями: выбирает их сам, хотя и знает, что никуда они не приведут. Выбирает их, быть может, из гордости. И к состоянию неустойчивого равновесия, к беспочвенности приводит его не столько боязнь ошибок, сколько безнадежность всех поисков абсолютной истины. И скептицизм, и адогматизм — оба произносят слово «истина» с некоторым оттенком иронии, но тем не менее оба ищут эту истину: первый — с пытливой осторожностью, второй — с отчаянием и страстной безнадежностью.

Иннормизм борется прежде всего с нормою. В противоположность равномерно колеблющимся и ни на чем никогда не останавливающимся мирозерцаниям — скептицизму и адогматизму — иннормизм *восстает не против догмы в принципе, а против ее обязательности*; не догма ему ненавистна, но введенное в норму постоянство какой бы то ни было догмы, ненавистна заключающаяся в этом постоянстве *принудительность*. В каждый данный момент иннормизм вполне определенно исповедует известную догму и вместе с тем сознает свою полную свободу всегда бросить эту догму для другой, хотя бы даже диаметрально противоположной. Скептицизм и адогматизм, перейдя каждый свою норму, тем самым уничтожают себя, тогда как иннормизм может заключать в себе не только скептицизм и адогматизм, но и всякое возможное мировоззрение. Этим он себя лишь подтверждает. Он свободно выливается из одной формы в другую, безусловно признавая ее в каждый данный момент. Под ногами у иннормизма

произвольно им меняемая, но всегда устойчивая почва. Таким образом, в иннормизме сочетаются: с одной стороны, элемент вполне определенного в каждый данный момент догматизма, с другой — элемент сменяющего этот догматизм скептицизма. Последний играет здесь лишь второстепенную роль, роль переходной ступени от одного произвольно оставленного верования к другому, столь же произвольно принятому. Содержанию же этих верований предоставлена широкая свобода. Мещанский скептицизм, осторожно избегающий ошибок, и аристократический догматизм, разочаровавшийся в своих поисках, — оба они, несмотря на свое сомнение и беспочвенность, все же тяготеют к абсолютной истине, как к конечной цели. Иннормизм не боится ошибок, так как он ищет не объективной истины, а последней, безусловной свободы. И в этом существенное отличие его от первых двух мирозерцаний.

Власть идеи, власть догмы часто бывает гораздо сильнее, чем власть личности. И я прежде всего борюсь с порабащивающей меня властью идей и догм, которые часто являются могучим оружием в руках посягающего на меня человека. И в этом смысле иннормизм есть единственный путь, идя по которому, я всегда могу себя чувствовать огражденным от посягательства на величайшую для меня ценность — мою свободу.

Иннормизм носит чисто отрицательный характер уже потому, что отрицательно понятие самой свободы в смысле *свободы от насилия*. Только такой свободы хочет иннормизм. Все остальное для него безразлично и приемлемо лишь при условии отсутствия насилия. Ибо все человеческие желания сами по себе ничтожны, и существенно не содержание какого бы то ни было желания, а форма его проявления. Форма эта должна быть свободной, то есть обусловленной моим желанием. Потому на вопрос о содержании моих принципиальных желаний, на вопрос: чего я хочу в каждый данный момент, могу лишь ответить: я хочу хотеть, притом хотеть свободно, или, иными словами, *хочу быть свободным в своем хотении чего бы то ни было*. Формула эта останется, конечно, неизменной и тогда, когда я захочу, например, не хотеть; ибо в этом случае содержание моего хотения («не хотеть») будет обусловлено формой моего хотения («хочу»).

Все попытки уложить принципы свободы в те или другие рамки, вылить их в какую-либо определенную и окончательную форму претерпевают обыкновенно неудачу уже потому, что свобода сама по себе не может иметь никакого закреплённого за нею содержания. Свобода есть форма, в которую можно вылить всякое содержание и уложить убеждения и теории, часто друг другу диаметрально противоположные, — конечно, при условии искреннего их признания в каждый отдельный момент. Потому я отношусь с уважением ко всякому убеждению, ко всякому свободному и не вторгающемуся в сферу моей свободы поступку, ко всякому

свободному проявлению каждым индивидуумом своей личности. Подобного же уважения мог бы я требовать по отношению и к своим убеждениям и поступкам, если бы только считал это уважение для себя ценным.

Такая ширина иннормизма делает его всеохватывающим, но ничего не удерживающим, делает его настолько же вездесущим, насколько и несуществующим. Потому иннормизм и не является каким-нибудь определенным мирозерцанием: он — лишь необходимое условие для свободной смены всех возможных мирозерцаний и верований. Иным и не может быть взгляд на вещи, основанный на принципе свободы.

II

Seinen Willen will nun der Geist.
Nietzsche.

Чужая сила, как активное или потенциальное принуждение, создает положение, при котором я должен или, смирившись, подчиниться ей, или же бороться и искать освобождения. В результате — или рабство, или свобода. Часто никнет мой дух, побежденный насильем и, увы, смиряется. Но когда рабство невмоготу — стремится он к освобождению. В основании такого стремления моего духа лежит начало автономности моей личности, которая отрицает всякий чуждый авторитет и признает одну лишь внутреннюю санкцию.

Все, что — не-я, весь внешний мир может явиться, и действительно является, нарушителем моей воли. Непосредственно же чувствую я над собою власть в сфере общественности и в сфере космической. Проявлять по отношению ко мне свою власть может личность лишь со свободным волеопределением. Такого сравнительно свободно избирающей свои поступки личностью в сфере общественности признаю я непосредственно человека. В космической сфере безусловно свободным началом признаю носителя последней власти, виновника природы и моего в ней бытия.

Чужая человеческая власть воздействует на меня или при помощи внешнего физического насилия, или путем внутреннего психического принуждения. Простейший случай такого воздействия — это сознательное посягательство на мою волю со стороны человека, переступившего положенные другими людьми границы определяющих человеческое поведение норм и называемого потому преступником. Трудно сказать, какой момент принуждения

здесь преобладает — физический или психический, так как выбор того или другого вполне зависит от воздействующей на меня сознательной воли.

Другой род чужой человеческой власти носит собирательный характер: совокупность человеческих волей направляет против меня свои орудия — нормы современной общественности. Нормы эти воздействуют на меня преимущественно и прежде всего в смысле психического принуждения, угрожая мне насилуем и применяя его ко мне по своему усмотрению. Вообще же, принуждение носит здесь характер полубессознательный, в том смысле, что первоначальная сознательность волей, создавших, по тем или иным мотивам, данную норму, затемняется объективным, слепым его применением. Люди вступили в дремучие леса общественных условностей, заплутались там, и не знают, как выйти. Им бы поджечь угрюмые дебри, чтобы виден стал горизонт далеких степей и гор, чтобы видна стала сорога, ведущая за горизонт, — туда, где земля переходит в небо. Но люди боятся поджечь лес, боятся сгореть вместе с ним и бродят по зарослям, и ищут дороги от дерева к дереву. А лес все растет, растет и закрывает от них вольные облака.

Природа посягает на мою свободу, направляя против меня свои законы неизбежности, начиная от законов качания маятника и кончая законами моего разума. Ее законами обусловлены и все акты как отдельного человека, так и совокупности их.

В какие же непосредственные отношения становится мой ищущий освобождения дух к нарушителям его воли? Что может он противопоставить их власти?

III

Meanwhile, however, mock me not
with the name of Free, «when you have
but knit-up my chains into ornamental
festoons».

Carlyle.

Человек, отстаивающий свою свободу в ущерб моей свободе, является по отношению ко мне преступником. Но его сила приблизительно равна моей силе, и перевес одной стороны столь же вероятен, как и другой. Эта власть для меня менее всего опасна уже потому, что дух преступника, в сущности, хочет той же своей свободы, какой хочу и я. Его дух должен почуять свою далекую

свободу в моей сознательной и свободной проповеди свободы от насилия. Мы можем понять друг друга, и тогда путь у нас один, и нет принуждения. Для такого момента соглашения необходима высокая степень культурности каждого индивидуума. Но чем выше духовная культура человека, тем меньше в нем рабских инстинктов подчинения внешнему авторитету и тем свободнее он от власти норм. Где же та сила, которая остановит такого человека перед нарушением воли соседа?

Эта сила живет в свободолюбивом духе человеческом. Имя ей — *гордость*. Она — единственный достойный человека мотив для свободного ненарушения одним индивидуумом свободы другого, — только она одна, а ничуть не условное и принудительное уважение к чужой человеческой личности или подчинение каким бы то ни было нормам.

Гордость ставят обыкновенно рядом с насилием. Поскольку дух мой свободен, он не хочет ни терпеть, ни причинять насилия. Но, находясь в оковах насильницы-природы, он может говорить лишь на ее же языке и потому в борьбе с нею принужден прибегать к насилию.

Идеалу безусловной свободы моего духа, конечно, противоречит также и гордость, проявление которой поставлено в зависимость от причин, вне меня лежащих, в том числе и от несовершенного состояния современной общественности. Но именно в силу этого несовершенства я и принужден признать гордость за единственно возможный мотив к такому поведению людей в их отношениях друг к другу, при котором каждый отдельный индивидуум будет чувствовать себя, в пределах общественности, свободным от власти соседа и останется самим собою.

При том высоком уровне культуры, о котором я мечтаю, дух человеческий может стать настолько ближе к своей далекой свободе, что ради нее скорее, гордый, подставит грудь под удар, чем ударит, скорее добровольно отдаст самое ценное благо, чем причинит насилие и отнимет у другого. И в ответ на это увидит гордый отказ от удара, услышит гордый отказ в приеме гордой пощачки.

И оба останутся свободными по отношению друг к другу, так как захотят быть ими.

И будет соревнование в гордости, и будет каждый самим собою, не униженный ни насилием соседа, ни его непрошенной любовью. И будет более свободная совместная жизнь.

Принципом, стремящимся свободно урегулировать взаимные отношения между людьми, обыкновенно считают любовь. Я не принимаю ее именно как принцип, прежде всего по той причине, что она посягает на мою свободу несомненно в более сильной степени, чем гордость. Основывая свои поступки по отношению к соседнему индивидууму на гордости, я так же волен причинить ему добро, как и зло, — буде захочу. Руководясь гордостью, я

также свободно могу поднять свой нож против врага, как и погоставить добровольно свою грудь под его нож. Ни в том, ни в другом случае свобода моих действий не будет нарушена. Основывая же свои поступки на принципе любви, я, не смотря часто на все мое желание, уже не имею права совершить зло. Иначе я или пошатну принятый принцип, или же нарушу свою свободу.

Даже в самом высоком альтруистическом поступке всегда скрыт бессознательный эгоизм. На дне выпитой чаши страданий за ближнего человеческий дух всегда находит ценные, ни в каком альтруистическом чувстве не растворимые крупинки самого себя.

За кого испита чаша? — За ближнего. — Кто испил эту чашу? — Я. И этого «я» не раздробить никаким молниям.

Потому, если и допустить соревнование людей в любви и построенную на любви общественность, то, в конце концов, к чему же сведутся все эти взаимные альтруистические подвиги, как не к эгоизму? Эгоизм поневоле будет здесь стыдливо прикрываться истрепанным людьми от частого употребления плащом мелкой житейской самоотверженности. «Мелкой» говорю я потому, что единичные, редкие акты величайшей самоотверженности — той, перед которой невольно преклоняется весь мир, — конечно, выхоят из узких рамок общественности. На принципе такой *сверхъестественной* любви никто и не смеет строить общественность *в природе*. Таким образом, единственно возможная в пределах природы любовь, любовь утилитарная, с оттенком самоудовлетворения, любовь, приспособленная к мирному житию людей по городам и селам, — слишком узка для человеческого духа, широко расправляющего свои крылья в клетке природы. А та великая *дерзновенная* любовь — слишком необъятна, и вся общественность теряется в ней, как дождевая капля в грозовой туче. Смелая человеческая гордость, покоящаяся на откровенном, ничем не замаскированном свободном эгоизме, как раз по мерке плененному необходимостью духу. С этой гордостью, и только с нею, будет пользоваться каждый индивидуум наивысшей мерой свободы, возможной в сфере общественности.

Но при нынешних социальных условиях мало гордых в указанном смысле людей. Потому в настоящее время бесконечно далеко от меня осуществление того идеала общественности, вся притягательная сила которого лежит в отсутствии принудительности, в сознательной, гордой, а потому свободной безупречности человеческих поступков.

Таким образом, при столкновении моей воли с чужой, первое мое действие есть свободное предложение не нарушать моей воли. Если же оно не приводит к желаемому исходу, я борюсь с нарушителем всеми имеющимися в моем распоряжении средствами. Но таких единичных нарушителей моей воли много: преодолев одного, я избавляюсь только от *его* власти, — останутся ведь

миллионы. Если так, на что мне вся эта, казалось бы, бесплодная, в конечном счете, борьба с отдельными индивидуумами? Если даже и допустить, что я буду иметь достаточно сил, чтобы постоянно устранять со своего пути всех нарушителей моей воли, то и в таком случае является вопрос: стоит ли эта постоянная борьба той ничтожной доли свободы, которая будет завоевана? Почему бы не смириться мне в таком случае, почему бы не подчиниться силе сильного и воле властного — так же, как я подчиняюсь обычно таблице умножения или смене дня и ночи? Что же влечет мой дух к борьбе?

Есть какая-то таинственная сила, что-то загадочное, притягивающее не только в утонченном духовном единоборстве, но даже и в грубой физической борьбе с противником, и в преодолении его. *Frei sein ist nichts, — frei werden ist der Himmel,* — говорят Фихте Старший. Раз нельзя быть свободным, то счастье — в завоевании свободы, в процессе освобождения. Проявление своей силы и мощи является для духа столь положительным переживанием, что перед ним отступают все остальные переживания. На первый взгляд, такое утверждение кажется слишком прямолинейным, основанным на примитивных переживаниях дикаря. Однако здесь важен не факт проявления силы и власти, а мотив к такому проявлению. Если я вступаю в борьбу из побуждений рабских, то я ничем не отличаюсь от дикаря. Но бывают такие побуждения, которыми может быть оправдано многое. К ним отношу я чувства, руководящие моим духом, когда он завоевывает свою далекую свободу, свободу от всякого насилия. Самый процесс свободного сопротивления чужой воле и сопряженное с ним ощущение силы, мощи и хотя бы временного преобладания над противником, несет в себе дыхание освобождения от чужой власти, и вместе с освобождением — подтверждение далекой свободы моей личности. И в данном случае бороться стоит хотя бы ради этого переживания.

Таким образом, при нынешних условиях общественности, только в процессе сопротивления могу я найти освобождение от порабощения моей личности волей отдельного индивидуума. И все же, в сфере отношений моих к последнему, идеал мой осуществим гораздо легче, чем в сфере моих отношений к власти организованной совокупности человеческих волей.

Психическое принуждение норм современной общественности слепо и бессознательно. С моей проповедью свободы я принужден обращаться здесь к чему-то тупому и безликому, покоящемуся на том самом принуждении, против которого я иду. Чтобы сдвинуть современную общественность с ее устоев принудительности, мне надо побороть сразу все воли, подействовать сразу на всех тех людей, разрозненное волеопределение которых, в своей совокупности, лежит в основании общепринятых норм. Чтобы изменить условия современной общественности, надо убедить в

их бесполезности все человечество, надо убедить человечество в том, что более достойное человека общественное состояние мыслимо лишь при условии гордости каждого члена свободного общества.

Гоббс строит свое государство, исходя из того положения, что «человек человеку — волк». — Надо, чтобы «человек человеку был Богом», — говорят исследователи общественности, мечтающие построить государство на теократических основах. Но Бог есть власть несомненно более сильная, чем та грубая власть, которую Гоббс понимает под именем волка. Теократы требуют взаимного уважения, хотя, чтобы я ценил всякое «ты» выше, чем свое «я». С моей точки зрения это безусловно неприемлемо. Единственная почва, на которой возможно совместное существование свободных людей, это — гордость. Боязнь волка в человеке, уважение в нем Бога — все это является результатом принуждения. Кроме того, если последнее чувство — уважение во мне Бога — добровольно, то оно обязывает меня к такому же обоготворению моего соседа. *Гордость же не может быть принудительной и никого ни к чему не обязывает.* В этом ее существенное преимущество. Если лев — олицетворение гордости, то я сказал бы: надо, чтобы человек человеку был не волком и не Богом, а львом. *Ното homini leo — вот формула общественности будущего.* Конечно, идеальной формулой была бы: «человек человеку — человек». Но в рабской природе осуществление этой формулы невозможно. Человек есть то, что стремится к безусловной свободе. Потому мир тесен уже для двоих.

Однако можно ли говорить сейчас о гордой толпе? Культура свободного человеческого духа еще не родилась для общественности. Имеется лишь эмбрион этой культуры, и для развития его потребны века. Значит нечего и думать о возможности замены в настоящее время современной общественности свободным единением свободных людей. А подобное единение свободных индивидуумов на принципе гордости является в настоящее время уж совсем неосуществимым идеалом. Вместе с тем мне необходимо сейчас хоть сколько-нибудь приблизить общественность к желательным для меня и возможно-свободным формам, обеспечивающим ненарушимость моей воли в большей степени, чем это я испытываю на каждом шагу. И если эти попытки мои умрут в зародыше, то себя я, во всяком случае, приближу психологически к моей свободе в сфере общественности. Широкая проповедь, конечно, должна здесь сделать свое дело, должна подвинуть вперед духовную культуру темной толпы рабов. Но темные рабы — не главный враг свободы. Главный и непримиримый враг ее — многоголовый мещанин и его законы рабского благополучия. С тупой серьезностью торговца мелочной лавки властвует он над толпой. Ему «не расчет» слушать проповедь свободы. Против него прежде всего восстает дух мой.

И здесь в процессе борьбы переживает дух такое же положительное ощущение освобождения, какое испытывает он в борьбе с отдельным индивидуумом, но с той лишь разницей, что эти переживания интенсивнее, глубже, полнее и совершеннее, так как противник сильнее и беспощаднее. Дух борется здесь со злобным глухонемым великаном. И когда ненависть, широко размахнув прашей, посылает ему каменную пощечину, и еще, и еще, и глубоко ранит в висок, и когда шатается колосс-мещанин,— тут просыпается дикая воля, и могучий наплыв ощущений освобождения говорит о безграничных возможностях свободы от всякого насилия. И горизонты вселенной тесны для дико бьющегося гордого сердца. *Frei werden ist der Himmel...*

Итак, общественность будущего определяется формулой: *homo homini leo*. И здесь, уж конечно, нет места для полной и безусловной солидарности людей. Солидарность предполагает всегда значительность той общей цели, к которой стремится совокупность индивидуумов; кроме того, солидарность всегда обусловлена целым рядом распределенных между индивидуумами обязательств ради достижения этой общей цели. Между тем плоды возможных достижений свободы в сфере современной общественности слишком ничтожны для того, чтобы ради нее, ради этой жалкой тени свободы каждый человек признал свою солидарность с прочими людьми и растворил бы себя в толпе обязанных. Каждый отдельный индивидуум может быть здесь солидарным со всеми стремлениями и делами толпы лишь ради своей собственной свободы. И в ее слепые ряды вступает он лишь тогда, когда его свобода обусловлена свободой толпы.

Но такое условное отношение к солидарности людей ради мирного жития в человеческом обществе еще не предвещает окончательно вопрос о солидарности людей ради иных, более высоких и более отдаленных целей. В сфере чаяний свободолобивого человеческого духа есть такие побуждения, которые находят себе отклик повсюду, где только тлеют пунцовые искры великого мятежа для завоевания последней, конечной свободы. О солидарности людей на этой почве можно говорить лишь в связи с вопросом об отношении совокупности людей к власти космической.

IV

Vivere est militare.
Seneca.

Гнетущее меня насилие резко проявляется в условиях моих переживаний в природе. Сюда отношу я все виды насилия наподобие как власти человеческой, так и власти космической.

Для бытия духа моего, ищущего конечной свободы, нет ничего постоянно ценного, нет ничего безусловного, кроме этой свободы. Термин «свобода» берется здесь лишь за неимением на языке природы и человеческого разума более подходящего слова для выражения заключающегося в этом безусловном положительно-го содержания: за отсутствием положительного приходится ограничиваться отрицательным определением: *свобода — прежде всего как свобода от насилия.*

Насилие в природе — неизбежный факт. Насилие вне природы — вполне допустимо. Потому состояние безусловной свободы от всякого насилия — чаемый идеал. На языке природы он именуется чудом. Мой порыв от насилия к чуду рождает борьбу с этим насилием и дает частичное, кратковременное преодоление его. Такой процесс преодоления насилия называю я духовным освобождением. Оно является и границей, и звеном между сферой насилия и сферой свободы. Освобождение — переходный момент.

Как ни отличны друг от друга эти три момента, все же у них есть один общий признак.

Власть природы проявляется лишь при условии моего порабощения; она мыслится как то, что обусловлено моим сознанием, *бытием* моего «я». Также и внеприродная власть действительна для меня лишь при условии *бытия* моего очистившегося от природы духа.

Свобода приемлема лишь как моя свобода от всякого насилия; состояние это ценно лишь как такое состояние, которое не обусловлено ничем, кроме моего *бытия*.

Освобождение предполагает мою борьбу с насилием, мое преодоление его, и заключается в переживании мгновений освобождения моим почуявшим свободу духом, находящим подтверждение своего освобождающегося *бытия*.

«Я» предполагает бытие. Мой дух требует бытия, как воздуха, для того, чтобы дышать им. И я различаю три ступени бытия: 1) Бытие в условиях насилия — *рабское бытие*. 2) Бытие в процессе освобождения от всякого насилия — *освобождающееся бытие*. 3) Бытие вне условий насилия — *свободное бытие*.

Первое бытие есть данное. Его основание — норма. Последнее бытие есть чаемое. Его основание — чудо. Бытие же в процессе

освобождения есть переходное бытие, и основание его — гордость и дерзновение.

Во время переживания долгих дней рабского бытия я глухо говорю с природой на ее же немом и косном языке. В редкие моменты освобождения мой чающий свободы и не терпящий насилия дух принужден прибегать к насилию ради тени этой свободы. И, быть может, предшествующий борьбе внутренний акт дерзновения необходим моему духу не только для мощного разрушения крепко сложенных стен моей тюрьмы, но также и для того, чтобы побороть в себе чувство брезгливости к такому вынужденному насилию.

С каннибалами можно говорить лишь на языке каннибалов. Потому нет иного для меня пути к освобождению от насилия, кроме такого же насилия. Я ненавижу норму, и, стремясь к свободе от насилия, я, в процессе освобождения, творю чудо насильственно.

V

Как пробудившийся орел.
Пушкин.

Во много склепов замурован мой дух, и одна стена крепче другой. Освободившись от власти отдельного индивидуума, мой дух попадает в темный склеп современной общественности. Разрушив его гранитные, рабами сложенные стены, оказывается ли дух мой свободным, открывается ли перед ним простор? — Нет, он попадает в склеп законов природы. И все вокруг меня и во мне продолжает идти по непреложным законам необходимости. Миллионы светил по-прежнему бессмысленно коснеют надо мною. По-прежнему качаются маятники, спокойно отбивая пульс мира. Солнце по-прежнему равнодушно родит из грязи лилии, из падали — червей. По-прежнему пресмыкаюсь я в земной тине. Кровь по-прежнему приливает к уставшему, цепями стянутому сердцу. И тесно, тесно духу моему, и невыносимы ему стены тюрьмы. Природа нема. Что скажет мне она, косная, бесстрастная? Что скажут мне травы, скалы? Что скажет мне солнечный луч, волна, огонь или ветер? Что скажет мне млечный путь, эта короткая тропинка среди миллионов никуда не ведущих звездных путей? Что скажет мне мое тело, мой разум? — Не поймут они моей тоски, тоски моего свободолюбивого духа. И лишь только узнает это дух мой, лишь только увидит, в какой он глухой тюрьме, лишь только поймет, что он и природа — чужие, как тотчас же сознание скажет ему: нет иного исхода, кроме борьбы.

Природа крепко держит меня в своих колодках, и власть ее могуча и непреложна. Я борюсь с нею при помощи данных утилитарной культуры, и часто преодолеваю силу ее. Но каковы результаты этого преодоления? Стоит ли оно тех усилий, которые потрачены на борьбу? — Конечно, нет. Орудия мои здесь ничтожны по сравнению с гигантской силой природы. И после всех открытий девятнадцатого века я такой же раб законов тяготения, каким был в природе всегда. Но в моих средствах не одна только утилитарная культура. Область чистой науки и философии представляет более могущественное оружие для борьбы с природой. Здесь открываются у меня глаза на мир и на мое отношение к нему, здесь беспрестанно слышу я внутренний голос моего свободолюбивого духа: *испытай, испытай...*

Повседневное мое состояние в природе — это зависимость от ее законов. Но я знаю, что иногда, мгновениями, зависимость эта прерывается. Облегчение, освобождение от уз природы бывает тогда, когда дух мой вступает в полосу интуитивных переживаний. Непосредственная интуиция, в существенных своих чертах, сводится к двум моментам: *творческому и трагическому*.

