

## ДВЕ СТИХИИ В СОВРЕМЕННОМ СИМВОЛИЗМЕ

### I

#### *Символизм и религиозное творчество*

Символ есть знак, или означенное. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо одна определенная идея. Нельзя сказать, что змея, как символ, значит только: «мудрость», а крест, как символ, только «жертва искупительного страдания». Иначе символ – простой иероглиф, и сочетание нескольких символов – образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ – иероглиф, то иероглиф таинственный, ибо многозначный, многомысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет означенное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению.

Подобно солнечному лучу, символ прорезает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение. Поистине, как все нисходящее из божественного лона, и символ <...> «знак противоречивый», «предмет пререканий». В каждой точке пересечения символа, как луча нисходящего, со сферой сознания он является знаменем, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе. Оттого змея в одном мифе представляет одну, в другом – другую сущность. Но то, что связывает всю символику змеи, все значения змеино-символа, есть великий космогонический миф, в котором каждый аспект змеи-символа находит свое место в иерархии планов божественного всеединства.

Символика – система символов; символизм – искусство, основанное на символах. Оно вполне утверждает свой принцип, когда разоблачает сознанию вещи как символы, а символы как мифы. Раскрывая в вещах окружающей действительности символы, т. е. знаменья иной действительности, оно представляет ее знаменательной. Другими словами, оно позволяет осознать связь и смысл существующего не только в сфере земного эмпирического сознания, но и в сферах иных. Так истинное символическое искусство прикасается к области религии, поскольку религия есть прежде всего чувствование связи всего сущего и смысла всяческой жизни. Вот отчего можно говорить о символизме и религиозном творчестве как о величинах, находящихся в некотором взаимоотношении.

Что до религиозного творчества, мы имеем в виду лишь одну сторону его, ту из многообразных его энергий, которая проявляется в деятельности художественной. Художество было религиозным, когда и поскольку оно непосредственно служило целям религии. Ремесленниками такого художества были, например, делатели кумиров в язычестве, средневековые иконописцы, безымянные строители готических храмов. Этими художниками поистине владела религиозная идея. Но когда Вл. Соловьев говорит о художниках будущего: «не только религиозная будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями», – он ставит этим теургам задачу еще более важную, чем та, которую разрешали художники древние, и понимает художественное религиозное творчество в еще более возвышенном смысле.

К художнику, сознательному преемнику творчества усилий Мировой Души, теургу, относится завет:

Творящей матери наследник, воззови  
Преображение Вселенной.

Но как может человек способствовать своим творчеством вселенскому преобразению? Населит ли он землю созданиями рук своих? Наполнит ли воздух своими гармониями? Заставит ли реки течь в предначертанных им берегах, и ветви деревьев распространяться по предуказанному плану? Запечатлеет ли свой идеал на лице земли и свой замысел на формах жизни? Будет ли художник-теург – художник-тиран, о каком мечтал Ницше, художник-поработитель, который

переоценит все ценности эстетические и, разобьет старые скрижали красоты, последовав единственно своей «воле к могуществу»?.. Или такой художник, который «трости надломленной не переломит и льна курящегося не угасит»?

Мы думаем, что теургический принцип в искусстве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхности вещей есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей. Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так должен он облегчать вещам выявление красоты; чуткими пальцами призван он снимать пелены, заграждающие рождение слова. Он утончит свой слух и будет слышать, «что говорят вещи»: изошрит зрение, обличающее сверхфеноменальную жизнь феноменов; нежными и вещими станут его творческие прикосновения. Глина сама будет слагаться под его перстами в образ, которого она ждала, и слова в созвучия, предустановленные в стихии языка. Только эта открытость духа делает художника носителем божественного откровения.

Вот почему мы защищаем реализм в искусстве, понимая под ним принцип верности вещам каковы они суть в явлении и в существе своем, и находим менее плодотворным, менее пригодным для целей религиозного творчества эстетический идеализм; под идеализмом же разумею утверждение творческой свободы в комбинации элементов, данных в опыте художнического наблюдения и ясновидения, и правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия, – красоте, как отвлеченному началу. Мы не говорим о философском реализме и философском идеализме по существу; не обсуждаем и вопроса о том, не являются ли в конечном счете создания идеалистического искусства, в равной мере с произведениями искусства реалистического, соответствующими реальной истине – и, если так, то при каких условиях. Избирая метод чисто описательный, мы рассуждаем об имманентном творчестве мирозерцания художника и надеемся утвердить результат, что только реалистическое мирозерцание, как психологическая основа творческого процесса и как первый импульс к творчеству, обеспечивает религиозную ценность художественного произведения: чтобы «сознательно управлять земными воплощениями религиозной идеи», художник, прежде всего, должен верить в реальность воплощаемого.

## II

### *Ознаменованное и преобразовательное начало творчества*

Нам кажется, что во все эпохи искусства два внутренних момента, два тяготения, глубоко заложенные в самой природе его, направляли его пути и определяли его развитие. Если миметическую способность человека, его стремление к подражательному воспроизведению наблюдаемого и пережитого мы будем рассматривать как некоторый постоянный субстрат художественной деятельности, ее психологическую «материальную подоснову» <...>, то динамические элементы творчества, его оформляющие энергии, движущие и образующие силы проявятся в двух равно исконных потребностях, из коих одну мы назовем потребностью ознаменования вещей, другую – потребностью их преобразования.

Итак, подражание, по нашему мнению, есть непрменный ингредиент художественного творчества, основное влечение, которым человек пользуется, поскольку становится художником, для удовлетворения двух различных по своему существу нужд и запросов: в целях ознаменования вещей, их простого выявления в форме и звуке, или эмморфозы, – с одной стороны; в целях преобразовательного их изменения, или метаморфозы, – с другой.

Человек уступает этому влечению подражательности или для того, чтобы вызвать в других наиболее близкое, по возможности адекватное представление о той или иной вещи, или же для того, чтобы создать представление о вещи, заведомо отличное от нее, намеренно ей неадекватное, но более удобное и желанное, нежели сама вещь. Реализм и идеализм изначально сопутствуют задачам и устремлениям деятельности художественной – и, как бы они ни переплетались между собой, в какие бы ни входили они взаимные сочетания, оба везде различимы, как формы типа женского, рецептивного (реализм) и мужского, инициативного (идеализм).

Реализм, как принцип ознаменования вещей (*res*), многообразен и разнолик, в зависимости от того, в какой мере напряжена и действительна при этом ознаменовании миметическая сила

художника. Когда подражательность <...> утверждается до преобладания, мы говорим о натурализме; при крайнем ослаблении подражательности мы имеем перед собой феномен чистой символики. Соединение нескольких линий на рисунке дикаря или ребенка достаточно для наглядного ознаменования человека, зверя, растения. Простое наименование вещей, перечисление предметов есть уже элемент поэзии, от Гомера до перечней Андре Жида. Но как натурализм, так и иероглифический символизм и номинализм принадлежат кругу реализма, потому что художник, имея перед собой объектом вещь, поглощен чувствованием ее реального бытия и, вызывая ее своей магией в представлении других людей, не вносит в свое ознаменование ничего субъективного.

