

Валерий Брюсов

Ключи тайн



Валерий Яковлевич Брюсов

Ключи тайн

Лекция, читанная автором в Москве, 27 марта 1903 г., в аудитории Исторического музея, и 21 апреля того же года, в Париже, в кружке русских студентов.

Содержание

| | |
|----------|-------|
| I..... | .0005 |
| II..... | .0016 |
| III..... | .0024 |
| IV..... | .0034 |

Валерий Брюсов

Ключи тайн

Когда бесхитростные люди встречаются с вопросом, что такое искусство, — они не пытаются уяснить себе, откуда оно взялось, какое место занимает во вселенной, но принимают его как факт и только хотят найти ему какое-нибудь применение в жизни. Так возникают теории полезного искусства, самая первобытная стадия в отношениях человеческой мысли к искусству. Людям кажется так естественно, что искусство, если оно существует, должно быть пригодно для их ближайших маленьких нужд и надобностей. Они забывают, что в мире есть множество вещей, для людей совершенно бесполезных, как например красота, и что сами они в своей жизни постоянно совершают поступки совершенно бесполезные — любят, мечтают.

Конечно, нам смешно теперь, когда Тассо уверяет, что поэтические вымыслы подобны «сластям», которыми обмазывают края сосуда с горьким лекарством; мы с улыбкой читаем стихи Державина к Великой Екатерине,

где он сравнивает поэзию со «сладким лимонадом». Но разве сам Пушкин, который частью под влиянием отголосков шеллинговской философии, частью самостоятельно дойдя до таких взглядов, поносил «печной горшок» и попрекал чернь за искание «пользы», в «Памятнике» не обмолвился такими стихами:

*И долго буду тем любезен я наро-
ду,
Что чувства добрые я лирой про-
буждал,*

А Жуковский, приспособляя стихотворение Пушкина к печати, разве не поставил дальше уже прямо:

*Что прелестью живой стихов я
был полезен...
Что и дало повод торжество-
вать Писареву.*

В большой публике, в той публике, которая знает искусство в форме романов в журналах, оперных представлений, симфонических концертов и картинных выставок, до сих пор безраздельно господствует убежде-

ние, что все назначение искусства – давать благородное развлечение. Танцевать на балах, кататься, играть в винт – тоже развлечения, но менее благородные; и люди, принадлежащие к интеллигенции, должны, между прочим, читать Короленко, а то и Метерлинка, слушать Шаляпина и бывать на Передвижной и на декадентских выставках. Роман помогает провести время в вагоне или перед сном в постели, в опере встретишь знакомых, на картинной выставке рассеиваешься. И эти люди достигают своих целей, действительно отдыхают, рассеиваются, смеются, засыпают.

Защитником «полезного искусства» выступает в своих книгах не кто иной, как «апостол красоты» Рескин. Он советовал ученикам срисовывать листья олив и лепестки роз, чтобы приобрести самим и дать другим большие сведения, чем у нас были до сих пор об оливках Греции и диких розах Англии; советовал воспроизводить скалы, горы и отдельные камни, чтобы получить более полное понятие о свойствах горной структуры; советовал скорей изображать древние исчезающие руины,

чтобы хоть на полотне сохранить их образы для любопытства будущих веков. «Искусство, говорит Рескин, дает форму знания, делает навсегда видимыми для нас те предметы, которые без него не могла бы описать наша наука, не могла бы удержать наша память». И еще: «Вся сущность искусства зависит от того, истинно ли оно и полезно ли. Великие мастера могли допустить себя до неумелости, до уродства, но никогда – до бесполезности».

Подобно тому, как Рескин к пластическим искусствам, относится к поэзии очень распространённая и едва ли не господствующая школа историков литературы. Они видят в поэзии лишь точное воспроизведение жизни, по которому можно изучать быт и нравы того времени и той страны, где создавалось поэтическое произведение. Они тщательно изучают описания поэта, психологию созданных им лиц, его собственную психологию, переходя потом к психологии его современников и к характеристике его времени. Они совершенно убеждены, что весь смысл литературы – в том, чтобы быть подспорьем для изучения быта такого-то века, и что читатели

и сами поэты, не сознавая этого, как не ученые, просто пребывают в заблуждении.