Творческий момент интуиции определяется духовной деятельностью человека в сфере научно-философской и художественной. Так как к художественному творчеству сводятся, в существенных и самых ценных своих моментах, прочие виды творчества, то творчеством, *духовным по преимуществу*, является художественное творчество. Я говорю здесь о наивысшем, наиболее интенсивном моменте интуитивного прозрения в глубину созерцаемого, исследуемого и переживаемого во всех областях духовной деятельности человека. Я говорю о пронзающем природу взоре гениального — в момент творчества — *индивидуума*.

Все художественное творчество сводится к борьбе человеческого духа с природой для преодоления ее власти, для освобождения от ее колодок. Моментами, обуславливающими творчество, являются: озарение духа и вдохновение. Последнее считают обыкновенно главным моментом в процессе художественного творчества. Это не верно. Вдохновение есть лишь толчок к творчеству, но не главный его момент. Вдохновение само обусловлено совпадением данного настроения человеческого духа в условиях природы с воспоминанием о переживаниях его в тот момент, который именуется озарением духа. Существенным, основным и самым ценным моментом в переживаниях творческого духа является именно духовное озарение. Это есть то мгновение, когда вдруг неожиданно рассыпаются пылью гранитные стены тюрьмы-природы, расправляются железные кандалы законов необходимости и яд свободы отравляет дух навсегда.

Но как допустимо столь неестественное среди «законов естества»? Или законодатель здесь бессилён? — Космическая власть держит в своей деснице лишь рабское бытие. Свободное бытие

вне этой власти. И я — лишь пылинка этого свободного бытия, занесенная в рабскую природу, в чуждое мне царство необходимости. — Каково же свободное бытие? — Лишь в редкие моменты освобождения от уз природы вспоминается, чувствуется что-то. Мелькают, вьются искры, звуки, запахи, какие-то старые, родные ощущения, и, как будто, что-то вспоминается, такое реальное, простое, давно знакомое и вместе с тем небывалое. И снова целые вихри переплетающихся ощущений, свободных форм, милых запахов, счастливых воздушных искр, желтых, алых, розовых... и тихая музыка могучего огня, и вихри пламени...

В момент озарения совершается протест моей далекой свободы против природного насилия. Таинственные вести дает знать она о себе, дает знать моему духу, распятому на кресте природы. И вот, что-то случается, и вот, зияющие раны мои — улыбки счастья, и уже не мучат иглы терний, и не вбиты в лагоны гвозди, и нет креста за спиною, и о далекой казни распятия говорят лишь широко распростертыя руки — распростертыя для объятия тайны-свободы. Здесь совершается преступление против законов природы: здесь совершается чудо. Ибо чудо — всегда преступление. Это внезапное, мгновенное чудо есть центральный, положительный момент в переживаниях человеческого духа. И к повторению этих переживаний стремится он во время творчества.

В самом процессе художественного творчества следует различать два момента: внутреннее творчество и внешнее. Первое заключается в интенсивном припоминании человеческого духом его далеких переживаний, свободных от законов необходимости. Оно обусловлено высочайшим напряжением всех духовных сил человека, индивидуализирующего, в зависимости от личных, природных особенностей, свои воспоминания о безусловном.

Внешнее творчество заключается в воплощении этих воспоминаний в художественном произведении. Мгновенье озарения, отравившее человеческий дух возможностями безусловного, беспреградного, встает вдруг в его воспоминаниях. И вновь готов лететь он. Но крепко держат кандалы природы. И тем сильнее томит тоска по свободе. И рождает ненависть к цепям, к каждому звену, и рождает бунт свободолюбивого духа против законов необходимости.

Тогда в безумную, безнадежную борьбу бессознательно вступает творческий дух человека. И здесь неожиданно находит мгновениями подтверждение и повторение своих свободных переживаний. Случается это тогда, когда жаждущий свободы дух, почерпнув силы в родной ему стихии, с небывалой дотоле мощью разбивает природные преграды. И наиболее ценное и положительное, что переживает человеческий дух в моменты творчества, — это ощущение мощи и силы, преодолевающей на своем пути необычайные трудности. Принцип освобождающегося бытия торжествует здесь победу над принципом бытия рабского.

Это чувство духовной мощи и независимости от условий природы, проявляющееся в легком и непринужденном преодолении ее преград, заставляет художника вспоминать о свободных, не обусловленных никакими преградами переживаниях его в момент озарения. Это чувство бессознательно влечет его к творчеству вновь и вновь. Чтобы испытать свою мощь и независимость в наивысшей степени, художник, не останавливаясь перед теми преградами, которые ставит ему косная природа, еще и сам полубессознательно усложняет и увеличивает их. Руководимый здесь чутьем свободы и художественным чувством меры, он преодолевает все преграды с такой легкостью и мощью, и так непринужденно, что силы природы отступают в эти мгновения перед силою его творческого освобождающегося духа. Здесь, как паутина, рвутся цепи причинности одним метко схваченным эпитетом; «здравый смысл» тает здесь при одном лишь взгляде, брошенном на него прозорливым оком, познавшим таинство красок; здесь шипит раскаленное докрасна железо: послушное замыслу художника, извивается оно тонкими стебельками и свешивается нежной головкой цветка; здесь летят под ударами молотка ненужные осколки мрамора, из-под которых дух художника освобождает родственный ему дух — свое творение; здесь, наперекор законам притяжения к земле, взлетают к небесам камни готических соборов; здесь шум природы властно сковывается в ритм, в мелодию, в гармонию; здесь дикий вой природы преобразуется в побеждающую мир музыку.

Однако следует помнить, что художественное творчество берется в данном случае лишь как наиболее ценный вид духовной деятельности человека. Потому все сказанное выше относится и к прочим видам творчества. Достаточно указать здесь, как, наперекор видимости, рождается гелиоцентрическая система мира, как возникает делающая переворот в человечестве «Критика чистого разума».

Мечом творческого преодоления и творческой ненависти разрубаются кандалы природы. Художник дает этому мечу имя — Красота; ученый называет свой меч — Истина. Творческие моменты должны убедить человеческий дух в том, что и красота, и истина коренятся в самом духе человеческом, почуввавшем свою далекую свободу, и что вся сила их заключается в проявлении того бессознательного чувства меры, которым руководится творческий дух при выборе наиболее пригодных средств для легкого и непринужденного преодоления преград природы с целью освобождения от ее власти.

Говоря с толпою о красоте, об истине, художник и ученый бессознательно говорят с ней о свободе. Говорят о мощи великого творческого духа человеческого, который разрывает завесы природы, разрушает ее стены, проникает за пределы законов необходимости и приносит в природу нежный аромат небывалого цветка

— тайны. В завоевании этой тайны — вся ценность духовного творчества человека. Художник и ученый творят ради процесса творчества, так как именно в процессе творческого преодоления природы и освобождения от ига ее находят они подтверждение своей далекой свободы. И величайшие произведения искусства, науки и философии — лишь тлеющие костры после бешеных алых вихрей творческой ненависти, костры, оставшиеся в вечности. В них спит освобождающий огонь.

Творя, человеческий дух сбрасывает временно иго природных законов необходимости. Сотворив, дав свое произведение, дух заражает им толпу. Тупая и глухая, прозябает она в природе. И я, частица толпы, с нею вместе никну к земной пыли. Но иногда, во время неожиданного интуитивного восприятия, под влиянием совпадения моего данного настроения с настроением творца в момент творчества, вдруг познаю я что-то значительное. Станным обаянием притягивает к себе произведение творческого духа и заражает мой дух небывалыми ощущениями. Становится понятным и бессознательный протест творца, и дерзкое, свободное преодоление им косных законов природы; рождается уверенность в величии творческого духа человеческого, дерзнувшего вступить в бой с гигантом.

И вот, я вижу, что мой пробудившийся дух не одинок. В душе толпы также вдруг мелькает что-то. Под влиянием произведения творчества одно-другое сознание просыпается, стряхивает с себя копыль будней. У толпы открываются глаза, отверзаются уши; у толпы бьется великое человеческое сердце. Это капля яду упала. Капля свободы. И смутный протест тлеет в недрах толпы.

Во всех областях творческий дух человека проповедует освобождение. Он обращается к сознанию толпы с гениальными свободными философемами, и содержанием их заражает сознание, — и мечтает толпа о свободе. Но здесь лишь залог этой свободы, лишь обещание. Возможность освобождения лишь указывается. В осязательном виде эта возможность дается тогда, когда творческий дух воздействует на толпу в сфере ее интуитивных переживаний. В момент интуитивного восприятия произведения творческого духа, толпа, под его влиянием, сама переживает акт внутреннего творчества, который, как сказано выше, заключается в интенсивном припоминании человеческим духом его далеких, свободных переживаний, и который сопряжен с внутренним преодолением всех природных преград, стоящих на пути припоминания. А там, где чуется вольное дыхание творческого духа человеческого, освобождающегося от ига и рабства, там теряет природа свою силу, там ослабевают кандалы законов необходимости.

Творческий дух человека — это Прометей, несущий из таинственного потустороннего мира, через хаос природы, среди враждебных ему вихрей — огонь, который дает познание человеческой силы, могущей побеждать законы природной неизбежности.

Здесь — бессознательная гордость не только за себя, но и за все человечество, в потенции столь же сильное. И творец бессознательно указывает на это своим произведением. Сам того не ведая, он обращается к свободолюбивому духу человечества, напоминая о возможности победы над законами необходимости, о возможности освобождения. Произведения творческого духа человеческого — это бунтовские речи, направленные против ига природы, приглашающие свергнуть ее тиранию и уничтожить рабство, — речи, рисующие широкие горизонты свободных переживаний. Произведения духа человеческого это — гранаты, делающие бреши в стенах природы и разрушающие ее устои. — Величавые трагедии Эсхила и аккорды античных колоннад, угрюмая скульптура Буонаротти и взлетающие готические соборы, мощная живопись Рембрандта и стихийная музыка Вагнера, стройная космическая концепция Ньютона и победоносные открытия Роберта Майера, гордые мечты Ницше, экстатические видения Врубеля и мятежные творения Ибсена — все это взрывы могучих протестов против косной власти природы.

Тупая и косная природа создает только «здоровое», только такое, что совместимо с ее законами необходимости. Свободное исходит лишь от творческого человеческого духа. Свободное несовместимо с природой. Истинно свободное в природе неестественно. Лишь неестественное, неприродное в природе свободно. Принцип естественного — это неизбежные законы природы. Принцип свободного — чудо, как нарушение этих законов, чудо, как протест против насилия природы. Пусть покажут мне в природе созданный ею бессмертный торс Милосской Венеры или чарующее сочетание тонов тичиановских картин, пусть укажут созданный природою Парфенон, пусть дадут услышать в шуме водопада или леса баховскую фугу. Если я все это увижу и услышу, я скажу: в природе случилось неестественное, случилось чудо.

Произведение творческого духа человеческого — это жемчужина на раковине природы, болезненный, уродливый, с точки зрения природы, нарост. Но из-за него-то и ценна вся раковина. Пусть растут жемчужины, пусть зальют всю раковину природы сплошной, несокрушимой, мерцающей жемчужной лавой! В мерцании этом — освобождение.

Если можно говорить об идеале свободы в сфере общности, то тем более хочу я мечтать о достижении этого идеала в плане природы. И мне чудится такой путь освобождения.

С расцветом культуры число творческих единиц становится все больше и больше. Творческое напряжение во всех областях духовной деятельности человечества принимает все более и более мощные формы. Художники, ученые, философы заполняют природу новыми, все более и более дерзкими, все более и более вызывающими гениальными произведениями, которые заражают толпу мятежом и подвигают ее на путь творчества. С течением

времен толпа сама становится творцом, все человечество становится творцом-художником. Искусство в самом широком смысле становится центральной точкой сознания, той призмой, сквозь которую иногда блеснет что-то не поддающееся никакому положительному определению на языке природы, что-то не имеющее с ней ничего общего. Человечество-творец становится все зорче, творческие моменты становятся все чаще, становятся непрерывными. Этому способствует весь творческий уклад жизни человечества, все его вкусы, сотнями тысяч лет воспринятая культура, все действие которой в течение целых эр было направляемо именно в эту сторону. Все человеческие сознания, солидарные в своей творческой ненависти, творят одновременно и непрерывно. Небывалые по своей силе создания творческого духа человеческого появляются одно за другим. Взрыв раздается за взрывом, один губительнее другого. Горизонты природы горят злыми зарницами, горят пожаром этих взрывов. Человек-творец, человек-гений подрывает миллионлетние устои природы. Она колеблется, готова рухнуть. Стальные мускулы природы ослабевают, природа обесценивается, природа в агонии — природа издохла. Да будет так.

Да будет так. Да будет свобода от этой косной природы. Да будет освобожденное от насилия природы бытие!

Искусство — язык будущих победителей природы.

Я знаю, что все это — мечты, что это — чаяния, лишь по временам кажущиеся исполнимыми. Чудо есть невозможное. Поэтому-то я и хочу так чуда, что оно невозможно. Но сейчас, что, кроме свободного творческого преодоления, безусловно ценно и возможно здесь, в природе, для духа, носящего в себе тоску по свободе? — Свободная борьба, как нарушение ига природных норм, как преступление положенных природою границ — борьба для борьбы, как процесс психологического освобождения.

И здесь выступает второй момент интуитивных переживаний человеческого духа.

Трагический момент интуиции характеризуется актом решимости плененного духа к непосредственному, по-видимому, бессмысленному и безнадежному сопротивлению. Дерзко кидая в лицо природы свое отчаяние и свой протест, мятежный дух, сам того не ведая, стремится к переживанию ощущения своей собственной мощи, не останавливающейся перед непреложными велениями норм; стремится к освобождению. Он знает, что здесь, в природе — *frei sein ist nichts*; он чувствует, что в природе — *frei werden ist der Himmel*. И вот, ради мгновения освобождения, решается он на безрассудное и безумное.

Момент этот, сопряженный с необычайным подъемом мятежного духа, переживающего глубокую трагедию отчаяния, конечно, должно отличать от момента аскетического. Аскеза пассивна. Она уничтожает вместе с телом и дух, ведет к потере и уничтожению бытия, к самозабвению духа, к небытию. Трагический момент

прежде всего активен. В противоположность аскезе, где имеет место самоубийство и тела, и духа,— трагический момент допускает только самоубийство тела. В акте такого самоубийства проявляется протест лишь против законов природного бытия, но не против бытия моего бессмертного духа; здесь переживает он мгновение освобождения от бытия рабского. Путь к этому мгновению идет через безрассудство и безумство. И цель его — свободное бытие. Следовательно, не самозабвение духа, но самонахождение и самоутверждение его через протест и через чудо. Конечно, это относится не ко всякому случаю самоубийства. Самоубийство само по себе есть факт, ценность которого зависит от тех мотивов, которые его создали. Если таким мотивом является мое малодушие, то самоубийство — лишь доказательство окончательной победы надо мною природы, лишней раз подтверждающей на мне свои неумолимые законы. Если же я разбиваю себе голову о стену раги протеста, раги того мгновенья освобождения, которое несет с собой этот протест, то в это мгновение побеждает не природа, а я; в это мгновение совершается акт нарушения основного закона природы: закона самосохранения каждой ее крупинки в пределах рабского бытия; в это мгновение совершается чудо.

Надо, чтобы все испытали все. Надо, чтобы все прошли сквозь безумие, сквозь экстаз, сквозь чудо, раги очищения и освобождения от природы. Надо, чтобы все пробивались к вершинам, чтобы все попирали их ногами и чтобы так стали выше вершин.

Пусть половина человечества сорвется в пропасть, пусть сгниет в трясины: истинно отчаявшиеся — я знаю — спасутся от природы. Их тяжкие кандалы станут орлиными крыльями!

VI

Odi et spero.

Если предположить осуществимость мятежа против природы, если допустить, что природа таким образом убита, то возникает вопрос: что же дальше? — Человеческий дух боролся с природой; тысячелетиями воспитывался дух миллионов отдельных индивидуумов в сознании необходимой солидарности всего человечества; миллионы достойных свободы погибали, веря в далекое освобождение человечества. Но вот ярмо разбито, природа убита. Что же дальше?

Я знаю, что вне сферы природы допустимы совсем иные категории, чем природные; но, говоря о внеприродном здесь, в услови-

ях природы, я могу оперировать лишь при помощи природных категорий.

Для утверждения в свободном бытии моего свободного «я» необходима наличность «не-я». Так, если «я» — все, то тем самым «я» — ничто, ибо мне не на чем утвердить бытие моего «я». А без этого бытия не нужна мне и свобода. В условиях природы полное утверждение моего «я» несовместимо прежде всего с множественностью: мир тесен уже для двоих. Но вне условий необходимости, вне «законов естества» возможно и неестественное: свобода моей личности вполне допустима рядом с другими личностями, столь же свободными, как и я. И как свободна единственная свободная личность, так да будут свободны все личности. Таким образом, *безусловная свобода всех* — вот что является конечным чаянием человечества.

Но дух мой чует, что эта природа есть лишь ступень в целом ряде ступеней, уже преодоленных освобождающимся человеческим духом в его могучем шествии к свободному бытию. Он чует, что таких ступеней еще много, что за этой природой кроются тысячи неведомых ему природ, быть может, еще более невыносимых. Я не знаю, каково будет мое новое бытие вне условий этой ведомой мне природы. Знаю лишь, что это будет *бытие*, мое бытие, притом бытие, прошедшее сквозь очистительный огонь освобождения от природных оков. — Вот, все преграды уничтожены. Дух ближе к родной свободе. Он чует золотые бездны безусловного и беспреградного, чует радостное колышание огненных океанов и музыку последнего огненного потопа, и вихри пламени, в которых сгорает вселенная ради свободного бытия, ради моего свободного бытия и ради свободного бытия моего человечества.

Я не знаю, что будет, когда дух мой станет свободным от этой природы; но я верю в то, что познавший в борьбе счастье освобождения и закалившийся в мятеже дух не захочет вновь никакого насилия. Ибо свобода есть свобода от насилия. Если за этой природой угрожает мне другая, третья, еще более тяжкие природы, то зато ведь я всегда помню, что и бессмертный дух мой, прошедший искус мятежей, становится все более могучим и стойким в своем сопротивлении насилию. И я верю: от взрывов его ненависти дымом разлетятся все стены всех природ. Итак, если та власть — еще горше, то спасение только в отчаянии и в безумии борьбы со всеми внеприродными преградами и с космической властью. Казалось бы, несоизмеримость сил, безысходность борьбы, безнадежность преодоления должны в самом начале убить мою дерзость, и прикинуть должен бы дух мой, и распластаться перед властелином. Но дерзость тем и сильна, что вступает в бой с непобедимым, что борется с необоримым, что хочет невозможного. *Una salus victis — nullam sperare salutem.*

Выше было сказано, что гордость является единственной почвой для свободного в пределах общественности существования

каждого члена общества. Но как холодно быть среди гордых даже гордому! Каким одиноким буду я, будет каждый! Ведь в условиях общественности ничто не согреет меня, ничто не сблизит мою гордость с чужою. Ибо цель современной общественности слишком ничтожна для того, чтобы охраняющая мою свободу гордость склонилась к безусловной солидарности с кем бы то ни было. Условная же, временная солидарность, в зависимости от ценности каждого отдельного случая совместной борьбы гордых людей против человеческого насилия, слишком мелка для духа, памятующего о гнете власти космической.

Но существует огонь, который сплавит гордых людей в одно гордое человечество.

Когда великий потоп губил землю, люди и звери спасались на вершинах гор. И общая опасность сблизила тогда все живое. На одинокий выступ скалы, куда львица принесла своего детеныша, смелым прыжком над волнами вскакивала серна. На мокрых сучьях, рядом с голубями, угрюмо сидели орлы. Смирно лежала у скользкого камня и тихо выла гиена, и сбежавшиеся кролики грели в ее дыхании свои розовые ноздри. Прогрогшие человеческие дети жалась к теплому брюху медведя. И все живое с тоской глядело, как мечутся, шипят и пенятся волны, и слушало рев урагана. И взаимная вражда утонула в едином великом ужасе перед подымавшейся серой пучиной, в единой великой ненависти к общему мучителю — океану. И все живое ждало радуги — вести могучего солнца.

Тщетно ждало.

Серая пучина космической власти вечно колышется у островка человечества: то поднимается, грозит поглотить, то опускается, чтобы вновь бить волнами по скалам. Но люди, занятые своим жалким «делом», не видят пучины. Покорные, трусливо склоняются они под кнутом силы, мелко враждуют друг с другом и тупо страдают, не зная причины страданий.

Только животные страдают безотчетно, отвечая на боль и голод тоскливым воем и тупыми стонами. Животные не могут понять, где первый виновник их страданий; потому для них страдать — значит терпеть и покорно ждать прекращения страданий или же покорно издохнуть. Все животные — страстотерпцы. Но человек может дать себе отчет, где причина его страданий, может указать на своего мучителя. Оскорбительно для человека быть страстотерпцем. Когда люди узнают, наконец, где последняя причина страданий, тогда холодная отчужденность их друг от друга сменится могучей солидарностью жаждущего своей последней свободы человечества. Великая Ненависть ради великой Любви к свободному бытию — вот тот огонь, который сплавит гордых людей в одно гордое человечество. Ради такой цели я принимаю иго солидарности моей с человечеством радостно и безусловно.

Ни дряхление отцветших звезд, ни крушение планетных систем, ни вихри нарождающихся бесцельных миров, на протяжении миллионов эр, не остановят человеческий дух в его дерзком, ничем не предотвратимом шествии к свободному бытию. Рассыпайтесь в звонкие льдистые осколки, вы, ослепительно палящие солнца! развеивайтесь в алмазную метель, изумрудные потоки млечных путей! выветривайся, как скалы, время, истлевай, как секунды, пространство! ползите, колыхаясь, потопа лучистых планет! обрушивайтесь в бездну, клубитесь, пеньтесь, океаны рождений и смертей небывалых мирозданий!

Бессмертный человеческий дух, могучий в своей Ненависти-Любви, спокойно глядит на вас сквозь хаос.

**Freedom, heavenborn and leading heavenward
and so vitally essential for us all.**

Carlyle.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЧЕЛОВЕК-ТВОРЕЦ

Nur allein der Mensch
Vermag das Unmögliche.
Goethe.

I

Зиждители

§ 1. Величественные системы млечных путей, в которых наше солнце со всей его системой — лишь искра, мерцающая в бесконечности,— составляют мироздание. Простейшая гипотеза образования миров говорит о том, как хаотическая туманность, пройдя ряд последовательных стадий, формируется, наконец, в самостоятельное планетное тело, существование которого обусловливается закономерностью его жизненного ритма. Мир — не что иное, как организованный, обусловленный закономерностью ритма хаос, подобно тому, как музыка есть организованный, обусловленный закономерностью ритма шум. Единообразие законов, которым подчиняются все элементы мироздания, приводит к убеждению о единой властной воле, его создавшей. Как для бытия музыки необходима деятельность ее творца — человека, так и для бытия мира необходим некий создательный акт. Вместе с тем, исследуя результаты многообразно проявляющейся в мире зиждительной деятельности, я вижу, что субъектом ее может быть и животное с его строительными способностями, не говоря уже о бессознательной силе размножения, сказывающейся у всех вообще животных, в том числе и у человека.

Первым общим признаком, которым объединяются все субъекты зиждительной деятельности, является так или иначе проявляющаяся в их деятельности воля. Правда, я вижу, что глухая, бессознательная воля проявляется в деятельности не только

органической, растительной природы, но и в деятельности природы неорганической. Так, конечно, я вправе сказать, что плод растения или кристаллическое строение минерала в такой же мере являются результатом волевой деятельности растения и минерала, в какой гнездо и статуя явились результатом волевой деятельности птицы и ваятеля. Однако разница в применении термина «воля» по отношению к двум первым и двум последним случаям становится очевидной, когда я замечаю, что статуя и гнездо являются результатом индивидуальной волевой деятельности, причем деятельность эта исходит от *одухотворенного* субъекта, чего нет в двух первых случаях плода и кристалла, где собственно о субъекте деятельности не может быть и речи, ибо субъект и объект составляют здесь одно целое. Таким образом, *индивидуальность* субъектов зиждательной деятельности и большая или меньшая *самочинность их волевого проявления* являются теми общими признаками, которыми объединяются все субъекты зиждательной деятельности.

