

Мне рисуется жест художника в революционном периоде; это есть жест отдачи себя, жест забвенья себя как жреца красоты: ощущение себя рядовым гражданином всеобщего дела; вспомните огромного Вагнера⁶: он, услышавши пение революционной толпы, взмахом палочки обрывает симфонию и, бросаясь с дирижерского пульта, убегает к толпе; говорит; и — спасается бегством из Лейпцига; Вагнер мог бы написать великолепные дифирамбы; и дирижировать ими... в Швейцарии; но дифирамбов не пишет он вовсе, а... обрывает симфонию: забывает достоинство мудрого охранителя культуры; ощущает себя рядовым агитатором. Но это вовсе не значит, что жизнь революции не отразилась в художнике; нет, глубоко запала она — так глубоко запала в душе, что в момент революции гений Вагнера онемел: то была немота потрясения; она разразилась позднее огромными взрывами: тетралогией «Нибелунгов», живописаньем сверженья кумиров и торжеством человека над гнетом отживших божеств; отразилась она заклинательным взрывом огней революции, охватившим Вальгаллу.

Вагнер — подлинный революционер в своей сфере, как Ибсен⁷, переживавший события сорок восьмого года с отзвучивой пылкостью; в диалоге Ибсена — взрыв драматургии; да, печать революции духа сверкает на нем. И Вагнер, и Ибсен в себе отразили стихию; меж революцией и проявлением их творчеств не явная, но теснейшая связь. Но еще большая связь их с начавшейся революционной эпохой: предреволюционное время окрашено отблесками набегающих революционных огней; эти отблески почивают на искусствах.

Революция — проявление творческих сил; в оформлении жизни тем силам нет места, содержание жизни текуче; оно утекло из-под форм: формы ссохлись давно; в них бесформенность бьет из подполья. Оформление — выявление содержания вовне; но в обычных условиях жизни процесс оформления заменен уплотнением, образующим вместо форм неподвижные накипи; все абстракции и все материальные формы суть накипи собственно форм, ненормальные отложения на форме, напоминающие отложения кожи: какие-то роговые щиты; в оформлении жизни они образуют неподвижный и коснорастущий балласт; так скелет внутри нас: предстает в его образе смерть; наш скелет — не живой отпечаток живого пластического образа в минеральной материи; в этом смысле он труп: мы его отлагаем в себе; и, отлагая в себе, мы его за собою таскаем; мы словно прикованы к трупу жизни; но это не значит, что мы суть скелеты; пока живы мы, скелет скрыт; выступает из нас наша «смерть» лишь позднее, когда отлетит дух движения из разложившихся тканей; вот такое-то выступление «скелета» из жизненной формы до смерти являет собою подмена процесса творения отбросом: материальным продуктом; и такое же точно явление «скелета» до смерти — распад диалектики мысли на отдельные части свои: на неживые понятия; эти понятия — кости; номенклатура их есть система костей: сотворение скелета. Мы себе сотворяем досмертную смерть, механизуем процесс эволюции. В нашей мертвенной мысли плоть жизни разложена на элементы материи; оттого-то законы движения материальных продуктов (товаров) нам становятся и законами проявлений общественной жизни; так сведение сил лишь к механике экономических отношений преждевременно выявляет из нас наш скелет, на которого изливаем мы наше страшное вдохновение; и мертвец механически увлекает нас за собой — в мир машинного производства; символ смерти — скелет; и подобье скелета — машина; этот новый гомункул, машина, восставши из нас, увлекает нас в смерть; неосторожное обращение с машинами, переоценка машин, есть источник катастроф обставшей действительности; и оттого-то процессы творения жизни уже не играют существенной роли в эволюционной действительности: в эволюции (так, как мы понимаем ее) изучаем мы только процессы

движений товарных вагонов; и нагрузку их зернами; не изучаем процессы мы жизни зерна внутри колоса и — наливание колоса.

В механическом взгляде на жизнь революция — взрыв, обрывающий мертвую форму в бесформенный хаос; но ее выражение иное: скорее она есть давление силы роста, разрывание ростком семенной оболочки, пророст материнского организма в таинственном акте рождения; революцию в таком случае с полным правом мы можем назвать *инволюцией* — воплощением духа в условия органической жизни; революционное выражение инволюции есть один частный случай инволютивных процессов; а именно: столкновение силы роста с ненормально утолщенным коростом формы; здесь насильственно сброшена форма — каркас.