Таким образом, у теории «полезного искусства» и в наши дни находятся довольно видные сторонники. Между тем до очевидности ясно, что нет никакой возможности натянуть эту теорию на все явления искусства, что она до смешного мала для него, – как кафтан карлика для Духа Земли. Нельзя же в угоду добрым буржуа, желающим получать от искусства «благородные развлечения», ограничить все искусство Зудерманом и Бурже. Многое в искусстве никак не подойдет под понятие «наслаждение», если только понимать это слово в его естественном смысле, а не подставлять под него ничего не говорящий, сам требующий объяснения термин «эстетическое наслаждение». Искусство ужасает, искусство потрясает, заставляет плакать. В искусстве есть Эсхил, есть Эдгар По, есть Достоевский. Еще недавно Л. Толстой, с своей обычной меткостью выражений, приравнял ищущих в искусстве одних наслаждений – людям, которые стали бы утверждать, что единственная цель еды удовольствия вкуса.

Точно так же нельзя в угоду знанию и науке видеть в искусстве только отражения жизни. Хотя сам божественный Леонардо писал рассуждения о том, *come lo speschio è maestro de' pittori*[1], и хотя недавно еще в литературе и в пластических искусствах «реализм» казался завершительным словом (так об этом сообщают в школьных учебниках поныне), – но искусство никогда не воспроизводило, а всегда преображало действительность: даже на картинах да Винчи, даже у самых ярких реалистов-писателей, вроде Бальзака, нашего Гоголя, Золя. Нет искусства, которое повторяло бы действительность. Во внешнем мире не существует ничего соответствующего архитектуре и музыке. Ни Кельнский собор, ни симфонии Бетховена не воспроизводят окружающего нас. В скульптуре дается только форма без окраски, в живописи только цвета без формы, тогда как в жизни то и другое неразделимо. Скульптура и живопись дают недвижимые мгновения, тогда как в мире все течет во времени. Скульптура и живопись повторяют только внешность предметов: ни мрамор, ни бронза не в силах

передать строение кожи; у статуй нет сердца, легких, внутренностей; в нарисованном горном кряже нет скрытых минералов. Поэзия лишена пространственного воплощения; из бесчисленных чувств, из непрерывного течения событий она выхватывает только отдельные мгновения и сцены. Драма соединяет со средствами поэзии средства скульптуры и живописи, но за декорацией комнаты нет других частей квартиры, улицы, города; актер, уходя за кулисы, перестает быть принцем Гамлетом; что в действительности длилось двадцать лет, на сцене можно увидеть в два часа.

Искусство никогда, кроме редких анекдотических случаев, не обманывает народ, как Зевксисовы плоды глупых птиц. Никто не принимает картину за вид в открытое окно, никто не раскланивается с бюстом своего знакомого, и ни один автор не был приговорен к тюрьме за вымышленное в рассказе преступление. Мало того, тем именно произведениям, которые с особым сходством воспроизводят действительность, мы отказываем в названии художественных. Мы не при-

знаем искусством ни панорам, ни восковых статуй. Да и что было бы достигнуто, если бы искусству удалось в совершенстве передразнить природу? К чему могло бы пригодиться удвоение действительности? «Преимущество нарисованного дерева перед настоящим, говорит Авг. Шлегель, только в том, что на нем не может быть гусениц». Никогда ботаники не станут изучать растение по рисункам. Никогда самая искусная марина не заменит путешественнику вида на океан, уже по одному тому, что в лицо ему не будет веять соленый запах и не будет слышно ударов волн о береговые камни. Предоставим воспроизведение действительности фотографии, фонографу, – изобретательности техников. «Искусство относится к действительности, как вино к винограду», сказал Грильпарцер.

