

СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

I

I

ФРИДРИХ
НИЦШЕ

ФРИДРИХ
НИЦШЕ



Ф Р И Д Р И Х
НИЦШЕ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В 5 ТОМАХ

I



АЗБУКА

Санкт-Петербург
2011

УДК 1/14
ББК 87.3
Н 70

Составитель И. Кивель

Перевод с немецкого

Оформление И. Кучмы

Ницше Ф.

Н 70 Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1 / Пер. с нем.
Я. Бермана, Т. Гейликмана, Г. Рачинского, С. Франка. —
СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. — 480 с.

ISBN 978-5-389-01426-8 (т. 1)

ISBN 978-5-389-01425-1

Фридрих Ницше — немецкий философ, филолог-классик, поэт, великий ниспровергатель кумиров, антихристианин и нигилист, автор знаменитых трудов, вот уже полтора века волнующих воображение читателей всего мира. Ницше — это скандал, грянувший с момента выхода в свет его первого произведения «Рождение трагедии», представленного в данном томе вместе со сборником культуркритических эссе «Несвоевременные размышления», в которых автор продолжил оригинальное, эпатажное осмысление разнообразных философско-этических тем.

УДК 1/14
ББК 87.3

- © И. Кивель, состав, 2011
- © Ю. Архипов, вступительная статья, 2011
- © Р. Додельцев, послесловие, 2011
- © ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2011
Издательство АЗБУКА®

ISBN 978-5-389-01426-8 (т. 1)

ISBN 978-5-389-01425-1

РОЖДЕНИЕ ФИЛОСОФА ИЗ ДУХА ФИЛОЛОГИИ

О первой книге Ницше «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» написаны тысячи статей. Редкая из них обошлась без словосочетания «рождение философа». Будем и мы держаться проторенной колеи: слишком велик соблазн словесно-смысловой переключки. Ведь так оно и было: в сугубо филологической по теме книге родился известный философ-бунтарь, вот уже третье столетие будоражащий умы, не равнодушные к не практическому разуму.

В 1872 году Ницше исполнилось двадцать восемь лет. Мы знаем сроки его биологической жизни — пятьдесят шесть лет. То есть он стартовал как писатель, вроде бы «земную жизнь пройдя до половины». Но мы знаем и то, что из оставшихся на его долю двадцати восьми лет он почти половину провел в духовном затмении. Под конец его даже будут предьявлять студентам-медикам Йенского университета как образцового персонажа «головной скорби» (или вроде как персонажа популярной комедии «Дежавю»). Стало быть, свой десяток ослепительных и дразнящих книг он выбросил в мир с поражающей скоростью, прямо-таки с неукротимой яростью вулкана.

Скандалная сенсационность этих книг понудила его оставить академическую карьеру. Которая складывалась, казалось бы, на зависть: в двадцать восемь лет он был профессором престижного Базельского университета, популярным среди студентов и признанным среди коллег, занимавшихся античной филологией. А это и статус, и обеспеченность, и почет. Сам Вилламовиц, величайший в то время авторитет в этой области, не мог на него нарадоваться. Как

вдруг первая же его книга породила такой скандал, что тот же Вилламовиц не смог удержаться в своем отзыве от внепарламентских выражений. Университетские кафедры вскоре закрылись для Ницше навсегда. Оставалось быть только писателем, порождая каждой своей книгой толпы новых читателей — как рьяных поклонников, так и ожесточенных оппонентов.

Как известно, в посленицшевской европейской культуре не было большего идола, чем Ницше. Название каждой из его книг, о чем бы он ни писал, становилось афористической формулой, обыгрываемой в бесчисленных изводах и вариантах. «Несвоевременные размышления», «По ту сторону добра и зла», «Человеческое, слишком человеческое», «Так говорил Заратустра», «Воля к власти»... Трудно найти сколько-нибудь масштабного эссеиста XX века, будь то писатель или философ, который не варьировал бы эти «бренды» слов и смыслов. Можно сказать, что Ницше обогатил культуру рефлектирующего письма не только новыми темами, но и новыми устойчивыми тропами и фигурами. И несть числа признаний в этом. Вот только два из них, принадлежащие перу крупнейших литературных мэтров, делавших, каждый по-своему, настоящую эпоху в литературе. Один из них — немец Готфрид Бенн:

По сути, все, что мое поколение обсуждало, внутренне переживало, можно сказать «выстрадало», а можно сказать, «выдумало», — все это раньше сказал Ницше, он это сотворил, он нашел четкие формулировки, все дальнейшее — экзегеза. Его рискованная, стремительная, блистательная натура, его беспокойный слог, его самоотречение от всех идиллий, от всех общепринятых основ, его понятия психологии влечений, сущностного как мотива и психологии как диалектики — «Познание как аффект», — весь психоанализ, весь экзистенциализм, все это сделал он. С течением времени становится все яснее, это — настоящий гигант послегеттевской эпохи¹.

Второй — лидер русского символизма (стилистически подпавший под всецелое влияние Ницше) Андрей Белый:

¹ Бенн Г. Ницше 50 лет спустя // Бенн Г. Двойная жизнь. Аугсбург: Изд-во Вальдемара Вебера. 2008. С. 377.

Как нападение Вечности переживали мы разрыв времени: переживали в естественных перемещениях сознания, обозначавшего рубеж меж символизмом и эстетизмом. Тут грохотом прошумела огромная книга: «Происхождение трагедии» Ницше¹.

А «прошумела» книга сначала только в достаточно узких академических кругах немецких античников. Можно сказать, что ее влияние расходилось по Европе, как круги по воде. Предложенная (вброшенная!) Ницше дилемма Аполлон и Дионис на какое-то время стала заменой привычному гегелевскому: тезис и антитезис.

Самой книге предшествовали два доклада, прочитанных Ницше в начале 1871 года у себя в Базельском университете. В них, правда, место Аполлона в качестве символической фигуры пока занимал Сократ — как типичный «умник», оторванный от стихий жизни интеллеktуал, теперь сказали бы: «очкарик-интеллигент». Но уже и в докладах Ницше не скрывал своих симпатий к Дионису — стихийному жизнелюбцу, доходящему до экстаза в своем необузданном упоении игрой инстинктов. В книге место мудреца Сократа занял «солнечный» бог Аполлон, ответственный за укрощение темного хаоса стихийной жизни посредством «культурной» гармонии. Ницше мало верит в его торжество, ему важно показать — и поддержать! — то, что все эти гармонизирующие усилия культуры порождают лишь фикции, маски, симулякры, под которыми «хаос шевелится», а он-то и есть сама вечная дивная жизнь в ее самодостаточном самоуправстве.

Спор с позитивистской научной традицией, выросшей из Просвещения с его культом («аполлонического») Разума, быстро выплеснулся за рамки локальных кафедральных разногласий. Маститый Вилламовиц заговорил о «бреде» недавно еще столь любимого ученика, чем только усилил рекламно-пиарную волну. Тем более что у маститого ученого-филолога нашелся такой могучий оппонент, как прославленный композитор Рихард Вагнер. Последовало бурное сближение начинающего философа с модным музыкантом —

¹ Бельгий А. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М.: Автограф, 1997. С. 31.

слишком бурное, впрочем, чтобы оказаться длительным. Однако решающим в самом стиле и методе дальнейших писаний Ницше оно все же оказалось: отныне Ницше всегда будет стремиться к тому, чтобы осмыслять филологические и философские темы на музыкальный лад. Порождая, по его выражению, кентавров: слова бегают на ногах нот. Хотя справедливости ради нужно признать: дух музыки завладел Ницше еще до встречи с Вагнером. Есть множество писем кануна их встречи, в которых он признается друзьям, что мечтает найти «филологический материал, который поддавался бы музыкальной трактовке». И такой материал он обрел — в античной трагедии. А Вагнер при этом явился лишь мощным усилителем ницшевских устремлений.

Воскрешение дионисийства как мифотворящей культурной силы и возможно-то, утверждал Ницше, только из духа музыки. И совершенно понятно, что он, прежде всего, имел в виду музыку мифотворца Вагнера, величайшего композитора среди современников. Судьбоносная встреча, таким образом, состоялась.

Поддержал Ницше в печати и его друг — однокашник Эрвин Роде. Вообще, вокруг книги затеялась немалая риторическая кутерьма. Она захватила в свой круговорот немало десятилетий и, в общем-то, не закончилась до сих пор. Диапазон ее можно маркировать такими приметными книгами, как «Аполлон и Дионис» нашего соотечественника Викентия Вересаева (начало XX века) и «Критика цинического разума» влиятельнейшего немецкого мыслителя наших дней Петера Слотердейка. За ним, парадоксалистом, пока последнее слово, вполне, впрочем, постмодернистское: профессор из Карлсруэ огорошил интерпретаторов доказательствами того, что цель философии, по Ницше, — не искание истины, а убежание от нее. Ибо истина — за Дионисом, то есть за смерчем внутри хаоса, затеваемым неукротимым Ничто. А стало быть, от такой истины благоразумному человеку стоило бы держаться подале; ему хоть и не спастись по-настоящему фиговыми листочками аполлонической культуры, но для самоутешения и самообмана они годятся.

Остается открытым вопрос, понимал ли сам Ницше всю разрушительную силу ужасной дионисийской истины

(которая в том, что от хаоса, как от судеб, защиты нет)? Разрушительную по отношению не только к «надстройке» — культуре или морали, но и — вот парадокс! — к самой витальной силе человека, к его биологической, природной органике. В сущности это вопрос о том, покинул бы писательский пыл и пафос Ницше, если бы он догадывался, что разрушает сам себя, что его интеллектуальная неумность — прямой путь к безумию. Похоже на то, что мыслитель, как врач-экспериментатор, поставил опыт на самом себе — и погиб. Оставив рецепт прививки, вполне ограждающей его благополучных кабинетных последователей от повторения его трагического пути. В том, что такой распад тождества мысли и жизни, характеризующего в первую очередь Ницше, вообще-то возможен и при глубоком его понимании, — еще один парадокс современной интеллектуальной рефлексии, который не должен быть скрыт от читателя. Хотя в наше время опасность превращения идеи в руководящую жизнь (и разрушающую жизнь) идеологию, по крайней мере в европейской среде, представляется чем-то диковинным.

В первой же своей книге Ницше нащупал *свое*. А именно: мысль о том, что жизнь вообще-то выносима только с эстетической точки зрения. Если держаться мнения (как всем, кто постарше, памятный Энгельс), что жизнь — это существование белка, то в ней, обреченной на гниение и смерть, нет ни малейшего смысла. Блажен, конечно, тот, кто верует в Бога: для него смысл в восхождении к Творцу (например, по лестнице Иаковлевой). Нигилисту Ницше религию заменило искусство. Его миропонимание родилось в недрах античности и впервые оформилось в этой книге. Дальнейшая писательская судьба могла быть делом только нарастающей воли и страсти. А их молодому профессору оказалось не занимать. Интеллектуальный огонь разгорелся с такой небывалой силой, что в короткие сроки и самого носителя сжег, и осветил своим заревом целую культурную эпоху.