Акт революции двойственен; он — насильственен; он — свободен; он есть смерть старых форм; он — рождение новых; но эти два проявления — две ветви единого корня; в этом корне нам нет распада между содержанием и формой; в нем динамика духа (процесс) сочетается с статикой плоти (продуктом); нам примером возможности подобного парадоксального сочетания является мышление; в нем субъект, идеальная деятельность, субстанциально отождествима с объектом, идеей, которая есть продукт этой деятельности; и потому-то в нем нет никакого разрыва между содержанием и формой. И оттого-то нам мысль предстает неустанно текущею формою — формой в движении.

Инволюция есть такая же текучая форма; и она-то связует в корнях революционное содержание с эволюционными формами; в ее свете толчок революции — показатель того, что *младенец выигрался во чреве*.

Революционные силы суть струи артезианских источников; сначала источник бьет грязью; и — косность земная взлетает в струе; но струя очищается; революционное очищение — организация хаоса в гибкость движения новорожденных форм. Первый миг революции — образование паров, а второй — их сгущение в гибкую и текучую форму: то — облако; облако в движении есть все, что угодно: великан, город, башня; в нем господствует метаморфоза; на нем появляется краска; оно гласит громом; громовые гласы в немом и бесформенном паре есть чудо рождения жизни из недр революции.

Революционной эпохе предшествует смутное прозревание будущих форм зареволюционной действительности... в фантастической дымке искусств; там, в неясно гласящей нам сказке, преподносится смутно грядущая быль; то она — мифология; то — под покровами прошлого, преображенного сказочным ореолом; это прошлое, в сущности, нам говорит тем, что не было никогда; вся романтика воспоминаний о прошлом есть, в сущности, чаянье: будущее, не имея законченной формы, встает нам под маскою бывшего; и потому это «*бывшее*» не было никогда: оно — страна Мечты; «*Embargoement pour Cythère*»⁸ отражает томления предреволюционной действительности.

В романтизме, в фантастике, в сказочной дымке искусств есть уже забастовка; она указывает, что где-то в сознании накопилась энергия революционного взрыва, что скоро из облачных волн романтизма покажется... молния. Революционный период начала истекшего века бежит по Европе в волне романтизма; и наше время проходит перед нами в волне символизма.

Революция в области формы — следствие романтизма: ощущение беззлагольности, несказанности вечно сопутствует ей; тайна будущей формы не вскрыта, а сущие формы изношены; и они упадают; революция в области форм иллюзорна: она — эволюция разложения мертвых, застывших каркасов под давлением внутренних импульсов, не явивших свой лик.

В революционное время душа утонченных художников раскрывается женственно внутренним импульсом духа; акт зачатия духом в душе происходит; переживаются в образах тайны грядущих форм жизни; зареволюционное время не видится явственно; но оно пронизывается вещим чувством художника; и оно облекает грядущую некогда быть в оперение сказок и в складки обставшей действительности; так действительность эта приобретает двоящийся смысл; и сама превращается в символ, не разрываясь на части, а — становясь все прозрачней: таковы драмы Ибсена — величайшего анархиста предреволюционного времени; и оттого эти драмы гремят по Европе громами летящих лавин; и — потрясают паденьями, взлетами, песнью и сумасшедшими криками. Драмы Ибсена — это стрелка компаса: в них падение Сольнеса, Бранта и Рубека⁹ с высоты ледников есть падение стрелки компаса пред налетающей бурей; нам в лавинном грохоте всей драматургии Ибсена уже слышны иные далекие грохоты: грохоты пушек войны мировой, небывалой; и — гром революций.

Первые революционные грохоты крадутся на голубиных шагах... внутри нас. Всей романтикой творчества обрамлена революция. И из нее, из романтики, вытекают новейшие лозунгу материалы: они в реализме; как ни странно сказать, наши Лермонтов, Гоголь, Толстой, Достоевский и Пушкин — наследия отгремевшей до них революционной волны.

Революционная эра текущей эпохи себя начинает в искусстве разрывами сложенной, натуралистической формы: импрессионизм начинает разрыв, не сознавая своей разрушительной миссии и полагая, что он утверждает натуру; но он распыляется в атомы футуризм, кубизм, супрематизм и прочими новейшими формами; из разрывов встает нераскрытое содержание грядущей эпохи в волне символизма.