У защитников «полезного искусства» есть, правда, одно убежище. Искусство не служит личному индивидуальному наслаждению. Искусство не служит целям науки. Но оно может служить обществу, социальному строю. Польза искусства может быть в том, что оно общит отдельных личностей между собой –

переливая чувства одного другому, что оно спаивает в одно целое классы общества и помогает их исторической борьбе между собой. Искусство с этой точки зрения только средство общения людей между собой в ряду других средств, каковы, во-первых, слово, далее письменность, печать, телеграф, телефон. Обычное слово, прозаическая речь передает мысли, искусство же передает чувства... Такой круг мыслей с силой и остроумием защищал Гюйо. У нас те же идеи, несколько видоизменив их, недавно проповедовал Л. Толстой.

Но разве эта теория объясняет, почему художники творят, и почему слушатели, читатели, зрители ищут художественных впечатлений? Когда скульпторы мнут глину, когда художники покрывают красками холсты, когда поэты ищут верных слов, чтобы выразить, что им надо, — никто из них не задается целью передать свои чувствования другому. Мы знаем художников, которые презирали человечество, которые творили только для себя, без цели, без намерения обнародовать свои творения. Разве нет самоуслаждения

в творчестве? Разве Пушкин не сказал художнику: «Твой труд – тебе награда»? И почему читатели не порывают этой телеграфной нити между собой и душой художника? Что им в этих чувствах незнакомо им человека, жившего часто много лет тому назад, в другой стране? Разгадать, на чем утверждены темные алкания художника и ответные ему алкания его слушателя и зрителя, – вот в чем задача науки о искусстве. И этой разгадки нет в схоластическом ответе: «искусство полезно, потому что дает общение чувств; а общение чувствами нам желательно, потому что у нас есть особый инстинкт общительности».

Упрямство поборников «полезного искусства», несмотря на все удары, нанесенные им европейской мыслью последнего столетия, не скудеет до наших дней и, вероятно, не иссякнет до последних дней, пока будут существовать споры о искусстве. Всегда останется возможность указать в том или в ином пользе искусства. Но мало ли как можно использовать тот и другой предмет, ту и другую силу! Археологи изучают древний быт по остаткам зданий. Но мы строим наши дома не для того,

чтобы развалины их служили подспорьем для археологов XI-го века. Графологи утверждают, будто по почерку можно узнать характер человека. Но финикийцы (согласно мифу) изобрели письмо совсем не с этой целью. Крестьянин в крыловской басне обрек топор на тесание лучин. Топор справедливо заметил, что он в том не виноват. В повести Марка Твена о принце и нищем бедный Том, попав во дворец, пользуется государственной печатью для того, чтобы колоть ею орехи. Может быть, Том колол орехи очень удачно, но все же назначение государственной печати – иное.

Люди иного склада мысли, оставляя в стороне вопрос, на что нужно искусство, какая от него польза, – ставили себе иной, метафизический: что такое искусство. Отрывая искусство от жизни, они рассматривали его создания как что-то самодовлеющее, замкнутое в самом себе. Так возникали теории «чистого искусства», – вторая стадия в отношениях человеческой мысли к искусству. Увлекаясь борьбой с защитниками прикладного, полезного искусства, – эти люди доходили до другой крайности, утверждали, что пользы от искусства и не должно быть, никакой и никогда, что искусство прямо противоположно всякой корысти, всякой цели: искусство – бесцельно. С беспощадной прямоотой выражал эти мысли наш Тургенев. «У искусства нет цели, кроме самого искусства», – говорил он. А в письме к Фету и еще резче: «Не бесполезное искусство есть дрянь, бесполезность есть именно алмаз его венца». Когда же сторонников этих взглядов спрашивали: что же соединяет в один класс создания, признаваемые

ими художественными, почему и картины Рафаэля, и стихи Байрона, и мелодии Моцарта – все это искусство, что общего между ними? они отвечали – Красота!

Это слово, первые произнесенное в таком смысле в древности, подхваченное и тысячекратно повторенное немецкими эстетиками, стало своего рода заклинанием. Им упивались, им опьяняли себя, даже и не желая вникнуть в его смысл.