Собственно, все главные темы, вокруг которых кружится мысль Ницше в последующих его книгах (и вокруг которых вынуждена с тех пор кружиться последующая европейская мысль от Хайдеггера и Ясперса до Лакана и Делеза),

наметились уже здесь, в «Рождении трагедии». Нигилистическое отрицание христианских ценностей и их переоценка, вечное возвращение культурных циклов, сверхчеловек и его героическая воля к власти, пересматривающая традиционные положения нравственности и морали. Все это так или иначе выводимо из противостояния начал аполлонических и дионисийских, явленных в первой, столь сенсационной книге Ницше. Обращаясь к ней, читатель прикасается к исходной точке интеллектуального взрыва, потрясшего весь XX век и явно не утихшего еще окончательно. Не «единственный и его собственность» (название нашумевшего труда популярного в то время Макса Штирнера) интересует Ницше, а «единственный и его права» — в борьбе с «другими» (о которых ученик Ницше Сартр скажет со временем: «ад — это другие»). Героизировать в буржуазный век дионисийской бурей рожденного сверхчеловека — вроде бы как пытаться оживить мамонта, выкопанного из мерзлоты. Однако гениальная интуиция Ницше предвосхитила и такой ход событий, хотя осуществившийся куда более вульгарно, чем рисовалось его воспаленному античной красотой воображению. Теперь можно только спорить и гадать: предвосхитил ли Ницше величественно жестокие диктатуры XX века или породил их? Породил, в частности, — позволим себе этот наивный каламбур, — и «Рождением трагедии»?

Свою книгу сам Ницше впоследствии признал «первым покушением на немецкое образование». То есть на то, что во всем мире считалось образцовым и непревзойденным. И вполне понятно, почему он посеял такую бурю. «Взгляните, что бывает, когда Господь Бог посылает на нашу планету мыслителя. Опасности тогда подвергается все. Словно пожар, бушующий в городе, от которого нет спасения».

Вроде бы скандал вокруг «Рождения трагедии» должен был оставаться бурей в стакане воды, ведь он разыгрывался в узком кругу специалистов. Но, видимо, прав Эмерсон: новый оригинальный мыслитель может явиться как некая гроза где угодно. Дух дышит, где хочет. Вот и эта узкоспециальная, филологическая книга явилась для ее автора мощным прорывом к славе. Оставалось лишь закреплять

и развивать этот успех. Что, по сути дела, и происходило в дальнейшем со всякой новой книгой Ницше. Каждая из которых в смысле рецепции — как все более широкие круги по воде...

Так и вторая книга Ницше, вскоре последовавшая за первой, — «Несвоевременные размышления» — привлекла к себе уже куда более широкую публику. И разметала ее по разные стороны: крики одобрения, переходящие в восторг и обожание, — и резкое неприятие, граничащее с ненавистью и презрением.

Во многих отношениях эта книга — свидетельство «переходного возраста» Ницше. Она составилась из четырех очерков, написанных в 1872—1876 годы (хотя замысливалась куда более протяженная серия, включавшая в себя в иных вариантах более двадцати сюжетов). Это и нащупывание своего, более афористически концентрированного стиля, исключающего отрывки наукоподобия. Это и постепенный отход от былых кумиров — Шопенгауэра и даже Вагнера.

Герой первого очерка — историк и протестантский богослов Давид Фридрих Штраус (1808—1874), автор сенсационной книги «Жизнь Иисуса» (1835), переведенной на множество языков и обсуждавшейся всей Европой. Собственно, Штраус и породил так называемый сциентизм в христологии, пытавшийся различить документально доказанные факты жизни Иисуса и «гуманную религию», возникшую на основе якобы евангельских мифов. Исторически возникла известная рифма ситуаций: Штраус, как и Ницше, написал свою первую книгу в возрасте двадцати семи лет, и она тоже стала скандальной сенсацией, приведшей к изгнанию автора с университетской кафедры теологии. В дальнейшем Штраус к теологии вернулся, предложив в пересмотренном варианте книги более умеренный, но все равно вполне неканонический «научный» взгляд на историю жизни Христа.

Для Ницше дело было вовсе не в Штраусе как таковом, а в Штраусе как символе немецкой профессорской науки, склонной к самодовольному самовосхвалению, но давно превратившейся, по Ницше, в мертвечину; оторванной от жизни, но берущейся свысока судить о ней. А Ницше страстно желал переживать научные проблемы как живые,

животрепещущие, экзистенциально насущные. Хотел того, что позже — после него и в связи с ним — стало называться философией жизни.

Близкое знакомство с университетской рутинной привело молодого профессора к убеждению: распространенная в Германии его времени гордость своей «культурой» есть не что иное, как «флегматичная бесчувственность по отношению к культуре». Конечно, как и во все века, философия может предоставить своего рода укрышки для одинокого человека от притязаний любой деспотии, но это и ловушка для него, ибо от своего времени — от жизни — убежать ему все равно не дано. Духовно такое бегство только изнуряет. Современный профессор, замечает Ницше, напоминает изможденного раба или рабочего, прикованного к станку.

Это понимал уже Шопенгауэр, на которого сочувственно ссылается Ницше, в котором он поначалу видел своего предшественника. Не сумевшего, однако, поднять бурю, необходимую для пересмотра устоявшихся ценностей. А в себе самом Ницше чувствовал такие силы. И у него был могучий союзник в борьбе с энтропией своего времени — Рихард Вагнер.

Но такая борьба требует напряжения воли, мысли и слова, которое сражает и самого борца. Своей «переоценкой ценностей» одинокий мыслитель переворачивает мир — и он опрокидывается на него самого.

Во второй книге Ницше бросается в глаза его стилистическое движение в сторону четкой афористики, что станет едва ли не главной его заботой в последующих книгах («Так говорил Заратустра», «Ессе Номо» и др.). К античности, по Ницше, следует стремиться еще и потому, что она — «великий упрощитель» запутавшегося в хаосе мира. (В этом пункте — противоположность Константину Леонтьеву, с которым Ницше нередко сближают.) Диагноз мыслителя: болезнь языка, заражающая и общество. Язык болел расплывчатостью, приблизительностью, неточностью. Он не поднимает человека и не ведет его, а лишь нагнетает всеобщую растерянность. Лейтмотив — столь актуальный и в наши дни! — будет подхвачен и развит потом в книге «По ту сторону добра и зла», да и в целом рассыпан по всей афористике Ницше.

Человек не знает, что ему стоило бы знать, откуда и все его смятения и вся его беззащитность. Следует «укрепить» индивидуальность путем приобщения ее к мощным стихийным корням бытия. Самому Ницше рисовался в качестве идеала сначала титанизм Вагнера, а потом культ сверхчеловека. Однако XX век, как мы знаем, внесет свои грубые поправки в эти утопические построения, предложив совсем другие культы и кровавые слезы вместо «солнечной ясности».

Но даже если взять другой, более мирный аспект полемики Ницше с предпочтениями своего времени в области образования (второй очерк книги — «О пользе и вреде истории для жизни»), то и здесь предвидения и призывы Ницше воплотились, увы, в самом карикатурном виде. Он сетовал на то, что молодого человека перегружают ненужными историческими сведениями, как бы заживо «припиливают» его в усохший гербарий схоластических знаний и рассуждений, препятствуя тем самым радостной игре инстинктов. Но что бы он сказал, взглянув ныне на «племя молодое, незнакомое», предавшееся во всю «изначальную» прыть этой самой игре?

Третий и четвертый очерки книги, посвященные Шопенгауэру и Вагнеру, намечают все более явственное отстранение Ницше от обоих своих предшественников, учителей и союзников. Великое дело Шопенгауэра само свелось, по Ницше, к университетскому профессорствованию, обреченному воспитывать лишь одиночек. А замыслы самого Ницше были куда грандиознее: воспитывать надо эпоху.

В отход от Вагнера вплелись личные мотивы. Два эгоцентрика могли сблизиться, находясь в схожей ситуации изгоев. Но в мае 1872 года Вагнер обрел наконец-то долгожданную возможность создать свой собственный оперный театр и со всею энергией и страстью погрузился в новые, практические заботы. Ницше еще присутствовал при закладке первого камня в основание фундамента театра в Байройте, но в дальнейшем, гостя у Вагнеров, не чувствовал достаточного внимания и интереса ни к себе, ни к своим «антикам» и прочим набиравшим ход теоретическим построениям.

Сказалось, вероятно, и вполне скептическое отношение Вагнера к вполне дилетантским композиторским опытам самого Ницше. А у того и в этой области были грандиозные планы. Музыка вообще была в глазах Ницше драгоценнейшим ядром немецкого духа, а Бах — несомненной вершиной немецкой культуры. То есть тем немногим в Германии, что оставалось вне его яростной критики. В последующих книгах Ницше эта наступательная критика найдет свои более стройные формы, в разрозненных очерках «Несвоевременных размышлений» все еще в стадии становления, поисков метода и стиля. Тем не менее (а для кого-то из молодых читателей — тем более) именно эта книга окончательно приковала внимание современников к ярко восходящей звезде мыслителя-бунтаря. И не только современников. Очевидную перекличку с «Несвоевременными размышлениями» можно, к примеру, обнаружить в «Размышлениях аполитичного» Томаса Манна, возникших сорок лет спустя.

В сколько-нибудь ответственной библиографии Ницше, как и в изданиях его сочинений, «Несвоевременные размышления» — такое же необходимое звено, как и «Рождение трагедии». Узнавать Ницше лучше всего, последовательно постигая его творческую биографию. По крайней мере, в этом чаемое им тождество жизни и мысли было достигнуто.

Ю. Архипов

**Рождение трагедии,
или
Эллинство и пессимизм**

ОПЫТ САМОКРИТИКИ

1

Что бы ни лежало в основании этой сомнительной книги, это должен был быть вопрос первого ранга и настоящей заинтересованности, да еще и глубоко личный вопрос; ручательством тому — время, когда она возникла, *вопреки* которому она возникла, тревожное время немецко-французской войны 1870—1871 годов. В то время как громаы сражения при Вёрте проносились над Европой, мечтатель-мыслитель и охотник до загадок, которому выпало на долю стать отцом этой книги, сидел где-то в альпийском уголке, весь погруженный в свои мысли-мечты и загадки, а следовательно, весьма озабоченный и вместе с тем беззаботный, и записывал свои мысли *о греках* — зерно той странной и малодоступной книги, которой посвящено это запоздалое предисловие (или послесловие). Прошло несколько недель, как сам он уже был под стенами Меца, все еще не отделившись от тех вопросительных знаков, которые он поставил к мнимой жизнерадостности греков и греческого искусства, пока наконец в том исполненном глубокой напряженности месяце, когда в Версале шли переговоры о мире, он и сам не нашел в себе примирения и, выздоравливая от полученной на поле сражения болезни, не установил для себя окончательно «Рождение трагедии из духа *музыки*». — Из музыки? Музыка и трагедия? Греки и трагическая музыка? Греки и художественное творение пессимизма? Самая удачная, самая прекрасная, самая завидная, более всех соблазнявшая к жизни порода людей, из всех бывших до сего времени, греки — как? они-то и *нуждались* в трагедии? Более того — в искусстве? Чему служило греческое искусство?..