Революция форм еще не есть революция; нет, она — разложение косной материи творчеств; новое содержание под обломками формы являет себя в разрушительных вихрях, опустошающих формы; но в душе оно — ритм, а не вихрь: оно *лад*, а не шум; оно — стих; и оно — не слепая стихия; и этот лад постигается не в гримасах умершего слова, а в умении прочесть прорастающий смысл в самой трещине слова; нужен взгляд сквозь сюжет для конкретного понимания сюжетов искусства недавнего прошлого; и тогда нам откроется: революцией, мировой войною и многим еще, не свершившимся в поле зрения нашем, чреваты творения отцов символизма. Кто проникнет в не ясно гласящие мифы недавнего прошлого, скажет, как Блок:

Но узнаю тебя, начало
Высоких и мятежных дней¹⁰.

Современный художник давно уже слышит вменения «*царства свободы*», летящие вдаль; отвергнуть каркасы искусств, оскудевшие формы и стать самому своей собственной формой; мы работали не над тем материалом: не глина, не слово, не краска, не звук — наши формы; наша форма — душа; изменяя ее, вырываемся мы из необходимостей творчества в страны свободы его. От вменения преобразовать вещество современный художник стремится возвыситься к нравственной жажде: пересоздать свою душу. Революция духа его восхищает к прообразам будущих форм, как орел Ганимеда¹¹. Эта жажда давно уж сказалась в Толстом, в его жесте отказа от бранных форм творчества; и сказалась она в *драматическом эпилоге* у Ибсена; тот же жест, проявляясь мучительно в Гоголе, нас лишает второй половины бессмертной поэмы его: «Мертвых душ», ибо «*мертвые*», мы, — «*пробуждаемся*»; царство свободы — уж в нас! Оно будет вне нас!¹²

Бренный образ изломанной формы есть символ; мир нам данных искусств — он не есть мир искусства, искусства создания жизни; он — все еще *символ*, который, по Ницше, всего лишь *кивает без слов*; мир искусств, нам доселе гласивший, давно уж молчит и *кивает без слов*; заговорили далекие грохоты еще невнятного слова, которого первая буква — *война*, а вторая — *восстание... из мертвых*.

Революция до революции, до войны еще — издали внятно *кивает без слов*: ее взгляд без единого слова — романтика. И когда говорит министр Керенский «будем романтиками»¹³, мы, поэты, художники, — мы ему отвечаем: «Мы — будем, мы — будем...»

Этот жест в грозный час революций не разрешается внятно в искусстве, а переходит в стремление: слиться с внутренним ритмом *стихий*; пережить их, как *стих*; речь художника к голосу революционной стихии есть внутренний стих о прекрасной возлюбленной даме; душе русской жизни; отношение к революции, как к возлюбленной, есть проявление инстинктивной уверенности, что брак ее с творчеством состоится; мы ведь любим ее не в ее бранных формах — в *ребенке*, который рождается от брака:

Нет, не тебя так пылко я люблю...
В твоих чертах ищу черты иные...¹⁴

И далее:

Сияй же, указанный путь!
Веди к недоступному счастью
Того, кто надежды не знал...
И сердце утонет в восторге
При виде тебя...¹⁵

Соединение революционера с художником в *пламенном энтузиазме* обоих, в романтике отношения к происходящим событиям.

Творчество есть процесс воплощения духа; оно — инволюция; материя — разломанный дух; в материализации — иссякновение творчества; противоречие между революцией и искусством есть столкновение материалистического отношения к искусству с абстракциями революции; столкновение выглядит столкновением равно отрицательных сил: силы косности форм и бесформенной силы порыва.

В текущих столетиях дух подменился абстракцией духа; абстракция духа есть *принцип*; его жизнь — диалектика мертвых понятий по роковому и логикой разоблаченному кругу; разоблачение порочного круга есть смерть диалектики в номенклатуре понятий, которых значение в умении прилагать их к предмету; предмет — материален; субстанция духа сменилась субстанцией мира материи в абстракциях мысли; от этого мысль революций (раскрытие духа в материи) естественно подменяется мыслью о революции материальных условий обставшего быта; и — только. В экономическом материализме — абстракция революции духа; революционного организма в нем нет; есть его уплощенная тень. Революция производственных отношений есть отражение революции, а не сама революция; экономический материализм полагает лишь в ней чистоту, и полагает он: революции духа — не чисты; они буржуазны.

Революция чистая, революция — собственно, еще только идет из туманов грядущей эпохи. Все иные же революции по отношению к этой последней — предупреждающие толчки, потому что они *буржуазны* и находятся внутри эволюционного круга огромной эпохи, именуемой нами «*история*»; эпоха грядущая вне-исторична, всемирна. Так, абстрактное взятие революции подменяет ее эволюционным процессом. Действительно.