Будучи по отношению к своему предмету чисто восприимчивым, только рецептивным, художник-реалист ставит своей задачей беспримесное приятие объекта в свою душу и передачу его чужой душе. Напротив, художник-идеалист или возвращает вещи иными, чем воспринимает, переработав их не только отрицательно, путем отвлечения, но и положительно, путем присоединения к ним новых черт, подсказанных ассоциациями идей, возникшими в процессе творчества, – или же дает не оправданные наблюдением сочетания, чада самовластной, своенравной его фантазии.

В древнейшем искусстве естественно господствует начало ознаменования; и обрядово-служебный, иератический характер художества архаического делает его символическим по преимуществу, так как предметом его служат вещи не земной, а божественной действительности. Это – символический реализм, имеющий целью создать предметы, безусловно соответствующие вещам божественным и потому могущие служить их фетишами. Идеалистическая закваска еще неуловима в акте художественного творчества или, по крайней мере, действительна лишь бессознательно. Стремление оживить символику приближением к наблюдаемой действительности, более активное пробуждение миметической способности ведет искусство к той точке равновесия между ознаменованием и преобразованием, где художник уже дерзает провозгласить свой идеал божественной вещи совершенным подобием самой вещи.

Так Фидий соблазняет эллинов признать сотворенного им Зевса истинной иконой олимпийской красоты; и поскольку народное мнение было согласно в том, что видевший Фидиев кумир уже не может более быть несчастным в жизни, т. е., другими словами, лицеизрением этого лика стал почти равен по освящающему значению испытанного им блаженного созерцания, по могущественной и благодатной силе им пережитого тем посвященным, которые зрели свет элевсинских таинств, навсегда делающих человека беспечальным, – поскольку, чрез много веков после Фидия, мнение флорентийской общины было согласно в том, что воистину лик Богоматери явлен миру кистью Чимабуэ, – постольку искусство еще служит целям правого ознаменования, и художник еще женственно-восприимчив к откровению, воплотившемуся в религиозном сознании народа.

Но, раз ступив на путь идеализма, художник неминуемо пойдет далее по наклонной плоскости личного дерзновения; рано или поздно, он откажется от принципа символического ознаменования, ради красоты своего, свободно расцветшего в душе «идеала», который он передаст толпе, как произведение своей мечты, своего «творчества», чтобы пленить ее зрелищем красоты, только красоты, быть может, не существующей в действительности ни здесь, ни выше, но тем более милой, как залетная птица из сказочных стран; рано или поздно станет и провозгласит себя художник обманчивой Сиреной, волшебником, вызывающим по произволу обману, которые дороже тьмы низких истин, рано или поздно он подымет этот мятеж против истины из недоверия к сокровенным возможностям ее осуществления в красоте.

Когда Платон упрекает искусство в том, что оно берет своей моделью не идеи вещей, а самые вещи, делаясь органом только миметической способности человека, он может быть понят двояко, смотря по тому, в какой мере мы согласимся признать в нем философа-реалиста или философа-идеалиста. Поскольку идеи Платона суть *res realissimae* – вещи воистину, он требует от искусства столь близкого ознаменования этих вещей, при котором случайные признаки их отображения в физическом мире должны отпасть, как затемняющие правое зрение пелены, т. е. требует символического реализма. Поскольку, однако, идеи Платона, в истолковании позднейших мыслителей, обращаются в «понятия» (*Begriffe*) в формально-логическом или гносеологическом смысле, постольку эстетика начинает видеть в нем поборника идеалистического искусства, свободного творчества, избавившего себя от счетов с данными как наблюдаемой, так и

прозреваемой действительности, от долга верности вещам, познаваемым опытом, равно внешним или внутренним.

### III

#### *Античный идеалистический канон и средневековый мистический реализм*

Античное искусство, преимущественно с IV века, пошло под знаменем «свободного творчества», или идеализма. Прежние каноны религиозной символики заменены были канонами чисто эстетическими. Облачение женских фигур, в религиозном смысле необходимое, как символ цветущей тайны, ограждающей женственно-божественное, в противоположность обнаженному нисхождению мужских лучей небесного мира, – это иератическое облачение было снято с трех сестер – Харит и с Афродиты; зато строго размерены были соотношения частей человеческого тела и их установленные пропорции провозглашены эстетически-обязательными.

Те закономерные последствия художественного идеализма и академического канона, которые мы имеем рассмотреть в дальнейшем изложении, феномены эстетического индивидуализма и экспериментализма, отдаления от природного и устремления к искусственному, не замедлили сказаться в Элладе, модернизированной движением софистов. Мы знаем декадента Агафона по пародии Аристофана, мы знаем, что такое был новый дифирамб, эта Вагнерова «бесконечная мелодия» античности, и огромный материал позволяет нам проследить любовь к искусственному от сократовского предпочтения городски прогулок загородным до Трималхионо Пира и «Золотого осла».

Тем не менее индивидуализма в нашем смысле греко-римская древность не знала; она лишь предвкушала благодать тех злаков и яды тех плевел, которые могли прозябнуть только на исторической почве, вспаханной христианством. Ибо христианство открыло тайну лика и утвердило окончательно личность. Как некая тонкая мгла, носилось над античной древностью дыхание еще не умершего Пана; и в этой космической сонности постепенно наполняемого солнцем утреннего тумана человек еще не вполне принадлежал себе, не видел до глубины своих внутренних противоречий и противочувствий, еще был атомом вселенского целого, часто вопреки своему мятежному сознанию, – был таковым всею органической тайной своего не до полной яви пробужденного существа.

Среди века были по преимуществу порой искусства ознаменательного. Религиозное мирозерцание, всеобъемлющее и стройное, как готический храм определяло место каждой вещи, земной и небесной, в рассчитано сложной архитектуре своего иерархического согласия. Соборы вырастали поистине как некие «леса символов». Живопись служила всенародной книгой для познания вещей божественных. Там, где эмпирическое наблюдение природы отказывало в пластических сочетаниях элементов зрительного опыта творческому замыслу, долженствовавшему ознаменовать неизобразимое, являлся на помощь иероглиф-символ: свиток со словами благовестия протягивался к Деве из уст Архангела; и младенец, взыгравший радостно во чреве матери, изображался в лоне Елизаветы играющим на скрипке. Божественную Комедию Данте желал видеть истолкованной в четырех смыслах, разоблачающих единую реальную тайну. И чтобы не было ничего произвольного, ничего субъективного в искусстве, мелодия, могущая быть принята за случайное излияние индивидуального настроения, подтверждалась унисоном хора, каждый из участников которого, ведя один и тот же напев, как бы уверял слушателей, что ни звука не прибавлено и не отнято от внушенного ангелами правого песнопения.

Вот почему в искусстве Средневековья мы встречаем столь своеобразное смешение символики и фантастики с истинным натурализмом: та фантастика и этот натурализм объединяются понятием реализма, если мы решимся придать последнему термину значение, по праву ему принадлежащее, – значение такого искусства, которое требует от художника только правильного списка, точной копии, верной оригиналу передачи того, что он наблюдает или о чем осведомлен, и поскольку осведомлен.