Можно догадаться, на каком месте был тем самым поставлен великий вопросительный знак о ценности существования. Есть ли пессимизм *безусловно* признак падения, упадка, жизненной неудачи, утомленных и ослабевших инстинктов — каковым он был у индийцев, каковым он, по всей видимости, является у нас, «современных» людей и европейцев? Существует ли и пессимизм *силы*? Интеллектуальное предрасположение к жестокому, ужасающему, злему, загадочному в существовании, вызванное благополучием, бьющим через край здоровьем, *полнотою* существования? Нет ли страдания и от чрезмерной полноты? Испытующее мужество острейшего взгляда, *жаждущего* ужасного, как врага, достойного врага, на котором оно может испытать свою силу? На котором оно хочет поучиться, что такое «страх»? Какое значение имеет именно у греков лучшего, сильнейшего, храбрейшего времени *трагический* миф? И чудовищный феномен дионисийского начала? И то, что из него родилось, — трагедия? А затем: то, что убило трагедию, сократизм морали, диалектика, довольство и радость теоретического человека — как? не мог ли быть именно этот сократизм знаком падения, усталости, заболевания, анархически распадающихся инстинктов? И греческая веселость позднейшего эллинизма — лишь вечерней зарей? Эпикурова воля, направленная *против* пессимизма, — лишь предосторожностью страдающего? А сама наука, наша наука, — что означает вообще всякая наука, рассматриваемая как симптом жизни? К чему, хуже того, *откуда* — всякая наука? Не есть ли научность только страх и увертка от пессимизма? Тонкая самооборона против — *истины*? И, с точки зрения морали, нечто вроде трусости и лживости? Или, отбросив мораль, хитрость? О Сократ, Сократ, не в этом ли, пожалуй, и была *твоя* тайна? О таинственный ироник, может быть, в этом и была твоя — ирония?

2

То, что мне тогда пришлось схватить, нечто страшное и опасное, — проблема рогатая, не то чтобы непременно бык, но во всяком случае *новая* проблема; теперь бы я сказал, что это была *проблема* самой науки — наука, впервые понятая как

проблема, как нечто достойное вопроса. Но книга, в которой я тогда дал волю моей юношеской смелости и подозрительности, — что за *невозможная* книга должна была вырасти тогда из столь не подходящей для юности задачи! Построенная из одних преждевременных, зеленых переживаний, которые все стояли на границе того, что может быть передано словами, поставленная на почву *искусства* — ибо проблема науки не может быть познана на почве науки, — быть может, книга для художников, обладающих попутно аналитическими и ретроспективными способностями (то есть для исключительного сорта художников, которых надо поискать, да и искать-то не хочется...), полная психологических нововведений и артистических секретов, с артистической метафизикой на заднем плане, юношеское произведение, полное юношеской смелости и юношеской тоски, независимое, упрямо самостоятельное, даже там, где оно, по-видимому, подчиняется какому-либо авторитету и собственному благоговению, — короче, первый плод, также и во всяком дурном смысле этого слова, страдающий всеми ошибками молодости, несмотря на выставленную им старческую проблему, прежде всего ее «длиноногами», ее «бурей и нагиском»; с другой стороны, в смысле успеха, который ему выпал на долю (в особенности у того великого художника, к которому он обращался, как бы вызывая на диалог, — у Рихарда Вагнера), — *оправдавшая себя* книга, я хочу сказать, такая, которая во всяком случае удовлетворила «лучших своего времени». Уже по одному этому к ней следовало бы отнестись с некоторой оглядкой и молчаливостью; тем не менее я не хочу вполне скрыть, насколько она теперь кажется мне неприятной и сколь чуждой она теперь, по прошествии шестнадцати лет, стоит передо мной — перед моим возмужалым, в сто раз более избалованным, но несколько не охладевшим взглядом, которому не стала более чуждой и та задача, к решению которой впервые приступила эта дерзкая книга, — *взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же — под углом зрения жизни...*

3

Опять скажу, в настоящую минуту это для меня невозможная книга — я нахожу ее дурно написанной, неуклю-

жей, тягостной, неистовой и запутанной в своей картинности, чувствительной, кое-где пересахаренной до женственности, неровной в темпе, без стремления к логической опрятности, чрезвычайно убежденной и поэтому не считающей нужным давать доказательства, подозрительной даже по отношению к *пристойности* доказывания в качестве книги для посвященных, «музыки» для сих последних, крещенных знаменем музыки, соединенных от основания вещей для совместных и редких переживаний в искусстве, — знака, по которому узнают друг друга родные по крови *in artibus*¹, — высокомерная и мечтательная книга, замыкающаяся с самого начала еще более от *profatum vulgus*² «образованных», чем от «народа», но которая, как то доказал и доказывает ее успех, знает достаточный толк и в том, как найти себе сомечтателей и заманить их на новые тропинки и места для плясок. Здесь, во всяком случае, говорил — это признавали и с любопытством, и с некоторым нерасположением — *чуждый* голос, ученик еще «неведомого бога», который пока что прятался под капюшоном ученого, под тяжеловесностью и диалектической неохотливостью немца и даже под дурными манерами вагнерианца; тут был налицо дух с чуждыми, еще не получившими имени потребностями, память, битком набитая вопросами, опытами, тайнами, к которым приписано было имя Диониса, как лишний вопросительный знак; здесь вела речь — так с подозрительностью говорили себе — какая-то мистическая и чуть ли не менадическая³ душа, которая с напряжением и произвольно, как бы в нерешимости — открыться ли ей или скрыть себя, лепетала на чужом языке. Ей бы следовало *петь*, этой «новой душе», — а не говорить! Как жаль, что то, что я имел тогда сказать, я не решился сказать как поэт: я бы, пожалуй, это смог! Или по крайней мере как филолог: ведь и по сей день в этой области для филолога почти все предстоит еще открыть и вырыть! Прежде всего ту проблему, *что* здесь налицо проблема, — и что греки, пока у нас нет никакого от-

¹ В искусствах (лат.). — Здесь и далее прим. ред.

² Непосвященной толпы (лат.).

³ Менады (вакханки) — спутницы Диониса.

вета на вопрос «что такое дионисийское начало?», остаются для нас, как и прежде, совершенно непонятными и недоступными представлению...

4

Да, что такое дионисийское начало? В обсуждаемой книге можно прочесть ответ на это, — здесь говорит «знающий», посвященный и ученик своего бога. Быть может, теперь я стал бы говорить осторожнее и менее красноречиво о таком трудном психологическом вопросе, каковой представляет происхождение трагедии у греков. Одним из коренных является вопрос об отношении греков к боли, о степени их чувствительности — оставалось ли это отношение всегда себе равным, или оно превратилось в обратное? Тут вопрос в том, действительно ли их все усиливавшееся *стремление к красоте*, к празднествам, увеселениям, новым культам выросло из недостатка, лишения, из меланхолии, из чувства боли? Ибо, предположив, что это именно так — а Перикл (или Фукидид) дает нам это понять в великой надгробной речи, — в чем могло бы в таком случае иметь свои корни противоположное стремление, по времени проявившееся раньше, — *стремление к безобразному*, добрая строгая воля старейших эллинов к пессимизму, к трагическому мифу, к образу всего страшного, злого, загадочного, уничтожающего, рокового в глубинах существования, — в чем могла бы иметь свои корни трагедия? Быть может, в *удовольствии*, в силе, в бьющем через край здоровье, в переизбытке полноты? И какое значение имеет в этом случае, ставя вопрос физиологически, то исступление, из которого выросло как трагическое, так и комическое искусство, — дионисийское исступление? А что, если исступление не есть необходимый симптом вырождения, падения, перерезавшей культуры? Быть может, существуют — вопрос для психиатров — *неврозы здоровья!* Неврозы народной молодости и молоджавости? На что указывает этот синтез бога и козла в сатире? На основании какого личного переживания, по какому внутреннему порыву грек должен был прийти к представлению о дионисийски-исступленном и первобытном человеке как о сатире? И что касается про-

исхождения трагического хора, не было ли в те века, когда греческое тело цвело, когда греческая душа через край была жизнью, каких-либо эндемических¹ восторгов? Видений и галлюцинаций, сообщавшихся целым общинам, целым культурным собраниям? А что, если греки, именно в богатстве своей юности, обладали *волей к трагическому* и были пессимистами? Что, если именно безумие, употребляя слово Платона, принесло Элладе *наибольшие* благословения? И что, если, с другой стороны и наоборот, греки именно во времена их распада и слабости становились все оптимистичнее, поверхностнее, все более заражались актерством, а также все пламеннее стремились к логике и логизированию мира, то есть были в одно и то же время и «радостнее», и «научнее»? А что, если назло всем «современным идеям» и предрассудкам демократического вкуса победа *оптимизма*, выступившее вперед господство *разумности*, практический и теоретический *утилитаризм*, да и сама демократия, современная ему, — представляют, пожалуй, только симптом никнущей силы, приближающейся старости, физиологического утомления? И именно *не-пессимизм*? Не был ли Эпикур оптимистом — именно в качестве *страдающего*? — Как видите, тут целая связка трудных вопросов, которую взвалила на себя эта книга, прибавим к ней еще труднейший из затронутых в книге вопросов: что означает рассмотренная в оптике *жизни мораль*?

5

Уже в предисловии, обращенном к Рихарду Вагнеру, *метафизической* деятельностью человека, по существу, выставляется искусство, а *не* мораль; в самой книге неоднократно повторяется язвительное положение, что существование мира может быть *оправдано* лишь как эстетический феномен. Действительно, вся книга признает только художественный смысл, явный или скрытый, за всеми процессами бытия — «бога», если вам угодно, но, конечно, только совершенно беззаботного и неморального бога-художника, который как в созидании, так и в разрушении, в добром,

¹ *Эндемический* — местный, свойственный какой-либо местности.