*Лишь юности и красоты
Поклонником быть должен ге-
ний,*

говорил Пушкин. Майков повторил его завет почти слово в слово, говоря, что искусство –

*не откровенья ли
С надзвездной высоты,
Из царства вечной юности
И вечной красоты.*

Казалось бы чуждый им Бодлер создал потрясающий образ Красоты, губящей и влекущей к себе:

Je suis belle, o mortels! comme un

*reve de pierre,
Et mon sein, ou chacun s'est meurtri
tour a tour,
Est fait pour inspirer au poete un
amour
Eternel et muet ainsi que la matiere
Et jamais je ne pleure et jamais je ne
ris.[2]*

Когда теория «чистого искусства» только создавалась, под красотой можно было заметить то именно, что это слово означает в языке. Почти к каждому созданию античного искусства и искусства времен лжеклассицизма можно было применить слово «прекрасно». Прекрасны были обнаженные тела статуй, образы богов и героев, величаво прекрасны были мифы трагедий. Однако и в греческой скульптуре и в греческой поэзии были Терситы, повешенные рабы, кровосмешения, – что не очень-то укладывалось в понятие красоты. Уже Аристотелю и позднее его подражателю, Буало, приходилось советовать изображать безобразное так, чтобы оно все-таки казалось привлекательным. Но романтики и их преемники – реалисты отвергли это при-крашива-

ние действительности. Все безобразие мира вторгло в художественное творчество. На картинах проступили уродливые лица, лохмотья, жалкая обстановка действительности; романы и поэмы из царских чертогов перенесли свое действие в сырые подвалы и на дымные чердаки, поэзия приняла в себя суету повседневной жизни, ее пороки, ее ужасы, ее ничтожество, – мелких, пошлых людишек современности. Не осталось возможности сослаться даже на красоту духовную, когда речь шла о Плюшкине. Красота, как некогда дева Астрея, *ultima coelestium*[3], по-видимому, окончательно покинула искусство, и только при полной слепоте к окружающему можно было после Гоголя, после Диккенса, после Бальзака воспевать откровения

*С надзвездной высоты
Из царства вечной юности
И вечной красоты.*

Вдобавок, и самое понятие красоты не неизменно. Нет особой всечеловеческой меры красоты. Красота не более как отвлечение, как общее понятие, подобное понятию

истины, добра и многим другим широким обобщениям человеческой мысли. Красота меняется в веках. Красота различна для разных стран. Что было красотой для ассирийца, нам кажется безобразным; модные костюмы, которые пленяли красотой Пушкина, у нас возбуждают смех; что и теперь считает прекрасным китаец, нам чуждо. А между тем создания искусства всех веков и всех народов равно побеждают нас. История еще недавно была свидетельницей, как японское искусство поработило Европу, хотя понятие о красоте в этих двух мирах совершенно различное. В искусстве есть неизменность и бессмертие, которых нет в красоте. И мраморы Пергамского жертвенника вечны не потому, что прекрасны, а потому, что искусство вдохнуло в них свою жизнь, независимую от красоты.

Чтобы сколько-нибудь согласовать теорию «чистого искусства» с фактами, ее защитникам пришлось всячески насиловать понятие красоты. С давних пор стали давать, говоря о искусстве, понятию «красота» разные, часто довольно неожиданные значения. Красоту

отожествляли с совершенством, с единством во многообразии, искали ее в волнующихся линиях, в мягкости, в умеренности размеров. «Злосчастное понятие красоты, – говорит один немецкий критик, – растягивали во все стороны, как если б оно было из резины... Говорят, что, по отношению к искусству, слово „красота“ надо понимать в более широком смысле, но вернее было бы сказать – в слишком широком. Утверждать, что Уголино прекрасен в более широком смысле, все равно как утверждать, что зло есть добро в более широком смысле, и раб есть господин в более широком смысле».