Обобществление орудий товарного производства вытекает естественно из эволюции экономических отношений; переход к социализму в условиях нашей мысли вскрывает лишь стадии ликвидации старых форм; и — не вскрывает нам новых; диктатура трудящихся масс завершает последнюю стадию; но она вытекает естественно из условий развития капитала: социальная революция в этом смысле не есть революция; и она — буржуазна. Подлинный эволюционный прорыв, революция-собственно, наступает позднее, но тут занавес падает; новые социальные формы, по существу, нам не вскрыты; мы знаем о них лишь одно, что они невоскрываемы, потому что орудия вскрытия (философия и научная мысль) суть *продукты* ветшающей буржуазной культуры; вместе с ней они падают; там, в моменте раскрытия новых творческих форм, проецирует брэнная мысль свои брэнные образы трудового хозяйства; труд — абстракция творчества; и трудовое хозяйство реально не вскрыто; невозможность конкретно раскрыть содержание будущей за-революционной эпохи теорией социализма осознана; в этом месте теория нам рисует скачок — в вовсе новое *царство свободы*; это *царство свободы* есть, в сущности, лишь признание нового измерения жизни вне брэнных условий товарной культуры и ей обусловленной брэнной рассудочной мысли. Только *новым сознанием* измеримо грядущее *царство свободы*; но сознание это лежит за пределом сознания, нам данного.

Так попытка нам выявить квинтэссенцию революции подменяется вынесением содержания ее за все виды ее проявлений, которые все еще — эволюция упдающих, материально воспринятых форм.

Точно так же теории наши о вещественно данных искусствах заставляют по-новому нас поставить вопрос: «Что такое искусство?» Не чудачество, а *трагедия творчества*, поднимает вопрос в том решительном виде, как он восстает у Толстого. И, защищая искусство Бетховена, Вагнера, Гете от вопроса Толстого, невольно смешны мы — не Вагнеры, не Бетховены, не Толстые, а только... любители красоты, ему посвящающие разве что часок перед сном.

В XIX и XX столетии представления о творчестве у сильнейших его представителей парадоксальны до крайности; по отношению к прежним воззрениям революционны они; наблюдается естественный рост этих взглядов; открываются с большею ясностью и причины возникновенья его; самая эволюция творчеств мучительно вскрывала в текущем столетии противоречивый смысл творчества; покровы классической формы разорваны; недра, сокрытые прежде, нам выперты всюду из форм; произведения искусств нашей эры не суть Аполлоновы статуи, а клубки нас пугающих и друг друга терзающих змей. Для искусства начала истекшего века до крайности характерно признание Пушкина: «Мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв»¹⁶. Начало XX века характеризует признание Владимира Маяковского о... *распятих перекрестком городовых*¹⁷. Признания эти, не правда ли, разделяет огромная бездна.

Распадение мира искусств на отдельные русла обусловлено сложностью нарастающих технических средств; искусство кольцом обложили орудия производства; они ворвались в мир искусства; они сломали искусство; процесс усложнения производств, полняя мир творчеств, увлек за собой мир искусств в ту же сферу Аида: в коптящую дымами сферу промышленности; превращение города в крупный промышленный центр, разбивая искусство в его целомудренном облике, уплотнит материально разбитые части его; ускорение темпа развития русл есть развитие лишь его технических коростов; динамический ритм под щитом нарастающих форм превращается в черепаху под ними; черепаший ход творчеств плодит суррогаты; и легкокрылая мода, играя поверхностью формы, не проникает ядра замерзающих импульсов духа.

В материальной недвижности форм не находит исхода себе огневая динамика импульса; она утекает из формы... в под-форменный хаос; и безглагольной романти-

кой, внутренне революционно-духовным порывом, она рвет эти формы, техника революционизирует скрытую энергию творчеств вовсе не тем, что она изменяет вид творчеств, а тем, что она подавляет своею броней выявление его скрытого духа; технизация формы естественно превращает ее в оболочку от бомбы, а свободно летающий творческий воздух сжимает она до его косной твердости; так становится он динамитом, взрывающим форму; но осколки разбившейся формы впоследствии становятся бомбами; и они разрываются; роковой круг распада растет: дифференциация творчеств в условиях материальной культуры ведет к декадентству.