как и в злом, одинаково стремится ощутить свою радость и свое самовластие, который, создавая миры, освобождается от *гнета* полноты и *переполненности*, от *муки* сдвленных в нем противоречий. Мир, в каждый миг своего существования — *достигнутое* спасение Бога, как вечно сменяющееся, вечно новое видение, преподносящееся преисполненному страданий, противоположностей, противоречий человеку, который способен найти свое спасение лишь в *иллюзии*; вся эта артистическая метафизика может показаться произвольной, беспочвенной, фантастической — существенно в ней то, что здесь выдает себя дух, который когда-нибудь да решится, пренебрегая всеми опасностями, восстать против *морального* истолкования и морального значения существования. Здесь заявляет о себе, быть может в первый раз, пессимизм «по ту сторону добра и зла», здесь получает свое выражение и формулу та «извращенность духовного строя», против которой Шопенгауэр заблаговременно и неустанно метал свои самые гневные проклятия и громовые стрелы, — философия, осмелившаяся перенести самое мораль в мир явлений, низвести ее этим и поставить на одну доску не только с «явлениями» (в смысле идеалистического *terminus technicus*¹), но даже с «обманами», как иллюзию, мечту, заблуждение, истолкование, приспособление, искусство. По-видимому, вся глубина этой *антиморальной* склонности лучше всего может быть измерена, если обратить внимание на осторожное и враждебное молчание, которым на протяжении всей книги обойдено христианство, это самое необузданное проведение моральной темы в различных конфигурациях, какое только дано было до сих пор услышать человечеству. Да и в самом деле, трудно найти чисто эстетическому истолкованию и оправданию мира, как оно проповедуется в этой книге, более разительную антитезу, чем христианское учение, которое и есть, и хочет быть *лишь* моральным, и своими абсолютными мерками, хотя бы, например, уже своей правдивостью Бога, отталкивает искусство, всякое искусство в область *лжи*, — то есть отрицает, проклинает, осуждает его. За подобными образом мысли и способом оценки, которые по необходимости

¹ Технического выражения (лат.).

враждебны искусству, раз они хоть сколько-нибудь подлинны, — я искони ощущал и *враждебность к жизни*, свирепое мстительное отвращение к ней: ибо всякая жизнь покоится на иллюзии, искусстве, обмане, оптике, необходимости перспективы и заблуждения. Христианство с самого начала, по существу и в основе, было отвращением к жизни и пресыщением жизнью, которое только маскировалось, только пряталось, только наряжалось верою в «другую» и «лучшую» жизнь. Ненависть к «миру», проклятие аффектов, страх перед красотой и чувственностью, потусторонний мир, изобретенный лишь для того, чтобы лучше оклеветать этот, на деле же стремление к ничто, к концу, к успокоению, к «субботе суббот» — все это всегда казалось мне, вместе с безусловной волей христианства признавать лишь моральные ценности, самой опасной и жуткой из всех возможных форм «воли к гибели» или, по крайней мере, признаком глубочайшей болезни, усталости, угрюмости, истощения, оскудения жизни, — ибо перед моралью (в особенности христианской, то есть безусловной, моралью) жизнь постоянно и неизбежно *должна* оставаться неправой, так как жизнь по своей сущности *есть* нечто неморальное; она *должна* наконец, раздавленная тяжестью презрения и вечного «нет», ощущаться как нечто недостойное желаний, недостойное само по себе. И сама мораль — что, если она есть «воля к отрицанию жизни», скрытый инстинкт уничтожения, принцип упадка, унижения, клеветы, начало конца? И следовательно, опасность опасностей?.. Итак, против морали обратился тогда, с этой сомнительной книгой, мой инстинкт, как заступнический инстинкт жизни, и изобрел себе в корне противоположное учение и противоположную оценку жизни, чисто артистическую, *антихристианскую*. Как было назвать ее? Как филолог и человек слов, я окрестил ее — не без некоторой вольности, ибо кто может знать действительное имя Антихриста? — именем одного из греческих богов: я назвал ее *дионисийской*.

6

Понятно ли теперь, какую задачу я осмелился затронуть этой книгой?.. Как жалею я теперь, что не имел еще

тогда достаточного мужества (или нескромности?), чтобы позволить себе во всех случаях для столь личных воззрений и дерзаний и свой *личный язык*, — что я кропотливо старался выразить шопенгауэровскими и кантовскими формулами чуждые и новые оценки, которые по самой основе своей шли вразрез с духом Канта и Шопенгауэра, не менее чем с их вкусом! Ведь как мыслил Шопенгауэр о трагедии? «То, что дает всему трагическому его своеобразный взмах и подъем, — говорит он в „Мире как воле и представлении“, II, 495¹, — это начало осознания, что мир и жизнь не могут дать истинного удовлетворения, а посему и *не сто́ят* нашей привязанности: в этом состоит трагический дух, — он ведет посему к *отречению*». О, со сколь иной речью обращался ко мне Дионис! О, как далек был от меня именно в то время весь этот дух отречения! Но есть еще нечто значительно худшее в книге, о чем я теперь еще более жалею, чем о том, что затемнил и испортил дионисийские чаяния шопенгауэровскими формулами: то именно, что я вообще испортил себе грандиозную *греческую проблему*, как она тогда возникла передо мною, примесью современнейших вещей! Что я возлагал надежды на то, па что решительно нельзя было надеяться, что все более чем ясно указывало на приближающийся конец! Я, на основании немецкой последней музыки, начал строить басни о «немецкой сущности», словно бы она именно теперь готова открыть самое себя и вновь себя найти, — и это в то самое время, когда немецкий дух, незадолго перед тем еще имевший волю к господству над Европой, силу руководить Европой, — только что безусловно и окончательно *сложил с себя* владычество и, под помпезным предлогом основания империи, совершил свой переход к посредственности, к демократии и к «современным идеям»! Действительно, за это время я научился достаточно безнадежно и беспощадно мыслить об этой «немецкой сущности», равным образом и о современной *немецкой музыке*, которая — сплошь романтика и самая не-греческая из всех возможных форм искусства; кроме того, перворазрядная

¹ В рус. пер.: *Шопенгауэр* А. Полн. собр. соч. М., 1903. Т. 2. С. 446–447.

губительница нервов, вдвойне опасная у такого народа, который любит выпить и почитает неясность за добродетель, а именно в двойном ее качестве охмеляющего и вместе с тем *отуманивающего* наркотика. Однако, оставляя в стороне все скороспелые надежды и ошибочные применения к ближайшей современности, которыми я тогда испортил себе свою первую книгу, — большой дионисийский вопросительный знак, как он в ней поставлен, неизменно остается в силе и по отношению к музыке: какова должна быть музыка, которая уже была бы не романтического происхождения, подобно немецкой, — но *дионисийского*?

7

Но, милостивый государь, что же такое романтика, если *Ваша* книга не романтика? Можно ли довести ненависть к «настоящему», к «действительности» и к «современным идеям» до более высокой степени, чем это сделано в Вашей артистической метафизике, которая скорее поверит в «ничто», скорее признает дьявола, чем «настоящее»? Не гудит ли фундаментальный бас гнева и радости уничтожения под всем Вашим искусством контрапунктического голосоведения, прельщающим уши слушателей, — бешеная решимость против всего, что есть «теперь», — воля, которая не так уж далека от практического нигилизма и как бы говорит: «Лучше уж, чтобы не было ничего истинного, чем допустить, чтобы *Вы* были правы, чтобы *Ваша* истина оправдалась!» Раскройте-ка уши и послушайте сами, господин пессимист и боготворитель искусства, одно-единственное избранное место Вашей книги, то не лишенное красноречия место об истребителях драконов, которое так же соблазнительно должно звучать для молодых ушей и сердец, как и песня пресловутого крысолова. Это ли не настоящее и подлинное признание романтика 1830 года под личиною пессимизма 1850-го? Ведь за ним уже прелюдирует и обычный романтический финал — разрыв, крушение, возвращение и падение ниц перед старой верой, перед старым богом... Да разве *Ваша* пессимистическая книга не есть сама обломок антиэллинизма и романтики, сама нечто «столь же охмеляющее, сколь и отуманивающее», наркотик во вся-

ком случае, даже некое подобие музыки, *немецкой* музыки? И в самом деле послушаем:

«Представим себе подрастающее поколение с этим бестрашием взора, с этим героическим стремлением к чудовищному, представим себе смелую поступь этих истребителей драконов, гордую смелость, с которой они поворачиваются спиной ко всем этим слабосильным доктринам оптимизма, дабы в целом и в полноте „жить с решительностью“: *разве не представляется необходимым*, чтобы трагический человек этой культуры, для самовоспитания к строгости и к ужасу, возжелал нового искусства, *искусства метафизического утешения*, трагедии, как ему принадлежащей и предпозначенной Елены, и воскликнул вместе с Фаустом:

Не должен разве я стремительною мощью
Единый вечный образ вызвать к жизни?»¹

«Разве не представляется *необходимым*?»... Нет, трижды нет, о молодые романтики, это не представляется таким! Но весьма вероятно, что это так *кончится*, что вы так кончите, то есть «утешенными», как писано есть, несмотря на все самовоспитание к строгости и к ужасу, «метафизически утешенными», короче, как кончают романтики, *христианами*... Нет! Научитесь сперва искусству *посюстороннего* утешения, — научитесь смеяться, молодые друзья мои, если вы во что бы то ни стало хотите остаться пессимистами; быть может, вы после этого, как смеющиеся, когда-нибудь да пошлете к черту все метафизическое утешительство — и прежде всего метафизику! Или, чтобы сказать все это языком того дионисийского чудовища, которое зовут Заратустрой:

«Возносите сердца ваши, братья мои, выше, все выше! И не забывайте также и ног! Возносите также и ноги ваши, вы, хорошие танцоры, а еще лучше: стойте на голове!

Этот венец смеющегося, этот венец из роз: я сам возложил на себя этот венец, я сам признал священным свой смех. Никого другого не нашел я теперь достаточно сильным для этого.

¹ «Фауст», II 873–874.

Заратустра-танцор, Заратустра легкий, машущий крыльями, готовый лететь, манящий всех птиц, готовый и проворный, блаженно-легко-готовый:

Заратустра, вещий словом, Заратустра, вещий смехом, не нетерпеливый, не безусловный, любящий прыжки и вперед, и в сторону; я сам возложил на себя этот венец!

Этот венец смеющегося, этот венец из роз: вам, братья мои, кидаю я этот венец! Смех признал я священным; о высшие люди, *научитесь же у меня — смеяться!*»

Так говорил Заратустра, четвертая часть

*Сильс-Мария, Верхний Энгадин,
в августе 1886 года*

РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ ИЗ ДУХА МУЗЫКИ

Предисловие к Рихарду Вагнеру

Чтобы отдалить от себя все возможные сомнения, волнения и недоразумения, к которым, при своеобразном характере нашей эстетической общественности, могут подать повод сопоставленные в этом сочинении мысли, и чтобы иметь возможность написать и эти вводные слова с тем же созерцательным блаженством, отпечаток которого, как окаменелость счастливых и возвышенных часов, лежит на каждой странице, — я вызываю перед взором моим тот миг, когда Вы, мой глубокоуважаемый друг, получите эту книгу: я вижу, как Вы, быть может после вечерней прогулки по зимнему снегу, разглядываете раскованного Прометея на заглавном листе, читаете мое имя и сразу же проникаетесь убеждением, что, каково бы ни было содержание этого сочинения, — автор его несомненно имеет сказать что-либо серьезное и внушительное, равным образом что он при всем, что он измыслил здесь, видел Вас перед собою и обращался к Вам, а следовательно, мог написать лишь нечто соответствующее Вашему присутствию. При этом Вы припомните, что я в то же время, когда создавалось Ваше чудное юбилейное сочинение о Бетховене, то есть среди ужасов и вслечения только что разгоревшейся войны, — готовился к этим мыслям. Но в ошибку впали бы те, которые усмотрели бы в этом совпадении наличность противоречия между патриотическим возбуждением и эстетическим сибаритством, между мужественной серьезностью и веселой игрой; напротив, при действительном прочтении этой книги им станет до изумительности ясным, с какой строго немецкой проблемой мы здесь имеем дело, поставленной нами как раз в средоточие немецких надежд, как точка апогея и по-

ворота. Но, быть может, этим самым лицам покажется вообще неприличным столь серьезное отношение к эстетической проблеме, раз они не в состоянии видеть в искусстве что-либо большее, чем веселая побочность, или, пожалуй, звон бубенчиков, сопровождающий «серьезность существования», но, в сущности, излишний; словно никто не знает, что уже само противопоставление искусства «серьезности существования» — грубое недоразумение. Этим серьезным я позволю себе сказать, что мое убеждение и взгляд на искусство, как на высшую задачу и собственно метафизическую деятельность в этой жизни, согласны с воззрением того мужа, которому я, как передовому великому бойцу на этом пути, посвящаю эту книгу.