Особым успехом пользовалась подмена слова «красота» словом «типичность». Уверяли, что создания искусства прекрасны, потому что они – типы. Но если наложить эти два понятия одно на другое, они далеко не совпадут. Красота не всегда типична, и не все типичное прекрасно. *Le beau c'est rare*[4], говорила целая школа в искусстве. Изумрудно-зеленые глаза слишком многим кажутся прекрасными, хотя встречаются редко. Крылатые человеческие фигуры на восточных изобра-

жениях поражают красотой, но они плод фантазии и сами создают свой тип. С другой стороны, разве нет животных, по самым отличительным признакам своим некрасивых, которых нельзя изобразить типично иначе как безобразными: таковы каракатицы, скаты, пауки, гусеницы... А типы всех внутренних некрасивостей, всех пороков, всего плоского в человеке, глупого, пошлого – как могут они стать красотой? И разве новое искусство, все смелее и смелее уходя в мир личных, индивидуальных чувствований, ощущений мгновения, и именно этого мгновения, не прорывает навсегда и решительно с призраком типичности?

В одном месте Пушкин говорит о «науке любовной», о «любви для любви» и замечает:

*эта важная забава
Достойна старых обезьян
Хваленых дедовских времен.*

Те же слова можно повторить о «искусстве для искусства». Оно отрывает искусство от жизни, т. е. от единственной почвы, на которой что-либо может взрасти в человече-

стве. Искусство во имя бесцельной Красоты (с большой буквы) – мертвое искусство. Как бы ни были безупречны формы сонета, как бы ни было прекрасно лицо мраморного бюста, но если за этими звуками, за этим мрамором нет ничего, – что меня повлечет к ним? Человеческий дух не может примириться с покоем. «Je hais le mouvement qui deplace les lignes» – «Я ненавижу всякое перемещение линий», говорит Красота у Бодлера. Но искусство всегда искание, всегда порыв, и сам Бодлер в свои отточенные сонеты влил не смертную неподвижность, а водовороты тоски, отчаянья и проклятий. Та самая государственная печать, которой Том колот во дворце орехи, вероятно, очень красиво сверкала на солнце. Но и красивый блеск не был ее назначением. Она была создана для большего.

Совершенно с иных путей подступали к искусству люди науки. Наука не имеет притязаний проникнуть в сущность вещей. Наука знает только соотношения явлений, умеет только сравнивать их и сопоставлять. Наука не может рассматривать никакой вещи без ее отношения к другим.

Выводы науки – это наблюдения над соотношениями вещей и явлений.

Наука, подойдя со своими специальными методами к созданиям искусства, прежде всего отказалась рассматривать их в них самих. Она поняла, что создания искусства без отношения к человеку – к художнику-творцу и к воспринимающему чужое творчество – есть не более как размалеванный холст, обточенный камень, связанные в периоды слова и звуки. Невозможно найти ничего общего между египетскими пирамидами и стихами Китса, если забыть о замыслах строителя и поэта и о впечатлениях зрителей и читателей. Отожествить то и другое можно лишь в человеческом духе. Искусство существует

только в человеке, и нигде более. Честь сознания этой истины принадлежит философам английской школы. «Красота, – писал Браун, – не есть что-либо существующее в предметах, независимо от наблюдающего его духа и потому нечто стойкое, как самые предметы. Красота – это волнения нашего духа и подобно другим волнениям изменяется при разных обстоятельствах».

Опираясь на эту истину, науке естественно открывались два пути для изучения искусства: изучение душевных волнений, овладевающих зрителем, читателем, слушателем, когда он отдается художественным впечатлениям, и изучение душевных волнений, которые побуждают художника к творчеству. Наука и пошла по этим двум путям, но почти с первых шагов заблудилась.

Безнадежно неудачной надо признать попытку связать изучение эстетических волнений, тех впечатлений, какие дают нам создания искусства, с физиологией. Связь психологических фактов с физиологическими представляет загадку для науки даже в самых простейших явлениях. Она еще не умеет объяс-

нить переход укола булавки в чувство боли. Желание свести безмерно сложные художественные волнения к чему-либо вроде приятного или неприятного движения глазного яблока – не может дать ничего, кроме смешного. Все физиологические объяснения эстетических явлений не идут дальше сомнительных аналогий. С равным успехом можно было искать в физиологии (в ее теперешнем развитии) разрешения вопросов высшей математики.