Искусство ознаменательное должно было уступить господство идеалистическому искусству только с возникновением того индивидуализма и скепсиса, которые возвестили начало новой истории. Эпоха Возрождения поняла античную древность, в которой искала освобождения от средневекового варварства, идеалистически: вызванная из обители матерей волшебным ключом

Фауста прекрасная Елена была призраком <...>, тенью Елены древней, и магическим маревом стал для человека весь озаренный ею мир. А в средоточии этого чарого мира стоял чародей – я, человеческая личность, сознавшая свое я и его полноправность, и его безвыходность, в смысле беспомощности выйти из пределов самоопределяющегося и свой мир определяющего интеллекта. Идеалистическое приятие философии Платона, население мира не реальными богами, но призрачными проекциями человеческих сил в бесконечном, и выселение из мира реальностей божественных – все это в душе, влюбленной в красоту, признавшей за высшее среди духовных стремлений – эстетизм, должно было и искусство сделать идеалистическим, преобразующим действительность в отражении, а не отражающем действительность в ее реальном преображении. Все же, что оставалось от старого реализма религиозной мысли, мистического опыта и символического искусства, должно было в большей или меньшей степени, рано или поздно, стать при свете идеалистической свободы самоопределяющегося разума – суеверием или утратившим жизненный смысл и только формальным преданием.

Тогда как представители раннего Возрождения в искусстве еще продолжали средневековые поиски красоты небесной, Афродиты Урании, – исторические судьбы земли, ее дневная эпоха, скрывающая от взоров далкие звезды и обращающая дерзновение искателей к отчетливо-видимым горизонтам, хотели земных воплощений и звали Уранию низойти с неба, предстать земле в прекрасных, чувственных формах Афродиты Всенародной. С Рафаэля и Брамante начинается каноническая красота воплощенности, и в ней люди того времени впервые узнали подлинный возврат языческой старины. Связанные преемственностью античного типа и устава красоты, ограниченные возможностями только зримой природы, пусть видоизменяемой и творчески преобразуемой, по принципу Леонардо, новыми сочетаниями элементов чувственного восприятия, но в существе той же физической природы, – художники легко и скоро выработали прочные каноны своего ремесла и завещали их образованности, как постоянные и непреложные – мы бы сказали теперь: академические, – нормы искусства. Под именем классицизма этим нормам суждено было наложить свою печать священного для почитателей Муз «Парнасса» на все искусство Европы, начиная с XVI века, и через все превращения Ренессанса, барокко, рококо, еmрiге и другие производные, кристаллизовать в законченных, замкнутых гранях душу последовательно сменявшихся эпох единой из античности истекшей культуры.

#### IV

#### *Идеализм и реализм в музыке и драме*

Итак, установив два направляющие начала художественной деятельности: начало ознаменования и начало преобразования вещей действительных, мы усмотрели в искусстве средневековья торжество первого из этих начал, в искусстве же, возникшем с расцвета эпохи Возрождения, преимущественное утверждение второго. Чтобы дополнить характеристику искусства, обнимающего собой четыре ближайших к нам столетия, подвергнем с точки зрения предложенного нами различия двух выше определенных начал беглому и обобщающему рассмотрению: с одной стороны, пути музыки в новое время, указывающие на все возрастающее тяготение искусства к идеализму, с другой – пути драмы, в которой мы обнаружим элементы наибольшего сопротивления этому преобладающему тяготению.

Мы определили унисон как средство придать мелодии характер объективности, удалить из эстетического ее восприятия впечатление случайности музыкального настроения. Полифония в музыке отвечает тому моменту равновесия между ознаменовательным и изобретательным началом творчества, который мы видим в искусстве Фидия. В полифоническом хоре каждый участник индивидуален и как бы субъективен. Но гармоническое восстановление строя созвучий в полной мере утверждает объективную целесообразность кажущегося разногласия. Все хоровое и полифоническое, оркестр и церковный орган служат формально ограждением музыкального объективизма и реализма против вторжения сил субъективного лирического произвола, и доньше эстетическое наслаждение ими тесно связано с успокоением нашей, если можно так выразиться, музыкальной совести соборным авторитетом созвучно поддержанного голосами или орудиями общего одушевления.

Хор и оркестр, или орган, заменяющий оркестр, суть формы согласия и единодушия о музыкальной идее – *consensus omnium de re communi*. Но эпоха субъективизма заявляет себя борьбой за музыкальный монолог, и изобретение клавирина-фортепиано есть чисто идеалистическая подмена симфонического эффекта эффектом индивидуального монолога, замкнувшего в себе одним и собой одним воспроизводящего все многоголосое изобилие мировой гармонии: на место звукового мира, как реальной вселенской воли, становится аналогичный звуковой мир, как представление, или творчество, воли индивидуальной. Излишне напоминать, что музыкальный монолог (примером которого могут служить в XIX в. Шопен и Шуман), подобно греческому «новому дифирамбу», заполнил в настоящее время почти всю сферу музыки и что, по мере его освобождения от традиционных форм гармонии и тематической законченности, идеалистический субъективизм музыкального творчества доходит до своих предельных граней. Напротив, старинные композиторы и в музыкальном монологе, всячески умеряли впечатление чистого субъективизма, как строгим соблюдением строительных канонов композиции, так и введением в монолог символически намеченных хоровых моментов, обильно разбросанных, напр. в сонатах Бетховена. Одним из могущественнейших средств произведения полифонического эффекта в самом монологе служила fuga.

Мы видим, что в музыке индивидуализм и субъективизм, соответственно идеалистической тенденции всего художественного развития эпохи, одерживают верх над объективизмом и реализмом, понятым как начало ознаменования некоторой безотносительно к личному сознанию данной вещи.

Бросим взгляд на драму, сменившую в новой истории средневековые зрелища мировых и священных событий в их миниатюрном и чисто ознаменовательном отражении на подмостках мистерий. Мы знаем, что французская классическая трагедия есть один из триумфов преобразовательного, украшающего, идеалистического начала. Не таков, однако, Кальдерон: в нем все – лишь ознаменование объективной истины божественного Провидения, управляющего судьбами людей; правоверный сын испанской церкви, он умеет сочетать все дерзновение наивного индивидуализма с глубочайшим реализмом мистического созерцания вещей божественных.