§ 2. Эти волевые индивидуальные единицы, по силе их могущества и по результатам применения каждой из них своей силы, так отдалены друг от друга, что на первый взгляд, казалось бы, бесцельно сравнивать деятельность столь несоизмеримых величин. Однако есть все же общая мера, которую можно приложить для сравнения могучей космической воли, горстями раскидывающей в пространство солнечные системы, с человеческой волей, возводящей храм; есть общий критерий для сравнения этого творческой волею возведенного храма с трепещущей на ветру паутиной, созданной темной волею животного.

Субъекты зиждательной деятельности должны быть разделены на две группы, применительно к той мере свободы, с какой они определяют свою индивидуальную волю. Волеопределение космического начала безусловно свободно. Волеопределение животного безусловно несвободно, ибо всеми своими моментами оно поставлено в зависимость от природы. Что касается человека, то одной стороной своей зиждательной деятельности он соприкасается с началом космическим, другою с животным, и, соответственно с этим, волеопределение его в одной части свободно, в другой не свободно.

§ 3. О процессе зиждательной деятельности я могу судить, во-первых, по результатам этой деятельности, во-вторых, по ее мотивам и, в-третьих, по тем целям, какими, с большей или меньшей степенью сознания, руководилась в своей деятельности та или другая волевая единица. Мотив зиждательной деятельности определяет желаемую цель ее. Цель эта руководит зиждательным процессом. Процесс приводит к определенному достигнутому результату. В сфере зиждательной деятельности человека и животного желаемая цель далеко не всегда совпадает с достигнутым результатом. Так как зиждательная деятельность человека явля-

ется в настоящем исследовании центральной и так как она подвергается проверке с точки зрения психологической, то ради большей ясности в разрешении вопроса о зиждательном процессе вообще, представляется надобность отделить цель от результата.

II

Стекляшки культуры

§ 4. В основе космической зиждательной деятельности положено начало свободы. Ей полярна зиждательная деятельность животного, простекающая из его рабства. Животное создано так, что оно должно защищаться и заботиться о себе и о своем потомстве. Этими пределами и ограничивается его зиждательная деятельность. Мотивом ее является бессознательное половое стремление и боязнь за свое благополучие и за целостность своего потомства. Движимое этими побуждениями, животное, с неосознанной им целью продолжения и охранения рода, производит потомство, и, из инстинктивного чувства самосохранения, строит гнездо, нору, причем в этих автоматических строительных работах им руководит не разум, а бессознательная, инстинктивная воля, правда, индивидуальная, но не свободная. Сюда же должно отнести и человека с его инстинктивными функциями деторождения, ибо здесь неосознанной, отдаленной целью у него, как и у прочих животных, является продолжение рода, продиктованное тою же природой.

§ 5. Что касается основных черт зиждательной деятельности человека как такового, то деятельность его находится в зависимости от трех моментов: *инстинкта, разума и интуиции*. Инстинктивное побуждение к общению, с развитием человечества, бессознательно вырастает в членораздельную речь, в язык. Хотя в этой своей деятельности человек и существенно отличается от животного, однако уже то, что человек создает здесь, подчиняясь инстинкту, ставит его все же немногим выше прочих животных, у которых инстинкт является главным орудием деятельности. Подлинно человеческие орудия это — разум и интуиция. Первый создает утилитарную культуру, второй дает науку и искусство.

§ 6. Под утилитарной культурой разумею я всю совокупность жизненно полезных орудий и учреждений, которые 1) являются результатом применения к жизни как научно-философских открытий, так и произведений искусства и 2) которые оказываются следствием использования человеком данных его жизненного опыта, с целью самосохранения и умножения жизненных благ. Мы

видели, что такое же чувство самосохранения из боязни за свое благополучие руководит и животным в его строительной деятельности. Однако существенная разница между человеком и животным заключается здесь в том, что животное охраняет себя инстинктивно, тогда как человек — вполне сознательно. Уже в области животных созидательных функций человек может быть иногда обособлен от прочих животных, а именно в тех случаях, когда свой бессознательный половой инстинкт он подчиняет разуму. Разум проводит между бессознательной инстинктивно-автоматической деятельностью животного и сознательным созидательным актом человека резкую черту. Разум является в жизнедеятельности человека тем регулятором, от умелого пользования которым зависит весь его стройный жизненный уклад.

§ 7. Исследуя земную кору с точки зрения биографии нашей планеты, историческая геология записывает за землю десятки миллионов лет жизни. Целым эрам нужно было протянуться для того, чтобы от какого-нибудь *Eozoon canadense*, — корненожки, находимой в пластах первозданного гнейса, животное организм дошел до степени рыбы и до гигантского земноводного. Величайшие периоды понадобились для того, чтобы пресмыкающееся открылось, чтобы от птиц через птицевыверей был сделан переход к сумчатым животным и от них к млекопитающим. Целые эпохи выживал примат летучей мыши и лемура, прежде чем дойти до степени тонкой организации обезьяны и троглодита.

Но вот, совсем еще недавно, не более десяти тысячелетий тому назад, в век пещерного медведя, на арену жизни выступает человек, и за этот короткий срок подчиняет себе все, имеющее на земле волю, и становится хозяином земли. Обширнейшая и многообразная жизнедеятельность человека в области утилитарной культуры вся построена на его разуме, велением которого сделан великолепный размах от кремневого топора, пращи и кожаного паруса дельювиального дикаря до пулемета и аэроплана современности.

История культуры, любящая этим величественным жестом человечества, напоминает, что жест этот еще не закончен; она указывает, как с каждым днем могущественный человеческий разум, ради удовлетворения своих постепенно разрастающихся жизненных потребностей, захватывает горизонты все шире и шире; она не может удержаться от удивления перед калейдоскопическим многообразием и красотой стройных, беспрестанно сменяющихся культурных форм.

Однако, если от удивления перейти к исследованию калейдоскопа культуры, то что увидишь в нем? — Как и во всяком другом калейдоскопе — лишь несколько малоценных цветных стекляшек человеческой воли и разума, которые под тем или иным углом отражаются в столь же малоценных стекляшках — в зеркалах законов несвободной, рабской природы. И все являющееся глазу

разнообразие стройных форм — не что иное, как рабское повторение и послушное видоизменение этих законов, не что иное, как видимость, как отражение, а не самобытная реальность, не самостоятельная сущность, имеющая свое независимое бытие. После этого не прозвучат ли для иного уха злою иронией слова: «могущественный человеческий разум»?

Весь строй, вся житейская кровью и потом добытая культура, и не только она, но и пресловутый могущественный разум человеческий,— все это в узких рамках трех зеркал калейдоскопа. Точнейшие хронометры измерили время, быстреешие аэропланы пожрали пространство, сложнейшие спектрографы отыскивали на солнце земное железо, но от уз времени они не ушли, из сетей пространства не вылетели, и солнца не уронили они к ногам страдающего человечества.

III

Человек-творец

§ 8. Крепкой стальной сетью законов необходимости опутан человеческий дух. Выбиваясь на свободу, пытается он распутать цепкие узлы, и случается, что распутывает иные. Это дается ему ценою опыта горькой жизни, ценою опыта темной смерти. Но стальная сеть не слабеет от того; а целые тучи отдельных индивидуальных сознаний гибнут; и когда еще оживут вновь! И видит дух, что ценить должен он свое сознание, открывшее ему глаза на рабство в мире, видит, что нельзя дорогой ценою смертной потери своего сознания покупать один-два развязанных узла великой сети мира. И, торопясь лететь к чаемой свободе, разрубает человеческий дух мечом творческой своей ненависти стальные узлы необходимости один за другим.

Мы знаем, что Ньютон интуитивным путем открывает теорему, по которой степень удлинения планетной орбиты зависит от взаимоотношения между силою тяготения и центростремительной силой, но доказательства этому не дает. Теорема эта впоследствии, через полвека, доказывается вычислениями астронома Маклорена. Кто же творец этого научного открытия? Ньютон ли, гениально прозревший и разрубивший мечом своей интуиции этот узел природы, или же Маклорен, развязавший его горьким опытом своих усидчивых вычислений? — Конечно Ньютон. Ибо пафос творца есть дерзость и мощь, а не пылливость и ловкость. Отблески этой дерзкой творческой мощи сказываются как в «Небесной механике» Лапласа, так и в «Даная» Рембрандта, как в «Тристане» Вагнера, так и в трансцендентальной эстетике Канта, как в

«Фаусте», так и в теории метаморфоза растений Гете,— этого великого творца, который в стольких областях испытал силу своего творческого преодоления.

§ 9. Вся ценность творческой деятельности человека определяется той целью, к какой бессознательно стремится его свободлюбивый дух. Цель эта — освобождение от власти природы. И в художественной, и в научно-философской области творческий дух, незнаемо для самого себя, стремится к этому освобождению, побуждаемый темным, глухим сознанием переживаемого в природе рабства. И он находит это освобождение в те короткие творческие мгновения, когда, бунтуя против природы, преодолевает поставленные ею на творческом пути преграды. Ибо в момент единоборства чувствует творец-Давид свою власть над Голиафом-природой.

Но, победивши, видит дух, что он снова раб, раб по-прежнему и что не под силу ему одному разрубить все узлы злой сети мироздания. С высоты творческой страсти смотрит он вниз на то, что только сейчас было его свободным горением, и видит, что вольное творение его снова опутано сетями законов необходимости и лишь редкие искры напоминают о былом горении творчества. И тлеющими кострами глядят на творца произведения духа его. И уж нет в них вольных мятежей творческого пламени. И назад к творческому горению стремится дух, ибо залог своей свободы видит он здесь, в процессе творчества.

§ 10. Иные исследователи психологии животного, говоря об архитектурных и геометрических склонностях бобра, паука, пчелы, африканских термитов и некоторых птиц, относят строительную работу этих животных к области искусства. Мы видели, что искусство обусловлено творчеством. Сравнивая творческую деятельность человека с инстинктивной созидательной деятельностью животного, я прежде всего вижу, что животное — не творец. Природа поставила бобра, паука в такие условия, что он должен строить, должен ткать свою паутину. Бобр без строительных склонностей — не бобр, и паук без геометрических тенденций — не паук: иначе они осуждены на вымирание. Так хочет их повелительница — природа, которая сама вложила в них строительные склонности ради сохранения этого типа животных. Таким образом, строительная деятельность животного обусловлена властью природы, творческая же деятельность человека стремится от этой власти освободиться: пафос ее — прежде всего в неподчинении власти природы. Животное *должно* строить. Человек *хочет* творить. В этом лежит существенное отличие творческого порыва человека от строительного побуждения животного. Оба они рабы природы, но животное — послушный, ползающий раб, тогда как человек — раб бунтующий. В творчестве сказывается бунт его.

Потому-то творчество есть специфически человеческая деятельность. Потому-то имя творца может быть дано только человеку.

Много важных тем возникло перед читателем: любая из них могла бы послужить отправной точкой для самостоятельного философского, теологического или научного исследования. Несомненно, однако, что здесь темы эти только затронуты: они взяты лишь как подход к непосредственно интересующей меня теме — жизнедеятельности человека. И если до сих пор человек рассматривался наряду с прочими субъектами жизнедеятельности, то дальнейшей темой будет исследование жизнедеятельности и, в частности, творческой деятельности человека как такового.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

Смело можно сказать, что утопии и утописты всегда управляли человечеством, а так называемые практические люди всегда были их бессознательными орудиями.

Вл. Соловьев.

IV

Польза

§ 11. Совокупность созданий человеческого духа именуется культурой. В свои границы включает она создания как материального характера, так и духовного, как утилитарного, так и неутилитарного. На две группы должны быть они подразделены: одна — под знаком науки, другая — под знаком искусства, — в смысле большей или меньшей степени приближения к центрам этих групп — чистой науке и чистому искусству. (Под наукою подразумевается здесь область не только утилитарных наук, но и умозрительной философии).

§ 12. Типичный для схоластики вопрос о цели наук занимал человека не в одни только средние века, но и в более ранние и в более поздние периоды философской эволюции человечества. И на всем ее протяжении вопрос этот разрешался приблизительно в одном и том же *утилитарном* направлении, с незначительными отклонениями от двух основных утилитарных путей, проложенных в этом направлении человечеством в лице Аристотеля и Бэкона. Да и мы, новые люди, также смотрим на широкую область науки только с утилитарной точки зрения: заблуждение, от которого надо освободиться во имя достоинства науки и во имя нашего собственного достоинства.

Ради восстановления этого достоинства науки воевал в свое время Петрус Рамус с защитниками аристотелевского схоластического взгляда на цель наук вообще. Достоинство понималось им, однако, не в том смысле, в каком понимается оно здесь мною. Создать такую науку, которая бы способствовала удобствам жизни человеческой и обогащала бы ее новыми изобретениями, ради умножения человеческих наслаждений и облегчения человеческих страданий, — вот о чем мечтал единомышленник Рамуса — Бэкон, утверждавший, что наиболее тяжкое заблуждение его современников заключается в непонимании конечной цели наук. Как же смотрел на конечную цель наук добэконовский ученый мир, воспитанный на аристотелевской философии? — Применять отвлеченные научные начала к практике — значит унижать благородную умственную деятельность до степени низкого ремесла. Дело науки — обучать ум, а не служить низким потребностям тела. Цель наук — «образование души». Против этого-то схоластического утверждения и восставал Бэкон во имя достоинства науки, сводя все ее достоинство к пользе от новых изобретений. Итак, с одной стороны, заботы о пользе для «души и ума», с другой — заботы о пользе в смысле улучшения жизни при помощи полезных открытий.

§ 13. Рядом с этими воззрениями на цель науки стоят столь же утилитарные воззрения на цель искусства. Как и в области науки, утилитарность проявляет себя здесь и с материальной, и с духовной стороны. Если от науки толпа требует хлеба, то от искусства ждет она зрелищ, удовлетворения низменных инстинктов дикаря, или же, чтобы как-нибудь оправдать это малопонятное для нее искусство, приписывает ему цели жизненной пользы. И не только темная в делах искусства толпа, но и мудрствующая эстетика не может иногда освободиться от утилитарных взглядов на цель искусства. Жизненные потребности человека многообразны. И к ним приурочивает эстетика искусство, заставляя его быть орудием жизненного довольства человека, орудием развития общности, стимулом нравственного совершенства, средством развлечения и, в лучшем случае, «высшего познания». Всюду здесь как на науку, так и на искусство человек смотрит с точки зрения той жизненной пользы, которую он извлекает из этого рода своей деятельности.

§ 14. Но существует в теории искусства и науки диаметрально противоположная точка зрения, являющаяся, очевидно, протестом против крайнего увлечения утилитаризмом в этих областях. Утилитаризм хочет пользы, только пользы. «Все, что угодно, лишь бы не польза!» — наивно восклицает *антиутилитаризм* и впадает в другую крайность. Цель искусства ни в утилитарности, — говорит он, — ни в какой бы то ни было пользе. Искусство бесполезно. Оно само себе цель. Искусство бесцельно. Искусство — для искусства. Такой же взгляд применяется и к области науки, но,

конечно, далеко не в столь широком масштабе: уж очень подкупает здесь человека видимая и осязательная польза, заслоняющая собою чистую науку.

§ 15. Но что такое польза? Полезна ли гибель для того, кто идет на самоотверженную смерть? Полезны ли стигматы для святой Терезы? — Нет, не полезны, но желанны. Очевидно, что понятие пользы здесь не применимо; очевидно, ведомы человеческому духу цели более ценные, чем польза. Под пользою же следует понимать только *жизненную* пользу, то есть совокупность жизненно-пригодных благ, как материальных, так и духовных. Пусть припомнит человек, с какими мучительными искусствами и трудами сопряжены высочайшие жиздательные подъемы духа его, — тогда увидит он, что жизненная польза не была его бессознательной целью в этих актах. — Но и не бесцельны были они: жиздательное устремление направлено было далеко за пределы той жизненной сферы, в которой человек действовал. Таким образом, является возможность установить еще одну точку зрения на цель науки и искусства. В противовес утилитарности и антиутилитарности, я называю ее *внеутилитарной* точкой зрения.

Исключает ли она две первых точки зрения?

§ 16. Чтобы решить это и чтобы выяснить степень пригодности этих принципов для разъяснения вопроса о цели науки и искусства, я рассматриваю эти области каждую в отдельности, пользуясь подразделением жиздательной деятельности на *творчество* и *на созидание*. Под первым разумеется здесь такая деятельность человеческого духа, которая дает в результате научное открытие и произведение искусства, под вторым же — такая деятельность, которая направлена к жизненному использованию данных искусства и науки.

V

Творения и дела

§ 17. Применение к жизни результатов научных открытий и произведений искусства есть дело утилитарной культуры. Как на то указывает самый термин, утилитарный взгляд на *созидательную* деятельность в сфере науки является вполне целесообразным. А так как в плоскости жизни целесообразное и истинное, при наложении друг на друга, совпадают, то утилитарный взгляд этот является и жизненно-истинным. На утилитарную культуру никакого иного взгляда, кроме утилитарного, и быть не может. Действительно, что можно возразить против часового механизма, как жизненно-полезного применения великого ньютонова открытия земного тяготения? И не только со стороны материальной, но и с точки зрения духовной пользы утилитарный взгляд на созидатель-

ную деятельность человека имеет под собою прочный жизненный фундамент. Не надо забывать, что в основе созидательной деятельности человека лежит все взвешивающий разум. Дух человеческий, водимый в сфере созидания по путям разума, учится не инстинктивно, а разумно относиться к миру и «здро́во» понимать свое в нем место. Все данные для восприятия жизненной пользы здесь налицо.

§ 18. Приемлема ли такая чисто утилитарная точка зрения по отношению и к *творческой* деятельности человека в области науки? — Конечно, нет. Питание городской канализационной сети бывает по большей части обусловлено применением к жизни закона равновесия жидкостей. Но из того, что водопровод сооружается для пользы горожан, ничуть не следует, что и Мариотт для той же самой пользы делал свое научное открытие. Надо отличать творения от дел. Надо творцов в области науки отличать от водопроводных дел мастеров, к деятельности которых только и приложима утилитарная точка зрения. Ни материальной, ни духовной пользы не преследует творец научной гипотезы. Не в «обучении ума» и не в «образовании души» цель его творческой деятельности, ибо ведь и то и другое сводится, в конце концов, к жизненной полезности. Между тем, по свидетельству иных из творцов этих гипотез, в их деятельности практическое, следовательно, жизненно полезное применение данных чистой науки занимает самое последнее место.

«В том чистом наслаждении, которое составляет приближение к поставленному гипотезой идеалу, в этом порыве сорвать завесу с сокрытой истины и даже в том разноречии, которое в этом отношении существует между разными деятелями, должно видеть наиболее прочные залогов дальнейших научных успехов. История наук показывает, что этим путем наука двигалась, узнавались новые истины, а вместе с тем достигались *попутно и чисто практические цели*». Это признание можно прочесть в предисловии к шестому изданию «Основ химии» Менделеева. Я нарочно привожу здесь слова именно Менделеева, чтобы показать, какую малую долю внимания уделяет практической деятельности тот самый ученый, жизненно полезные *дела* которого в области промышленности нефтяной, каменноугольной и других известны, пожалуй, не менее его *творений* в области чистой науки, не менее его знаменитой системы периодичности элементов. Никакие искусы практической пользы не соблазнили здесь искусившегося в сфере творчества. Видно, есть что-то притягивающее в этом таинственном процессе. Негаром же говорит Менделеев о том, «как привольно, свободно и радостно живет в научной области». Итак, в области науки утилитарный взгляд является верным и ценным лишь по отношению к созидательной деятельности человека. Творческая же деятельность не поддается никакому учету, никаким жизненным пользам, ни материальным, ни духовным.

§ 19. Обращаясь к принципу диаметрально противоположному, к антиутилитарной точке зрения на науку, я вижу, что принцип этот отрицает пользу преимущественно в творческой научной деятельности. (Данные утилитарной культуры слишком очевидно противодействуют тому, чтобы антиутилитарный взгляд был доведен до конца и распространен также и на созидательную научную деятельность). Основная ошибка этого взгляда в том, что, борясь (совершенно справедливо) с утилитарным взглядом на творческую научную деятельность, он сметает пользу окончательно, но, смешивая понятие пользы с понятием цели, утверждает бесцельность, самоцельность научного творческого акта. И вот этому-то антиутилитарному взгляду следует противопоставить взгляд внеутилитарный.

§ 20. Цель чистого творчества — конечно, не в жизненной пользе, но, вместе с тем, творчество и не самоцельно, не бесцельно. Неразрывно связанный с творческим актом процесс преодоления совершается не ради пользы и не ради бесцельной игры творческими силами, а ради того освобождения, какое переживает человеческий дух в процессе творчества. Разве не о том же хочет сказать Менделеев? — Да, именно в этом «порыве сорвать завесу с сокрытой истины» и заключается то «чистое наслаждение, которое доставляет приближение к поставленному гипотезою идеалу». Знаменательно, что наслаждение, о котором здесь говорится, лежит не в цели, а именно *в процессе: в порыве сорвать завесу, в приближении творца к идеалу, который к тому же не извне дан ему, но свободно поставлен творцом самому же себе для преодоления, с бессознательной целью освобождения от уз природы. Вот где лежит конечная цель деятельности творца в научной области. Вот где причина того, что в научной области живет «привольно, свободно и радостно».*

Цель эта не была, да и не могла быть осознана Менделеевым. Потому-то и пришлось ему, говоря о важнейшей цели научного творчества, оперировать такими ничего не определяющими и ничего не выясняющими словами, как «научный успех», «новые истины», «движение науки». И потому-то, говоря не о цели, а о процессе творчества, он так гениально меток и прозорливо мудр.

§ 21. К аналогичным выводам приводит рассмотрение и области искусства. Художник — как и ученый, и философ — творит не ради материальной и не ради духовной пользы, ибо ведь не жизненная, не природная область является целью стремлений человеческого духа в момент творчества. Далеко он в этот момент от мысли, что колоннада его портика будет защищать от дождя, что его статуя будет украшать площадь, что его грама будет поучать и развивать зрителей, что его музыка будет способствовать смягчению нравов. Все это относится к созидательному моменту деятельности художника, и только здесь утилитарная точка зрения является приемлемой. Утилитарная культура — как

материальная, так и духовная — умело применяет данные искусства на благо человека, украшая его жизнь и облагораживая душу.

§ 22. Если это так, то антиутилитарный принцип «искусство для искусства» ничем не оправдывается в сфере созидательной деятельности человека. Ибо ясно, что фреску я заказываю для украшения здания, что в театр я иду для эстетического, а иногда и морального удовольствия, что симфонию и сонет слушаю я для наслаждения слуха и для обогащения души новыми, облагораживающими ощущениями.

§ 23. Совпадает ли такое утилитарное мое отношение к данным художественной культуры с отношением к ним их творца? Стоящий на антиутилитарной точке зрения, конечно, скажет, что нет. И он прав. Но из этого верного утверждения тотчас же делает он ложный вывод: раз приведенный взгляд не совпадает со взглядом художника, то, следовательно, взгляд этот не верен. Ложным вывод этот будет потому, что творческий момент здесь не отделяется от созидательного. Да, «Страшный суд» украшает Сикстинскую капеллу, и Буонаротти, конечно, знал, что величественное творение его будет служить украшением не только Ватикана, но и всего Рима. Однако творил он не для украшения. Для чего творит художник? Ни для чего, говорит антиутилитаризм. Это не верно: не преследуя в творчестве пользы, художник все же бессознательно преследует своей деятельностью некоторую высшую цель. Жизненная польза, засасывающая в свое болото все ей поддающееся, природные законы необходимости, холодно требующие безусловного себе подчинения, и, наконец, власть, обуславливающая мир, — вот враги творческого, к свободе летящего духа. К духовному освобождению от этих уз и стремится творец в своей деятельности. Но, конечно, одной этой целью многообразная жизненная деятельность человека все же не ограничивается.

VI

Интуиция

§ 24. Выводы о степени приемлемости тех или иных взглядов на искусство и науку были сделаны в предыдущей главе путем расчленения жизненной деятельности человека на творчество и созидание, причем ради ясности и краткости изложения моменты эти были взяты в чистом их виде и в отдельности друг от друга. Но жизнь человеческого духа так сложна, его деяния так своевольны, что на деле творческий и созидательный моменты часто переплетаются, даже совпадают друг с другом, и провести резкую границу между ними бывает часто очень трудно. Чистое творчество обуславливается: 1) интуитивным характером дея-

тельности творящего духа человеческого, 2) направлением его деятельности к *внеутилитарной* цели. *Чистое созидание* обуславливается: 1) *рациональным* характером деятельности созидающего духа, 2) направлением этой деятельности к цели *утилитарной*. Эти четыре элемента, обуславливающие зиждательную деятельность и встречающиеся в очень своеобразных сочетаниях, я и попытаюсь здесь исследовать.