Большее могла бы здесь сделать психология. Но и этой науке, о которой Метерлинк сказал, что она «узурпировала прекрасное имя Психеи», – тоже еще далеко до зрелости. Она исследовала пока – только самые простые явления нашей духовной жизни, хотя с легкомыслием, свойственным детям, и спешит утверждать, что знает уже все, что иного ничего в человеческом духе и нет, а если что и есть, то совершается все по тем же трафаретам. Очутившись перед одним из наиболее таинственных явлений человеческого духовного бытия, перед сфинксовой загадкой искусства, – психология эту сложную математику

ческую задачу, требующую утонченнейших методов высшего анализа, стала решать четырьмя правилами арифметики. Конечно, задача осталась нерешенной, ответ получился самый произвольный. Но психология заявила, что работа сделана. А если самые факты не подходили под ее шаблон, тем хуже для фактов!

Психологическая эстетика набрала ряд явлений, которые признала «прямыми производителями эстетического чувства», каковы, например, в области зрения: сочетания светотени, гармония цветов и их соединение с блеском, красота сложных движений и форм, соразмерность частей, твердая и легкая поддержка тяжести, – или в области звуков: особые сочетания тонов, называемые мелодией и гармонией, темп, эмфазис, каданс. К этим «производителям» она прибавила разные приятные ощущения, доставляемые способностью ассоциаций. И этим «сложением и вычитанием», даже без «умножения и деления», психологическая эстетика поныне намерена решать вопрос о искусстве. Она серьезно думает, что каждое художественное создание

можно в ее грубом смысле разложить на эти грубые элементы: на блеск, на кривизну, на мелодию, и что после этого разложения не получится никакого остатка.

Не говоря уже, что простота многих из этих quasi-элементов весьма сомнительна, – все дело в том и состоит, что только в искусстве эти впечатления вызывают «эстетическое волнение». Все мы знаем блеск солнца, он часто красив, приятен, им можно услаждаться: но в нем нет того единственного трепета, который вливают создания искусства во всех, истинно умеющих принимать к ним. А в поэме, где изображено то же солнце, хотя оно из стихов и «не освещает» (замечание Лотце), – оно блестит для нас совершенно особенным блеском, блеском созданий искусства. И так везде. Разломаем клингеровского Бетховена на куски – на разноцветные мраморы, на тусклые и блестящие металлы, присоединим даже сюда «ассоциативные» чувства о создателе IX-й симфонии, но восторга, который охватывает нас перед творением нового Фидия, не будет!

И никогда нерукотворная красота приро-

ды, самые милые изящные и торжественные пейзажи, чаруя, увлекаая нас, не дадут нам именно того, что названо «эстетическим волнением». Вызывать это чувство суждено только особым посланникам Божиим, кому дано многозначительное имя Творца, – ???????[5].

Другой путь повел науку к изучению духовных волнений, которые побуждают человека ваять статуи, писать картины, складывать стихи. Наука стала доискиваться, что за желания влекут художника, заставляют его работать – иногда до изнеможения, – и находить самоудовлетворение в своей работе. И тот дух, который веял над наукой только что миновавшего века, который в свое время сорвал с их мест вещи и явления, казавшиеся недвижимыми XVIII-му философскому веку и превратил их в неудержимый поток вечно меняющегося, вечно только становящегося мира, дух эволюционизма – устремил внимание исследователей на происхождение искусства. Как и во многих других случаях, наука подменила слово «быть» словом «стать» и начала исследовать не «что такое искусство», а «откуда возникло искусство», думая, что ре-

шает один и тот же вопрос. И вот явились подробные разыскания о начале искусства у первобытных людей и у дикарей, о грубых, бессильных зачатках орнамента, ваянья, музыки, поэзии... Наука думала разгадать тайну искусства, разбирая его генеалогическое дерево. В своем роде и здесь была применена теория наследственности, при уверенности, что душа ребенка всецело зависит от сочетания душевных свойств его предков.