Базель, конец 1871 года

1

Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путем логического уразумения, но и путем непосредственной интуиции пришли к сознанию, что поступательное движение искусства связано с двойственностью *аполлонического и дионисийского начал*, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении. Названия эти мы заимствуем у греков, разъясняющих тому, кто в силах уразуметь, глубокомысленные эзотерические учения свои в области воззрений на искусство не с помощью понятий, но в резко отчетливых образах мира богов. С их двумя божествами искусств, Аполлоном и Дионисом, связано наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом мире между искусством пластических образов — аполлоническим — и непластическим искусством музыки — искусством Диониса; эти два столь различных стремления действуют рядом одно с другим, чаще всего в открытом раздоре между собой и взаимно побуждая друг друга ко все новым и более мощным порождениям, дабы в них увековечить борьбу названных противоположностей, только, по-видимому, соединенных общим словом «искусство»; пока наконец чудодейственным

метафизическим актом эллинской «воли» они не явятся связанными в некоторую постоянную двойственность и в этой двойственности не создадут наконец столь же дионисийского, сколь и аполлонического произведения искусства — аттической трагедии.

Чтобы уяснить себе оба этих стремления, представим их сначала как разъединенные художественные миры *сновидения* и *опьянения*, между каковыми физиологическими явлениями подмечается противоположность, соответствующая противоположности аполлонического и дионисийского начал. В сновидениях впервые предстали, по мнению Лукреция, душам людей чудные образы богов; во сне великий ваятель увидел чарующую соразмерность членов сверхчеловеческих существ; и эллинский поэт, спрошенный о тайне поэтических зачатий, также вспомнил бы о сне и дал бы поучение, сходное с тем, которое Ганс Сакс дает в «Мейстерзингерах»:

Мой друг, поэты рождены,
Чтоб толковать свои же сны.
Все то, чем грезим мы в мечтах,
Раскрыто перед нами в снах:
И толк искуснейших стихов
Лишь в толкованье вещей снов¹.

Прекрасная иллюзия видений, в создании которых каждый человек является вполне художником, есть предпосылка всех пластических искусств, а также, как мы увидим, одна из важных сторон поэзии. Мы находим наслаждение в непосредственном уразумении такого образа; все формы говорят нам: нет ничего безразличного и ненужного. Но и при всей жизненности этой действительности снов у нас все же остается еще мерцающее ощущение ее *иллюзорности*, по крайней мере таков мой опыт, распространенность и даже нормальность которого я мог бы подтвердить рядом свидетельств и показаний поэтов. Философски настроенный человек имеет даже предчувствие, что и под этой действительностью, в которой мы живем и существуем, лежит скрытая, вторая действительность, во

¹ Перевод К. А. Свасьяна.

всем отличная, и что, следовательно, и первая есть иллюзия; а Шопенгауэр прямо считает тот дар, по которому человеку и люди, и все вещи представляются временами только фантомами и грезами, признаком философского дарования. Но как философ относится к действительности бытия, так художественно восприимчивый человек относится к действительности снов; он охотно и зорко всматривается в них: ибо по этим образам он толкует себе жизнь, на этих событиях готовится к жизни. И не одни только приятные, ласкающие образы являются ему в такой ясной простоте и понятности: все строгое, смутное, печальное, мрачное, внезапные препятствия, насмешки случая, боязливые ожидания, короче, вся «божественная комедия» жизни, вместе с ее *inferno*¹, проходит перед ним, не только как игра теней — ибо он сам живет и страдает как действующее лицо этих сцен, — но все же не без упомянутого мимолетного ощущения их иллюзорности; и, быть может, многим, подобно мне, придет на память, как они в опасностях и ужасах сна подчас не без успеха ободряли себя восклицанием: «Ведь это — сон! Что ж, буду грезить дальше!» Мне рассказывали также про лиц, могших продлевать один и тот же сон на три и более последовательные ночи, не нарушая его причинной связи, — факты, ясно свидетельствующие о том, что наша внутренняя сущность, общая основа бытия во всех нас, испытывает сон с глубоким наслаждением и радостной необходимостью.

Эта радостная необходимость сонных видений также выражена греками в их Аполлоне; Аполлон, как бог всех сил, творящих образами, есть в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее. Он, по сути своей «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и вспомоществующей во сне и сновидениях природы представляют в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и жизнедостоинной. Но и та

¹ Адом (*лат.*).

нежная черта, через которую сновидение не должно преступать, дабы избежать патологического воздействия — ибо тогда иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, — и эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона: как полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога — творца образов. Его око, в соответствии с его происхождением, должно быть «солнечно»; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благодать прекрасного видения почиет на нем. И таким образом про Аполлона можно было бы сказать в эксцентрическом смысле то, что Шопенгауэр говорит про человека, объятого покрывалом Майи¹ («Мир как воля и представление», I, 416²): «Как среди бушующего моря, с ревом вздымающегося и опускающегося в безбрежном своем просторе горы валов, сидит на челне пловец, доверяясь слабой ладье, — так среди мира мук спокойно пребывает отдельный человек, с доверием опираясь на *principium individuationis*³». Про Аполлона можно было бы даже сказать, что в нем непоколебимое доверие к этому принципу и спокойная неподвижность охваченного им существа получили свое возвышеннейшее выражение, и Аполлона хотелось бы назвать великолепным божественным образом *principii individuationis*, в жестах и взорах которого с нами говорит вся великая радость и мудрость «иллюзии», вместе со всей ее красотой.

В приведенном месте Шопенгауэр описывает нам также тот чудовищный ужас, который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познания явлений, и закон достаточного основания в одном из своих разветвлений окажется допускающим исключение. Если к этому ужасу прибавить блаженный восторг, поднимающийся из недр человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*, то это даст нам понятие о сущности *дионисийского* начала, более всего, пожалуй, нам до-

¹ *Майя* — одно из ключевых понятий древнеиндийской модели мира, обозначает иллюзорность бытия.

² В рус. пер.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1900. Т. 1. С. 365—366.

³ Принципа индивидуации (*лат.*).

ступного по аналогии *отьянения*. Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны просыпаются те дионисийские чувствования, в подъеме коих субъективное исчезает до полного самозабвения. Еще в немецком Средневековье, охваченные той же дионисийской силой, носились все возраставшие толпы, с пением и плясками, с места на место; в этих плясунах св. Иоанна и св. Витта мы узнаем вакхические хоры греков с их историческим прошлым в Малой Азии, восходящим до Вавилона и оргиастических сакеев¹. Бывают люди, которые от недостаточной опытности или вследствие своей тупости с насмешкой или с сожалением отворачиваются, в сознании собственного здоровья, от подобных явлений, считая их «народными болезнями»: бедные, они и не подозревают, какая мертвецкая бледность почиет на этом их «здоровье», как призрачно оно выглядит, когда мимо него вихрем пронесется пламенная жизнь дионисийских безумцев.

Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком. Добровольно предлагает земля свои дары, и мирно приближаются хищные звери скал и пустыни. Цветами и венками усыпана колесница Диониса; под ярмом его шествуют пантера и тигр. Превратите ликующую песню «К радости» Бетховена в картину, и если у вас достанет силы воображения, чтобы увидеть «миллионы, трепетно склоняющиеся во прахе», то вы можете подойти к Дионису. Теперь раб — свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом и «дерзкой модой». Теперь, при благой вести о гармонии миров, каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным, сплоченным со своим ближним, но единым с ним, словно разорвано покрывало Майи и только клочья его еще разпеваются перед таинственным Первоединым.

¹ *Сакеи* — вакхический праздник (от назв. племени сакеев, ныне — региональной группы в составе индонезийского народа кубу).

В пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями творит колдовство. Как звери получили теперь дар слова и земля истекает молоком и медом, так и в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; такими он видел во сне шествовавших богов. Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого. Благоднейшая глина, драгоценнейший мрамор — человек здесь лепится и вырубается, и вместе с ударами резца дионисийского миротворца звучит элевсинский¹ мистический зов: «Вы повергаетесь ниц, миллионы? Мир, чуешь ли ты своего Творца?»

2

Мы рассматривали до сих пор аполлоническое начало и его противоположность — дионисийское как художественные силы, прорывающиеся из самой природы, *без посредства художника-человека*, и как силы, в коих художественные позывы этой природы получают ближайшим образом и прямым путем свое удовлетворение: это, с одной стороны, мир сонных грез, совершенство которых не находится ни в какой зависимости от интеллектуального развития или художественного образования отдельного лица, а с другой стороны, действительность опьянения, которая также немало не обращает внимания на отдельного человека, а скорее стремится уничтожить индивид и освободить его мистическим ощущением единства. Противопоставленный этим непосредственным художественным состояниям природы, каждый художник является только «подражателем», и притом либо аполлоническим художником сна, либо дионисийским художником опьянения, либо, наконец, —

¹ Элевсин — город в Греции; выросшие из древнего земледельческого культа Элевсинские мистерии — плод высочайшего расцвета греческой народной религии.

чему пример мы можем видеть в греческой трагедии — одновременно художником и опьянения, и сна; этого последнего мы должны себе представить примерно так: в дионисийском опьянении и мистическом самоотчуждении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, падает он, и вот аполлоническим воздействием сна ему открывается его собственное состояние, то есть его единство с внутренней первоосновой мира в *символическом подобии сновидения*.

После этих общих предпосылок и сопоставлений подойдем теперь поближе к *грекам* и посмотрим, в какой степени эти *художественные инстинкты природы* были у них развиты и какой высоты они достигли, чем мы и предоставим себе возможность глубже понять и оценить отношение греческого художника к своим прообразам, или, по аристотелевскому выражению, его «подражание природе». *О снах* греков, несмотря на их обширную литературу и анекдоты о снах, приходится говорить только предположительно, хотя и с довольно значительной степенью достоверности; при невероятной пластической точности и верности их взгляда и их искренней любви к светлым и смелым краскам, несомненно, придется, к стыду всех рожденных после, предположить и в их снах логическую причинность линий и очертаний, красок и групп, сходную с их лучшими рельефами — смену сцен, совершенство коих, если вообще в данном случае уместно сравнение, дало бы нам, конечно, право назвать грезящего грека Гомером и Гомера грезящим греком; и это в более глубоком смысле, чем когда современный человек в отношении к своим снам осмеливается сравнивать себя с Шекспиром.