§ 25. Загадочная область внутреннего творческого процесса, особенно научного, так редко освещается документальными данными автобиографического характера, что всякая попытка самоанализа творческого духа в этой области представляется особенно ценной.

Вот что говорит известный математик Пуанкаре о том, как он писал свой первый научный мемуар. «В течение двух недель я старался доказать, что не существует никакой функции, аналогичной тем, которые я впоследствии назвал *фуксовыми функциями*; я тогда был еще очень несведущим; ежедневно я садился у своего рабочего стола, проводил за ним час или два, перебирал большое количество комбинаций и не приходил ни к какому результату. Однажды вечером, вопреки моему обыкновению, я выпил черного кофе, и не мог заснуть. Идеи возникали в моей голове толпами; я чувствовал, как они точно сталкивались, до тех пор, пока две из них не сцепились, так сказать, образуя устойчивую комбинацию. Утром я установил существование одного класса *фуксовых функций*, происходящих из гипергеометрического ряда; мне оставалось только редактировать выводы, что отняло у меня всего несколько часов». Дальнейшие признания Пуанкаре интересны тем, что они устанавливают неоднократные случаи интуитивного прозрения ученого. Он называет эти случаи «*внезапным озарением*», «*внезапным вдохновением*». Усиленная умственная работа Пуанкаре, направленная все время в сторону охватившей его научной идеи, несколько раз прерывается посторонними занятиями и заботами. Геологическая экскурсия, в которой он принял тогда участие, заставляет его, по-видимому, забыть о математических работах. Однако внутреннее бессознательное творчество идет самостоятельно и независимо от внешних условий. «В момент, когда я ступал на подножку экипажа, — пишет он, — у меня вдруг явилась идея, которая, по-видимому, не была подготовлена ни одной из предшествовавших мыслей, что преобразования, к которым я прибегал, чтобы определить *фуксовы функции*, тождественны с преобразованиями неэвклидовой геометрии. Я не сделал проверки; у меня не было для этого времени, так как, сев в омнибус, я тотчас же принял участие в общем разговоре, но в этот момент я уже был вполне уверен в правильности моей идеи». Здесь замечательна эта уверенность в правильности моей идеи». Здесь замечательна эта уверенность в правильности внезапно вспыхнувшего решения. «Однажды, когда я прогуливался по крутому берегу, у меня явилась идея, как всегда краткая, внезапная и

представляющаяся безусловно верной», — говорит он, излагая гальнейший процесс своего творчества. Сознательно обдумав и подтвердив вычислениями то, что явилось результатом интуитивных прозрений, Пуанкаре приходит к последней трудности. «Я повел систематическую осаду и взял все передовые укрепления одно за другим, — пишет он, — держалось еще одно из них, падение которого должно было повлечь за собою падение всей крепости. Но все мои усилия вначале привели только к тому, что я лучше познал всю трудность задачи, а это уже составляло кое-что. Вся эта работа была совершенно сознательна. Затем я уехал в Мон-Валериан, где должен был отбывать воинскую повинность; мои заботы, стало быть, были очень разнообразны. Однажды я шел по бульвару, и вдруг в моей голове появилось решение той трудности, которая раньше остановила меня. Я не попытался немедленно же проникнуть в глубь его, и только по окончании службы вновь занялся вопросом. У меня были все элементы, мне оставалось только их собрать и привести в порядок. Затем я быстро и без всякого труда редактировал свой мемуар».

Это свидетельство крупнейшего ученого современности настолько явственно подтверждает существование интуитивного момента в чистом научном творчестве, что подробное изложение других подобных же примеров излишне. Непосредственные следы творческой интуиции ученого отражаются на процессе его работы далеко не так отчетливо, как бы того хотелось, однако все же история науки знает много данных, говорящих за это ценное творческое начало. Взять хотя бы одну только область астрономии. Когда Ньютон, искавший при помощи вычислений подтверждения своей основной гипотезы, стал убеждаться, что результат получается именно тот, какого он ожидал, он впал в состояние такого нервного возбуждения, что не мог продолжать, и конец вычислений был сделан одним из его друзей. Кеплер во время открытия своего знаменитого третьего закона (сила тяготения пропорциональна массам планет) находился в таком восторженном состоянии, что ему казалось, будто он бредит. То же самое передают о Декарте, Эйлере, Ферма. Однако понятно, что все эти примеры обладают меньшей доказательной достоверностью, ибо основаны на показаниях современников, получавших сведения часто из третьих рук, тогда как в приведенных выше словах Пуанкаре мы имеем интереснейший случай самоанализа творческого духа. «То, что нас здесь прежде всего должно поразить, это проблески внезапного озарения, — говорит Пуанкаре, — очевидно признаки долгой бессознательной внутренней работы; роль этой бессознательной работы в математическом творчестве мне представляется несомненной, а в других случаях, где это менее очевидно, я думаю, следы ее все-таки можно найти».

§ 26. В чистом художественном творчестве интуиция получила, без сомнения, более устойчивое признание, чем в творчестве

научном. Подобно тому, как интуитивно зарождается научная гипотеза, так же возникает первоначально и художественный образ: интуитивно и вне всякой зависимости от законов разума.

По словам Ницше, «Шиллер осветил нам процесс своего поэтического творчества необъяснимым для него самого, но несомненно верным психологическим наблюдением; так, Шиллер признается, что состояние, предшествующее акту творчества, проявляется у него не в виде возникающих перед ним образов в порядке их причинной связи, а скорее каким-то *музыкальным настроением*». О том же говорит, очевидно, и Платон: «Песнотворцы не в своем уме творят эти прекрасные песни, но *когда войдут в действие лада и размера*». Слова «не в своем уме» не следует, однако, понимать буквально. «Безумие поэта,— замечает по этому поводу Владимир Соловьев,— есть метафора, которая в точном смысле значит только, что в самом процессе творчества поэт, *свободный от рассудочной ограниченности*, испытывает и показывает необычайное повышение интуитивной сверхрассудочной деятельности ума».

О, вещая душа моя,
О, сердце полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

говорит Тютчев. Это двойное бытие обусловлено у поэта необходимостью интуитивно рожденный образ вылить в ту или иную природную форму. На такое выполнение поэт идет добровольно из-за желания пережить в этом процессе всю силу своего творческого преодоления, а также и ради того, чтобы быть понятным другим.

Вся полнота творческого озарения прекрасно выражена в следующих строках ведийского гимна к Индре Вайсьванаре:

Раскрыт мой слух, мои отверсты очи,
Живое пламя вновь объемлет сердце,
И рвется дух в неведомые страны:
О чем вещать, и петь о чем я буду?
(Rigveda, 6, 9.)

«Всякий талант неизъясним,— говорит Пушкин устами своего италянца-импровизатора. — Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет резцом и молотом, раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными, однообразными стопами? Неизъяснимо! Никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохно-

вением и чуждой внешней волей; тщетно я сам хотел бы это изъяснить»).

Более точно процесс своего творчества Пушкин описывает в отрывке «Осень». В деревне, вечером, сидя перед камином с книгою, «он забывает мир и в сладкой тишине он сладко усыплен своим воображеньем». Но вот в нем «пробуждается поэзия», и

Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем...
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

Душа поэта «стесняется волненьем», он творит «как во сне». Это повышенное и необычайное настроение, сопутствующее чистому творчеству во всех областях, особенно ярко проявляется в творчестве художественном. Поэт лучше и чаще, чем ученый, находит слова и краски для передачи своих необычных творческих переживаний.

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков, и смятенья полн,
На берега пустынных волн...

Или:

И тяжким пламенным недугом
Была полна моя глава,—
В ней грезы чудные рождались,
В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались.

Для гения его творчество — «тяжкий пламенный недуг», но вместе с тем и сладкий недуг, ибо он несет с собой переживание силы и свободы.

Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез...
И силен, волен был бы я,
Как вихорь роющий поля,
Ломающий леса.

Так говорит Пушкин о чувстве свободной интуиции в творчестве поэта.

Неожиданный, захватывающий наплыв творческих сил, который служит толчком к художественному процессу, прекрасно охарактеризован у Тургенева.

«Нежданов до того углубился в свои думы, что понемногу, почти бессознательно, начал их передавать словами; бродившие в нем ощущения уже складывались в мерные созвучия... — Фу ты черт! — воскликнул он громко: — я, кажется собираюсь стихи сочинять! — Он встрепенулся, отошел от окна» и стал думать о своих денежных делах, но «пока он вел в голове эти расчеты — прежние созвучия опять зашевелились в нем. Он остановился, задумался... и, устремив глаза в сторону, замер на месте... Потом руки его, как бы ошупью, отыскивали и открыли ящик стола, достали из самой его глубины исписанную тетрадку... Он опустился на стул, все не меняя направления взгляда, взял перо и, мурлыча себе под нос, изредка взмахивая волосами, перечеркивая, марая, принялся выводить строку за строкою»...

Известно, что ряд романов Стриндберга представляет в общих чертах историю его собственной жизни. И если внешние события, развивающиеся в этих произведениях, в некоторых частях и отходят от подлинных событий жизни автора, то внутренняя, духовная жизнь запечатлевается в романах этого писателя с несомненной достоверностью. Вот как изображены им в «Сыне служанки» неожиданно возникающие творческие переживания художника: «Он чувствует вдруг какой-то странный жар в теле; мозг работает усиленно и старается привести в порядок воспоминания прошлого, сгладить некоторые из них и усилить иные. Всплывают новые лица; он видит, как они вторгаются в действие, слышит, как они говорят. Ему кажется, будто он их видит на сцене. Через несколько часов в голове его готова двухактная комедия. Это был тяжелый, но в то же время и приятный труд; если только вообще это можно назвать трудом, так как он протекал совершенно самостоятельно, помимо его воли и участия».

Так же и у Кнута Гамсуна в его «Голоде», — романе, который носит очень ясные следы автобиографии, — интуитивный, полубессознательный характер художественного творчества обрисован очень четко.

«Было еще совсем темно, когда я открыл глаза, и лишь долгое время спустя я услышал, как часы в квартире надо мной пробили пять. Я хотел снова заснуть, но мне не удалось; я становился все бодрее, лежал и думал о тысяче вещей. Вдруг мне приходит в голову несколько хороших фраз, которые можно было употребить для какого-нибудь эскиза или фельетона, — очень удачные выражения, которые никогда раньше мне не попадались. Я лежу, повторяю эти слова и нахожу, что они превосходны. Понемногу к ним присоединяются другие; вдруг я совсем ободрился, встал и хватаюсь за карандаш и бумагу. *Во мне как будто вдруг открылась какая-то жила; слово следует за словом, образуется общая связь,*

составляется положение, сцена следует за сценой, и удивительное чувство овладевает мною. Я пишу, как одержимый духом, и заполняю без передышки один лист за другим. Мысли так обильно нахлынули на меня, что я пропускаю массу подробностей, которые я не могу достаточно скоро записать, хотя работаю изо всех сил. Я весь переполнен материалом, и каждое записываемое слово как будто вкладывается мне в уста. Долго, очень долго длится это редкое мгновение! Пятнадцать, двадцать исписанных листов лежат у меня на коленях, когда я, наконец, кончил и отложил в сторону карандаш... Удивительный аромат света и красок поднимается от моих фантазий; я останавливаюсь то перед одной, то перед другой фантазией и говорю себе, что это самое лучшее, что я когда-либо читал».

Интуитивное прозрение есть «вещей обличение невидимых», оно ведет художника к «соприкосновению мирам иным», оно дает ему всю силу творческого преодоления. Чистое первоначальное творчество зависит всецело от интуиции. Разум же выступает лишь в дальнейшем течении творческого акта, когда главный толчок уже дан. Повинуясь этому толчку, разум влечет творческую колесницу по своим природным законам, но все же не в ином направлении, чем то, какое дано интуицией.

§ 27. Художник скорее верит в свою интуицию, чем ученый. Это и понятно. В творческой деятельности ученого элемент интуиции слышком тесно сплетается с элементом разума, необходимого для вывода из интуитивно рожденной гипотезы следствий и для проверки этих следствий экспериментом. Необходимость этой проверки и приводит ученого к ложному взгляду на свое творчество, как на деятельность, в основе которой лежат построения разума, тогда как наиболее ценным моментом в научной творческой деятельности является иррациональное прозрение, интуиция, рождающая гипотезу.

«Hypotheses non fingo!» — говорит Ньютон, тогда как именно гениальные гипотезы и были наивеличайшей ценностью во всем его многообразном творчестве. В сущности, здесь сказалось лишь упрямство великого ученого: не будучи в состоянии обойтись без гипотез, он, конечно, в широкой мере пользовался ими, настойчиво называя их «подозрениями».

«Теория электродинамических явлений, основанная исключительно на опыте», — так называет свой труд Ампер, уверенный, что учение его не содержит ни одной гипотезы. Однако, по словам того же Пуанкаре, на самом деле было не так: труд Ампера содержал не одну гипотезу; построены они были, очевидно, бессознательно, что отмечено было преемниками Ампера — Гельмгольцем и другими.

Творец современной физики Роберт Майер так же отрицательно относится к гипотезам, как Ньютон и Ампер. И он, так же, как и эти ученые, не прав. Алоиз Риль в своем «Введении в современ-

ную философию» излагает по документальным данным тот путь, каким шел Майер к своему открытию. «При кровопускании, которое Майер делал одному европейцу на острове Яве, он был поражен ярко-красным цветом венозной крови. Он объяснил заинтересовавшее его явление при помощи теории Лавуазье, согласно которой животная теплота представляет продукт происходящего в крови процесса горения. Степень различия в окраске артериальной и венозной крови соответствует интенсивности процесса горения в крови; но при гораздо меньшей потребности в теплоте под тропиками, должен совершаться в значительно меньшей степени процесс окисления крови; этим и объясняется ярко-красный цвет венозной крови. Вслед за этим прекрасным подтверждением теории Лавуазье, у Майера возник другой вопрос. Животный организм может производить теплоту двумя способами: непосредственно путем окисления питательных средств, введенных в кровь, и посредством других тел, то есть посредством механической работы, как толчок, трение, сжатие воздуха. Уменьшается ли количество непосредственно произведенной теплоты, при равном потреблении вещества, на количество тепла, производимого посредственно, — спрашивает Майер, — или второе прибавляется к первому, как излишек? Уже в постановке самого вопроса, заключающего в зародыше всю механическую теорию теплоты, можно заметить оригинальность Майера», — говорит Риль и приводит дальнейший ход мыслей великого ученого, причем замечает, исходя, очевидно, из документальных данных: «подобные мысли наполняли Майера при его возвращении с Явы. Его учение открывалось перед ним во всей своей цельности, и бывали часы, когда он чувствовал себя как бы под влиянием вдохновения». Вместе с тем, однако, Риль подчеркивает, что для Майера, «питавшего отвращение ко всему гипотетическому и умозрительному», очень мало значило априорное доказательство, хотя бы оно и обладало математической достоверностью. Переходя от физиологии к химии, от химии к физике, Майер останавливается перед своим знаменитым положением о механическом эквиваленте теплоты и находит ему подтверждение в удачном опыте с теплоемкостью газов.

Как ни питал Майер отвращение к гипотезам, все же без гипотезы, рожденной, как мы видели, вдохновением, он не обошелся. Ибо очевидно, что предположение его о равенстве между затратой работы и количеством теплоты — не что иное, как гениальная гипотеза, толчком к которой был случай из медицинской практики на Яве. Что же касается опыта, то он явился лишь тем конечным моментом творческого акта, который гипотезу превратил в величайшее научное открытие.

§ 28. Опыт, без которого ученый обойтись не может, наложил на научное творчество такой яркий отпечаток рационализма, что в глазах большинства ученых весь процесс творчества сводится

только к опыту. Как гротеск припоминается здесь физиолог Мажанди, о котором говорит Анатолий Франс. «Мажанди производил множество опытов без всякой пользы. Он страшился гипотез, как причин заблуждения. — Биша был гениален, — говорил он, — и он ошибся. — Мажанди не желал быть гениальным из боязни также ошибиться. И действительно, гениальным он не был и никогда не ошибался; он вскрывал ежедневно собак и кроликов, но без всякой предвзятой мысли и не находил в них ничего по той простой причине, что ничего не искал». Должно, однако, отдать ученым справедливость: такого взгляда на опыт держатся далеко не все они. Пуанкаре, например, считает, что научный опыт может иногда даже затруднить, затемнить творческий процесс нагромождением сложных и точных данных, и ученый может попросту за деревьями не разглядеть леса. «Соотношения между исследуемыми наукой объектами, — говорит он, — остались бы непримеченными, если бы с самого начала существовала догадка о сложности этих объектов. Давно уже сказано, что если бы инструменты Тихо были в десять раз точнее, то мы бы никогда не имели ни Кеплера, ни Ньютона, ни астрономии. Для научной дисциплины составляет несчастье родиться слишком поздно, когда средства наблюдения стали слишком совершенными. В таком положении ныне находится физико-химия: третий и четвертый десятичные знаки причиняют большие затруднения ее основателям. Однако, — добавляет Пуанкаре, — по счастью это люди крепкой веры». Веру, веру в гипотезу, интуитивно рожденную, несмотря на все затруднения опыта, французский ученый противопоставляет этому рационализирующему и логицизирующему опыту. «Логика доказывает, а интуиция творит», — говорит он, и ученого без интуиции сравнивает с тем писателем, который безупречен в орфографии, но у которого нет мыслей.

Вся крепость науки в тех «ясновидящих Ньютонах», о которых говорит Менделеев и в скором приходе которых он не сомневается. Здесь сказывается вера ученого в творческую силу человеческую, та самая вера, без которой все добрые дела науки мертвы и ничтожны.

VII

Внеутилитарность

§ 29. Второй основной признак чистого творчества определяется внеутилитарной целью, к которой стремится человеческий дух. Ученый по большей части думает, что конечная цель его творческой деятельности — это научная истина и жизненная польза, и что эти-то цели и влекут его к творчеству. А художник

считает, что конечная цель его творчества в красоте, облагораживающей жизнь, и что ради нее, ради этой красоты,— все творчество его. Но мы знаем, что не к красоте и не к истине бессознательно летит творческий дух человеческий, ибо за красотой и за научной истиной лежит цель более ценная, чем эти. Стремящийся к освобождению дух человеческий ценит не познание, а познавание, ценит не результат, а процесс творчества, ибо в творческом бунте против природы преодолевает он ее преграды, и преодоление это несет с собой переживание хотя и кратковременного, но желанного освобождения.

§ 30. За подтверждением этого положения обращаюсь снова к Пуанкаре, автобиографические признания которого только что послужили мне ценным подтверждением при рассмотрении вопроса о вдохновении в научном творчестве. Однако на этот раз я нахожу у него лишь косвенную поддержку. «Завоевания индустрии, которые сделали богатыми столь многих практических людей, никогда бы не имели места, если бы существовали только эти практические люди, и если бы раньше их не жили бескорыстные сумасброды, которые умерли бедняками, которые никогда не думали о полезном и путеводную нитью которых была все-таки не прухоть»,— говорит Пуанкаре о деятельности ученого. «Ученый изучает природу не потому, что это полезно: он изучает ее потому, что это доставляет ему удовольствие, потому что она — прекрасна», причем здесь под красотой, в отличие от красоты в искусстве, понимается красота, воспринимаемая интеллектом: «ради нее, быть может, более чем для будущего блага человечества, ученый осуждает себя на многолетнюю и утомительную работу». Дальше этого Пуанкаре не идет.

Мне ясно, о каком переживании красоты говорит здесь французский ученый: ведь и художник тем же именем определяет цель своего творчества. За красотой здесь стоит то переживание освобождения, которое объединяет всех подлинных творцов во всех областях человеческой деятельности и которое сводится к творческой борьбе человека с природой. Косвенный намек на это вижу я в следующем замечании Пуанкаре по поводу новейших научных открытий в области термодинамики. «Наше приобретение как будто делается тем дороже для нас, чем больших усилий оно нам стоило, мы как будто тем крепче убеждаемся в том, что действительно исторгли у природы ее тайны, чем ревнивей она, казалось, скрывала эту тайну от нас». Говоря, наконец, о том, как моменты творческой интуиции чередуются с моментами сознательной научной работы, Пуанкаре приходит к выводу, который мог бы служить хорошим подтверждением выставленного мною положения, если бы автор не поторопился сделать оговорку. «В области интуиции,— говорит он,— царствует то, что я назвал бы свободой», и сейчас же добавляет: «если вообще можно дать это имя простому отсутствию дисциплины и порождаемому случаем

беспорядку». Что ж — если обусловленная закономерностью природа есть порядок, то ничем не обусловленная свобода — конечно беспорядок. Бессознательное стремление к переживанию в царстве этого беспорядка своего *освобождения от норм* и законов необходимости и есть цель творческого гения, в чем бы сила его ни проявлялась.

§ 31. Но мне возражают: если ученый творит не для пользы, то ведь не к чему, казалось бы, овестествлять ему свое открытие в каком-нибудь общепольном изобретении; между тем история культуры часто показывает противоположное; в библиотеке Лондонского Королевского Общества мы видим отражательный телескоп, сделанный собственными руками великого Ньютона; во флорентийском музее — магнит, оправленный в сталь самим Галилеем. Действительно, если ученый творит не ради пользы, то откуда же столь обычное рвение к проведению им в жизнь результатов своего творчества? «Исходя из ясно выраженной гипотезы, ученый выводит из нее все следствия и затем сверяет эти следствия с опытом», — говорит Пуанкаре. Такова схема чистого научного творчества. Все эти опыты производятся не ради жизненной пользы непосредственно, но, как мы видели, ради проверки вытекающих из научной гипотезы следствий; они не выходят из рамок чистого творчества, и утилитарная тенденция приписывается им только потому, что польза, в той или иной форме, почти всегда им сопутствует, независимо даже от желания самого экспериментатора. Телескоп Ньютона, магнит Галилея — образцы таких экспериментов. Без них научная гипотеза была бы слишком бесплотной. Они дают возможность творцу ощутительно пережить свою творческую победу: ведь ради нее и ради сопряженного с нею чувства освобождения и творил ученый. Но эксперименты эти, конечно, следует отличать от тех случаев, когда человек, после акта чистого творчества, приведшего его к научному открытию, сам начинает применять его к жизни, причем на этот раз руководится в своей деятельности целями утилитарными. Здесь он уже не ученый, а человек, практически действующий. И рвение его в деле проведения в жизнь научного открытия уже выходит за пределы чистого творчества и затрагивает сферу созидания.

VIII

Жизненное

§ 32. Чистое созидание сводится к тому, что открытия Ньютона и Лавуазье, творения Мемлинга и Баха нисходят в жизнь. Ньютонов закон тяготения используется здесь для утилитарных целей — например Гюйгенсом, затем Грехемом, которые строят и совер-

шенствуют часовой механизм, руководясь при этом в своей деятельности уже не интуицией, а только разумом и основанными на нем методами научного и экспериментального мышления. Таким же образом ньютоновы открытия в области оптики с практическими целями применяются к жизни Френелем, изобретающим диоптрический осветительный аппарат для маяков, Долландом, конструирующим ахроматический микроскоп. Откликом на творчество Лавуазье в созидательной области является применение Теером искусственного химического удобрения полей, изобретение Либихом мясного экстракта: утилитарная деятельность, очевидно, вполне экспериментального характера.

§ 33. Данные чистого творчества в области искусства тоже находят себе место в сфере чистого созидания. И в украшенном картинами Мемлинга храме, который сам — произведение искусства, торжественно звучат во время общественного богослужения хоралы Баха. Кроме того, чистое созидание в области искусства сказывается, конечно, на развитии художественной промышленности и расцвете искусства прикладного — области, не требующей со стороны человека никакой интуиции. Однако, так как в области науки практические цели являются с жизненной точки зрения более полезными, чем в области искусства, то чистое созидание чаще проясляет себя в первой области.