И не таков, конечно, Шекспир, этот тайновидец земного мира и ясновидец мира духовного, реалист Шекспир, которому едва есть время взглянуть на все эти вещи тайные, но им ясно видимые, и означить их, но нет ни возможности, ни воли сказать себя самого. С реалистом Шекспиром неразрывно связан романтизм в своем происхождении и своем развитии. Не случайно отвращение романтиков от идеалистического канона и пристрастие к средневековью; глубоко обоснован в тайне эквивалента творческих энергий их поворот от искусственного к природе, от обобщений к частному, от изобретения отвлеченного типа к обретению типа конкретного; многозначительны в их творениях совмещение элементов фантастического и тривиального, многозначительны их отрывочность и неровность во всем, их игра в противоречия и странности, их глубокий юмор, происходящий от сопоставления двух *res* – воплощенной в действительности и искомой вне действительности, – юмор, столь чуждый классической красоте, которая говорит у Бодлера: «Гляди, я не смеюсь, не плачу никогда». Романтизм – один из видов многообразного реализма; романтик – тот, кто пошел искать «голубой цветок», как *res intima rerum*, как внутреннюю реальность вещей. И недаром литературный род «романа», в котором торжествует реализм, несет общее имя с романтизмом: романтики Бальзак и Гофман были реалисты, реалисты Диккенс и Достоевский – романтики.

Таковы в своей природе и в истории искусства, предшествовавшего искусству наших дней, два равнодействующих и соревнующихся между собой принципа художественной деятельности: с одной стороны, принцип ознаменовательный, принцип обретения и изображения вещи, с другой – принцип созидательный, принцип изобретения и преобразования. Там – утверждение вещи, имеющей бытие; здесь – вещи достойной бытия. Там – устремление к объективной правде, здесь – к субъективной свободе. Там – самоподчинение, здесь – самоопределение. Там – реализм не только как эстетическая норма, но и как гносеологическая основа мирозерцания (в философском смысле то реализм наивный, то реализм мистический); здесь – идеализм, не только как культ идеальной формы, но и как философское убеждение в нормативном призвании автономного разума. Там – усилие постичь феномен, как символ; здесь – творчество обобщающих феномены символов. Там – насаждение в душе, эстетически воспринимающей, зачатка новых прозрений, нового движения, новой жизни, прививка некоего динамического принципа; здесь – наполнение

души завершённым образом, наитие олимпийского сна, слова Иеговы после дня творения: «это хорошо», успокоение в статическом, отдых седьмого дня.

Последующее исследование имеет целью раскрыть присутствие этих обоих типов творчества в так называемом «символизме» современности. Нам кажется, что наше постижение современного символизма находится в прямой зависимости от того, в какой мере глаз наш привык различать в этом сложном культурно-историческом явлении два по существу различных разностихийных феномена. В колыбели современного символизма лежали два младенца: так некогда в колыбели, подброшенной в тростники разлившегося Тибра, спали два близнеца, будущие основатели города: своевольный Рем, перепрыгнувший впоследствии через священную борозду, проведенную братом вокруг Палатина – *moenia Romae*, и призванный к дальнейшему и глубочайшему историческому действию самой своей добродетелью самоограничения и отречения от *ego* ради *res* – Ромул.

## V

### *Реалистический символизм*

Стихотворение Бодлера «Соответствия» («*Correspondances*») было признано пионерами новейшего символизма основоположительным учением и как бы исповеданием веры новой поэтической школы. Бодлер говорит:

«Природа – храм. Из его живых столпов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит чрез лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами.

Подобно долгим эхо, которые смешиваются вдалеке и там сливаются в сумрачное, глубокое единство, пространное как ночь и как свет, – подобно долгим эхо отвечают один другому благоухания, и цвета, и звуки».

Итак, поэт разоблачает реальную тайну природы всецело живой и всецело основанной на сокровенных соответствиях, родствах и созвучиях того, что мертвенному неведению нашему мнится разделенным между собой и несогласным, случайно близким и безжизненно-немым; в природе звучит для слышащих многоустое вечное слово.

Провозглашение объективной правды, как таковой, не может не быть признано реализмом; и так как стихотворение в то же время изъясняет реальное существо природы, как символа, другими новыми символами (храма, столпов, слова, взора и т. д.), мы должны признать его относящимся к типу реалистического символизма. Итак, в самой колыбели современного символизма мы находим чистый образец озаменованного творчества, в вышераскрытом смысле этого термина.

Каковы были корни этого типа, станет явным из сличения разбираемого сонета с некоторыми местами из мистико-романтических повестей Бальзака «*Lambert*» и «*Seraphita*». Мы читаем в рассказе «*Lou's Lambert*»: «Все вещи, относящиеся вследствие облеченности формой к области единственного чувства – зрения, могут быть сведены к нескольким первоначальным телам, принципы которых находятся в воздухе, в свете или в принципах воздуха и света. Звук есть видоизменение воздуха; все цвета – видоизменения света; каждое благоухание – сочетание воздуха и света. Итак, четыре выявления материи чувству человека – звук, цвет, запах и форма – имеют единое происхождение... Мысль, родственная свету, выражается словом, представляющим собой звук». В другом месте той же повести высказана следующая гипотеза: «Быть может, благоухания суть идеи. Ничего нет невозможного в чудесных видоизменениях человеческой субстанции». И в «*Серафите*» мы находим такое сближение: «Они обрели принцип мелодии, слыша песнопения неба, которые производили ощущения красок, благоволий и мыслей и напоминали бесчисленные подробности всех творений, как земная песня воскрешает мельчайшие воспоминания любви». В другой связи Бальзак высказывается о том же предмете так: «Мне приходило на мысль, что цвета и листва деревьев имеют в себе гармонию, которая выявляется нашему сознанию, очаровывая наш глаз, как музыкальные фразы вызывают тысячи воспоминаний в сердце любящих и любимых». «Я знаю, где цветет цветок поющий, где светится свет, одаренный речью, где сверкают и живут краски благоухающие». Самое имя «Соответствия» (*Correspondances*) встречается, как термин, знаменующий общение высших и низших миров по Якову Беме и Сведенборгу, в повести «*Серафита*».

Вот источники стихотворения, сыгравшего роль символа веры новой поэтической школы: мистическое исследование скрытой правды о вещах, откровение о вещах более вещных, чем сами

вещи (*res realiores*), о воспринятом мистическим познанием бытии, более существенном, чем сама существенность; и эти разоблачения почерпнул символист и декадент Бодлер в творениях реалиста и романтика Бальзака.

Но если из этого примера явной станет связь, сочетавшая тот тип современного символизма, который мы называем реалистическим, как с литературным движением реализма, так и со школой романтизма, изобилующего в лице таких романтиков, как Новалис, аналогиями мистической символики, то с другой стороны он питает свои корни в творчестве Гете. Вопрос о значении символа для целей искусства живо занимал Шиллера в эпоху усвоения им философии Канта; и хотя сам Шиллер остался по преимуществу идеалистом, Гете, которому он сообщил все выводы своего кантианства, использовал понятие символа в своем, гетевском, объективно-познавательном и вместе мистическом смысле и могущественно оплодотворил им свое личное творчество. Гете говорит, что ему передано «покрывало Поэзии из рук Истины» («*der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit*»), как бы повторяя стих старого вещего певца эпохи ознаменательной – Данта: «*mirate la dottrina che s'asconde sotto l'velame dei versi strani*», – «дивитесь учению сокровенному под покрывалом стихов странных». И современный поэт типа реалистического символизма слышит родное в заветах художнику из «*Wilhelm Meister's Wanderjahre*» того же Гете:

«Как природа в многообразии своем открывает единого Бога, так в просторах искусства творчески дышит единый дух, единый смысл вечного типа. Это есть чувствование истины, которая облекается только в прекрасное и смело устремляется навстречу последней ясности самого светлого дня».