Напротив того, нам не приходится опираться на одни предположения, когда мы имеем в виду показать ту огромную пропасть, которая отделяет *дионисийского грека* от дионисийского варвара. Во всех концах древнего мира — оставляя здесь в стороне новый, — от Рима до Вавилона — можем мы указать существование дионисийских празднеств, тип которых в лучшем случае относится к типу греческих, как бородатый сатир, заимствовавший от козла свое имя и атрибуты, к самому Дионису. Почти везде центр этих празднеств лежал в неограниченной половой разнузданнос-

ти, волны которой захлестывали каждый семейный очаг с его достопочтенными узаконениями; тут спускалось с цепи самое дикое зверство природы, вплоть до того отвратительного смешения сладострастия и жестокости, которое всегда представлялось мне подлинным «напитком ведьмы». От лихорадочных возбуждений этих празднеств, знание о которых проникало в Грецию по всем сухопутным и морским путям, греки были, по-видимому, некоторое время вполне защищены и охранены царившим здесь во всем своем гордом величии образом Аполлона, который не мог противопоставить голову Медузы более опасной силе, чем этот грубый, карикатурный дионисизм. Эта величественно отказчивая осанка Аполлона увековечена дорическим искусством. Сомнительным и даже невозможным стало названное противодействие, когда наконец подобные же стремления пробилась из тех недр, где заложены были глубочайшие корни эллинской природы; теперь влияние дельфийского бога ограничивалось своевременным заключением мира, позволявшим вырвать из рук могучего противника его губительное оружие. Это перемирие представляет важнейший момент в истории греческого культа: куда ни взглянешь, всюду видны следы переворота, произведенного этим событием. То было перемирие двух противников с точным отграничением подлежащих им отныне сфер влияния и с периодической пересылкой почетных подарков; в сущности же, через пропасть не было перекинуто моста. Но если теперь мы бросим взгляд на то, как под давлением этого мирного договора проявлялось дионисийское могущество, мы должны будем, по сравнению с упомянутыми вавилонскими сакеями и возвращением в них человека на ступень тигра и обезьяны, признать за дионисийскими оргиями греков значение празднеств искупления мира и дней духовного просветления. У них впервые природа достигает своего художественного восторга, впервые у них разрушение *principii individuationis* становится художественным феноменом. Здесь бессилен отвратительный напиток ведьмы из сладострастия и жестокости: лишь странное смешение и двойственность аффектов у дионисийских мечтателей напоминает о нем — как снадобья исцеления напоминают смертельные яды, — выражаясь в том явлении, что страдания вызывают

радость, что восторг вырывает из души мучительные стоны. В высшей радости раздается крик ужаса или тоскливой жалобы о невозполнимой утрате. В этих греческих празднествах прорывается как бы сентиментальная черта природы, словно она вздыхает о своей раздробленности на индивиды. Пение и язык жестов у таких двойственно настроенных мечтателей были для гомеровско-греческого мира чем-то новым и неслыханным; в особенности возбуждала в нем страх и ужас дионисийская музыка. Если музыка отчасти и была уже знакома ему, как аполлоническое искусство, то, строго говоря, лишь как волнообразный удар ритма, пластическая сила которого была развита в применении к изображению аполлонических состояний. Музыка Аполлона была дорической архитектуроникой в тонах, но в тонах, едва означенных, как они свойственны кифарс. Тщательно устранялся, как неаполлонический, тот элемент, который главным образом характерен для дионисийской музыки, а вместе с тем и для музыки вообще, — потрясающее могущество тона, единообразный поток мелоса¹ и ни с чем не сравнимый мир гармонии. Дионисийский дифирамб побуждает человека к высшему подъему всех его символических способностей; нечто еще никогда не испытанное ищет своего выражения — уничтожение покрывала Майи, единобытие, как гений рода и даже самой природы. Существо природы должно найти себе теперь символическое выражение; необходим новый мир символов, телесная символика во всей ее полноте, не только символика уст, лица, слова, но и совершенный, ритмизирующий все члены плясовой жест. Затем внезапно и порывисто растут другие символические силы, силы музыки, в ритмике, динамике и гармонии. Чтобы охватить это всеобщее освобождение от оков всех символических сил, человек должен был уже стоять на той высоте самоотчуждения, которая ищет своего символического выражения в указанных силах: дифирамбический служитель Диониса тем самым может быть понят лишь себе подобным! С каким изумлением должен был взирать на него аполлонический грек! С изумлением тем большим, что к нему примешивалось жуткое сознание, что все это, в сущ-

¹ *Мелос* — обобщенное понятие мелодического начала в музыке.

ности, не так уж чуждо ему, что его аполлоническое сознание, пожалуй, лишь покрывало, скрывающее от него этот дионисийский мир.

3

Чтобы понять сказанное, нам придется как бы не оставить камня на камне на всем этом художественно возведенном здании *аполлонической культуры*, пока мы не дойдем до фундамента, на котором оно построено. ...нашему взгляду представятся чудные образы *олимпийских богов*. Если между ними мы усмотрим и Аполлона как божество, не претендующее на первое место, то пусть это не вводит нас в заблуждение. Тот же инстинкт, который нашел свое воплощение в Аполлоне, породил и весь этот олимпийский мир вообще, и в этом смысле Аполлон может для нас сойти за отца его. Какова же была та огромная потребность, из которой возникло столь блистательное собрание олимпийских существ?

Тот, кто подходит к этим олимпийцам с другой религией в сердце и думает найти у них нравственную высоту, даже святость, бестелесное одухотворение, исполненные милосердия взоры, — тот неизбежно и скоро с недовольством и разочарованием отвернется от них. Здесь ничто не напоминает об аскезе, духовности и долге; здесь все говорит нам лишь о роскошном, даже торжествующем существовании, в котором все наличное обожествляется, безотносительно к тому — добро оно или зло. И зритель, глубоко пораженный, остановится перед этим фантастическим избытком жизни и спросит себя: с каким же волшебным напитком в теле прожили, наслаждаясь жизнью, эти заносчивые люди, что им, куда они ни глянут, отовсюду улыбается облик Елены, как «в сладкой чувственности парящий» идеальный образ их собственного существования. Этому готовому уже отвернуться и отойти зрителю должны мы крикнуть, однако: «Не уходи, а послушай сначала, что народная мудрость греков вещает об этой самой жизни, которая здесь раскинулась перед тобой в такой необъяснимой истинности. Ходит стародавнее предание, что царь Мидас долгое время гонялся по лесам за мудрым *Силенам*, спутником

Диониса, и не мог изловить его. Когда тот наконец попал к нему в руки, царь спросил, что для человека наилучшее и наипредпочтительнейшее. Упорно и недвижно молчал демон; наконец, принуждаемый царем, он с раскатистым хохотом разразился такими словами: „Злополучный однодневный род, дети случая и нужды, зачем вынуждаешь ты меня сказать тебе то, чего полезнее было бы тебе не слышать? Наилучшее для тебя вполне недостижимо: не родиться, не *быть* вовсе, быть *ничем*. А второе по достоинству для тебя — скоро умереть“».

Как относится к этой народной мудрости олимпийский мир богов? Как исполненное восторгов видение истязуемого мученика к его пытке.

Теперь перед нами как бы расступается олимпийская волшебная гора и показывает нам свои корни. Грек знал и ощущал страхи и ужасы существования; чтобы иметь вообще возможность жить, он вынужден был заслонить себя от них блестящим порождением грез — олимпийцами. Необычайное недоверие к титаническим силам природы, безжалостно царящая над всем познанным Мойра, коршун великого друга людей — Прометея, ужасающая судьба мудрого Эдипа, проклятие, тяготевшее над родом Атридов и принудившее Ореста к матереубийству, короче — вся эта философия лесного бога, со всеми ее мифическими примерами, от которой погибли меланхолические этруски, — непрерывно все снова и снова преодолевалась греками при посредстве того художественного *междумирия* олимпийцев или во всяком случае прикрывалась им и скрывалась от взоров. Чтобы иметь возможность жить, греки должны были, по глубочайшей необходимости, создать этих богов; это событие мы должны представлять себе приблизительно так: из первобытного титанического порядка богов ужаса через посредство указанного аполлонического инстинкта красоты путем медленных переходов развился олимпийский порядок богов радости; так розы пробиваются из тернистой чаши кустов. Как мог бы иначе такой болезненно чувствительный, такой неистовый в своих желаньях, такой из ряда вон склонный к *страданию* народ вынести существование, если бы оно не было представлено ему в его богах озаренным в столь ослепительном ореоле. Тот же инстинкт,

который вызывает к жизни искусство, как дополнение и завершение бытия, соблазняющее на дальнейшую жизнь, — создал и олимпийский мир, как преображающее зеркало, поставленное перед собой эллинской «волей». Так боги оправдывают человеческую жизнь, сами живя этой жизнью, — единственная удовлетворительная теодицея! Существование под яркими солнечными лучами таких богов ощущается как нечто само по себе достойное стремления, и действительное *страдание* гомеровского человека связано с уходом от жизни, прежде всего со скорым уходом; так что теперь можно было бы сказать об этом человеке обратное изречению силеновской мудрости: «Наихудшее для него — скоро умереть, второе по тяжести — быть вообще подверженным смерти». И если когда раздается жалоба, то плачет она о краткой жизни Ахилла, о подобной древесным листьям смене преходящих людских поколений, о том, что миновали времена героев. И для величайшего героя не ниже его достоинства стремиться продолжать жизнь, хотя бы и в качестве поденщика. Так неистово стремится «воля» на аполлонической ступени к этому бытию, так сильно в гомеровском человеке чувство единства с ним, что даже обращается в хвалебную песнь ему.

Здесь необходимо сказать, что вся эта, с таким вождением и тоской созерцаемая новым человеком, гармония, это единство человека с природой, для обозначения которого Шиллер пустил в ход термин «наивное», — ни в коем случае не представляет простого, само собой понятного, как бы неизбежного состояния, с которым мы *необходимо* встречаемся на пороге каждой культуры, как с раем человечества: чему-либо подобному могла поверить лишь эпоха, желавшая видеть в Эмиле¹ Руссо художника и думавшая, что нашла в Гомере такого выросшего на лоне природы художника — Эмиля. Там, где мы в искусстве встречаемся с «наивным», мы вынуждены признать высшее действие аполлонической культуры, которой всегда приходится разрушать царство титанов, поражать насмерть чудовищ и при посредстве могущественных фантазмагорий и радостных

¹ *Эмиль* — герой педагогического трактата Жан-Жака Руссо «Эмиль, или О воспитании», проникнутого идеями свободы и близости к природе.