§ 34. Когда в творческом акте встречается элемент, типичный для акта созидательного, и наоборот, тогда имеем мы дело с творчеством и созиданием смешанного характера. Уатт, открывающий основной принцип своего парового двигателя, или врач Захарьин, ставящий диагноз болезни, задаются чисто практическими, утилитарными целями, характеризующими не творчество, а созидание. И все же их должно признать творцами потому, что хотя процесс их деятельности, по-видимому, и рационален, однако центр тяжести здесь лежит не столько в доводах, сколько в интуитивной концепции основного принципа данного механизма или данной болезни, иногда, пожалуй, даже наперекор разумным доводам. Чисто созидательная же деятельность в этих двух случаях выпадает на долю людей техники, использующих параллелограмм Уатта с практическими целями для постройки и усовершенствования парового двигателя, и на долю медиков, применяющих те или иные методы лечения сообразно с поставленным Захарьиным диагнозом, причем деятельность этих техников и врачей будет основана на доводах разума, а не на интуитивном прозрении.

§ 35. К области интуитивного творчества, направленного на практические цели, следует причислить деятельность человека, действующего в очень разнообразных отраслях утилитарной культуры. Здесь видим мы интуитивное прозрение стратега Наполеона рядом с коммерческой изворотливостью банкира Ротшильда, гениальную политическую хитрость Меттерниха рядом с не

менее гениальной ловкостью мошенника. Все это — деятели утилитарной культуры, почему их деятельность следовало бы причислить к области созидания; однако субъектами чистой созидательной деятельности назвать их нельзя, ибо стратегический, финансовый, государственный и психологический опыт человечества обогащается их интуитивной деятельностью. Потому эти деятели утилитарной культуры должны быть причислены скорее к творцам.

§ 36. Такое же смешение элементов творческого и созидательного можно видеть и в искусстве; именно тогда, когда области искусства прикладного касается большой художник. Утилитарная цель всегда отступает здесь на второй план перед необычным в этой области творческим процессом интуиции. Так, например, мы видим в музеях наброски и остатки гениальных декоративных работ Рубенса, которые он делал для украшения триумфальными арками улиц Антверпена по случаю разных торжеств, и которые предназначались, очевидно, лишь для одного раза, для одного праздника. Здесь искусство прикладное становится уже на ступень большого искусства, обусловленного творческой интуицией художника. Потому эта деятельность Рубенса должна быть названа творчеством. Созиданием же будет в данном случае деятельность художников, выполнявших по указаниям Рубенса отдельные части его декораций,— работа, в которой интуиция не нужна.

IX

Призыв

§ 37. Рассмотрение процесса чистого творчества показало, что путь науки идет здесь параллельно пути искусства. Чистое творчество в области науки равноценно чистому творчеству в области искусства, ибо безразлично, какая интуиция — художественная или научная — приведет дух человеческий к чаемой им цели — свободе. Стало быть, все сводится к цели человеческой деятельности. Чистое созидание, как мы видели, уже не является такой равноценности двух этих областей: жизненная цель кладет здесь на созидательную деятельность свой утилитарный отпечаток, и наука получает преобладающее значение; тяжеловесная польза, извлеченная из научного творчества, высоко поднимает чашку весов искусства с лежащими на ней цветами развлечения, удовольствия и наслаждения. То же можно видеть и во всех случаях творчества смешанного характера. В науке и в жизни очень часто принужден бывает человеческий дух прибегать к интуиции, как к крайнему средству для достижения жизненных

целей, тогда как в искусстве мы редко видим, чтобы художник играл поглинно творческим пламенем интуиции ради утилитарных целей. Таким образом, наука распространяет свое действие шире искусства во всех тех случаях человеческой деятельности, где целью является жизненная польза. И наоборот, из дальнейшего станет ясно, что там, где рациональная деятельность человека направлена на цели внеутилитарные, там всюду искусство стоит далеко впереди науки, настолько далеко, что сфера научной деятельности в этой области сводится почти к нулю. Случай, о котором я говорю, и есть случай созидательной деятельности смешанного характера.

Однако мы видели, что к такого рода целям стремится обыкновенно деятельность, в основе которой лежит интуиция. И исключительно ей, этой творческой интуиции, приписывали способность постижения высших, внежизненных, внеприродных целей. Как же возможно, чтобы эта ценная способность была в зависимости от холодно-взвешивающего разума, вся деятельность которого, как мы видели, направлена бывает обыкновенно на утилитарные, на жизненные цели? Или взятый мною случай предвидит рациональную деятельность какого-нибудь исключительного типа? Или, быть может, внеутилитарные цели здесь какого-нибудь иного, быть может низшего порядка? — Нет, рациональный процесс здесь тот же, что и во всех прочих случаях, где оперирует созидающий разум. И цель здесь не иная, чем та, которая влечет к себе творческий дух человеческий. И потому-то именно, что цель этого смешанного типа созидательной деятельности определяется стремлением человеческого духа к освобождению, взятое мною сочетание созидательного и творческого элементов представляет особый интерес.

До сих пор я рассматривал психологию творческого акта независимо от психологии того человека, который результат этого акта воспринимает. Теперь же будет уместно выяснить связь и взаимоотношение между этими двумя психологиями.

Начну с искусства.

§ 38. Человек, поверхностно воспринимающий произведение искусства, извлекает из него прежде всего пользу, наслаждение, развлечение. Все это — действие чистой созидательной деятельности, стремящейся к целям утилитарным и жизненным. Но не одни только плоды пользы и наслаждения может приносить произведение искусства.

Чистое творчество есть творчество для себя. Художник, когда творит, не думает о зрителе, забывает об аудитории. Зная, что свобода не даруется сверху, но завоевывается снизу, творческий дух ищет переживаний желанной свободы в преодолении стоящих перед ним преград. Преграды эти — природа. С нею бьется он у нее же взятым оружием, ибо весь он — частица этой природы, весь, за исключением той искры, которая в творческий миг разго-

рается в буйный пожар выбивающегося на волю огня. В недрах природы зарожденное, носит произведение искусства на себе глубокий отпечаток природной необходимости. Потому и понятно оно постороннему человеческому духу: произведение искусства и воспринимающий его дух говорят на одном и том же языке, обусловленном законами природы; и чисто внешнее содержание, сюжет, фабула, рассказ всякого произведения искусства прежде всего бывают понятны толпе и более всего заинтересовывают ее.

Однако подлинное произведение искусства не родилось бы, если бы выносившие его природные недра не были оплодотворены стремящимся вон из природы и к свободе летящим духом. Печать духа этого также лежит на творении художника. Но разглядеть ее труднее. Внешним образом проявляется этот полет к свободе в том, что художник называет красотой. Между тем красота — не более, как форма для проявления глубокого внутреннего содержания всякого подлинного произведения искусства — свободы. Таким образом, *все произведения искусства имеют одну и ту же форму — красоту, и одно и то же внутреннее содержание — свободу*. Внешнее же содержание, сюжет каждого из них, конечно, очень разнообразны. Итак, сказывающийся в сюжете произведения искусства природный элемент вызывает в созерцающем природные отклики: сюжет, фабула вызывают соответственные догадки, умозаключения. Просвечивающий же сквозь красоту художественного произведения элемент свободы отражается в наиболее ясных зеркалах духа человеческого такими солнечными искрами, что надолго оставляют они по себе свет в темных природных недрах.

Форма от содержания не отделима: отнять у художественного произведения его форму — красоту — значит потушить в нем внутреннее содержание — свободу. Потому-то пылающее в произведении искусства творческое пламя, освещая красотой душу созерцающего, вместе с тем зажигает ее стремлением к свободе. И вновь, и вновь, после ночи природы, хочет дух света, и уж не может не мечтать отравленный мечтами дух — не может не мечтать о мгновенно раскрывшемся перед ним предчувствии свободы.

Так заражается толпа творчеством художника.

§ 39. Пропаганда искусства с целью заражения людей мечтами о далекой конечной свободе и есть та созидательная деятельность смешанного характера, о которой сказано было выше, ибо здесь на внеутилитарную цель, характеризующую собой деятельность творческую, направлена типичная для созидания рациональная деятельность. Интуиция здесь не нужна. Она сделала свое дело уже раньше, осветив душу художника в момент чистого творчества. Здесь необходимо спокойное сознательное и деловое отношение к произведению искусства для наиболее целесообразного проведения его в жизнь ради заражения тоской по свободе

наибольшего количества людей. Человек, чующий это ценное свойство искусства, стремится раскинуть вокруг себя как можно больше творческого огня. И для того не нужно человеку быть самому творцом. Это не творческая область, а область дела. Созидательная деятельность оперирует здесь результатом деятельности творческой постольку, поскольку в последней отражается творческий процесс. Ради него, ради этого процесса творит художник. Ради него же пусть забывает о своей пользе и человек, зараженный творческим освобождением, ибо в творческом процессе — дыхание свободы.

§ 40. Обращаюсь теперь к науке. Насколько возможны здесь случаи, подобные тем случаям художественной созидательной деятельности, о которых шла сейчас речь? — То заражающее свойство произведения искусства, которое использует человек в созидательной своей деятельности с целью заразить толпу мечтами о свободе, лежит в технике художественного произведения, понимаемой в самом широком смысле; оно лежит во всем том, что для воспринимающего это произведение проявляется как следы творческой работы. Очевидно, что в области науки едва ли возможны случаи подобного «заражения» процессом творчества, ибо следы творческой научной работы по большей части остаются скрытыми от посторонних глаз, в науку не посвященных.

О научном открытии большинство знает лишь с точки зрения его применения к жизни. Научное же открытие как таковое даже специалисты данной научной области знают по большей части лишь со стороны выводов, к каким приводит ученого это открытие, и с точки зрения того толчка, какой дан этим открытием науке в общем ее движении вперед. Творческим же процессом в науке почти никто не интересуется. Творческие сомнения и мучения ученого, философа, творческое горение его и отчаянные битвы, к одолению врага приведшие, — все это скрыто от толпы в тиши кабинетов и лабораторий, в темных подвалах души ученого. Миру являет он лишь результат своих творческих одолений в форме определенного научного открытия. Его и берет человечество на свою потребу. А жаль. Могло бы быть иначе. Минувя пользу, человечество могло бы извлекать из науки искры свободы так же, как оно извлекает их иной раз из искусства.

С восприятием художественного произведения неразрывно связано переживание красоты. Переживать красоту — значит косвенно участвовать вместе с художником в процессе творческого преодоления преград. Отсюда — исходящее из сферы искусства освобождение, заражающее собою толпу. Если возможно переживание красоты в области художественного творчества, то, казалось бы, оно должно быть возможно также и в области творчества научного. Ведь приходится же иногда слышать о «красоте» доказательства теоремы, об «изяществе» построения научной теории, о «стройности» философской системы. Однако челове-

ство в массе слишком тяжеловесно для того, чтобы отделиться от жизненной пользы ради высшей свободы. Развлекающему искусству оно еще прощает его бесполезность. Но бесполезная наука — это выше понимания толпы.

Нужно ли говорить, как редки такие случаи открытия «красоты» в сфере научной? Да если они и бывают, то, во всяком случае, вне зависимости от чьей-нибудь деятельности, именно на открытие этой «красоты» направленной. Никто не возьмется за неблагодарное дело пропаганды научного открытия только ради того, чтобы обратить внимание толпы на освобождающий процесс творчества. А если бы кто и взялся за это, вряд ли нашел бы много желающих следить за творческим процессом, так как для восприятия его необходима специальная подготовка в данной научной области и знакомство с очень многообразными научными методами. Кроме того, наука, оперируя понятиями, всегда будет в смысле общеприемлемости отставать от искусства, которое имеет дело с представлениями и которое говорит образами, для большинства понятными. Наконец, если заражающее влияние красоты в науке и сказывается, то лишь постольку, поскольку данное научное открытие соприкасается не с наукой, а с искусством.

§ 41. Все это дает право сделать следующий вывод. В области науки возможность переживания освобождения выявляется для человеческого духа в моменте отношения творца к объекту чистого творчества. И только. В области же искусства лучи свободы светят не в одном лишь личном моменте, но, как мы видели, и в моменте *общественном*, в моменте отношения объекта чистого творчества к воспринимающему его духу других людей. Этим создается связь творца со всем человечеством. Создается возможность приобщения человечества к творчеству.

Такая великая цель высоко возносит созидательную деятельность. До сих пор мы видели, что человек дела по плодам своей деятельности всюду стоит значительно ниже человека-творца. Здесь же он, в качестве посредника между творцом и толпой, оказывается достойным подняться до ступеней творца. Он делает великое дело призыва духа человеческого к творческому освобождению: дело, наиболее ценное из всех дел человеческих, ибо оно глядит далеко вперед. Оно дает человечеству возможность осознать свою силу и, открыв глаза на мир, увидеть, что грядущее мира в руках его.

Не следует все же забывать, что деятельность эта не творческая, а созидательная. Между тем искусство знает таких деятелей, силы которых направлены на призыв человеческого духа к освобождению при помощи не делового, а чисто творческого акта, притом обращенного к толпе.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ПРЕСУЩЕСТВЛЕНИЕ

Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле,— должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь.

Вл. Соловьев.

X

Искусство истолковательное

§ 42. Творчество занимает в искусстве центральное место. Для того чтобы исследовать природу художественного творчества, надо обратиться к творческому процессу. Но творческий процесс не во всех произведениях искусства сказывается одинаково. С этой точки зрения отдельные виды искусства должны быть разделены на две группы. В первую входят архитектура, ваяние и живопись. Вторую составляют музыка и поэзия, к которым должна быть присоединена пластика. Первая группа состоит под знаком пространства, вторая — под знаком времени. Первую группу должно отнести к искусствам *статическим*, вторую к искусствам *динамическим*, ибо в сфере первой группы творческий процесс я вижу всегда *im Sein*, тогда как в области искусства динамического творческий процесс переживает мною *im Werden*. В статическом искусстве результат творчества отделен от творческого процесса временем, тогда как в динамическом искусстве время, необходимое для восприятия художественного произведения, как бы объединяет собою восприятие результата творческого процесса с самим процессом. Ибо время обуславливает собою

последовательность отдельных эстетических восприятий, а чередование их в сознании воспринимающего как бы воссоздает в нем шаг за шагом творческий процесс.

Действительно, храм, статуя, картина говорят мне о совершившемся творческом процессе, который уже застыл и более или менее ясно откристаллизовался на данном художественном произведении. Для восприятия его достаточно бывает и одного лишь взгляда, тогда так восприятие произведения одного из динамических искусств требует сравнительно продолжительного момента времени: без него я не могу проследить всей последовательности в эволюции музыкальной мысли, в развитии поэтического или пластического образа.

§ 43. Творческая деятельность художника есть прежде всего деятельность *организационная*. Мир стоит перед художником как грубая материя, как хаос разрозненных косных форм, мелькающих пятен, слитных шумов, нерасчлененных звуков. Но художник чувствует, что не таким должен быть мир. И творческой силою своею одухотворяет, оживляет он мертвый материал природы. И произведение духа человеческого возникает как самодовлеющее стройное целое, как цельный организм. Зодчий распределяет косные материальные тяжести и организует их в самостоятельное, архитектурически связанное целое храма. Ваятель, путем сочетания плоскостей, организует материальные формы в одно неразрывное скульптурное целое. Живописец приводит в сочетание и организует в картину мелькающие перед его глазами пятна света и цвета. Нестройный шум мира организует композитор в музыку. Холодные и тяжелые человеческие слова велением поэта организуются в стройные сочетания, порождающие художественный образ. Так разрозненное в мире организуется художником в сфере искусства. Однако этой организационной деятельностью художественное творчество не исчерпывается.

§ 44. Все статические искусства характеризуются исключительно только организационным творчеством, в динамических же искусствах — в музыке, в искусстве слова и пластике — я вижу творческую деятельность и иного типа. Рядом с творчеством поэта, драматурга, композитора стоит тесно с ним связанное творчество актера, декламатора, чтеца, певца, дирижера, пианиста. Творчество этих художественных деятелей проводит резкую черту между искусствами статическими и динамическими. Оно привносит в искусство звука, слова и жеста своеобразный, в прочих искусствах не проявляющийся *социальный элемент*.

Творчество организационное (как в статических, так и в динамических искусствах) носит характер творческого преодоления ради личных целей. Чистое организационное творчество есть творчество для себя. Между тем творчество актера, дирижера уже по своей сущности предполагает зрителя, аудиторию, перед которыми их деятельность проявляется. Деятельность эта состоит не в

самостоятельных организационных функций; она носит посредствующий характер, заключающийся в индивидуальном пояснении, в интерпретации, в своеобразном творческом истолковании результатов организационного творчества другого лица — драматурга, музыканта. Потому эту деятельность называю я творчеством *истолковательным*.

Если сильно влияние на дух человеческий произведений творчества организационного, то тем могущественнее должно быть влияние на аудиторию творчества истолковательного. Вся сила творческого воздействия сказывается здесь, конечно, не только в том, что, по чисто техническим и жизненным условиям, проявление истолковательной творческой деятельности происходит обыкновенно сразу перед большим количеством воспринимающих индивидуумов. Правда, это условие истолковательной деятельности играет немаловажную роль, однако роль эта отступает на второй план, лишь только я обращаю внимание не на количественный, а на качественный момент отличия истолковательного творчества от творчества организационного.

§ 45. Сравнивая сказывающееся в статических искусствах чистое организационное творчество с таким же творчеством, проявляющимся в искусствах динамических, я вижу, что организационное творчество, проявляющееся в сфере динамических искусств, имеет за собою некоторые преимущества. Необходимый для прочтения драмы временной элемент дает мне возможность проследить эволюцию того или другого типа, развитие той или иной психологии. Здесь я как бы воссоздаю психологию не только героев драмы, но и самого драматурга. Я прохожу вновь по творческим путям, проложенным драматургом в момент его творчества. Таким образом, здесь я отчасти могу проследить процесс творчества. Между тем отсутствие этого временного элемента в статических искусствах лишает меня возможности с такой же последовательностью идти по творческим путям живописца, ваятеля, зодчего. Здесь сразу возникает перебо мной результат творческих горений художника. Огни здесь притушены пеплом результата творчества, скованного в своей холодной завершенности. И раздуть их в новое горение невозможно. Произведение статического искусства нерасчленимо на отдельные моменты творчества с такою же последовательностью и ясностью, какая вполне допустима по отношению к произведению искусства динамического.

§ 46. Но если, ища причину всей силы воздействия на человеческий дух творчества истолковательного, я, не выходя из сферы динамического искусства, начну сравнивать это творчество с организационным творчеством, то сразу увижу, что последнее должно уступить место первому. Присущий искусству звука и слова временной элемент приносит в истолковательном творчестве неожиданно ценные плоды. Читая драму, исполняя сонату, я

повторяю творческий процесс; но повторять — еще не всегда значит воссоздавать. Здесь не воссоздание, но скорее воскрешение творческого процесса, уже умершего было на холодных полях бумаги. Не то вижу я в творчестве истолковательном. Искусство актера, сводящееся к искусству слова, в связи с искусством жеста (пластика и мимика), подлинно воссоздает передо мной тот или другой художественный образ драмы, раскрывает мне не только творческий замысел драматурга, зачастую глубоко скрытый в недрах произведения искусства, но и дает возможность видеть грезу художника перевоплощенной в живое тело и в живую душу исполнителя роли. Редко бывает это, но все же бывает, что я вижу перед собою на сцене живое произведение искусства, развивающееся из акта в акт во времени и действующее в осязаемом пространстве. Я вижу подлинное бытие не в жизни, а в искусстве.

§ 47. Печально было бы, однако, если бы только это привлекало к себе человеческий дух. Актер — не только живое произведение искусства, не только объект, но и живой творящий субъект искусства. И в этом вся сила его истолковательной деятельности. Как живое произведение искусства, как плоть и кровь данного художественного образа, актер, в связи с общим ходом драмы, дает аудитории возможность следить за постепенным развитием своего типа. Наряду с этим, в качестве субъекта творческой истолковательной деятельности, он являет собою ценный образец художника, творящего на глазах у публики, причем творческий процесс здесь совпадает с результатом творчества, ибо в каждый отдельный момент драмы данный художественный образ представлен, в зависимости от общего развития действия, типом вполне законченным. Это совпадение творческого процесса с его результатом, характерное исключительно для творчества истолковательного, делает последнее особенно ценным.

Художник, как субъект организационной деятельности, творит ради своей свободы. Еедыхание ощущает он на своих ресницах в процессе чистого творчества, и ею оканчиваются все помыслы творчества организационного. Но социальный характер творчества истолковательного устремляет творческий дух дальше интересов единой личности. Здесь творец верит слову Гете: *Die höchste Wirkung des Geistes ist den Geist hervorzurufen*. И став на путь призыва человечества к освобождению, стремится художник заразить возможно большее количество людей процессом своего творческого преодоления. Легче всего достигает он этой цели в сфере истолковательного творчества потому, что именно здесь он поставлен в редкие для такой цели условия. Он воздействует сразу на большую аудиторию при помощи совсем исключительных средств, ибо ни один вид художественного творчества не обладает ценным качеством, при котором возможно было бы совмещать процесс творчества с его результатом, притом при таких условиях, что сразу большое количество людей следит за

постепенным развитием этого творческого процесса, совершающегося вот здесь, сейчас, на их глазах.

Таким образом, если *организационное* творчество есть такая деятельность к себе самому обращенного человеческого духа, которая приводит к единому художественному целому хаотически разбросанный в мире сырой материал искусства, то *истолковательное* творчество я определяю, как процесс такого творческого пояснения данных преимущественно чужой организационной творческой деятельности, которое рассчитано на одновременное общение со многими этот процесс воспринимающими индивидами.

XI

Театр

§ 48. Общественный характер истолковательных искусств объединяет их в одно целое преимущественно в сфере театра. Поэзия, музыка и пластика протягивают здесь друг другу руки. Театр, по мере развития, требует для своих целей все более и более разнообразных изобразительных средств. В настоящее время он является очень сложным аппаратом для воздействия на публику со стороны творцов в области искусств, группирующихся вокруг двух главных: искусства слова и искусства звука. Истолковательные искусства зовут к себе на помощь прочие искусства. Но последние не все в одинаковой мере бывают в состоянии помочь истолковательным целям театра.

§ 49. Архитектура оказывается на сцене совсем бессильной. Основной момент архитектуры — распределение материальных масс и организация конкретных тяжестей. Архитектура всегда имеет дело с *материей*. Слово же, которым оперирует поэт, жест, к которому прибегает актер, и звук, с которым имеет дело композитор, — это знаки, отвечающие определенным предствлениям; они нематериальны. Потому архитектура, оперирующая в пространстве лишь соотношением тяжестей и опор, не может оказать театру никакой помощи.

§ 50. То же самое должно сказать и о скульптуре на сцене, ибо действие ее сводится к организации опять-таки материальных форм как таковых. Кроме того, против участия на сцене скульптуры приходится высказаться еще и по следующим соображениям.

Для того чтобы получить от статуи полное эстетическое впечатление, мне надо осмотреть ее с нескольких точек зрения. Только при таком условии могу я эстетически оценить этот неподвижно покоящийся в трехмерном пространстве предмет, со-

зданный искусством ваятеля. Только перемещаясь, могу я поглядеть, как одна материальная форма вытекает из другой, и в каком отношении они сочетаются друг с другом. Понятно, что такое восприятие скульптуры на сцене невозможно при условии нахождения зрителя в театре в течение всего действия, как это у нас в обычае, на одном и том же месте. Но если зритель не может переместиться для того, чтобы с нескольких сторон увидеть находящийся на сцене предмет, то последний сам должен обладать способностью к перемещению, к передвижению. По отношению к скульптурному произведению это неприменимо; зато применимо по отношению к находящемуся на сцене актеру. Здесь выступает вопрос о сценической пластике, которую следует строго отличать от скульптуры.

§ 51. Пластика прежде всего не статическое, а динамическое искусство. Скульптура — покой, статика. Пластика — движение. Скульптура воплощается в неподвижном предмете внешнего мира — мертвой статуе. Пластика воплощается в подвижном объекте внешнего мира, — в живом человеческом теле. Процесс образования скульптурного произведения состоит в борьбе формы с бесформенностью материала. Процесс создания пластического образа заключается в борьбе движения с косностью и неподвижностью. Дело скульптуры — сочетание и организация в одно неподвижное целое мертвых материальных форм. Дело пластики — привнесение живых телесных форм в действие. Цель скульптуры — организация мертвых материальных форм в одно художественно застывшее целое. Цель сценической пластики — ставить тело человека в ряд последовательно меняющихся поз с намерением вызвать в зрителе чередованием этих поз известный образ, отвечающий художественному образу роли и поясняющий эту роль в заранее задуманном направлении. Это и делает пластику искусством чисто истолковательным, а искусство актера делает искусством не только слова и звука, но и искусством жеста. С развитием сценической техники пластика выделяется в самостоятельное истолковательное искусство, независимое от слова, образец чего мы имеем возможность видеть в балете.