И далее: «Пусть всегда стоит свежей перед художником радостная роза жизни, изобильно окруженная своими сестрами, обложенная вокруг плодами осени, дабы она возбуждала своей явной тайной чувствование ее сокровенной жизни».

Вызвать непосредственное постижение сокровенной жизни сущего снимающим все пелены изображением явного таинства этой жизни – такую задачу ставит себе только реалистический символист, видящий глубочайшую, истинную реальность вещей, *realia in rebus*, и не отказывающий в относительной реальности и всему феноменальному постольку, поскольку оно вмещает реальнейшую действительность, в нем сокрытую и им же ознаменованную, «*Alles Vergangliche ist nur ein Gleichniss*» – «все преходящее – только символ». К идеалистическому искусству Гете приближается единственным вполне законным и для реализма равно приемлемым и священным требованием (вспомним, что идеи Платона суть *res*) – настойчивым требованием раскрытия и утверждения общего типа в сменяющемся и неустойчивом многообразии явлений: «в просторах искусства творчески дышит единый дух, единый смысл вечного типа».

(Продолжение следует)

## ДВА ТЕЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ СИМВОЛИЗМЕ

(Окончание)

### VI

#### *Идеалистический символизм*

Но, кроме элементов символизма реалистического, в новой поэзии изначально обозначились и черты идеалистического символизма, по существу своему разноприродного первого. Стихотворение «Соответствия» Бодлер продолжает так:

«Есть запахи свежие, как детское тело, сладкие как гобой, зеленые как луга; и есть другие, развратные, пышные и победно-торжествующие, вокруг распространяющие обаяние вещей бессмертных, – таковы амбра, мускус, бензой и ладан» они поют восторги духа и упоения чувств».

Не правда ли, поэт покидает здесь свою основную мысль о стройном соответствии в природе, как о мистическом начале ее скрытой жизни и явной тайне ее феноменального воплощения? Он останавливается на примерах, на частностях и ограничивается тем, что соблазнительно заставляет нас ощутить в воспоминании ряд благоуханий и сочетать их навязчивыми ассоциациями с рядом зрительных или звуковых восприятий? Не достигнем ли мы путем переживания этого параллелизма чувственных впечатлений, только обогащения своего воспринимающего я? В смысл



этого параллелизма по отношению к загадке сокровенной жизни естества мы не имеем никакого прозрения. Но мы стали более чуткими, более утонченными, мы сделали эксперимент и чувствуем себя ободренными к дальнейшему экспериментализму, и притом наиболее в области искусственного. Да и самое понятие психологического эксперимента есть уже понятие искусственного переживания. Тайна вещи, *res*, почти забыта; зато пиршественная роскошь нашего все познающего и от всего вкушающего я царственно умножена. Соломон велел строить храм – и предался наслаждению; он спел своей возлюбленной, сестре своей, песнь песней – и утонул в негах гарема.

Здесь появляется второй лик Бодлера – лик парнасца. Парнассизм Бодлера обусловил, прежде всего, всю техническую и формальную сторону его поэзии. Его канонически правильный и строгий стих, дивной чеканки, его размеренные, выдержанные строфы, его любовь к метафоре, которая остается зачастую еще только риторической метафорой, не пресуществляясь в символ, его афористическая лапидарность, его консерватизм в приемах внешней поэтической и музыкальной изобразительности, преобладание пластики над музыкой в строке, выработанной как бы в скульптурной мастерской Бенвенуто Челлини, – все это – наследие парнасской эстетики, которой Верлен противопоставляет свой завет верности духу музыки и веянию песни в лирике искусственной:

De la musique avant toute chose;  
Et pour cela prefere l'impair,  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Saus rien en lui qui pese ou qui pose.

Бодлер не мог бы «свернуть шею красноречию» по завету Верлена («prends l'eloquence et tords lui son cou») или хотя бы только в принципе пожелать осуществления такого стиха, который бы производил впечатление неопределенности и «растворялся в воздухе»; Бодлер желал, чтобы стих имел вес металла и позу статуи. Его красота – мраморный кумир, в знаменитом и чисто парнасском стихотворении «La Beaute».

Из преданий Парнасса возникло в новом символизме предпочтение искусственного естественному. Из преданий Парнасса культ редкого и экзотического. Все, что декадентство утверждало радикально и доводило до последней, до крайней черты, было завещано ему Парнассом в умеренной, разумной дозе или в зародыше. Декадентство, как таковое, есть только мнимый бунт против каноники идеалистического, классического искусства. Оно само по себе глубоко идеалистично и даже канонично; по крайней мере, оно тотчас взялось за работу над формулами и уставами искусства и уважало в поэзии превыше всего мастерство (*la maitrise, die Mache*).

Что усвоило себе декадентство из стихии искусства символического? Оно тотчас устремилось к символам и нашло данную ту реалистическую символику, о которой мы говорили; прикоснулось к ней и прошло мимо нее, вырабатывая иную форму субъективной идеалистической символики. Вот пример. Пересыпание золотого песку есть образ не чуждый символике религиозной: он имеет отношение к высшим состояниям мистического созерцания. Как же пользуется им *Viele-Griffin*? Для прославления химеры, для апофеоза иллюзии. Горсть песку достаточна для поэта, чтобы вообразить себя владельцем груд золота. Самые тусклые дни самого ничтожного существования он волен превратить мечтой в «духовную вечность» (*eternite spirituelle*).

Итак, с одной стороны, канон Возрождения и классицизма, новый Парнасс, древняя античная преемственность и глубокое, но самодовольное сознание поры упадка и одряхления благородной генеалогии этой преемственности, чисто латинское самоопределение новейшего искусства, как искусства поздних потомков и царственных эпигонов, и чисто-александрийское представление о красоте увядания, о роскошной утонченной прелести цветущего тления; с другой стороны, ушедшие под землю ключи средневековой мистики и прислушивание к их глубокому рокоту, предчувствие нового откровения явной тайны о внутренней жизни мира и смысле ее, реализм, романтизм и прерафаэлитское братство – оба эти порока влились в жилы современного символизма и сделали его явление гибридным, двуликим, еще не дифференцированным единством, предоставив судьбам его дальнейшей эволюции проявить в отдельности каждое из двух внешне-слитых, внутренне-противоборствующих его начал.

## VII

### *Критерии различения обеих стихий*

Критерий различения дан в самом понятии символа. Смотря по тому, которая из двух стихий утверждается под именем единого символизма, понятие символа в том и другом принимается безусловно различно. Для реалистического символизма – символ есть цель художественного раскрытия: всякая вещь, поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ, тем более глубокий, тем менее исследимый в своем последнем содержании, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности абсолютной. Для идеалистического символизма – символ, будучи только средством художественной изобразительности, не более чем сигнал, долженствующий установить общение разделенных индивидуальных сознаний. В реалистическом символизме – символ, конечно, также начало связующее отдельные сознания, но их соборное единение достигается общим мистическим лицезрением единой для всех, объективной сущности. В идеалистическом реализме символ есть условный знак, которым обмениваются заговорщики индивидуализма, тайный знак, выражающий солидарность их личного самосознания, их субъективного самоопределения.