иллюзий одерживать победы над ужасающей глубиной миропонимания и болезненной склонностью к страданию. Но как редко достигается эта наивность, эта полная поглощенность красотой иллюзии! Как невыразимо возвышен поэтому Гомер, который, как отдельная личность, относится ко всей аполлонической народной культуре так же, как отдельный художник сновидения ко всем сновидческим способностям народа и природы вообще. Гомеровская «наивность» может быть понята лишь как совершенная победа аполлонической иллюзии: это — та иллюзия, которой так часто пользуется природа для достижения своих целей. Действительная цель прячется за образом химеры: мы протираем руки к этой последней, а природа своим обманом достигает первой. В греках хотела «воля» узреть самое себя, в преображении гения и в мире искусства; для своего самопрославления ее создания должны были сознавать себя достойными такой славы, они должны были узреть и узнать себя в некоей высшей сфере, но так, чтобы этот совершенный мир их созерцаний не мог стать для них императивом или укором. Таковой была сфера красоты, в которой они видели свои отражения — олимпийцев. Этим отражением красоты эллинская «воля» боролась с коррелятивным художественному таланту талантом страдания и мудрости страдания; и как памятник ее победы стоит перед нами Гомер, наивный художник.

4

Об этом наивном художнике мы можем получить некоторое поучение из аналогии сна. Если мы представим себе грезящего, как он среди иллюзии мира грез, не нарушая их, обращается к себе с увещанием: «Ведь это сон; что ж, буду грезить дальше»; если мы отсюда можем заключить о глубокой внутренней радостности сновидения; если мы, с другой стороны, для возможности грезить с этой глубокой радостностью созерцания должны вполне забыть день с его ужасающей навязчивостью, то мы вправе истолковывать себе все эти явления, под руководством снотолкователя Аполлона, примерно следующим образом. Сколь ни несомненно то, что из двух половин жизни, бдения и сна, пер-

вая представляется нам без всякого сравнения более предпочтительной, важной, достопочтенной, жизнедостойной, даже единственно жизненной, я тем не менее решаюсь, при всей видимости парадокса, утверждать с точки зрения той таинственной основы нашей сущности, явление коей мы представляем, — прямо обратную оценку сновидения. Действительно, чем более я подмечаю в природе ее всемогущие художественные инстинкты, а в них страстное стремление к иллюзии, к избавлению путем иллюзии, тем более чувствую я необходимость метафизического предположения, что Истинно-Сущее и Первоединое, как вечно страждущее и исполненное противоречий, нуждается вместе с тем для своего постоянного освобождения в восторженных видениях, в радостной иллюзии; каковую иллюзию мы, погруженные в него и составляющие часть его, необходимо воспринимаем как истинно не-сущее, то есть как непрестанное становление во времени, пространстве и причинности, другими словами, как эмпирическую реальность. Итак, если мы отвлечемся на мгновенье от нашей собственной «реальности», примем наше эмпирическое существование, как и бытие мира вообще, за возникающее в каждый данный момент представление Первоединоного, то сновидение получит для нас теперь значение «*иллюзии в иллюзии*» и тем самым еще более высокого удовлетворения исконной жажды иллюзии. По этой самой причине внутреннему ядру природы доставляет такую неопишемую радость наивный художник и наивное произведение искусства, которое также есть лишь «*иллюзия в иллюзии*». Рафаэль, сам один из этих бессмертных «наивных», изобразил нам в символической картине такое депотенцирование иллюзии в иллюзию, этот первопроцесс наивного художника, а вместе с тем и аполлонической культуры. В его *Преображении* мы видим на нижней половине в бесноватом отроке, отчаявшихся вожаках, беспомощно перепуганных учениках отражение вечного и изначального страдания, единой основы мира: иллюзия здесь отражение вечного противоречия — отца вещей. И вот из этой иллюзии подымается, как дыхание амброзии, новый, видению подобный, иллюзорный мир, невидимый тем, кто внизу охвачен первой иллюзией, — сияющее парение в чистейшем блаженстве и безболезненном созерцании,

сверкающем в широко открытых очах. Здесь перед нашими взорами в высшей символике искусства распростерт аполлонический мир красоты и его подпочва, страшная мудрость Силеня, и мы интуицией понимаем их взаимную необходимость. Аполлон же опять выступает перед нами как обоготворение *principii individuationis*, в котором только и находит свое свершение вечно достигаемая задача Первоединого — его избавление через иллюзию: возвышенным жестом он указывает нам на необходимость всего этого мира мук, дабы под давлением его каждая отдельная личность стремилась к созданию спасительного видения и затем, погруженная в созерцание его, спокойно держалась бы среди моря на своем шатком челне.

Это обоготворение индивидуации, если вообще представлять себе его императивным и дающим предписания, знает лишь *один* закон — индивида, то есть сохранение границ индивида, *меру* в эллинском смысле. Аполлон, как этическое божество, требует от своих меры и, дабы иметь возможность соблюдать таковую, самопознания. И таким образом, рядом с эстетической необходимостью красоты стоят требования «Познай самого себя» и «Сторонись чрезмерного!». Самопревозношение и чрезмерность рассматривались как враждебные демоны не-аполлонической сферы по существу, а посему и как свойства до-аполлонического времени, века титанов, и вне-аполлонического мира, то есть мира варваров. За свою титаническую любовь к человеку Прометей подлежал отдаче на растерзание коршунам; чрезмерность мудрости, разрешившей загадку сфинкса, должна была повергнуть Эдипа в затянувший его водоворот злодеяний; так истолковывал дельфийский бог греческое прошлое.

«Титаническим» и «варварским» представлялось аполлоническому греку и действие *дионисийского* начала, хотя он не скрывал от себя при этом и своего внутреннего родства с теми поверженными титанами и героями. Мало того, он должен был ощущать еще и то, что все его существование, при всей красоте и умеренности, покоится на скрытой подпочве страдания и познания, открывавшейся ему вновь через посредство этого дионисийского начала. И вот же — Аполлон не мог жить без Диониса! «Титаническое» и «варварское» начала оказались в конце концов такой же необ-

ходимостью, как и аполлоническое! И представим себе теперь, как в этот, построенный на иллюзии и самоограничении и искусственно огражденный плотинами, мир вдруг врываются экстагические звуки дионисийского торжества с его все более и более манящими волшебными напевами, как в этих последних изливается вся *чрезмерность* природы в радости, страдании и познании, доходя до пронзительного крика; подумаем только, какое значение мог иметь в сравнении с этими демоническими народными песнями художник-псалмопевец Аполлона и призрачные звуки его лиры! Музы искусств «иллюзии» поблекли перед искусством, которое в своем опьянении вещало истину; мудрость Силена зывала: *горе! горе!* — радостным олимпийцам! Индивид со всеми его границами и мерами тонул здесь в самозабвении дионисийских состояний и забывал аполлонические законоположения. *Чрезмерность* оказывалась истиной; противоречие, в муках рожденное блаженство говорило о себе из самого сердца природы. И таким образом везде, куда ни проникало дионисийское начало, аполлоническое упразднялось и уничтожалось. Но столь же несомненно и то, что там, где первый натиск бывал отбит, престиж и величие дельфийского бога выступали непреклоннее и строже, чем когда-либо. Я именно и могу только объяснить себе *дори-ческое* государство и дорическое искусство как постоянный воинский стан аполлонического начала: лишь в непрерывном противодействии титанически-варварской сущности дионисийского начала могли столь долго продержаться такое упорно-неподатливое, со всех сторон огражденное и укрепленное искусство, такое воинское и суровое воспитание, такая жестокая и беспощадная государственность.

До сих пор я детально излагал то, что было мною замечено в самом начале этого рассуждения, а именно: как дионисийское и аполлоническое начала во все новых и новых последовательных порождениях, взаимно побуждая друг друга, властвовали над эллинством; как из «бронзового» века с его битвами титанов и его суровой народной философией под властью аполлонического стремления к красоте развился гомеровский мир; как это «наивное» великолепие вновь было поглощено ворвавшимся потоком дионисизма и как в противовес этой новой власти поднял-

ся аполлонизм, замкнувшись в непоколебимом величии дорического искусства и миропонимания. Если таким образом древнейшая эллинская история в борьбе указанных двух враждебных принципов распадается на четыре большие ступени искусства, то теперь мы испытываем побуждение к дальнейшим вопросам о конечном плане всего этого становления и всей этой деятельности, если только мы не станем считать последний по времени период дорического искусства за вершину и цель этих художественных стремлений, и здесь нашему взору открывается величественное и достославное художественное создание *аттической трагедии* и драматического дифирамба как совместная цель обоих инстинктов, таинственный брак которых, после долгой предварительной борьбы, возвеличен был рождением первенца, соединившего в себе Антигону и Кассандру.

5

Теперь мы приближаемся к истинной цели нашего исследования, направленного к познанию дионисийски-аполлонического гения и его художественного создания или по меньшей мере к исполненному чаянию прозрению в эту вступительную мистерию. Здесь ближайшим образом мы поставим себе вопрос: где именно впервые подмечается в эллинском мире этот новый росток, развивающийся впоследствии в трагедию и в драматический дифирамб? Образное разрешение этого вопроса дает нам сама древность, когда она сопоставляет на своих барельефах, геммах и т. д. *Гомера и Архилоха*¹ как праотцев и священноносцев греческой поэзии в ясном ощущении того, что только эти оба могут рассматриваться как вполне и равно оригинальные натуры, изливающие пламенный поток на всю совокупность греческого будущего. Гомер, погруженный в себя престарелый сновидец, тип аполлонического, наивного художника, с изумлением взирает на страстное чело дико носящегося в вихре жизни, воинственного служителя муз — Архилоха, а новейшей эстетике удалось только прибавить свое толкование, что здесь противопоставляется «объективному» ху-

¹ *Архилох* (2-я пол. VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт-лирик.

ложнику первый «субъективный». Нам от этого толкования немного проку, так как мы знаем субъективного художника только как плохого художника, и мы во всех родах и степенях искусства во-первых и прежде всего требуем победы над субъективизмом, избавления от Я и молчания всякой индивидуальной воли и похоти; мало того, вне объективности, вне чистого, бескорыстного созерцания мы не можем уверовать в малейшее истинно художественное творчество. Поэтому наша эстетика должна сначала разрешить проблему, как вообще возможен «лирик» как художник: он, по свидетельству всех времен, постоянно твердящий Я и пропевающий перед нами всю хроматическую гамму своих страстей и желаний. Именно этот Архилох, рядом с Гомером, пугает нас криком ненависти и презрения, пьяными вспышками своей страсти; не является ли поэтому он, первый художник, получивший наименование субъективного, — по существу нехудожником? Но откуда тогда уважение, высказанное ему, поэту, дельфийским оракулом, этим очагом «объективного» искусства, в весьма знаменательных изречениях?