Внутри жизни искусств поднимается бунт против форм; осознается, что творчество — в творчестве новых духовно-душевных стихий; его форма — не брэнная: нет, не глина, не краска она; и — не звук; нет, она есть душа человека.

В пластике внутренней жизни, в овладении новыми царствами духа — движение творчества, а не в технике воплощения в материальное вещество. Воплощение есть выдыхание огненно-духовной стихии в морозную атмосферу отставшей действительности; воплощение есть свободное образование кристаллов из влаги дыхания; но самое выдыхание, в сущности, есть пассивный процесс, обусловленный вздохом; самый вздох зависит от легких; творчество не в сложенье кристаллов из инея пара; творчество и не вдох; нет, оно есть работа над легкими; изменение организма творца.

В перенесенье внимания от кристаллов распавшихся творчеств (от воздуха творчеств) к источнику выдыхания, к легким, впервые вскрывается *царство свободы* его вне революции форм, которая «*буржуазна*» всегда. *Царство свободы* — в пересоздании самих возможностей творчеств, в воссоздании новых условий, доселе не бывших. Необходимость технических средств, этот рок, этот Новый Египет, воистину есть иллюзия творчества, нарисованная двойником подлинно духовного «я»: человеческим эгоизмом и человеческой косностью.

Отрицание Гоголем, Ибсеном, Ницше, Толстым, Достоевским обычного творчества есть начало *исхода* творцов из Египта искусств. Здесь художник воистину Моисей, поднимающийся к Синаю за новым законодательством жизни; меньшего он не может поставить себе; но такое внимание творчествам быть законами *царства свободы* есть вменение творцам: не нарушить моральной фантазии вновь создаваемой жизни; вменение это неисполнимо в условиях данной жизни; отсюда — трагедия творчества, где драматург — исполнитель, а исполнение — не сцена, а жизнь.

Первый акт творчества есть создание мира искусств; акт второй: созидание себя по образу и подобию мира; но мир созданных форм не пускает творца в им созданное царство свободы; у порога его стоит страж: наше косное «я»; борьба с собственной брэнной формой, *со стражем порога*, и есть встреча с *роком*, трагедия творчества; во время этой трагедии происходит отказ наш от творчеств, уход из искусства; тут становятся нам понятным сожжение «Мертвых душ», сумасшествие Ницше, глухое молчанье Толстого. Акт третий: вступление в царство свободы и новая связь безусловно свободных людей для создания общины жизни по образу и подобию новых имен, в нас таинственно вписанных духом.

Только в этом моменте своем все искусство становится подлинной революцией жизни; но до этого мига еще исчезает оно, как мир форм; этот третий момент заперделен условиями осуществленной культуры; и потому в ней бесформенен он; и потому-то воистину *царство свободы* в искусстве нашей мыслью встречается, как вторжение беззаконной кометы; нашей мысли грозит этот миг анархической революции, не могущей себя проявить в революции социальной. Но это все потому, что наша мысль есть абстракция, обращенная к материальному миру; мате-

рия есть разломанный дух; материя есть кривое зеркало духа; и оттого-то в условиях материальной культуры и в революциях форм все духовное в содержании жизни революционной культуры называют подчас индивидуалистическим, анархическим хаосом.

Подлинно революционны и Ибсен, и Штирнер, и Ницше, а вовсе не Энгельс, не Маркс; в глубине их сознания гремят нам огромные революционные взрывы; и они-то нам подлинно рвут неприятельский фронт; неприятельский фронт — это наша душевная косность; и *герои из царства свободы* встают нам неясно в своем титаническом облике на вершинах искусства: Прометей, и Данте, и Фаусты, и Эмпедоклы, летящие вниз головой в жерло кратера, и Заратустры. бегущие вверх к ледникам, — эти мощные образы только неясные прорезы граждан свободного града осуществленной за-революционной культуры.

И нам ясно: лежащие в будущем формы общественной жизни, осуществленные революцией-собственно, не суть вовсе формы какой-нибудь «*большевицской*» культуры, а — вечносущее, скрытое под формальной вуалью искусств. Оплотнение искусства в условиях социальной действительности есть всегда превращение живой плоти его в поедаемый хлеб, но в таком понимании его этот хлеб черствеет: становится камнем; современная нам культура давно уж глаголет камнями; ее ценность — в монете; современная революция устремляется ко хлебам. Но «*не о хлебе едином*» печется душа человека. Ни в хлебах, ни в камнях нет живой плоти жизни.