Поиски этих предков искусства привели к теории, которая с полной решительностью была высказана впервые Шиллером. Эту теорию подхватил и развил мимоходом, но с подавляющей научной обстоятельностью Спенсер. Праотцом искусства была признана игра. Низшие животные не играют вовсе. Те же, у которых, благодаря лучшему питанию, остается избыток нервной деятельности, чувствуют потребность израсходовать ее – и расходуют в игре. Человечество ее расходует в искусстве. Крыса, которая грызет предметы, в пищу ей негодные, кошка, катающая клубок, особенно играющие дети – уже предаются художественной деятельности. Шиллеру казалось,

что этой теорией он нисколько не принижает значения искусства. «Человек, – говорит он, – играет лишь там, где он является человеком в полном смысле слова, и он лишь тогда человек, когда играет». Эта теория примыкает, конечно, к теориям бесполезного искусства, в чем и сознается Спенсер: «Искать цель, которая служила бы жизни, т. е. добру и пользе, – пишет он, – значит неизбежно упустить из виду эстетическое начало».

Подобно другому научному решению загадки искусства, и эта теория слишком широка, чтобы точно определить искусство, как теории «полезного» и «чистого» искусства были слишком узки. В поисках простейших элементов, на которые разлагаются эстетические волнения, наука представила такие элементы, которые часто не суть искусство и которые вовсе не объясняют своеобразного, единственного влияния искусства. В поисках причин, влекущих к творчеству, она тоже назвала такие, которые часто вовсе не приводят к искусству. Если всякое искусство – игра, то почему не всякая игра – искусство? Как положить между ними предел? Дети, играющие

в мяч, не более ли похожи на взрослых, играющих в винт, чем на Микеланжело, творящего Давида? И почему тот же Микеланжело был художником, когда ваял свои статуи, и не был художником, когда играл в бабки? И почему мы знаем эстетические волнения, слушая полет валькирий, но только забавляемся, глядя на возящихся котят? Как, наконец, объяснить то поклонение, которое возбуждают в человечестве художники всех времен: оно видит в них пророков, вождей жизни, учителей. Неужели же Ибсен и Лев Толстой в наши дни только устроители больших, всемирных игр?

Современная наука оказалась пока бессильной справиться с загадкой искусства. Выставленные ею теории не могут устоять, потому что в самих себе таят противоречия. Но если б даже допустить, что наука будущего счастливо обойдет все подводные камни и осторожно, проверяя свой каждый шаг, ощупывая каждую пядь земли клюкою своих методов, сделает все те выводы, какие доступны для нее, — даст ли она ответ на вопрос, что такое искусство? Но такого вопроса

для науки даже не может существовать, так как он все-таки спрашивает о сущности. Наука ответит только, какое положение занимают эстетические волнения в ряду других душевных волнений человека, и какие именно причины навели человека, в прошлые тысячелетия его существования, на художественное творчество. Удовлетворится ли этим наша мысль? Успокоимся ли мы на этих трезвых ответах точного знания?

Конечно нет. Возвращаясь к примеру, который уже дважды послужил нам, можно сказать, что наука только разложит в тигеле ту государственную печать, которой завладел бедный Том. Наука только скажет ему, сколько в ней золота и сколько лигатуры, только выяснит, как влияет ее блеск на человеческие глаза и насколько тяжело ее носить. Но о назначении этой вещи бедный Том по-прежнему не будет знать ничего. Кто же разгадает, что такое искусство, эта государственная печать в великом государстве, вселенной?

IV

Поразительнее всего то, что все выставленные теории имеют за собой неопровержимые факты. Искусство доставляет наслаждение – кто станет спорить! Искусство поучает – мы знаем это на тысячах примеров. Но вместе с тем в искусстве часто нет ближайших целей, никакой пользы – отрицать это могут только фанатики. Наконец, искусство общит людей, раскрывает душу, делает всех причастными творчеству художника. Что же такое искусство? Как оно и полезно и бесполезно вместе? служит Красоте и часто безобразно? и средство общения и уединяет художника?