Символы для идеалистического символизма суть поэтическое средство взаимного заражения людей одним субъективным переживанием. При невозможности формулировать прежними способами словесного общения результаты накопления психологических богатств, ощущения прежде неиспытанные, непонятные ранним поколениям, душевные волнения последних из людей, какими столь ошибочно любили именовать себя декаденты, оставалось найти этому неизведанному субъективному содержанию ассоциативные и апперцептивные эквиваленты, обладающие силой вызывать в воспринимающем, как бы обратным ходом ассоциации и апперцепции, аналогические душевные состояния. Комбинации зрительных, слуховых и других чувственных представлений должны были действовать на душу слушателя так, чтобы в ней зазвучал аккорд чувствований, отвечающий аккорду, вдохновившему художника. Этот метод есть импрессионизм. Идеалистический символизм обращается ко впечатлительности. Напротив, реалистический символизм, в своем последнем содержании, предполагает ясновидение вещей в поэте и постулирует такое же ясновидение в слушателе. Его метод не импрессионизм, а чистая символика или, если угодно, гиероглифика. Он говорит: «Мир духов не замкнут; твои чувства замкнуты, сердце твое мертво».

Пафос идеалистического символизма – иллюзионизм. Все феноменальное – марево Майи; под покрывалом завешенной Изиды, быть может даже не статуя, а пустота, «le grand Neant» французских декадентов. «Будем же рассматривать дивные узоры покрывала; ведь мы не уловили самых пленительных линий, самых волшебных сочетаний. Знай, посвящаемый, что это покрывало ткем мы сами. Итак, прислушайся к новым сладким обманам гиерофанта Сирен. Имя поэзии – Химера». Так говорит идеалистический символизм. Он говорит к современности, которая рада его слушать; ибо она занята только двумя вещами: социологией и психологией. Единственное возражение от современности декадентству, – что оно равнодушно к общественности. Зато психология торжествует в сенациях декадентов. Психиатры поправляют: «нет, психопатия». Это в данном случае безразлично. Важно в связи нашего рассуждения одно: что идеалистический символизм посвятил себя изучению и изображению субъективных душевных переживаний, не заботясь о том, что лежит в сфере объективной и трансцендентной для индивидуального переживания; важно, что он устремлен на сохранение души своей, в смысле ее утончения и обогащения ради ее самой, что в нем не дышит дух Диониса, требующий расточения души в целом, потери субъекта в великом субъекте и восстановления его через восприятие последнего, как реальный объект.

Идеалистический символизм есть музыкальный монолог: напротив, реалистический символизм, в последней своей сущности – хор и хоровод. Пафос реалистического символизма: чрез Августиново – «Transcende te ipsum», к лозунгу – «A realibus ad realiora». Его алхимическая загадка, его теургическая попытка религиозного творчества – утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность. Это пафос мистического устремления к Ens realissimum, эрос божественного. Идеалистический символизм есть интимное

искусство утонченных; реалистический символизм – келейное искусство тайновидения мира и религиозного действия за мир.

Идеалистический символизм – этап пути к великому всемирному идеализму, о котором пророчествует Достоевский в эпилоге к «Преступлению и наказанию», говоря, что будет время, когда люди перестанут понимать друг друга вследствие отрицания общеобязательных реальных норм единомыслия и единочувствия и потому необычайно развившейся внутренней жизни каждой личности, идущей путями обособившегося, уединенного индивидуализма. Индивидуализм, прибавим, провозглашенный идеалистическим символизмом, даже не индивидуализм характера, какой мы встречаем в практических, не теоретических индивидуалистах минувших времен, в Борджиях и Наполеонах; но индивидуализм психологии, культ мимолетного, ибо периферического, опыта впечатлительности нашей, наиболее яркое выражение современной *mania psychologica*, которая затемнила для нас само понятие характера и обратила в наших глазах жизнь личности в сплошную зыбь противочувствий и смену аффектов. Формально и ближайшим образом, идеалистический символизм расширить канонически прежние каноны или благоразумно отметить элементы, не поддающиеся строгой эстетической канонизации, и создает новый Парнасс.

Реалистический символизм раскрывает в символе миф. Только из символа, понятого как реальность, может вырасти, как дерево из зерна, миф. Ибо миф – объективная правда о сущем. Миф есть чистейшая форма озаменованной поэзии. Недаром, по Платону, в гармонии антииндивидуалистического мира, ему желанного, задача поэта, «если он хочет быть поэтом, творит мифы». Возможен ли еще миф? Где творческая религиозная почва, на которой он мог бы расцвести? Но отчего не спросить ближе: возможен ли реалистический символизм? Где вера в *realiora in rebus*? Нам кажется, реалистический символизм существует. Если возможен символизм реалистический, возможен и миф.

## VIII

### *Реалистический символизм и мифотворчество*

Мы установили происхождение идеалистического символизма от античного эстетического канона чрез посредство Парнасса, и происхождение реалистического символизма от мистического реализма средних веков чрез посредство романтизма и при участии символизма Гете. Принцип идеалистического символизма был определен нами как психологический и субъективный, принцип реалистического символизма как объективный и мистический. Для первого типа символ – средство, для второго – цель. Приближение к цели наиболее полного символического раскрытия действительности есть мифотворчество. Реалистический символизм идет путем символа к мифу; миф – уже содержится в символе, он имманентен ему; созерцание символа раскрывает в символе миф.

Мифотворчество возникнет на почве символизма реалистического. Идеалистический символизм может дать новые воспроизведения древнего мифа, он украсит его и приблизит к современному сознанию, он вдохнет в него новое содержание философское и психологическое; но, гальванизуя его таким образом или, если угодно, возводя его в «перл создания», он, во-первых, не сотворит нового мифа, во-вторых – отнимет жизнь у старого, оставив нам его мертвый слепок или призрачное отражение. Ибо миф – отображение реальностей, и всякое иное истолкование подлинного мифа есть его искажение. Новый же миф есть новое откровение тех же реальностей; и как не может случиться чтобы кем-либо втайне обретенное постижение некоторой безусловной истины не сделалось всеобщим, как только это постижение возведено хотя бы немногим, так невозможно, чтобы адекватное озаменованное раскрывшейся познающему духу объективной правды и о вещах, не было принято всеми, как нечто важное, верное, необходимое, и не стало бы истинным мифом, в смысле общепринятой формы эстетического и мистического восприятия этой новой правды.