Что касается встречающихся в развитии современного театрального искусства случаев, когда режиссер находит нужным прибегать к временно застывшим сценическим группам действующих лиц, то, на первый взгляд, казалось бы, группы эти, как неподвижные, должны быть сродни скульптуре, а не пластике. Обыкновенно их так и называют «скульптурными» группами. Однако название это безусловно неверно. Такие группы, конечно, не имеют ничего общего ни с техникой скульптурного творчества, ни с его результатом, ибо здесь нет ни процесса ваяния, ни его последствий. Правда, собственно-скульптурными произведениями группы эти и не хотят быть — они имеют целью дать лишь видимость скульптуры. Но даже и такой видимости они не пред-

ставляют. Это сразу становится ясным, когда такие сценические группы остаются в состоянии слишком долгой неподвижности. Часто бывает, что такая неподвижно застывшая группа сама по себе хороша — и по общему рисунку, и по соотношению своих частей, и по градации и скачкам тонов, но, будучи слишком долго выдержанной, становится антиэстетической, получает характер так называемой «живой картины» или же собрания мертвенных восковых фигур паноптикума. Очевидно, что недостаток здесь лежит не в построении такой застывшей группы, но в слишком долгой ее неподвижности, придающей группе чисто внешним образом характер скульптурности. И лишь только неподвижность эта нарушена, лишь только введено в группу движение, характеризующее собою пластику, как антиэстетическое впечатление пропадает. Итак, неподвижные сценические группы по своей природе — несомненно пластического порядка. Помимо общедекоративного характера, существенное их назначение — прервать динамику действия в моменты, наиболее типичные для данного драматического положения, с тем, чтобы дать глазу возможность точнее воспринять и запечатлеть это характерное для развития действия положение. Группы эти не что иное, как пластические ферматы, подобно ферматам музыкальным, подобно фигуре умолчания в поэзии, подобно аристотелевскому апосиопезису в трагедии.

Можно сказать с уверенностью, что театральное действие, разыгранное на фоне колоннады настоящего храма, украшенного подлинными скульптурными произведениями, не только не выиграло бы, но в значительной степени потеряло бы художественную цельность. Колоннада, которая говорит лишь о соотношении сил тяжести и опоры, и которая, так же, как и статуя, никакими знаками к зрителю не обращается, лишь напрасно занимала бы здесь то место, которое искусный режиссер мог бы использовать для своих целей при помощи декорации, изображающей эту самую колоннаду, эти самые статуи, — декорации, написанной художником именно в духе, отвечающем общему тону постановки. О бутафорском храме и статуе я здесь и не говорю, ибо, занимаясь копированием, а не творческим воспроизведением предметов, бутафор тем самым исключает себя из круга искусств.

§ 52. Таким образом, я прихожу к третьему из статических искусств — живописи. Она, в противоположность архитектуре и скульптуре, действует не в трехмерном, а лишь в двумерном пространстве, что сближает ее с искусствами, оперирующими знаками. Ибо не следует забывать, что живопись есть искусство организации пятен, сочетание которых дает лишь знак изображаемого объекта. Живопись является единственным статическим искусством, которое может придти театральному искусству на помощь в его истолковательных целях. Но это, конечно, еще не значит, что живопись сама по себе — истолковательное искусство.

Не надо забывать, что деятельность театрального декоратора поставлена в зависимость от общего замысла постановки. Режиссер обращается к художественной деятельности декоратора для выполнения его силами своей художественной интерпретации в определенно задуманном направлении. Потому художник-декоратор, несмотря на видимое его участие в этой интерпретации, все же является прежде всего деятелем искусства организационного. Живопись, в качестве статического искусства, не дает возможности восприятия творческого процесса. Уже это одно не позволяет причислить декорационное искусство к ряду искусств истолковательных; что же касается возможного возражения о выполнении художником данной декорационной работы все же с целью интерпретации, то ведь интерпретатором здесь является, в сущности, режиссер, давший декоратору известное задание в смысле толчка в этом, а не в другом направлении. И художественная работа декоратора будет в таком случае лишь работой на заранее заданную режиссером тему. Такая точка зрения ничуть не умаляет достоинства художника-декоратора: ведь, получив тему, в остальном он вполне свободен, в смысле использования всех имеющихся в его распоряжении художественных средств; а они все — организационного характера.

§ 53. То же следует сказать и о сравнительно редких в сфере театра случаях музыкальной деятельности композитора, иллюстрирующего данное драматическое произведение в указанном режиссером направлении. Так как общий колорит такой музыкальной иллюстрации уже предрешен режиссером, а не самим композитором, то его роль здесь, параллельно роли декоратора, сводится к организационным функциям, результаты которых использует в своих целях режиссер. Здесь, впрочем, следует помнить, что все только что сказанное относится не к самостоятельному музыкальному произведению, например опере, а лишь к так называемым музыкальным иллюстрациям, которых требует иногда для усиления действия драматург или режиссер.

§ 54. Таким образом, в сфере театра искусству слова приходит на помощь пластика, декорационная живопись и иллюстративная музыка. Музыкальному искусству помогает пластика, искусство слова и декорационная живопись, а чистой пластике сопутствует декорационная живопись и музыка. К помощи искусства слова, звука и жеста прибегает в своем творчестве главный деятель сцены — актер; режиссер же пользуется в своей деятельности услугами всех действующих в сфере театра искусств.

Творческая деятельность режиссера и актера требует здесь сравнительной оценки не только для определения сферы деятельности того и другого, но и для выяснения значения их как деятелей искусства истолковательного.

XII

Сценическое творчество

§ 55. Наиболее сложная художественная деятельность в сфере театра выпадает на долю режиссера. В его распоряжении имеются в качестве сырого материала результаты организационного творчества драматурга и композитора, а также потенциальное истолковательное творчество актера, певца, музыканта, декоратора. Эти потенциальные творческие силы требуется объединить для согласного и планомерного истолкования пьесы в задуманном режиссером направлении. Сделать это возможно лишь при условии сведения разрозненно действующих сил к единообразию их творческого ритма. Надо привести их ритмы «к одному знаменателю» так, чтобы в результате получилось художественное целое данной индивидуальной постановки. Искусство режиссера оказывается, таким образом, искусством художественного сведения к одному органическому целому всех причастных к сфере театра искусств. Потому оно по праву должно быть наименовано *театральным* искусством, в отличие от художественной деятельности актера, которую должно назвать искусством *сценическим*.

С одной стороны, художественная деятельность режиссера носит характер как бы организационного творчества, ибо можно было бы сказать, что режиссер из разрозненного материала художественных деятельностей очень разнообразного типа организует некоторое художественное целое — данную постановку. С другой же стороны, следует помнить, что деятельность эта, во-первых, несамостоятельна, она зависит от художественной деятельности других лиц, во-вторых, цель ее носит не личный характер, присущий всем чисто организационным искусствам, а характер общественный, социальный, ибо деятельность режиссера вся направлена на интерпретацию данного драматического произведения и на пояснение ее смысла публике. По этим-то причинам искусство режиссера и должно быть отнесено скорее к области искусств истолковательных, чем организационных.

§ 56. Однако истолковательное творчество режиссера не может быть поставлено рядом с истолковательным творчеством актера. Театральное искусство шире сценического лишь в количественном отношении, так как объединяемые режиссером творческие силы очень разнообразны; в качественном же отношении театральное искусство уступает сценическому.

Творческая деятельность актера заключается в интерпретации созданного драматургом художественного образа при помощи своеобразных, исключительно сценическому искусству присущих средств, индивидуальное и свободное применение которых зависит от личности данного актера. Средства эти: слово, звук и

жест. Техника творчества актера состоит в приведении этих элементов в гармоническое сочетание, следствием чего является создание роли, поясняющей и воплощающей художественный образ, созданный драматургом. И вся ценность сценического искусства в том, что оно дает актеру возможность лично проявлять на глазах у публики весь процесс своего творчества, который, таким образом, в каждый данный момент совпадает с результатом этого творчества. Режиссерское же искусство таким свойством не обладает. Принадлежа к группе искусств динамических, театральное искусство, правда, дает возможность публике следить за постепенным развитием действия и тем как бы приближает зрителя к творческому процессу драматурга, актера, а также и режиссера, однако этот творческий процесс происходит на глазах у публики без личного участия режиссера: последний оперирует в действии лишь силами своих посредников, прежде всего — актеров. Хотя актер в данной роли и является, некоторым образом, созданием режиссера, поскольку он подчиняется общим режиссерским указаниям, в смысле цельности художественного впечатления, создаваемого его игрою совместно с прочими актерами, все-таки несомненно, что цельности этой не могло бы и быть, если бы актер не был свободен в пределах своего сценического творчества. Таким образом, в сфере театра первое место принадлежит искусству сценическому, как области художественного творчества актера.

§ 57. Под понятие сценического творчества должно быть поведено однородное с ним художественное творчество всех деятелей подмостков, эстрады. Сюда относится, следовательно, публичная художественная деятельность декламатора, чтеца, солиста, исполняющего произведение вокальной или инструментальной музыки, а также деятельность управляющего оркестром или хором (в качестве представителя многих солистов). Деятельность этих лиц носит чисто истолковательный характер, причем творческий процесс их, подобно процессу сценического творчества актера, протекает на глазах у публики, которая одновременно с процессом интерпретативного творчества воспринимает и результат его. При таком широком понимании сцены расширяется и понятие об актере, в смысле вообще всякого лица, проявляющего перед публикой процесс своей художественной истолковательной деятельности.

§ 58. Удивление человека перед покоряющей силою творца в области слова и музыки сказывается в древних мифах об Орфее и Амфионе. Когда поет Орфей, дикие звери выходят из логовищ и следуют за ним, волны перестают шуметь, деревья и скалы сдвигаются с своих мест, чтобы лучше слышать певца. Амфион также двигает музыкою камни, и они сами собою складываются в стены вокруг Фив. Искусством слова и музыкою воздействует творец на толпу сильнее всех прочих искусств. Талантливым деятелем эст-

рады был несомненно Перикл, ораторское творчество которого, по свидетельству Фукидида, было главной причиной его могущественного влияния на афинских граждан. Образец заражающей силы слова показывает Шекспир в знаменитой речи Антония перед римской толпой, по поводу смерти Юлия Цезаря. Пий II добывается папского престола исключительно при помощи «непобедимого» своего красноречия; по словам Буркхардта, современнику Пия II были того мнения, что «нельзя себе представить ничего прекраснее и возвышеннее его речи», и многие уже только поэтому считали его достойнейшим из всех претендентов на папский престол. Мы знаем также, каким могущественным орудием для увлечения за собою толпы было искусство слова в устах Бернарда Клервосского, Савонаролы, Мирабо, Лютера и какое воодушевление внушали войскам речи Юлия Цезаря, герцога Федерико Урбинского, Фридриха Великого, Наполеона. Провансальский трубадур Бертран де Борн, о котором упоминает Данте в «Божественной комедии», играл в XII веке видную политическую роль благодаря своим знаменитым военным песням, производившим в войсках необычайный подъем духа.

Все эти люди, пользующиеся искусством слова для воздействия на воображение народных масс, по праву должны быть приравнены к деятелям сценического искусства. «Никогда еще со времени Александра и Цезаря,— говорит Густав Лебон в своей «Психологии народов и масс»,— ни один человек не умел лучше Наполеона действовать на воображение толпы. Он постоянно думал только о том, как бы поразить ее воображение, он заботился об этом во всех своих победах, речах, во всех своих действиях и даже на одре смерти». Наполеон был актером всю свою жизнь; его сценой был весь мир.

§ 59. Что касается сценического творчества в узком смысле этого слова, то увлекающая публику сила его вряд ли может сравниться с силой воздействия на толпу прочих искусств. «Толпа, способная мыслить только образами, восприимчива только к образам. Только образы могут увлечь ее или породить в ней ужас и сделаться двигателями ее поступков»,— говорит Лебон. «Театральные зрелища, где образы представляются толпе в самой явственной форме, всегда имеют на нее великое влияние. Хлеб и зрелища некогда составляли для римской черни идеал счастья, и она больше ничего не требовала. Века прошли, но этот идеал мало изменился. Ничто так не действует на воображение толпы всех категорий, как театральные представления».

§ 60. Причину такого влияния искусства сцены и вообще эстрады на толпу следует искать не в одних только активных свойствах творца, но также и в пассивных свойствах толпы, в ее способности легко поддаваться деятелю эстрады и заражаться его творческими переживаниями. Люди дела и пользуются этой быстрой возбудимостью толпы в своих целях, и слова оратора мате-

риализуются часто в дела толпы. Но дел толпы для человечества мало; ему не так нужны дела, как творения толпы; и когда творческая энергия актера, оратора сможет призвать толпу к творчеству, тогда только искусство сцены и эстрады оправдает те надежды, какие вправе возлагать на него человечество.

§ 61. Есть, однако, существенный недостаток, мешающий сценическому искусству, особенно современному, быть тем, чем это искусство достойно было бы стать при иных условиях. Я не хочу здесь говорить о малой культурности большинства современных актеров, которые редко бывают у нас достаточно образованными для того, чтобы понимать высокое для человечества значение искусства вообще и сценического искусства в частности. Я не стану говорить здесь и о современной большой публике, требующей от театра поучения и развлечения. Если большая публика и большинство актеров не верят в искусство и смотрят на сценическое творчество как на занятие «несерьезное», как на праздную забаву и, в лучшем случае, как на полезное поучение, то есть же все-таки среди актеров и публики такие, которые, быть может и полубессознательно, чуют могущество искусства и веруют в более высокую освободительную его миссию. Незрелость современного актера, ограниченность нынешней большой публики — все это недостатки, более или менее легко устранимые в связи с общим постепенным повышением культурного и эстетического уровня толпы.

Тот существенный недостаток сценического искусства, о котором я хочу говорить, лежит глубже и коренится в самой сущности сценического творчества, как деятельности только истолковательной. Недостаток этот заключается в том, что сценическое искусство носит несамостоятельный характер.

XIII

Искусство импровизации

§ 62. Сценическое искусство есть художественная деятельность, заключающаяся в публичном творческом истолковании результатов преимущественно чужой, притом уже завершенной творческой организационной деятельности в области искусства слова, звука и жеста.

Таким образом, сценическое творчество — творчество актера — прежде всего обуславливается творчеством поэта, драматурга, композитора, без которых деятель сцены существовать не может. Правда, бывают случаи, когда, например, в качестве декламатора перед публикой выступает сам поэт, или когда композитор исполняет в концерте свое собственное произведение. Сце-

нический деятель здесь уже не является лицом, истолковывающим чужое творчество. В творческом исполнении своего произведения автор как бы повторяет перед публикой всю последовательность отдельных моментов акта собственного организационного творчества. Однако все же — это лишь восстановление творческого организационного акта, лишь воспоминание о нем, лишь тень его. Сам организационный творческий акт здесь не явлен. Творческое пламя, в котором выковывалось произведение, лишь изредка как будто вспыхивает перед публикой в творческом истолковании автором своей вещи. Но это лишь отблеск того пламени. Организационное творчество раз навсегда отделено здесь от публики временем. И, несмотря на эти препятствия, могучая сила сценического искусства все-таки влечет за собой толпу и заражает ее творческими мечтами.

Как же велико должно быть могущество этого искусства в том случае, когда препятствий этих нет!

§ 63. Итак, первое из этих препятствий заключается в том, что подвергающаяся эстетическому воздействию публика отделена от личности творца художественного произведения *посредствующей личностью* актера; второе состоит в том, что публика отделена от процесса организационного творчества *временем*. Для того чтобы уничтожить посредствующую личность, надо, чтобы или творец произведения был актером, или же чтобы актер был творцом. Надо объединить функции творца-организатора и творца-истолкователя в одной творческой энергии. Для того же, чтобы уничтожить время, отделяющее момент восприятия процесса истолковательного творчества от процесса организационного творчества, надо, чтобы та творческая энергия, какой живо сценическое искусство, была направлена на искусство организационное. А так как сценическое искусство могущественно прежде всего непосредственным публичным проявлением творческого процесса истолковательного характера, то искусство организационное должно совпасть с искусством истолковательным в моменте *всенародного проявления творческого процесса*, совершающегося на глазах у публики. Иными словами, искусство сценическое должно стать искусством импровизационным.

§ 64. Из двух преград, отделяющих современное сценическое творчество от импровизации, первая — преграда посредствующей личности актера-исполнителя — устранима, конечно, легче, чем вторая. То, что говорит Страбон о лирическом поэте Мимнере Колофонском — *αὐλῆτῆς ἄμα καὶ ποιητῆς ἐλεγεΐας* — так или иначе приложимо ко многим поэтам древности, которые в большинстве случаев были исполнителями своих собственных произведений, как, например, Пиндар или римский мимोगраф Децим Лаберий, игравший главные роли в своих мимах. Что касается новейших времен, то хорошо известны случаи, когда творчество организационное и истолковательное совмещаются в одном лице.

Достаточно указать, например, на Лопе де-Руэга, Шекспира, Мольтера, Гете, Бертинацци, игравших главные роли в своих собственных произведениях, на Вагнера, управлявшего Байрейтским оркестром, на Антона Рубинштейна и многих других пианистов, исполняющих свои вещи в концертах.

Вторая преграда значительно сложнее уже потому, что устранение ее обусловлено необходимостью *совмещения творчества организационного и истолковательного не только в одной и той же личности, но и в одном и том же моменте времени*. К такому совмещению и сводится, в сущности, творчество импровизатора.

XIV

Импровизатор

§ 65. Деятельность человека, как импровизатора, проявляется с первых же его шагов по пути к художественному творчеству.

Музыка, так повелительно влияющая на человеческий дух, открывает для импровизации очень широкое поле. Импровизационный характер носит прежде всего народная песня и незатейливая народная мелодия. Науман, говоря об образовании мелодии у китайцев, отмечает странную с точки зрения европейца особенность китайской музыки: мелодии «составляются по большей части без определенной музыкальной цели, на живую нитку, так, что певец либо случайно, либо в силу обязательного музыкального настроения, вынужден бывает блуждать по разным тонам». Это блуждание и дает, очевидно, широкий простор для музыкальных импровизаций, которые с давних пор и до сего времени исполняются в китайских народных театрах. Из музыкальных импровизаторов древней Греции особенно славился боготворимый народом Фринис, изобретатель девятиструнной лиры, Тимофей и флейтустка Ламия, которой за виртуозное искусство был воздвигнут храм. Былинные гуляры — Садко, Добрыня, Соловей Будимирович, Чурило Пленкович, скоморохи, гудошники, свирельцы, калки переходящие с их духовными стихами, — все это такие же виртуозы-певцы и музыкальные импровизаторы, как большинство средневековых *ménétriers* и *chansonniers*, как большинство тогдашних игроков на лютне, ротте, ребабе и флейте. Их музыка и напевы образуются из наслоения импровизаций отдельных виртуозов, параллельно с импровизацией стихов, которые этой музыкой сопровождаются. Вокальная, а также музыкальная импровизация на органе, лютне, лире, арфе и других инструментах была особенно распространена в XVI веке в Италии. По словам Буркхардта, вокальная импровизация в эту эпоху вышла из круга спе-

циалистов и распространилась среди народа, и часто можно было встретить певца, импровизирующего на тему о собственной трагической участи, причем «этот дилетантизм как высших, так и средних классов был в Италии распространеннее и стоял ближе к настоящему искусству, чем в какой-либо другой стране». Что касается специалистов, то достаточно указать на слепого виртуоза Франческо из Флоренции, который за свои музыкальные импровизации был торжественно увенчан в Венеции кипрским королем. Новейшее время знает также нескольких музыкантов-импровизаторов: Моцарт, Бетховен, Гуммель, Лист, Бертини, Антон Рубинштейн, Штейн и другие. Наконец, не надо забывать, что импровизация составляет обязательную часть искусства церковного органиста.

§ 66. Обращаюсь к области слова. Здесь импровизация встречается чаще всего в прозаической речи. Уже в Библии есть много указаний на случаи вдохновенных импровизаций. Сюда же должно быть отнесено большинство речей пророков, христианских апостолов, первобытная экстатическая проповедь учителей веры, а также речи, произносимые на собраниях и радениях различных религиозных сект. Многие знаменитые ораторы древнего мира славились именно как импровизаторы. Например, соперник Цицерона Гортензий, затем Кассий, о котором упоминает Квинтилиан, Порций Латрон, Метрогор, Хармид (о двух последних говорит Цицерон во второй книге «De oratore»), наконец, из христианских ораторов Иоанн Златоуст, гомилии которого тщательно записывались скорописцами. В эпоху же итальянского Возрождения особенно знаменит был своими речами-импровизациями Джанноццо Манетти, а также Савонарола. Дар художественного остроумия и находчивости был в то время в Италии очень ценен. Отличались им особенно флорентийцы, съенцы и перуджийцы. Буркхардт говорит, что флорентийские остроюжки ездили даже «на гастроли в Ломбардию и Романью ко дворам тираннов, где их ценили по достоинству, так как во Флоренции остроумие было уж слишком ходячей монетой и потому плохо вознаграждалось». Наиболее знаменитым из них был Гонелла, придворный шут в Ферраре, отличавшийся в различных буффонагах. Здесь же следует упомянуть и об итальянском марионеточном театре Буратино, ведущем свое происхождение от античных кукольных театров с их пьесами на тему последних событий дня, импровизировавшихся во время самого действия. кипучая среда великой французской революции, породившая так много превосходных политических ораторов, выдвинула нескольких из них как увлекающих толпу импровизаторов; наиболее известны были в этом отношении Гюаде и Мирабо. Наконец, что касается новейшего времени, то условия политической и общественной жизни вызвали необходимость в импровизации политических и судебных речей, в зависимости от тех обстоятельств, в каких находится трактуемый

вопрос в каждый отдельный момент прений. Импровизационное творчество проявлено здесь такими выдающимися ораторами, как Манюэль, Мартиньяк, Дюпен, Гамбетта, Беррье, Лашо, Ласаль, Каваллотти.

§ 67. В области лирики и отчасти эпоса импровизация играет большую роль в процессе народного песенного творчества. Еще недавно, лет тридцать тому назад, исследователи народной поэзии встречали в Смоленской губернии импровизаторшу народных песен. Духовные стихи калик перехожих также слагаются из целого ряда свободных и наивных импровизаций на темы, взятые из священного писания и апокрифов. Сюда же надо отнести и древних плакальщиц, воплениц Корсики и Сардинии, а также русских плачей. Старинные наши плачи, жели, причитания, вопли и заплачки были несомненно импровизациями, в которых сказывалась глубина содержания, сила чувства и красота форм.

Причину художественности заплачек Сиповский видит в том, что психологическое значение их «коренится в возможности «выплакать» свою душу, найти исход горя в словах». Однако такое объяснение неприменимо к тем случаям, когда действующим лицом является наемная вопленица. А ведь именно такие-то и производят на слушателей наусильнейшее впечатление. Сам Сиповский упоминает о вопленице Арине Федосовой, знаменитой импровизаторше, «которую на ее родине за сотни верст выписывают на похороны и на свадьбы вопить». Такая Федосова должна производить на слушателей сильное впечатление не искренностью изливаемого в словах горя, а творчески художественным изображением видимости этого горя, причем, конечно, особенное значение здесь имеет то, что все окружающие присутствуют при самом процессе этого несомненно художественного творчества вопленицы-импровизаторши.

На западе первобытная песня, несомненно, также создается народным творчеством, в котором главное место занимает импровизация. Распространителями ее являются народные бродячие певцы (например, северные скальды, шотландские барды), в позднейшее время — шпильманы средней Европы, жонглеры, певшие любимые народом *chansons de geste* и вносившие в песню, конечно, и свою долю импровизации, применительно к месту, времени и современным им событиям, волновавшим народ.

В средние века в числе трубадуров Прованса и труверов северной Франции, среди немецких миннезингеров и английских менестрелей импровизаторы встречались гораздо чаще, чем в позднейшие времена. Однако слушатели этих отдельных импровизаторов не видели никакой разницы между старой песнью и строфами, только что перед ними сложенными. Потому из большого числа имен известных средневековых певцов-поэтов история литературы не может выделить тех, которые отличались именно импровизациями. Сохранились сведения лишь о некото-

рых; так, например, громкой известностью пользовался провансальский трубадур Пейре Видаль, с самых ранних лет проявлявший исключительную способность импровизировать сирventы и баллады.