Единственный метод, который может надеяться решить эти вопросы – интуиция, вдохновенное угадывание, метод, которым во все века пользовались философы, мыслители, искавшие разгадки тайн бытия. И я укажу на одно решение загадки искусства, принадлежащее именно философу, которое – кажется мне – дает объяснение всем этим противоречиям. Это – ответ Шопенгауэра. У само-

го философа его эстетика слишком связана с его метафизикой. Но, вырывая его угадывания из тесных оков его мысли, освобождая его учение о искусстве от совсем случайно опутавших его учений о «идеях», посредниках между миром нуменов и феноменов, – мы получим простую и ясную истину: искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство – то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства – это приотворенные двери в Вечность.

Явления мира, как они открываются нам во вселенной – растянутые в пространстве, текущие во времени, подчиненные закону причинности, – подлежат изучению методами науки, рассудком. Но это изучение, основанное на показаниях наших внешних чувств, дает нам лишь приблизительное знание. Глаз обманывает нас, приписывая свойства солнечного луча цветку, на который мы смотрим. Ухо обманывает нас, считая колебания воздуха свойством звенящего колокольчика. Все наше сознание обманывает нас, перенося свои свойства, условия своей деятель-

ности, на внешние предметы. Мы живем среди вечной, исконной лжи. Мысль, а следовательно и наука бессильны разоблачить эту ложь. Больше, что они могли сделать, это указать на нее, выяснить ее неизбежность. Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам, делая возможным, облегчая их узнание, но не познание.

Но мы не замкнуты безнадежно в этой «голубой тюрьме» – пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы – те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества. Где нет этой тайности в чувстве – нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть

художником. Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю

Стихии чуждой, запредельной.

«Врата Красоты ведут к познанию», сказал тот же Шиллер. Во все века своего существования, бессознательно, но неизменно, художники выполняли свою миссию: уясняя себе открывавшиеся им тайны, тем самым искали иных, более совершенных способов познания мироздания. Когда дикарь чертил на своем щите спирали и зигзаги и утверждал, что это «змея», он уже совершал акт познания. Точно так же античные мраморы, образы гетевского Фауста, стихи Тютчева – все это именно запечатления в видимой, осязательной форме тех прозрений, какие знавали художники. Истинное познание вещей раскрыто в них с той степенью полноты, которую допустили несовершенные материалы искусства: мрамор, краски, звуки, слова...

Но в течение долгих столетий искусство не отдавало себе явного и определенного от-

чета в своем назначении. Различные эстетические теории сбивали художников. И они воздвигали себе кумиров, вместо того чтобы молиться Истинному Богу. История нового искусства есть прежде всего история его освобождения. Романтизм, реализм и символизм – это три стадии в борьбе художников за свободу. Они свергли наконец цепи рабствования разным случайным целям. Ныне искусство наконец свободно.

Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности. Не мешайте же новому искусству в его, как иной раз может показаться, бесполезной и чуждой современных нужд, задаче. Вы мерите пользу и современность слишком малыми мерами. Польза человечества – вместе с тем и наша личная польза. Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство, – никогда не перестают быть злободневными. Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры об-

щественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, – искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того – оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами. Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его «голубой тюрьмы» к вечной свободе.

1904

Сноски

1

Как зеркало является учителем художника
(ит.)

[^^^]

*О, смертный! Как мечта из камня,
я прекрасна!
И грудь моя, что всех погубит че-
редой,
Сердца художников томит любо-
вью властно,
Подобной веществу, предвечной
и немой.
Вовек я не смеюсь, не плачу я во-
век.*

(Перевод В. Брюсова.)

[^^^]

3

Последняя из небожительниц – богинь (*лат.*)

[^^^]

4

Прекрасное – это редкостное (*фр.*)

[^^^]

Творец, поэт (*греч.*)

[^^^]