Постигая то, что в творчестве типа идеалистического служит суррогатом мифа, мы изучаем душу художника, его субъективный мир, и в той мере, в какой этот последний аналогичен нашему, ценим творение, как отвечающее внутренним запросам времени и сказавшее за нас, что просилось на наши уста. В истинном же мифе мы уже не видим ни личности его творца, ни

собственной личности, а непосредственно веруем в правду нового прозрения. Создание идеалистического символизма есть, при *maximum'e* его всенародности, только изобретение, суммирующее усилия наших исканий; миф выросший из символа, принятого как означенное сознанием существо, хотя и прикровенной реальности, есть обретение, упраздняющее самое искание до той поры, пока то же познание не будет углублено дальнейшим проникновением в его еще глубже лежащий смысл.

Ибо в те далекие эпохи, когда мифы творились воистину, они отвечали вопросам испытующего разума тем, что знаменовали *realia in rebus*. Не для того, чтобы украсить понятие солнца или окрасить его восприятие определенным оттенком, древний человек нарек его Татином Гиперионом или лучезарным Гелиосом, но чтобы означенное его ближе и правдивее, чем если бы он изобразил его в виде нечеловекоподобного светлого диска; представляя его неутомимым титаном или юным богом с чашею в руках, древний человек утверждал о нем нечто более действительное, нежели видимый диск. И когда приходил другой мифотворец и возражал первому, что Солнце не Гелиос и Гиперион вместе, а именно Гелиос, тогда как Гиперион его отец, – и когда пришли потом новые мифотворцы и сказали, что Гелиос – Феб, и наконец, еще позднее, пришли орфики и мистики и провозгласили, что Гелиос – тот же Дионис, что доселе известен был только как Никтелиос, ночное Солнце, – то спорили о всем этом испытатели сокровенного существа единой *res*, и каждый стремился сказать о той же *res* нечто углубленнейшее и реальнейшее, чем его предшественник, восходя таким образом от менее к более субстанциальному познанию вещи божественной. Сущность мифотворчества характернее всего сказывается в те мгновения колебаний, когда в ожидании расцветающего мифа, который должен быть не изобретением, а обретением, человек не знает в точности, каковою окажется скрытая сущность установленной, но еще не выявившейся мистическому сознанию или утраченной, забытой им религиозной величины. Отсюда надпись: «неведомому богу» на Афинском жертвеннике, отсюда посвящение «или богу или богине» на алтаре Палатинском.

Из чего следует, что творится миф ясновидением веры и является вещим сном, произвольным видением, «астральным» (как говорили древние тайновидцы бытия) иероглифом последней истины о вещи сущей воистину. Миф есть воспоминание о мистическом событии, о космическом таинстве. Поистине небо сходило на землю, любило и оплодотворяло ее, как повествует Эсхил, говоря о ливне Урана, пролившемся на разверстую Гею.

В «Яри» Городецкого есть несколько не лучших в книге стихов, в которых молодой поэт, предчувствуя тайну мифа, метко очерчивает его происхождение.

#### Великая Мать

Ты пришла, золотая царица,  
И лицо запрокинула в небо,  
Розовея у тайн Диониса.  
И колосья насущного хлеба  
Розоватые подняли лица,  
Чтобы зерна тобой налились.  
Ты уйдешь, золотая царица,  
Разольются всеночные тени;  
Но верна будет алому мигу  
Рожь, причастница тайновидений.  
И старуха, ломая ковригу,  
Скажет сказку о перьях Жар-Птицы.

Реальное мистическое событие – в данном случае брак Деметры и Диониса, – событие, свершившееся в высшем плане бытия, сохранилось в памяти хлебных колосьев, так как душа вещей физического мира – в приведенных стихах: ржи – есть поистине причастница тайновидений и тайнодеяний плана божественного; и человек, причащаясь хлебу, делается в свою очередь причастником тех же изначальных тайн, которые и вспоминает неясной, только означенной памятью потусторонних событий: в этой смутности воспоминания – глубочайшее существо мифа. Явственного прозрения в мистерию брака между Логосом и Душою

земли – в народном мифе и быть не может; и старуха ломая ковригу, расскажет только далекую и неверную, при всей своей великой озаменовательной правдивости, «сказку» про перья Жар-Птицы.

Так верит поэт, так он познает интуитивным своим познаванием. Мифотворчество – творчество веры. Задача мифотворчества, поистине, – «вещей обличение невидимых». И реалистический символизм – откровение того, что художник видит, как реальность, в кристале низшей реальности. Такое тайновидение мы встречаем у Тютчева, которого признаем величайшим в нашей литературе представителем реалистического символизма.

Все, что говорит Тютчев, он возвещает как гирофант сокровенной реальности. Тоска ночного ветра и просонье шевелящегося хаоса, глухонемой язык тусклых зарниц и голоса разыгравшихся при луне валов; таинства дневного сознания и сознания сонного; в ночи бестелесный мир, роящийся слышно, но незримо, и живая колесница мироздания, открыто катящаяся в святилище небес; в естестве, готовом откликнуться на родственный голос человека, все присутствие живой души и живой музыки; на перепутьях родной земли исходивший ее в рабском виде под ношею креста Царь небесный – все это для поэта провозглашения объективных правд, все это уже миф. Характерен для Тютчева, именно как представителя реалистического символизма, легкий налет поэтического изумления, родственного «философскому удивлению» древних, – оттенок изумления, как бы испытываемого поэтом при взгляде на простые вещи окружающей действительности и, конечно, передающегося читателю вместе со смутным сознанием какой-то новой загадки или предчувствием какого-то нового постижения (срв., напр., стихотворение: «Тихой ночью, поздним летом, как на небе звезды рдеют...»). Пушкин редко останавливается на этом первом моменте восприятия, где воспринимаемое слишком преобладает над воспринимающим: он мгновенно преодолевает эту противоположность и, изображая, является уже в полной гармонии с изображаемым, – истинный «классик».

У Владимира Соловьева внутренние события личной жизни, осознанные, говоря языком астрологов и алхимиков, в астральном плане, служат предметами его поэтического вдохновения так, что он только живописует совершившееся, как реальный миф его личности: такова, например, поэма «Три свидания» и столько лирических стихотворений, посвященных общению с ушедшими. Вл. Соловьев ставит высшей задачей искусства задачу теургическую. Под теургической задачей художника он понимает преобразующее мир выявление сверхприродной реальности и высвобождение истинной красоты из-под грубых покровов вещества. В этом смысле говорил Соловьев в речах о Достоевском: «художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, но еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями».

Отсюда вытекает первое условие того мифотворчества, о котором говорим мы: душевный подвиг самого художника. Он должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи. И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию.

Попытки приближения к мифу в поэзии наших дней, конечно, еще далеки от той теургической цели, которую мы определили именем мифотворчества. Этим попыткам мы придаем значение, прежде всего, симптомов поворота – скажем лучше: солнцеворота – современной души к иному мировосприятию, реальному и психическому в одно и то же время. Не темы фольклора представляются нам ценными, но возврат души и ее новое, пусть еще робкое и случайное приникновения к «темным корням бытия». Не религиозная настроенность нашей лиры или ее метафизическая устремленность плодотворны сами по себе, но первое еще темное и глухонемое осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего, забрезжившее в минуты последнего отчаянья разорванных сознаний, в минуты, когда красивый калейдоскоп жизни стал уродливо искажаться, обращаясь в дьявольский маскарад, и причудливое сновидение переходит в удушающий кошмар.