Боле чуткая к художественному творчеству Италия Ренессанса прислушивается к искусству импровизаторов с особенным вниманием. Среди известных в то время импровизаторов-поэтов особенно выделяются: Кристофоро Альтиссимо, Серафино д'Авила, Бернардо Аккольти, Никколо Леоничено, Андреа Мароне, Брандолини и Сильвио Антониано, который благодаря именно своему искусству достиг сана кардинала. Разносторонний талант Сальватора Розы, этого большого художника-живописца, прекрасного офортиста, незаурядного музыканта и своеобразного поэта, драматурга и актера, проявился также и в импровизации. Ею же обращал на себя внимание в юности и поэт Метастазιο. Выдающимся талантом импровизации обладали в XVIII веке Бертинацци, Магдалена Морали-Фернангес, увенчанная лаврами в Капитолии, и уроженец Съены Бернардино Перфетти. В начале XIX века слава об итальянских поэтах-импровизаторах распространяется по всей Европе; становятся известными Сгриччи, Сестини, Роза Таггеи и другие. В Германии имеют величайший успех Биндоччи и Чиккони, в России — Джустиниани, во Франции — Сгриччи, который мог импровизировать целые трагедии в стихах. Из французских импровизаторов особенно известны были: Евгений де Прадель, Легильон и Глатиньи; из немецких — современник Гете доктор Вольф из Гамбурга, Лангеншварц и Фолькерт. Что касается крупных поэтов нового времени, то исключительным даром импровизации отличался Мицкевич, вдохновенное искусство которого поражало слушателей своей мощью и непосредственностью.

XV

Коллективная импровизация

§ 68. Коллективная совместная импровизация, в зачаточном и грубом виде, проявляется уже во времена первобытного человечества. Примером может служить первоначальная песня-пляска, как начало вообще человеческого творчества динамического характера, ибо элементы поэзии, музыки и пластики здесь приводятся в тесное сочетание полудиким человеком, который иначе как в действии и не может проявить свое творчество. И только с течением времени из хоровой лирики постепенно вырастает хоровая драма. Собственно сценическая импровизация дает о себе знать еще тогда, когда о сцене, как таковой, нет и речи. Так,

религиозные игры и государственные празднества в древней Греции и Риме, в самом их зачатке, конечно, не могли не носить импровизационного характера. Во всех этих случаях элемент импровизации сопутствует лишь зарождению песни-пляски или установлению ритуала религиозного празднества.

§ 69. Но есть целая группа таких сценических представлений, где весь интерес сосредоточивается именно на импровизации действующих лиц, что делает форму этих представлений подвижной и способною к эволюции. Сельские праздники у сицилийских греков, положившие начало древнегреческим мимам, состояли из импровизированных шуточных сенок. Этот импровизационный характер остался и за мимами. Авторы мимов набрасывали лишь общий план сценического представления, указывая лишь главные пути, по которым должно было идти развитие действия. Остальное все предоставлялось фантазии, изобретательности, остроумию и находчивости действующих лиц.

Драматическое искусство Италии представляет в отношении импровизации большой интерес. Драма ведет здесь свое начало также от сельских празднеств, среди участников которых было в обычае перекидываться шуточными стихами-фесценнами. Уже диалогическая форма фесценнин, требовавших, очевидно, ответного стиха впопад, указывает на неминуемо импровизационный характер их. Сюда же следует отнести и так называемые «разговоры сатиров» — шуточные и сатирические импровизации, участники которых ходили по городу процессиями. Также и в позднейших ателланах авторами их умышленно отводилось большое место для деятельности актера-импровизатора. Широкое поле для актера-импровизатора представляли в императорскую эпоху и римские мимы. Авторы этих небольших сенок из народного быта давали каждой роли лишь общий тон, выяснение же подробностей и развитие действия зависело от коллективной импровизации актеров. И чем более запутывалась интрига, тем более соперничали актеры друг с другом в изобретательности и в творческой импровизации при развязке сцены. В настоящее время, кажется, уже с достаточной достоверностью установлено, что известное собрание отрывочных сентенций знаменитого мимोगрафа Публия Сира представляет собою не что иное, как материал, которым должны были пользоваться актеры, исполнители мимов, во время своих импровизаций. С запрещением мимов их место заняла в императорскую эпоху бессловесная пантомима, также дававшая богатый материал для вполне индивидуальной импровизации гистрионов.

§ 70. Античные мимы и гистрионы подают в средневековые руки своим братьям — бродячим фиглярам, скоморохам, шпильманам, певцам-жонглерам, игрецам, шутам, участникам церковных игр, мистерий, мираблей, карнавальных игр, шванков, моралите, пасторалей и особенно *commedia dell'arte* и фарсов. Связь

между мимами и ателланами древности и средневековыми фарсами и итальянской *commedia dell'arte* сильнее всего сказывается в импровизационном характере этих представлений. Подобно сценариям ателланов и мимов, сценарии *commedia dell'arte*, в преобладающем большинстве случаев, писались в общих чертах и с указанием лишь характерных свойств и общего взаимоотношения действующих лиц. Актерам давалась, таким образом, схема, заполнить которую художественным содержанием должны были они сами при помощи импровизированных диалогов, чем сфера деятельности их расширялась до самостоятельного творчества.

§ 71. Из истории сцены мы знаем, каким успехом у публики пользовались исполнители мимов, ателланов, пантомим, фарсов и представлений *commedia dell'arte*. С древности сохранились имена мим: Ориго, Ликориды и Арбускулы, против развращающего влияния которых выступал Цицерон, что не мешало, однако, им быть принятыми в среде римских патрициев. В императорский период знамениты были гистрионы: Батилл, Пилаг, Гилас, Мнес-тер и Парис, а в более позднее время — Камаралл и Фабатон. О том, до каких размеров в то время дошло увлечение этими актерами-импровизаторами, указывает изданное Юстинианом запрещение воздвигать гистрионам статуи на площадях, возле статуй кесарей. XVII век дал много славных имен актерам-импровизаторам; из них наиболее знамениты: Тиберию Фьорилли, Доменико Бьянколелли и Анджелло Костантини. В XVIII веке были известны Франческо Джьорни, семейство Риккобони, и особенно знаменит был по всей Италии как неустойчивый импровизатор роли Арлекина в *commedia dell'arte* итальянский актер и драматург Бертинатци. По словам Эккермана, Гете, присутствовавший в Венеции на многих импровизированных представлениях театра *dell'arte*, отзывался о них с восторгом и говорил, что «впечатление, производимое этими актерами, было необыкновенно».

§ 72. Сценические импровизации имели большой успех не в одной только Италии. В XVI веке в средней Европе появляются труппы странствующих актеров — так называемые «английские компании» — с репертуаром из наскоро составленных самими же актерами пьес очень разнообразного содержания, взятого из Библии, из исторических хроник, из легенд и преданий. Понятно, что все эти пьесы разыгрывались такими актерами-драматургами с большой долей импровизации. Главный же интерес для публики представляла здесь своеобразная фигура шута Hanswurst'a (в Голландии — *Pickelhering*), постоянно вмешивавшегося в действие замечаниями, остротами и импровизированными буффонадами, что заставляло, конечно, и актеров уклоняться от роли и импровизировать реплики. Гансвурст и Пиккельгеринг считались в таких труппах сценическими импровизаторами *par excellence*. Громадный успех у публики таких буффонад Гансвурста был

причиною того, что роль его постепенно вырастает в самостоятельное действие, дающееся под именем *Hanswurstkomödie*, где шуточно-импровизатору принадлежит уже главная роль.

В XVII веке репертуар «английских комедий» был значительно облагорожен «лейпцигским магистром» Иоганном Фельтеном, который переводил для своей знаменитой труппы мольеровские пьесы. Однако вместе с тем Фельтен и не оставлял английских комедий старого типа с импровизациями актеров на всевозможные злобы дня (*Stegreifspiele*). Во времена Гете известен был в Германии как актер-импровизатор, а также как драматург Ифланд, стремившийся выступать преимущественно в пьесах второстепенных авторов, для того чтобы дать простор своим сценическим импровизациям на тему той или другой роли. Желание дать актеру простор для импровизации заставило Ифланда, а также Коцебу умышленно писать некоторые из своих пьес в виде эскизов с легко намеченными контурами главных действующих лиц. Однако пьесы их не отличались особыми художественными достоинствами, и сама по себе интересная попытка оборвалась.

§ 73. Новейшее время почти совсем не знает публично выступающих импровизаторов. Даже балаганный гег и черт, и бродячий Петрушка кукольного театра, еще не так давно заявлявшие о себе незатейливыми импровизациями, исчезли вместе с раешником-импровизатором на общественные злобы дня. Исчезают и народные сказочники, кобзари, виртуозы-песенники. Остается лишь цирковой клоун с его плоскими шутками, импровизационный характер которых находится под большим сомнением. В виде исключения можно упомянуть разве лондонского клоуна Джо Гримальди с его выступлениями-импровизациями в рождественских пантомимах Ковентгарденского театра.

Все это, конечно, очень беглые примеры. Их можно было бы значительно пополнить, если бы только в том была надобность. Однако такой надобности в настоящем случае не ощущается. И приведенных фактов достаточно для того, чтобы увидеть, как непрерывно течет ручей импровизации по долинам духовной культуры человечества и как утоляет в нем жажду всякий к нему подошедший, будь то полудикий сицилийский грек, или же великий Гете.

XVI

Exaltatio

§ 74. Современность ставит импровизационному творчеству такие преграды, для преодоления которых необходимы совместные усилия многих творческих волей. Импровизацию можно встретить лишь как редкий, единичный случай. Но ошибочно было бы

предполагать, что причина этого лежит в сложности и трудности самого процесса художественного организационного творчества.

Вот как характеризует Пушкин в «Египетских ночах» процесс поэтического творчества. «Однажды утром Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами, и вы обретаєте живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше, и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли. Чарский погружен был душою в сладостное забвение... и свет, и мнения света, и его собственные причуды для него не существовали. Он писал стихи».

Неожиданность обретения живых слов, легкость возникновения звучных рифм, явственность мечтаний и стройность мысли — все это говорит о том, что если задача поэта вообще и сложна, и трудна, то в моменты «благодатного расположения духа» все сложности и трудности точно сами по себе отступают под напором творческой интуиции поэта. Таким образом, организационный характер творчества сам по себе не служит препятствием в деятельности импровизатора. Тем менее может стать помехой в этой деятельности ее истолковательный характер как таковой. Не трудность и требующая времени сложность творчества организационного, а невозможность его осуществления в любой момент служит главным препятствием к проведению в жизнь искусства импровизатора. Для того чтобы «пыльные стихи — выражения мгновенного чувства — стройно излетали из уст его», для того надобно лишь одно: то «благодатное расположение духа», которое уж никак не может быть вызвано насильственно.

§ 75. К этому главному препятствию, стоящему перед импровизатором всех времен, присоединяется еще одно, обусловленное специальным характером современного искусства. Причина сравнительной редкости у нас случаев импровизации лежит в том, что современное искусство стало слишком разумным, идеологичным, надуманным. В драме, лирике, романе, в театральном и сценическом искусстве, в музыке, живописи, скульптуре и даже в архитектуре лозунг сменяется лозунгом, одна идеология вытесняет другую. И кажется иногда, что большинство творений возникает лишь ради доказательства лозунгов и идеологий, этих детей холодно взвешивающего разума.

В искусстве, как и во всякой другой области духовной деятельности человека, лозунги и идеологии нужны, но нужны они не как факторы данного направления в искусстве, а как его следствие. Не изобретаться должны лозунги и идеологии, но открываться в недрах живого искусства. А само искусство — пусть оно течет вне идеологий и лозунгов, ибо чистое искусство — всегда ребенок: мудрый, но ничуть не разумный ребенок. Современное слишком разумное искусство приносит в большинстве случаев слишком утонченные произведения. Такие произведения приви-

кли мы воспринимать прежде всего разумом. И лишь после того, как разум поймет замысел художника и оценит его выполнение с точки зрения изысканности и остроты,— лишь после этой предварительной цензуры разума воспринимаем мы художественное произведение эстетически. Это происходит вследствие коренного заблуждения современности, которая считает, что центр тяжести искусства лежит в результате художественного творчества, а не в его процессе. Современный художник слишком заботится о результате своего творчества, о том, какое впечатление произведет его творение на публику. В соответствии с этим и публика слишком привыкла воспринимать художественное произведение, гутуруя его на все лады, независимо от того, каков был творческий процесс, приведший к такому результату. Между тем импровизация ценна прежде всего процессом художественного творчества. Оттого-то и далеко так современное искусство от импровизации.

§ 76. Возрождение импровизации возможно и необходимо лишь на почве сценического творчества, понимаемого в самом широком смысле, то есть на почве искусства эстрады. Одной из главных причин бывшего успеха коллективных сценических импровизаций было созерцание соревнования актеров в их творчестве. Соревнование это носило, в большинстве случаев, чисто эстетический характер: цель каждого из участников состояла в том, чтобы своей неожиданной репликой поставить товарищу по игре такую преграду, преодоление которой доставило бы ему ряд творческих переживаний и заразило бы его творческой энергией. Однако ценность коллективной сценической импровизации заключается не только в этом заразительном воздействии актеров друг на друга, но и в возможности заражения импровизационным творчеством всех зрителей. Приобщение толпы к участию в творческом действии здесь удобнее, чем где-либо, потому, что перед зрителем, эстетически воспринимающим все происходящее на подмостках, проходит не один только акт индивидуального импровизационного творчества: зритель является здесь свидетелем того, как одно творчество зажигает другое и как творческий огонь, перебегая с одного участника на другого, распространяется на всех, призывая к творчеству и толпу.

§ 77. Момент общности, характеризующий собой искусство эстрады, делает это искусство исключительно ценным, лишь только вспомнить, что конечной целью его, как и всякого художественного творчества, является чаемое творческим духом освобождение от законов необходимости. Хотя современная толпа и не знает подлинной ценности художественного творчества, хотя она и не верит в очистительную и освободительную силу искусства, однако все же иногда чувствует она в творческом процессе дыхание свободы. И это чутье следует в ней ценить, беречь и развивать.

Разумеется, для этого надо создать прежде всего такие внешние условия сцены, при которых взаимоотношения между толпой и подмостками были бы в корне преобразованы, в смысле предоставления всякому желающему легкой возможности в любое время войти в действие. Осуществление этой задачи требует большой энергии, а главное веры в выполнимость такого переворота. Здесь предстоит пересоздание сценического репертуара, установление нового отношения к нему режиссера, актера и других деятелей сцены, а также и публики; предстоит переоценка взаимоотношений между публикой и отдельными творческими силами на сцене, что должно повлечь за собою перестройку всей архитектоники сценического действия. Деятельность актера-импровизатора должна будет стоять здесь, конечно, на первом месте. Работа режиссера, в современном смысле, отпадает; но возможно, что режиссер будет здесь выведен на сцену и в среду публики в качестве участвующего в действии предводителя одной из главных групп импровизаторов или же в качестве главного действующего лица. Декоративному искусству, конечно, уже нечего будет делать в таком театре. В иллюстративной музыке также не будет надобности. Вместо нее выступит на первый план музыка импровизационного характера — по преимуществу, надо думать, вокальная, как простейшая и как отвечающая наличным средствам присутствующего при действии зрителя. В связи с таким общим перемещением сценических тяжестей неминуема будет и перестройка всего корабля театра для успешного плавания его по волнам искусства. Вообще здесь открывается широкое поле для той созидательной деятельности смешанного характера, о которой говорилось в главе девятой; открывается арена для людей дела.

§ 78. Что касается деятелей сцены — творцов, то на них ложится обязанность не только способствовать пересозданию внешних условий и форм сценического искусства, но и настойчиво побеждать те внутренние преграды, которые стоят между коллективной творческой энергией импровизаторов и толпой, которая их энергией заражается. И эта творческая работа, конечно, гораздо труднее, важнее и ответственнее, чем работа созидательная. Здесь нужна та магия убедительности, которая сильна прежде всего искренней верой убеждающего, — той верой, которая творит чудеса. Эта *вера творца в свою свободу и вера толпы в чудо творца* широко раздвинет горизонты будущего сценического искусства. Менее утонченное, но более искреннее, менее разумное, но более убедительное и глубоко захватывающее своей простотою и непосредственностью — сумеет оно лучше, чем теперь, руководить народной душою в ее смутных поисках свободы. И когда это случится, тогда только займет сценическое искусство положение, отвечающее своему величию, тогда только высокая цель его «den Geist hervorzurufen» найдет себе достойное

применение в жизни освобождающегося духа человеческого. Однако если толпа должна быть воспитана творцом, то и творец должен найти у толпы поддержку в своем сладком, но трудном подвиге. Импровизатору, для свободного течения его творчества, необходима уверенность в том, что слушателям его ведома освободительная сила искусства. Ему нужен народ, который бы шел на импровизацию как на радение и воспринимал бы ее от жреца свободы — импровизатора с мистическим благоговением.

§ 79. Заражающей силою процесса своего творчества, мощью своего творческого преодоления поднимет тогда импровизатор толпу до себя, до своего уровня, до уровня своих подмостков. Этот подъем — *exaltatio* — создаст в унисон с импровизатором творящую толпу — участницу импровизации, создаст коллективного творца — народ, творческим преодолением освобождающий самого себя от уз косной необходимости.

Пусть же верит всякий обращающийся к народу творец в свое высокое назначение освободителя и пусть как можно больше будет в мире таких творцов, верующих в далекую свободу человечества, и тогда за искусство не будет страшно. Пусть познает каждый творец, что *не плоды, а цветы его творчества нужны миру: не результат, а творческий процесс*. Явственнее, чем где-нибудь, сказывается он в творчестве импровизатора, потому пусть приобщает импровизатор толпу к творчеству, пусть магией своего искусства заставляет ее верить в невозможное так, как он сам в него верит. И тогда из таинственных пучин океана Слова, из околдовывающих пассагов Пластики, из мистических глубин стихии Музыки забрежжат над головами толпы-творца лучи далекой свободы.

Я не желаю сомневаться в том, что это возможно, не желаю сомневаться в том, что *когда-нибудь* это случится.

XVII

Natura naturanda

§ 80. Перед внезапно проснувшимся в мире сознанием человеческим раскрывает величественное мироздание многообразные грани свои. И каждая грань его — такая же для сознания тайна, как и само это сознание, ибо и оно в пределах мира. Но пытливость и дерзость, никогда не покидающие ищущий дух человеческий, подвигают его на борьбу с тайной и стремят дух к одолению околдовавших его сил.

Пытливость и дерзость низводят дух во мрак неисследимых глубин, возносят его в туманы заповедных высот. Пытливость учит: стремись разгадать тайну мира, разгадав, познаешь, быть

может, истину. — Дерзость говорит: нарушай своей волею запреты мировых тайн, нарушая, познаешь, быть может, свободу. — И кидается разгадчик тайн во тьму глубин и в туманы вершин, пытаясь преодолеть мировые преграды; но тщетно: мир в целом ускользает от него, и смеется мир над ним многоцветными радугами своих неразгаданных граней. Истина остается непознанной.

И по-прежнему слепят и опаляют могучие лучи величавого кристалла мира. Несметные солнца кидают из каждой его грани свои стрелы в дерзкий глаз, пытающийся разглядеть великую тайну. И тогда воля человеческая, уже однажды испытавшая счастье борьбы, шлет навстречу этим стрелам огневые, дерзостью звенящие стрелы своего творческого произвола. Враждующие ливни стрел пронизывают друг друга, и в этом столкновении зжигательных сил вновь и вновь рождается в мире искра свободы — свободы, изначально человеческому духу присущей, но в пределах мира ему не данной. Рождается лишь на миг творческого преодоления. Но все же и ради этого мига восходит человеческий дух на Голгофу своего творчества добровольно и радостно.

Ибо видит дух, что познание мира и раскрытие тайны его не ценно; *ценно не познание, но познавание мира*, ибо в акте познания сверкают искры изначальной свободы, которую дух в творческом акте осознал познаваемой. И мечтает дух: добившись творческим одолением конечной, безусловной свободы, разве не свободен буду я познать и тайну мира, и истину, если только свободно того пожелаю? Так мечтает дух человеческий и, признав конечной целью своей *не истину, а свободу, вступает на путь творчества.*

§ 81. Широко поле творческой деятельности человека в области чистой науки. О пламени, захватывающем здесь творца, человечество узнает из признаний таких ученых и философов, как Кеплер, Декарт, Ньютон, Эйлер, Ферма, Роберт Майер, Пуанкаре. Освобождающие душу переживания творца в области чистой науки, конечно, равноценны творческим переживаниям художника. И результаты творческих одолений ученого и художника равноценны. Но если обратишь взоры на процесс творческой деятельности ученого и художника, то сразу увидишь, каким уединенным путем принужден идти ученый. Ученый творит только для себя. Ибо то, что великое научно-философское открытие рано или поздно встречается человечеством с распростертыми объятиями и сейчас же им так или иначе применяется к жизни, — относится уже не к области творений ученого, а к области практических дел человечества. Ученый одиноч. Он не может своим творением дать толпе почувствовать хотя бы отчасти восторги своих творческих одолений. Только результат их дает он толпе. И с человечеством чувствует он себя здесь разобщенным.

Удел художника более благоприятен, но зато и большую ответственность несет он перед человечеством.

Вначале имеет он целью только себя; только свое освобождение преследует он, когда творит. Но когда отходит творец-художник от своего произведения в жизнь и глядит на него со стороны глазами постороннего зрителя, то сразу замечает, какую магией светится его творение и каким колдовством притягивает оно к себе человеческие души, отравляя их предчувствием освобождения от уз природы и заражая бунтом против ее власти. Художник знает цену этой сладостной отравы, и, чуя полубессознательно солидарность свою с человечеством, хочет он как можно шире воздействовать произведением искусства на души людей. Потому-то и стремится он жечь их сердца глаголом. Глагол этот — не во внешнем содержании произведения искусства, не в сюжете и не в поверхностной форме его — красоте. Сюжет лишь развлекает, красота лишь пленяет. Из творческих глубин звучит глагол искусства. Но когда в произведении искусства ярко проявляется с красотой сопряженное творческое преодоление художником природных преград, тогда жжет творческий огонь сердца людей и очищает их от скверны мира в пламени нездешней свободы. И из вихрей творческого пламени как колокол звучит он, этот огнедышащий глагол пророка свободы — художника.

Так мечтою о свободе заражает человек-творец души других людей и тем подвигает их на творчество. Ибо прозревать в процессе творчества всю победную мощь борющегося с природой духа — значит и самому принять на себя долю преодолевающей силы, значит и самому причаститься творчеству.

§ 82. Однако колокол творца зовет людей не только к созерцательному, пассивному творчеству, но и к активному проявлению своей творческой энергии, притом к проявлению ее в формах, создающих общение людей-творцов друг с другом. По мере творческого восхождения к чаемой свободе видит художник, как узкая и трудная тропа его личного творчества постепенно расширяется, давая место и для всякого, кто хочет быть ему спутником в том сладком крестном восхождении к далеким вершинам. И чувствует он, что там, вдали, путь его пойдет уж не тесной тропой личного творчества, но широкою долиной коллективного творчества народного. Он чувствует великого творца, имя которому — Человечество.

Он чувствует, он прозревает, он видит, как этот небывалый творец, достигнув льдистых вершин искусства, низвергается оттуда снежной лавиной своего могучего и победного творчества, как обрушивается в долину рабского бытия, как погребает его под снегами своей Красоты-Ненависти... И еще видит он, как под живым дыханием Любви-Свободы оживает убитая природа... И тают бунтовские снега... И вот из могилы старого мироздания, из снежных слез его возникает новая, небывалая природа.

И хрустальями радости горят на ней былые слезы.

Старая природа создается мановением божественного «Да

будет!» Она — *Natura naturata* — созданная природа. Мановением этим прегрешается ее медленное и рабское саморазвитие, саморазмножение. Потому она также *Natura naturans* — природа созидаящая. Природе созданной велено быть природою созидаящей. Имя той новой природы, о которой мечтает дух человеческий, — *Natura naturanda*: это та природа, которую еще должно создать.

И грядущее человечество создаст ее.

От ложно-реального, рабского бытия стремится дух человеческий к подлинно реальному, свободному бытию через освобождающееся бытие творчества. И хотя к освобождению ведет не один только творческий путь (ибо ведь и над обрывами отчаянья цветут горькие травы освобождения), — все же наиболее приемлемый путь для человечества — это путь освобождения творческого.

1910.