Царство нашей свободы, осуществимое в будущем, уже здесь: ныне с нами; оно «*вечносущее*», скрытое в мире искусств. Его формы, обставившие нас, рассмотрим по плотности, т. е. по толще завесы, скрывающей подлинный лик мира будущей жизни. Наиболее косная форма есть зодчество; здесь *тайное* в творчестве как бы грузно заставлено огромными материальными массами; это *тайное*, проникая толщу косных форм, одушевленной в скульптуре; и оно лишь завеса, горящая красками в живописи; эта завеса в поэзии заволновалась течением образов; образы здесь не даны; воображение поэзии все еще есть завеса воображаемых образов; музыка — наиболее романтична; наиболее слышима сквозь безобразный голос ее революция духа, гласящая царством свободы. Меж революцией и искусством проводима теснейшая параллель через музыку именно.

Чем понять речи музыки? Внутренним, что она вызывает: встающим в нас отзывом; но этот отзыв не музыка, а ее перевод на душевный язык. Мы должны внятно вникнуть в себя, чтоб правдиво описывать то, что встает в нас как отклик: встают нам и мысли, и чувства, и жесты, и импульсы; но эти мысли, но чувства, но жесты, внушенные музыкой, — не вскрытие музыки. Они многозначны и преломимы по-своему каждой отдельной душой, между тем: звуки музыки однозначны, точны, как мелодия, определены, всё те же; почти они числа. Музыка, так сказать, математика нашей души; по отношению к многообразию пробуждаемых ею и мыслей, и образов она как бы есть тот закон, который их вызывает в душе, есть единство раствора, а мысли и образы музыки в нас суть кристаллы. Музыка есть источник рождения в нас каких-то сложнейших образований души, как безоблачность неба — источник рождения облака; музыка — глубже всего, что она в нас рождает; не простое — сложнейшее и тончайшее в нас пробуждаемо ей.

Если бы нам создать по образу и подобию пережитого в музыке образ встающего человека, он превысил бы нас, взятых в будничных наших делах.

Слушая музыку, переживаем мы какие-то огромные судьбы огромных людей, к которым нет у нас подступа; слушая музыку, мы чего-то хотим, но хотения наши оборваны повседневною жизнью; осуществить жизнь по музыке невозможно в условиях теперешней жизни; в ней мы себя ощущаем, как... в сапогах великана; но великан

этот все-таки — мы; верней, мы — в нашем будущем; ритмы будущих наших деяний в сошедшем к нам царстве свободы — даны; самые ж законы деяний нам остаются невоскрытыми: музыка — глубже даже законов, нам данных в словах; она есть закон внутри нас нашей вечной свободы; и речь — порождение ее.

Многообразье сложных чувств подымается музыкой из безглагольных глубин человеческой жизни; из-за порога сознания ей, только ей зажигаются зори невошедших сознаний; рисуются образы жизни еще недостигнутых человеческих отношений; в ней — уже лицо жизни — оттуда, из-за катастрофы образов; музыка, проливаясь в формы пред нею возникших искусств, размывает их контуры; воображение, образы в чистой музыке тонут; и потому сама ее форма прообразует нам революцию творчества, в ней призыв к осуществлению царства свободы, и потому-то лишь в ней предельное обнажение творчества; и поздней других форм нам сложилась в истории формой; в ее форме попытка оформить за-форменный хаос, раскрыть революцию духа под революцией формы; музыка есть попытка выразить формою квинтэссенцию процессов творения.

Пролетариат, по учению социалистов, есть класс среди классов; и, однако, в нем — выход из классовой градации общества; его миссия утопить уплотненные продукты труда (капиталы) в процессе труда. Так и музыка: она форма среди форм; и, однако, в ней выход за форму; ее миссия утопить уплотненные продукты творения (формы искусства) в изображении самого процесса творения.

Представления о реальном раскрытии форм трудового хозяйства в условиях нашей мысли абстрактны; представления эти суть, в сущности, перепрыжки в пределы свободы плененною необходимостью мыслью. Трудовое хозяйство нам мыслимо, как градация индивидуальных трудов; но их корень есть творчество; трудовое хозяйство в реально раскрытой свободе или есть парадокс, или есть не хозяйство, а новый, неведомый, небывалый, свободою создаваемый мир.