## IX

### *Миф, хор и теургия*

Проблема хора неразрывно сочетается с проблемой мифа и с утверждением начал реалистического символизма. Хор сам по себе уже символ – чувственное ознаменование соборного единомыслия и единодушия, очевидное свидетельство реальной связи, сомкнувшей разрозненные сознания в живое единство. Хор не может возникнуть, если нет *res*, общезначущей реальности вне индивидуального и выше индивидуального. Вокруг алтаря, видимого или незримого, шествует хор. Поэтому можно сказать, что хор поет миф, а творя миф – боги. Хор желателен постольку, поскольку желательно религиозное сознание или познание истинной абсолютной реальности. Будет это познание, эта реальность, – будет, необходимо, неизбежно, и хор. Утрачено это познание, эта реальность, – и хора нет.

Античная трагедия была торжеством мифа. Ослабление ознаменовательного, реалистического принципа в искусстве и рост искусства идеалистического совпали в древности с упадком религии и упадком хора. Мы не однажды выдвигали проблему хора, размышляя о судьбах драмы. Хор – постулат нашего эстетического и религиозного *credo*; но мы далеки от мысли или пожеланий его искусственного воссоздания. Мы не хотим купить его дешевой ценой, как феномен чисто эстетический. Не будем спрашивать себя, возможен ли хор в настоящее время; мы спросили бы этим, существует ли еще в современном сознании религиозная реальность.

На наш взгляд, поиски нового театра, неудовлетворенность театром существующим имеют смысл инстинктивных усилий религиозного прозрения. Мы хотели бы чрез театр приблизиться к верховной, к безусловной реальности: отсюда наше утомление иллюзионизмом. На иллюзии зиждется весь современный театр: не на внешней только иллюзии, но на внутренней. Триумф актера, автора и режиссера – создание такой иллюзии, которая произвела бы на зрителя гипноз отождествления с героем драмы; зритель должен пережить часть жизни героя, он должен быть на один вечер сам герой. В хоровой драме было не так: зритель был участником действия тем, что отождествлялся не с героем-протагонистом, а с хором, из которого выступил протагонист. Он был, быть может, участником его трагической вины, но он и удерживал его от нее; он противопоставлял его дерзновению свой голос в соборном суде хора; он не приносил жертвы – и менее всего испытывал иллюзию принесения жертвы и безвредного героизма на час, – но он причащался жертве, в хороводе празднующих жертву, и поистине очищенным возвращался он из округи Дионисовой, пережив литургическое событие внутреннего опыта.

Теперь это не так. В концерте (как право гневался Андрей Белый – будто бы на музыку) мы переживаем все потенции нашего геройства между двумя антрактами как раз в пору, чтобы уверовать в него и в себя и самоудовлетворенно вернуться к отнюдь не героической повседневности; в театре, прибавим, совершается с нами то же самое. Но, конечно, не Дионис музыки и сцены ответствен за наш разлад или непрямоту, а разве наш дух идеалистического эстетизма. Как бы то ни было, пока мы таковы, о хоре и мифе приходится говорить только как бы теоретически, как бы и не предчувствуя, что некая большая перемена близка и уже при дверях. Но, быть может, вследствие именно этого предчувствия, мы лично не думаем, как другие, что должно просто ждать, хотя бы в области театра, пока придут иные люди, более свежие и честные, и принесут, если понадобится им, свой миф, и приведут свой хор. Мы полагаем, что с художников спросится, когда придет гость, отчего они не наполнили светильники свои елеем. Ибо миф, о котором мы говорим, не есть искусственное создание произвольного творчества, как принято в настоящее время успокоенно думать.

Напротив, наступает время, когда науке придется вспомнить несколько истин, ясно представлявшихся исследователям мифа и символа, хотя бы в эпоху Крейцера. Древность в целом непонятна без допущения великой, международной и древнейшей по своим корням и начаткам организации мистических союзов, хранителей преемственного знания и перерождающих человека таинств. Не только в знаменитых мистериях, каковы элевсинские или самофракийские, мы встречаем следы этой организации, но и в большинстве жреческих общин, выросших под сенью прославленных храмов. Ученики философов соединялись в общества, подобные культовым «фиасам»; ученичество уже было эсотеризмом, идет ли речь о Египте или Индии, о древних пифагорейцах или неоплатониках, или, наконец, об Ессанах и общине апостольской. Эти теурги и,

как говорили подчас эллины, «теологи» были организаторами религии с незапамятных времен; и если мы не можем вместе с Крейцером игнорировать народное поэтическое и религиозное творчество в происхождении мифов, тем не менее вынуждены будем рано или поздно признать, что значительная по числу и, быть может, важнейшая по религиозному содержанию часть их преломилась чрез теургическую среду, другая же часть была привита теургами к молодым росткам народного верования или обряда.

В эсотерических общинах, наприм., в Элевсине, творились мифы, чуждые мифам народным – как они творились в академии Платона и школах платоников, – творились мифы и в храмах; и поскольку они становились достоянием непосвященных, открывались толпе, они назывались не мифами, а священными повестями <...>, и только в устах толпы и с ее прикрасами или искажениями, во всенародном своем облике, оказывались мифами в полноте этого понятия. Ибо миф, в полном смысле, безусловно всенароден. Возможно в иных случаях (как в мифе о Загрее) проследить, как священная повесть, сообщенная после долгого хранения в тайне народу, мало-помалу занимает во всеобщем религиозно-мифологическом мирозерцании равное место с исконными мифами, несмотря на самые противоречия и новшества, которые заключало в себе разоблачение неслыханной тайны о вечных богах.

Эти исторические рассуждения имеют целью ограничить безусловность обычного мнения о мифотворчестве, как самопроизвольном акте народного творчества. Если возможно говорить, как Вл. Соловьев, о поэтах и художниках будущего как теургах, возможно говорить и о мифотворчестве, исходящем от них или через них. Необходимо для этого, согласно Вл. Соловьеву, чтобы прежде всего религиозная идея владели ими, как некогда она владела древними учителями ритма и строя божественного; потом, чтобы они «ею владели и сознательно управляли ее земными воплощениями».

С религиозной проблемой современное искусство соприкасается чрез реалистический символизм и органически связанное с ним мифотворчество. Религиозная проблема на первый взгляд представляется двоякою: проблемой охранения религии с одной стороны, проблемой религиозного творчества с другой. На самом деле она остается единой. Без внутреннего творчества жизнь религии сохранена быть не может, – она уже мертва. Творчество же религиозное есть тем самым и охранение религии, – если оно не вырождается в творчество суррогатов и подобий религии, в подражание ее формам для облечения ими идеи нерелигиозной. Религия есть связь и знание реальностей. Сближенное магией символа с религиозной сферой, искусство только тогда избегнет соблазна облечения в гиератические формы нерелигиозной сущности, если оно поставит своим лозунгом лозунг реалистического символизма и мифа: *a realibus ad realiora*.