ТАБЛИЦА К ГЛАВАМ IV и V

ОБЛАСТЬ. § 11		НАУКА		ИСКУССТВО		
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ. § 16		Творческая	Созидательная	Творческая	Созидательная	
ВОЗЗРЕНИЕ ПО ПРИНЦИПУ	внеутилитарности (внеприродн. цели) § 21	+ § 20	—	+ § 23	—	
	антиутилитарности (самоцельности) § 20	— § 19	— § 19	— § 23	— § 22	
	утилитарности (жизненной пользы)	духовной §§ 12, 13	— § 18	+ § 17	— § 21	+ § 21
		материальн. §§ 12, 13	— § 18	+ § 17	— § 21	+ § 21

ТАБЛИЦА К ГЛАВАМ VI-IX

ЗИЖДИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА						
СФЕРА ПРОЯВЛЕНИЯ			ЭЛЕМЕНТЫ			
			Интуитивность процесса	Внеутилитарность цели	Рациональность процесса	Утилитарность цели
НАУКА	Творчество	чистое	§§ 25, 27, 28	§§ 29-31		
		смешанного характера	§ 34			§ 34
	Созидание	чистое			§ 32	§ 32
		смешанного характера				
ИСКУССТВО	Творчество	чистое	§ 26	§ 29		
		смешанного характера	§ 36			§ 36
	Созидание	чистое			§ 33	§ 33
		смешанного характера		§§ 37-39	§§ 37-39	

ТАБЛИЦА К ГЛАВЕ XI

ИСКУССТВА		ХАРАКТЕРИСТИКА ОРГАНИЗАЦИОННОЙ ТЕХНИКИ		
СТАТИЧЕСКИЕ	Архитектура. §§ 49, 51	ОРГАНИЗАЦИЯ	МАТЕРИИ. §§ 49-51	Материальных тяжестей. §§ 49, 51
	Скульптура. §§ 50, 51			Материальных форм. §§ 50, 51
	Живопись. § 52		ЗНАКОВ. §§ 49, 51-53	Пятен. § 52
ДИНАМИЧЕСКИЕ	Музыка. §§ 49, 53			Звуков. §§ 49, 53
	Поэзия. § 49			Слов. § 49
	Пластика. §§ 49-51		Жестов. §§ 49, 51	

ТАБЛИЦА К

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ				
ИСКУССТВА		ТВОРЕЦ	ПРОЯВЛЕНИЕ	
			В ПРОЦЕССЕ	
СТАТИЧЕ- СКИЕ. § 42	АРХИТЕКТУРА		Зодчий. § 43	
	СКУЛЬПТУРА		Ваятель. § 43	
	ЖИВОПИСЬ		Живописец. Рисовальщик. Гравер. § 43	
ДИНАМИЧЕСКИЕ. § 42	МУЗЫКА	ИНСТРУМЕН- ТАЛЬНАЯ ФОРМА	Композитор. § 43	
			Исполнитель-солист. § 44	Публичное исполнение дня.
			Исполнитель-дирижер. § 44	Публичное управление
			Музыкант-импровизатор. § 62-67	Публичное сочинение кального произве
		ВОКАЛЬНАЯ ФОРМА (сопряженная со словом)	Композитор. § 43	§§ 45, 47
			Исполнитель-певец. § 44	Публичное исполнение дня.
			Исполнитель-регент. § 44	Публичное управле §§ 46,
			Певец-импровизатор. § 62-67	Публичное сочинение ного произведения.
	ПОЭЗИЯ	СТИХОТВОРНАЯ ФОРМА	Поэт. § 43	§§ 45-47
			Декламатор. § 44	Публичная деклама §§ 46,
			Поэт-импровизатор. §§ 62-67	Публичное сочинение творения.
		ПРОЗАИЧЕСКАЯ ФОРМА	Прозаик. § 43	§§ 45-47
			Чтец. § 44	Публичное чтение про ной прозы.
			Оратор-импровизатор. §§ 62-67	Публичное сочинение §§ 62-
ДРАМАТИЧЕСКАЯ ФОРМА		Драматург. § 43	§§ 45-47	
		Режиссер. §§ 58, 59	§ 45	
		Актер. §§ 44, 56, 59, 61	Публичная пере §§ 46-47	
		Актер-импровизатор. §§ 62-64, 68-79	Публичное сочинение §§ 62-64	

ГЛАВАМ X-XVI

ТВОРЧЕСТВО		
ТВОРЧЕСТВА	ХАРАКТЕРИСТИКА	
В РЕЗУЛЬТАТЕ		
Здание. § 43	ИСКУССТВО ОРГАНИЗАЦИИ	Материальных тяжестей. § 43
Статуя. § 43		Материальных форм. § 43
Картина. Рисунок. Гравюра. § 43		Пятен. § 43
Музыкальное произведение. § 43	Искусство организации звуков. § 43	
музыкального произве- §§ 46, 47, 57 оркестром. §§ 46, 47, 57	Искусство публичного истолкования организационной деятельности композитора. §§ 44, 47, 57	
и исполнение музы- дения §§ 62, 67	Искусство публичного истолкования собственной публичной организационной деятельности в области инструмент. музыки §§ 62-67	
Вокальное произведение. § 43	Искусство организации звуков. § 43	
вокального произве- §§ 46, 47, 57 ние хором певцов. 47, 57	Искусство публичного истолкования организационной деятельности композитора. §§ 44, 47, 57	
и исполнение вокаль- §§ 62-67	Искусство публичного истолкования собственной публич- ной орг. деятельности в обл. вокальной музыки. §§ 62-67	
Стихотворение. § 43	Искусство организации слов. § 43	
ция стихотворения. 47, 57	Искусство публичного истолкования организационной деятельности поэта. §§ 44, 47, 57	
и декламация стихо- §§ 62-67	Искусство публичного истолкования собственной публич- ной орг. деятельности в обл. стихосложения. §§ 62-67	
Произведение художест- ственной прозы. § 43	Искусство организации слов. § 43	
изведения художествен- §§ 46, 47, 57	Искусство публичного истолкования организационной деятельности прозаика. §§ 44, 47, 57	
и произнесение речи. 67	Искусство публичного истолкования собственной публич- ной орг. деятельности в обл. худож. прозы. §§ 62-67	
Драмат. произвед. § 43	Искусство организации слов. § 43	
Театральная постановка драматического произ- ведения §§ 48-56	Искусство истолкования организационной деятельности драматурга при помощи организации истолковательной деятельности актеров (театральное иск-во). §§ 55, 56	
дача роли. 56, 59, 61	Искусство публичного, преимущественно коллективного, истолкования организационной деятельности драматурга (сценическое искусство). §§ 44, 47, 55, 56, 59, 61	
и передача роли. 68-79	Искусство публичного истолкования собственной публич- ной орг. деятельности в обл. драматического искусства. §§ 62-64, 68-79	

ЦЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА

(КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ)

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ ЧЕЛОВЕК-ТВОРЕЦ

ГЛАВА I. Зиждители

§ 1. Субъектом зиждительной деятельности в мире является одухотворенный индивидуум с большей или меньшей самоличностью волевого проявления.

§ 2. Волеопределение космического начала безусловно свободно. Волеопределение животного безусловно несвободно. Волеопределение человека частью свободно, частью же несвободно.

§ 3. Зиждительная деятельность подлежит рассмотрению с точки зрения ее мотива, цели, процесса и результата.

ГЛАВА II. Стеклашки культуры

§ 4. Мотивом зиждительной деятельности животного является половое и строительное побуждение; бессознательной целью — продолжение и охранение рода; процесс сводится к инстинктивному половому и автоматическому строительному акту; результатом является потомство и жилище животного. К животным должен быть причислен и человек, поскольку он руководится инстинктивным половым побуждением с неосознанной целью продолжения рода.

§ 5. В своей зиждительной деятельности человек, как таковой, руководится инстинктом, разумом и интуицией. Инстинктивное стремление к общению, путем саморазвития членораздельной речи, реализуется в языке. Разум создает утилитарную культуру; интуиция — науку и искусство.

§ 6. Утилитарная культура есть совокупность жизненно полезных орудий и учреждений, которые являются результатом применения к жизни как научно-философских открытий, так и произведений искусства, и которые оказываются следствием использования человечеством данных его жизненного опыта, с целью самосохранения и умножения жизненных благ.

§ 7. Созданный человеческим разумом прогресс утилитарной культуры сводится к рабскому повторению или послушному видоизменению законов несвободной, рабской природы.

ГЛАВА III. Человек-творец

§ 8. Дух человеческий, побуждаемый сознанием переживаемого в природе рабства, вступает, руководимый интуицией, на путь преодоления законов необходимости в области научно-философской и художественной жизнедеятельности.

§ 9. Осуществление этих своих стремлений ученый и художник видят в процессе, а не в результате своей жизнедеятельности.

§ 10. Творчество — специфически человеческая деятельность.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

ГЛАВА IV. Польза

§ 11. Результаты жизнедеятельности человека разделяются на две группы: одна находится в сфере науки, другая — в сфере искусства.

§ 12. Взгляд на цель науки с точки зрения утилитарности (жизненной пользы, как материальной, так и духовной).

§ 13. Такой же взгляд на цель искусства.

§ 14. Взгляд на цель наук и искусств с точки зрения антиутилитарности (самоцельности науки и искусства).

§ 15. Взгляд на цель наук и искусств с точки зрения внеутилитарности (внеприродной цели).

§ 16. Для установления степени применимости этих точек зрения при разрешении вопроса о цели наук и искусств, необходимо в каждой из этих областей отличать деятельность творческую от созидательной.

ГЛАВА V. Творения и дела

§ 17. Взгляд на научную созидательную деятельность с точки зрения утилитарности правилен.

§ 18. Такой же взгляд на научную творческую деятельность неправилен.

§ 19. Взгляд на научную деятельность, как творческую, так и созидательную, с точки зрения антиутилитарности неправилен.

§ 20. Правильный взгляд на научную творческую деятельность устанавливается с точки зрения внеутилитарности. Цель научной творческой деятельности — в освобождении духа от уз природы в процессе творчества.

§ 21. Взгляд на художественную творческую деятельность с точки зрения утилитарности неправилен; такой же взгляд на художественную созидательную деятельность правилен.

§ 22. Взгляд на художественную созидательную деятельность с точки зрения антиутилитарности неправилен.

§ 23. Неправилен такой же взгляд и на художественную творческую деятельность. Правильный взгляд на цель художественного творчества устанавливается с точки зрения внеутилитарности. Цель эта — в освобождении духа от уз природы в процессе художественного творчества. Но это — не единственная цель художественного творчества.

ГЛАВА VI. Интуиция

§ 24. Жиздительную деятельность человека обуславливают четыре основных момента. Чистое творчество обусловлено интуитивностью процесса и внеутилитарностью цели. Чистое созидание обусловлено рациональностью процесса и утилитарностью цели.

§ 25. Подтверждение интуитивности процесса чистого научного творчества примерами из деятельности Пуанкаре, Ньютона, Кеплера и др.

§ 26. Подтверждение интуитивности процесса чистого художественного творчества свидетельством Шиллера, Платона, Тютчева, Пушкина, Тургенева, Стриндберга, Гамсуна. Первенствующее значение в художественном творчестве интуитивного момента над рациональным.

§ 27. Важное значение в чистом научном творчестве интуитивно рожденной гипотезы редко осознается учеными (примеры Ньютона, Ампера и Роберта Майера).

§ 28. Второстепенное значение в чистом научном творчестве опыта.

ГЛАВА VII. Внеутилитарность

§ 29. Красота и научная истина — не конечные цели чистого творчества художника и ученого. За этими целями лежит более ценная, внеприродная цель — свобода.

§ 30. Подтверждение этого свидетельством Пуанкаре.

§ 31. Научный опыт не противоречит внеутилитарности цели чистого научного творчества.

ГЛАВА VIII. Жизненное

§ 32. Примеры рациональности процесса и утилитарности цели в чистом научном созидании (Гюйгенс, Френель, Либих).

§ 33. Рациональность процесса и утилитарность цели чистой художественной созидательной деятельности проявляются в искусстве прикладном и в художественной промышленности.

§ 34. Примеры научной творческой деятельности смешанного характера: интуитивность процесса при утилитарности цели (Уатт, Захарьин).

§ 35. Примеры жизненной творческой деятельности смешанного характера (Наполеон, Ротшильд, Меттерних).

§ 36. Пример художественной творческой деятельности смешанного характера (Рубенс).

ГЛАВА IX. Призыв

§ 37. Для рассмотрения созидательной деятельности смешанного характера требуется предварительное выяснение взаимоотношения ме-

жду психологией творца и того, кто воспринимает результат творческого акта.

§ 38. Творец-художник заражает воспринимающую его произведение толпу мечтами о конечной свободе.

§ 39. Пропаганда искусства с целью такого заражения толпы есть созидательная в области искусства деятельность смешанного характера (рациональная деятельность, направленная на внеутилитарные цели).

§ 40. Произведение искусства заражает толпу мечтами о свободе при помощи красоты, которая есть проявление процесса творческого преодоления. В научном открытии процесс творчества сказывается очень редко и воспринимается он с трудом.

§ 41. В области научного творчества возможность свободы выявляется для человеческого духа лишь в личном моменте. В области искусства — также и в моменте общественном.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ПРЕСУЩЕСТВЛЕНИЕ

ГЛАВА X. Искусство истолковательное

§ 42. Все искусства делятся на две группы. Архитектура, скульптура и живопись составляют группу статических искусств; группу динамических искусств образуют музыка и поэзия, с примыкающей к ним пластикой.

§ 43. Творческая деятельность художника есть прежде всего деятельность организационная. Зодчий организует материальные тяжести, ваятель организует материальные формы, живописец организует пятна, композитор организует звуки, поэт организует слова.

§ 44. Статические искусства характеризуются процессом исключительно организационного творчества художника для самого себя. В динамических искусствах, помимо организационного творчества, возможны случаи художественной деятельности, направленной на публичную творческую интерпретацию преимущественно чужой организационной деятельности. Такая интерпретация есть творчество истолковательное.

§ 45. Процесс организационного творчества в искусствах статических остается скрытым от лица, воспринимающего результаты этого творчества. В искусствах динамических воссоздание процесса организационного творчества отчасти возможно благодаря временному элементу, необходимому для восприятия произведений этих искусств.

§ 46. Вполне явственное раскрытие творческого процесса в сфере динамических искусств возможно лишь в истолковательном творчестве.

§ 47. В истолковательной деятельности художника творческий процесс совпадает с результатом этой деятельности. Деятельность эта носит социальный характер.

ГЛАВА XI. Театр

§ 48. Театр — наиболее широкая арена для публичного истолковательного творчества в области двух главных динамических искусств — поэзии и музыки. Из остальных искусств не все в одинаковой мере способствуют истолковательным целям театра.

§ 49. Архитектура, как искусство организации материи, а не знаков, в сфере театра бессильна.

§ 50. Скульптура, как искусство организации материи, а не знаков, в сфере театра бессильна.

§ 51. Пластика, в противоположность статической скульптуре, динамична; это свойство ставит пластику, как искусство жеста, в сфере театра рядом с искусством слова и звука.

§ 52. Живопись, как искусство организации не материи, а знаков материальных предметов, является единственным статическим искусством, способствующим деятелю театра — режиссеру в его истолковательных целях.

§ 53. Иллюстративная музыка также способствует режиссеру в его истолковательных целях.

§ 54. Режиссер использует в своих творческих целях все действующие в сфере театра искусства, актер же действует лишь в сфере искусства слова, звука и жеста.

ГЛАВА XII. Сценическое творчество

§ 55. Искусство актера — сценическое искусство. Искусство режиссера — театральное искусство. Театральное искусство должно быть отнесено к области искусств истолковательных.

§ 56. Сценическое творчество состоит в личном истолковании актером организационной деятельности драматурга при помощи слова, звука и жеста. Театральное искусство состоит в истолковании режиссером организационной деятельности драматурга при помощи организации не своей, а чужой истолковательной деятельности.

§ 57. Под понятие сценического творчества должно быть подведено художественное творчество всех деятелей подмостков вообще, обращающихся своим творчеством к толпе.

§ 58. Искусством слова и музыкой воздействует деятель подмостков на толпу сильнее всех прочих искусств.

§ 59. Также и деятель сцены — актер сильнее прочих художников-творцов воздействует на толпу.

§ 60. Причина влияния искусства сцены и вообще подмостков на толпу лежит не только в активных свойствах творца, но также и в пассивных свойствах толпы, поддающейся творческому влиянию.

§ 61. Существенный недостаток сценического творчества, как деятельности только истолковательной, заключается в несамостоятельном характере этого творчества.

ГЛАВА XIII. Искусство импровизации

§ 62. Сценическое творчество актера обусловлено творческой деятельностью драматурга, поэта, композитора.

§ 63. Народ, подвергающийся в театре эстетическому воздействию, отделен от творца художественного произведения посредствующей личностью актера, и от процесса организационного творчества — временем. Для того чтобы преграды эти были уничтожены, надо объединить функции творца-организатора и творца-истолкователя в одной творческой энергии, проявляющейся на глазах у народа: надо, чтобы искусство сценическое стало искусством импровизационным.

§ 64. Совмещение организационного и истолковательного творчества в одной личности вполне возможно. Совмещение же двух этих типов творчества в одном и том же моменте времени представляет большие трудности. К последнему совмещению сводится творчество импровизатора.

ГЛАВА XIV. Импровизатор

§ 65. Примеры индивидуального импровизационного творчества в музыке.

§ 66. Примеры индивидуального импровизационного творчества в прозаической речи.

§ 67. Примеры индивидуального импровизационного творчества в поэзии.

ГЛАВА XV. Коллективная импровизация

§ 68. Примеры коллективного импровизационного творчества первобытного человека.

§ 69. Примеры коллективного импровизационного творчества в древней Греции и Риме.

§ 70. Примеры коллективного импровизационного творчества в средневековой Европе.

§ 71. Влияние на народ коллективных сценических импровизаций в Италии.

§ 72. Примеры коллективного импровизационного творчества позднейшего времени.

§ 73. Новейшее время почти совсем не знает импровизаций.

ГЛАВА XVI. Exaltatio

§ 74. Главной причиной трудности проведения в жизнь импровизации является невозможность ее осуществления в любой момент.

§ 75. Современное слишком идеологическое и слишком утонченное искусство обращает все свое внимание лишь на результат художественного творчества, а не на его процесс, тогда как центр тяжести импровизации лежит в процессе творчества. Потому так галеко современное искусство от импровизации.

§ 76. Возрождение импровизационного творчества возможно лишь на почве искусства подмостков. Процесс импровизационного творчества одного деятеля подмостков должен заражать творческой энергией не только прочих деятелей, но и толпу.

§ 77. Толпа отдаленно чувствует в творческом процессе дыхание свободы. Это чутье в ней следует ценить, беречь и развивать. Для того взаимоот-

ношения между подмостками и толпой должны быть в корне преобразованы.

§ 78. Искренняя вера творца-импровизатора в свою свободу должна породить в нем ту магию убедительности, которая будет руководить народной душой в ее смутных поисках конечной свободы.

§ 79. Заражающей силою процесса своего творчества, мощью своего творческого преодоления поднимет импровизатор толпу до уровня своих подмостков. Этот подъем создаст в унисон с импровизатором творящую толпу, участницу импровизации, создаст коллективного творца — народ, творческим преодолением освобождающий самого себя от уз косной необходимости.

ГЛАВА XVII. *Natura Naturanda*

§ 80. Отчаявшийся в познании тайны мира дух человеческий познает, что ценно не познание, но познание мира, и, признав конечной целью своей не истину, а свободу, вступает на путь творчества.

§ 81. Творческий процесс несет с собою для ученого и художника переживание личного освобождения. Чувство солидарности со всем человечеством заставляет их стремиться распространить это переживание на возможно большее количество людей. Ученый, по характеру своей творческой деятельности, лишен бывает возможности вынести эти свои переживания за пределы личного, тогда как художник этой цели достигает. Восприятие художественного произведения, поскольку в нем проявляется творческий процесс, заражает творчеством толпу, которая, прозревая в этом процессе всю победную мощь борющегося с природою духа,— и сама принимает на себя долю преодолевающей силы.

§ 82. Помимо такого созерцательного творческого преодоления возможно и активное проявление творческой энергии со стороны толпы, зараженной мечтами о свободе; возможны мечты о едином коллективном творце — Человечестве, творческая мощь которого одолеет рабское бытие и создаст новую, небывалую природу. Рабская природа есть созданная природа — *Natura naturata*; ей велено быть и самое себя созидающей природой, потому она также и *Natura naturans*. Имя той новой природы, о которой мечтает дух человеческий,— *Natura naturanda*: это та природа, которую еще должно создать грядущему человечеству.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	5
------------------------------	---

I

ТЕМНИЦЫ

Растрогать камни	13
Костры	13
Молитва	14
Призыванье грозы	14
Искры	15
Телеги	15
Заря	16
Прибой	17
Издали	17
Страстная страсть	18
Вопрос	19
Крылья	20
Ложь	20
Творчество	21
Красота	22
Букет	22
Аэролит	22
Последние флейты	24
Вознесенье	24
В пыли	24
Ядра	25
Дятел	26
Мудрый зверь	26
Мечи	27
Вьюга	27
Вечные лучи	28
Яд	29
Возврат	29
Грязь	30
Предчувствие	31

II

ДЕРЗНОВЕНИЕ

Мечты — слова — дела	33
Гроза	33
Серебро и золото	34
Тоска	35
Бездорожье	35
Илья	36
Адам	36
Ураган	37
Подземелье	37
Тюремная песня	39
Посмей!	40
Судьба	40
Сила	41
Блаженства плена	41
Рай	42
Лук и лира	43
Обещанье	43
Цепи	44
Магдалина	44
Знаю!	45
Любовь разящая	45
Посев	46

III

ИСХОД

Ненависть-Любовь	48
Тьма	48
Там	49
Пруды	49
Ingrata	50
В колеях	51
Горе	51
Преступленьё	51
Купина неопалимая	52
Рубикон	53
Сенокос	53

Бродяги	54
Полет	54
Откос	55
Баркас	56
Ностальгия	57
Не хочу	58
Виденье	59

ЦЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА

<i>Предисловие к первому изданию</i>	63
<i>Предисловие ко второму изданию</i>	64
Введение	66

Часть первая. Человек-творец

I. Зиждители	90
II. Стекляшки культуры	92
III. Человек-творец	94

Часть вторая. Творческий процесс в науке и искусстве

IV. Польза	97
V. Творения и дела	99
VI. Интуиция	102
VII. Внеутилитарность	110
VIII. Жизненное	112
IX. Призыв	114

Часть третья. Пресуществление

X. Искусство истолковательное	119
XI. Театр	123
XII. Сценическое творчество	127
XIII. Искусство импровизации	130
XIV. Импровизатор	132
XV. Коллективная импровизация	135
XVI. Exaltatio	138
XVII. Natura naturanda	142
<i>Краткое изложение</i>	150

Издательство «ВОДОЛЕЙ» выпускает в 1997 г.:

К. В. Мочульский. «Андрей Белый»
«Лира Новалиса в переложении Вяч. Иванова»
Л. Зиновьева-Аннибал. «Трагический зверинец»
Б. Поплавский. «Стихотворения»

Главный редактор Е. Кольчужкин
Компьютерный набор Н. Сипакова

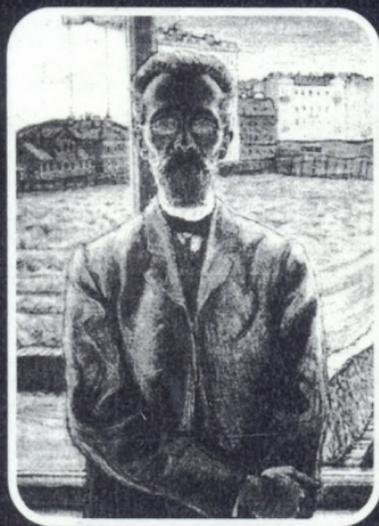
Конст. Эрберг
Плен. Цель творчества.

Сдано в набор 12.12.96. Подписано в печать 04.02.97.
Формат 84x108 1/32. Гарнитура Бодони, Карина.
Печать офсетная. Печ. л. 5. Условн.-печ. л. 8,4.
Уч.-изд. л. 9.32. Тираж 1000. Заказ № 2

Лицензия ЛР №070405 от 9 марта 1992 г.
Издательство «Водолей», 634032, пер. Батенькова, 1

Отпечатано с оригинал-макета, подготовленного
издательством «Водолей».

Сибирское издательско-полиграфическое и книготорговое предприятие «Наука» РАН.
630077 Новосибирск, ул. Ставриславского, 25.



Если правда, что для вознесенья
Должен дух земную плоть столкнуть
В смертный аг, на тяжкие мученья,
Если дан мне только этот путь, —
Я молю судьбу мою: о, сгелай,
Чтобы в сердце аг мой не потух,
Чтобы плоть в своем агу горела!
И взнесется вместе с духом тело,
И застонет с милым телом дух.