В музыке долетают впервые к нам звуки из этого мира; она воля к нему; и оттого-то она не мирится ни с образом, ни с отдельною мыслью, ни с их совокупностью; по отношению к ней это всё только классы и формы; в ее форме загадан нам выход из формы; она то, что в нас хочет прекрасного, но что мы в себе еще не осознали научно; она — *пламенный энтузиазм*; она — путь; она — жизнь.

Музыка — внутренне еще не вскрывшиеся представления об индивидуальном труде, облагораживающем и свободном до возможности создавать мир искусств из каждого проявления человека.

Музыка есть невоскрытый конверт с содержанием нашей судьбы: в музыке — содержание будущей исторической жизни; музыка — это голубь с вершины грядущего Арарата, приносящий в наш ковчег свою первую, маслячную ветвь; эта весть есть решение участи всех заключенных в ковчеге; оттого-то она всенародна; и вместе — индивидуальна, интимна: касается каждого; в ней раскрытие каждой индивидуальной души до подлинно всенародного образа; но этот образ наш внутри нас как звезда; он — не виден; он дан в пучке блесков.

Революция духа — комета, летящая к нам из запредельной действительности; преодоление необходимости в царстве свободы, рисуемый социальный прыжок; он — паденье кометы на нас; но и это падение есть иллюзия зрения: отражение в небосводе происходящего в сердце: в нашем сердце мы видим уже звездный луг новорожденного облика нас в нашем будущем, явленный музыкой; расширение точки звезды до летящего диска кометы уже происходит в глубинах сердечного знания: пламенный энтузиазм развивает в комету звезду; и мы слушаем звездные звуки о нас — в нашем будущем.

Уразумение внутренней связи искусств с революцией в уразумении связи двух образов: упдающей над головою кометы и... неподвижной звезды внутри нас. Тут-то подлинное пересечение и двух заветов евангельских: *«алчущего накорми»* и *«не о хлебе едином...»*

Примечания

- ¹ Печатается по изданию: *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 296–308.
- ² Имеются в виду наиболее выдающиеся скульптурные изображения *Аполлона* — так называемый «Аполлон Кассельский» (римская мраморная копия статуи, возможно, работы Фидия, г. Кассель) и «Аполлон Бельведерский» (римская мраморная копия в Ватикане, сделанная с греческого бронзового оригинала 2-й половины IV в. до н. э.).
- ³ *Мидас* — в греческой мифологии царь Фригии, славившийся своим богатством. За освобождение Силена Дионис предложил Мидасу исполнить любое его желание, и тот пожелал, чтобы все, к чему он прикоснется, превращалось в золото. Но в золото превращалась и еда, что грозило Мидасу голодной смертью.
- ⁴ *Новалис* (Novalis, псевд.; настоящее имя Георг Филипп Фридрих фон Харденберг — Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) (1772–1801) — наиболее влиятельный поэт и философ раннего немецкого романтизма. Высказал идеи интуитивистской диалектики, всеобщего символизма природы, полярности и взаимоперехода всех вещей («магический идеализм»). Автор «Духовных песен», лирического цикла «Гимны в ночи» (1800), повести «Ученики в Саисе» (1800), неоконченного романа «Генрих фон Офтердинген» (1802). «Голубые цветки романтики», о которых дальше говорит А. Белый, — символ из этого романа. Интерес к Новалису в России начала XX в. был велик. О нем писали В.И. Иванов (статьи «Лира Новалиса», «О Новалисе», «Голубой цветок (Конспект лекции)»: опубликованы в кн. *Иванов В.И.* Собрание сочинений. Bruxelles, 1987. Т. 4); В.М. Жирмунский (Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914). Чрезвычайно популярны были «Философские фрагменты» в переводе Г. Петникова. См. современную работу: *Силард А.* Новалис и русская мысль начала XX в. (фрагмент)// *Она же.* Герметизм и герменевтика. СПб., 2002.
- ⁵ *Гиппиус Зинаида Николаевна* (1869–1945) — русская поэтесса, прозаик, мемуарист, литературный критик. Один из идеологов декадентского символизма. Автор сборников стихов «Алый меч» (1906), «Лунные муравьи» (1912), «Последние стихи» (1918), романа «Чертova кукла» (1911), книги критических статей «Литературный дневник» (1908).
- ⁶ *Вагнер Рихард* (1813–1883) — немецкий композитор, дирижер, музыкальный писатель. Реформатор оперного искусства. В опере-драме осуществил синтез философско-поэтических и музыкальных начал. Новатор в области гармонии и оркестровки. Большинство музыкальных драм основано на мифологических сюжетах. Автор опер «Летучий голландец» (1841), «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1848), «Парсифаль» (1882), тетралогии «Кольцо Нибелунгов» (1854–1874), музыкально-эстетических статей «Искусство и революция», «Художественное произведение будущего» (1848). Оказал мощное воздействие на развитие европейского и русского авангардного искусства. Его идея «гезамткунстверка» преобразуется в эпоху символизма в идею синтетического соборного искусства. К Вагнеру в связи с поисками синтеза искусств обращаются в своих учениях В.И. Иванов («Вагнер и Дионисово действо»), В.В. Кандинский («Ступени. Текст художника»). А. Блок в статье «Искусство и революция» так охарактеризовал революционную сущность искусства Вагнера: «Возвратить людям всю полноту свободного искусства может только великая и всемирная Революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества. Рихард Вагнер взывает ко всем страдающим и чувствующим глухую злобу братьям сообщая помочь ему положить начало той новой организации искусства, которая

может стать первообразом будущего нового общества». Тема «Вагнер в русской культуре начала XX века» рассмотрена в статье: Риччи Д. Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России. М., 1993).

⁷ *Ибсен Генрик* (1828–1906) — норвежский драматург. Автор романтических драм на сюжеты скандинавских саг, исторических пьес. Наиболее известны его философско-символические драматические поэмы «Бранд» (1866) и «Пер Гюнт» (1867). В драмах «Дикая утка» (1884), «Гедда Габлер» (1890), «Строитель Сольнес» (1892) очень сильны черты психологизма и символизма, сближающие их с неоромантическим искусством конца века. Андрей Белый посвятил Ибсену статьи «Ибсен и Достоевский» и «Кризис сознания и Генрик Ибсен». Обе вошли в издание: *Белый А. Арабески*. М., 1911.

⁸ «*Embarquement pour Cythère*» (фр.) — «Отплытие на остров Кифера» (1717) — картина А. Ватто.

⁹ *Сольнес, Бранд, Рубек* — главные герои пьес Г. Ибсена.

¹⁰ Из стихотворения А.А. Блока «Опять над полем Куликовым...» (1908).

¹¹ *Ганимед* — в греческой мифологии сын троянского царя Троса и нимфы Паллирои. Из-за своей необычайной красоты, когда он пас отцовские стада на склонах иды, был похищен Зевсом, превратившимся в орла, и унесен на Олимп.

¹² *Современный художник давно уже слышит вменения «царства свободы», летящие вдали...* — эту идею применительно к пролетарской культуре А. Белый развивает в статье «Прыжок в царство свободы» (Знамя. 1920. Лв. 5. Стлб. 42–48). Итожа сказанное, он писал: «Я полагаю, что многое в устремлениях пролетарского сознания следует отнести к свободе, высвобождающей в человеке — человека по существу: пролетариат, имея свой смысл, как класс боевой, имеет, может быть, другой, второй смысл, воистину человеческий смысл. Царство свободы, прыжок в которое из необходимости изображает Энгельс, в нас нашими предвзятыми догмами задавлено. Пролетариат в устремлении к всечеловеческой культуре является дверью, вскрывающей как раз сторону культуры, которая до сих пор остается не буржуазной, не дворянской и не пролетарской, а человеческой» (Стлб. 47). Отметив, что труд будущего станет творчеством, подобным музыке, Белый продолжал: «Когда мы слушаем музыкальное произведение, мы должны сказать, что музыка не связана ни с какими образами, конкретными представлениями; пролетарская культура, если она несет в себе свободу, еще не имеет своих творческих ценностей, образов, но, как музыка, она есть импульс к какому-то новому творению. Выявить эту музыку, разбить скорлупу на творчестве, высвободить творчество из обязательного труда это и значит превратить человека в свободного гиганта, которого вся жизнь претворится в музыку...» Будущее пролетарской культуры «есть высвобождение из смутно загадочных человечеству устремлений к творчеству, освобождение этих зачатков творчества, уже в нас во всяком строе существующих, выявление их и организация жизни по законам этого творчества» (Стлб. 48).

¹³ Из речи А.Ф. Керенского на митинге в Большом театре в мае 1917 г.

¹⁴ Из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841).

¹⁵ Из романа М.И. Глинки «Как сладко с тобою мне быть...» (1843) на стихи П.П. Рындина.

¹⁶ Из стихотворения А.С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

¹⁷ Реминисценция из стихотворения В.В. Маяковского «Я» (1913).