На процесс своего поэтического творчества пролил свет Шиллер в одном ему самому необъяснимом, но, по-видимому, не вызывающем у него сомнений психологическом наблюдении: он признается именно, что в подготовительном к акту поэтического творчества состоянии не имел в себе и перед собою чего-либо похожего на ряд картин со стройной причинной связью мыслей, но скорее некоторое *музыкальное настроение* («Ощущение у меня вначале является без определенного и ясного предмета; таковой образуется лишь впоследствии. Некоторый музыкальный строй души предваряет всё, и лишь за ним следует у меня поэтическая идея»¹). Присоединим теперь к этому важнейший феномен всей античной лирики — везде признававшееся вполне естественным соединение, даже тождественность *лирика с музыкантом*, по сравнению с которой наша новейшая лирика предстает изваянием божества без головы, — и мы можем теперь на основании нашей изложенной выше эстетической метафизики объяснить себе лирика следующим образом.

¹ Из письма Шиллера к Гёте от 18 марта 1796 г. // Гёте И. В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 181.

Он вначале, как дионисийский художник, вполне сливается с Первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит образ этого Первоединого как музыку, если только последняя по праву была названа повторением мира и вторичным слепком с него; но затем эта музыка становится для него как бы зримой в *символическом сновидении* под аполлоническим воздействием сна. Прежнее, лишённое образов и понятий отражение изначальной скорби в музыке, с ее разрешением в иллюзии, создает теперь вторичное отражение в форме отдельного уподобления или примера. Свою субъективность художник сложил уже с себя в дионисийском процессе: картина, которая являет ему теперь его единство с сердцем мира, есть сонная греза, воплощающая как изначальное противоречие и изначальную скорбь, так и изначальную радость иллюзии. Я лирика звучит, таким образом, из бездн бытия: его «субъективность» в смысле новейших эстетиков — одно воображение. Когда Архилох, первый лирик греков, выражает свою бешеную любовь и вместе с тем свое презрение дочерям Ликамба, то не его страсть пляшет перед нами в оргиастическом хмеле: мы видим Диониса и его менад, мы видим опьяненного мечтателя-безумца Архилоха, погруженного в сон, упавшего на землю — как нам это описывает Еврипид в «Вакханках», — спящего на высокой альпийской луговине под полуденным солнцем, и вот к нему подходит Аполлон и прикасается к нему лавром. Дионисийски-музыкальная зачарованность спящего мечет теперь вокруг себя как бы искры образов, лирические стихи, которые в своем высшем развитии носят название трагедий и драматических дифирамбов.

Пластик, а равно и родственный ему эпик погружен в чистое созерцание образов. Дионисийский музыкант — без всяких образов, сам во всей своей полноте — изначальная скорбь и изначальный отзвук ее. Лирический гений чувствует, как из мистических состояний самоотчуждения и единства вырастает мир образов и символов, имеющий совсем другую окраску, причинность и быстроту, чем тот мир пластика и эпика. В то время как последний с радостной отрадой живет среди этих образов, и только среди них, и не устаёт любовно созерцать их в мельчайших их подробностях; в то время как даже образ гневного Ахилла для

него не более как образ, гневным выражением которого он наслаждается с радостью, вызываемой иллюзией снов — так что он этим зеркалом иллюзии огражден от соединения и слияния со своими образами, — образы лирика, напротив, не что иное, как *он* сам и только как бы различные объективации его самого, отчего он, будучи центром, вокруг которого вращается этот мир, и вправе вымолвить *Я*; но только это *Я* не сходно с *Я* бодрствующего эмпирически-реального человека, а представляет собою единственное вообще истинно-сущее и вечное, покоящееся в основе вещей *Я*, сквозь отображения которого взор лирического гения проникает в основу вещей. Теперь представим себе, что он среди этих отображений увидел и *самого себя*, как не-гения, то есть свой «субъект», всю толпу субъективных, направленных на определенный и кажущийся ему реальным предмет страстей и движений воли; если теперь может показаться, что лирический гений и соединенный с ним не-гений представляют одно целое, и первый высказывает о себе самом упомянутое словечко «я», то нас эта видимость уже не может ввести в заблуждение, как она, несомненно, ввела тех, которые определили лирика как субъективного поэта. В действительности Архилох, сжигаемый страстью, любящий и ненавидящий человек, лишь видение того гения, который теперь уже не Архилох, но гений мира и символически выражает изначальную скорбь в подобии человека-Архилоха; между тем как тот субъективно-желающий и стремящийся человек-Архилох вообще никак и никогда не может быть поэтом. Но нет и никакой нужды, чтобы лирик имел перед собой как отражение вечного бытия именно только феномен человека-Архилоха; и трагедия доказывает, насколько далеко может отойти мир видений лирика от этого действительно ближе всего стоящего феномена.

Шопенгауэр, от которого не скрылась трудность, представляемая лириком для философии искусства, полагает, что нашел выход, по которому я, однако, не считаю возможным следовать за ним, между тем как одному ему, в его глубокомысленной метафизике музыки, дано было в руки средство к окончательному устранению указанной трудности, что, как я полагаю, здесь в его духе и во славу его мною и сделано. Что до него самого, то он, в противовес сказан-

ному мною, дает нижеследующее определение собственной сущности песни («Мир как воля и представление», I, 295¹): «Субъект воли, то есть собственное хотение, — вот что наполняет сознание поющего, часто как свободная от оков, удовлетворенная воля (радость), еще чаще, пожалуй, как задержанная воля (печаль), но всегда как аффект, страсть, возбужденное состояние души. Рядом же с этим и вместе с этим певец, при взгляде на окружающую природу, осознает себя как субъект чистого, безвольного познания, неколебимый душевный покой которого приходит теперь в столкновение с напором всегда ограниченного, все еще недостаточного хотения; ощущение этого контраста, этого взаимодействия и есть то, что выражается в целостности песни и что является сущностью лирического состояния вообще. В нем как бы подходит к нам чистое познание, дабы спасти нас от воли и ее напора; мы следуем за ним, но лишь на мгновенья: все вновь и вновь хотение и воспоминание о наших личных целях вырывают нас из спокойной созерцательности; но и близкая красота окружающего нас, в которой нам дано чистое безвольное познание, все снова выманивает нас у воли. Поэтому-то в песне и лирическом настроении так странно смешиваются воля (личный интерес целей) и чистое созерцание всего нас окружающего; начинают искать соотношения между обеими или воображать таковые; субъективное настроение, аффект воли придают созерцанию окружающего своеобразную окраску, а эта последняя в рефлексе, в свою очередь, переносится на волю; истинная песня и будет отпечатком всего этого столь смешанного и в то же время раздельного душевного состояния».

Кто мог бы не заметить в этом описании, что лирика здесь характеризуется как не вполне достигнутое, как бы скачками, и то редко, приводящее к цели искусство, даже как полуискусство, *сущность* которого будто бы состоит в том, что хотение и чистое созерцание, то есть незстетическое и эстетическое состояния, как-то странно перемешаны между собой? Мы же, скорее, утверждаем, что вся эта противоположность, которую *Шопенгауэр* кладет в основу своего

¹ В рус. пер.: *Шопенгауэр* А. Мир как воля и представление. Т. 1. С. 258–259.

деления искусств как мерило ценности, противоположность субъективного и объективного, вообще неуместна в эстетике, так как субъект, волящий и преследующий свои эгоистические цели индивид, мыслим только как противник искусства, а не как его источник. Поскольку же субъект — художник, он уже свободен от своей индивидуальной воли и стал как бы медиумом, средой, через которую единый истинно-сущий субъект празднует свое освобождение в иллюзии. Ибо прежде всего — для нашего унижения и возвеличения — нам должно быть ясно то, что вся эта комедия искусства разыгрывается вовсе не для нас, как бы для нашего исправления и образования, что мы даже ничуть не являемся действительными творцами этого мира искусства, но вправе, конечно, предположить о себе, что для действительного творца этого мира мы уже образы и художественные проекции и что в этом значении художественных произведений лежит наше высшее достоинство, ибо только как *эстетический феномен* бытие и мир *оправданы* в вечности, хотя, конечно, наше понимание этого своего значения едва ли чем отличается от того, которое написанные на полотне войны имеют о представленной на нем битве. А если так, то и все наше художественное знание по существу своему вполне иллюзорно, ибо мы, как знающие, не едины и не тождественны с тем существом, которое, будучи единственным творцом и зрителем этой комедии искусства, в ней создает и находит себе вечное наслаждение. Лишь поскольку гений в акте художественного порождения сливается с тем Первохудожником мира, он и знает кое-что о вечной сущности искусства, ибо в этом последнем состоянии он чудесным образом уподобляется жуткой фигуре из сказки, умеющей оборачивать глаза и смотреть на саму себя; теперь он в одно и то же время субъект и объект, в одно и то же время поэт, актер и зритель.

6

По отношению к Архилоху учеными изысканиями обнаружено, что он ввел *народную песню* в литературу и что это деяние и доставило ему, по общей оценке греков, то исключительное место, которое он занимает рядом с Гомером.

ром. Но что представляет собою сама народная песня в ее противоположности к вполне аполлоническому эпосу? Что же иное, как не *perpetuum vestigium*¹ соединения аполлонического и дионисийского начал; ее огромное, простирающееся на все народы и непрестанно увеличивающееся во все новых и новых порождениях распространение свидетельствует нам о том, сколь могущественно это двойственное художественное стремление природы, оставляющее в народной песне следы, аналогичные тем, которые подмечаются в музыке народа, увековечивающей его оргиастические волнения. Да, вероятно, и историческим путем может быть доказано, что каждая богатая народными песнями и продуктивная в этом отношении эпоха в то же время сильнейшим образом была волнуема и дионисийскими течениями, на которые необходимо всегда смотреть как на подпочву и предпосылку народной песни.

Но ближайшим образом народная песня имеет для нас значение музыкального зеркала мира, первоначальной мелодии, ищущей себе теперь параллельного явления в грезе и выражающей эту последнюю в поэзии. *Мелодия, таким образом, есть первое и общее*, отчего она и может испытать несколько объективаций, в нескольких текстах. Она и представляется в наивной оценке народа без всяких сравнений более важной и необходимой стороной дела. Мелодия рождает поэтическое произведение из себя, и притом все снова и снова; не что иное говорит нам и *деление народной песни на строфы*: я всегда с удивлением рассматривал этот феномен, пока наконец не нашел ему такого объяснения. Кто взглянет на собрание народных песен, например на «Des Knaben Wunderhorn»², с точки зрения этой теории, найдет бесчисленные примеры того, как непрестанно рождающая мелодия мечет вокруг себя искры образов; их пестрота, их внезапная смена, подчас даже бешеная стремительность являют силу, до крайности чуждую эпической иллюзии и ее спокойному течению. С точки зрения эпоса этот неравномерный и беспорядочный мир образов лирики попросту

¹ Вечный след (лат.).

² «Волшебный рог мальчика» (нем.) — собрание народных песен, изданное Клеменсом Брентано и Людвигом Арнимом.

заслуживает осуждения; и так наверняка и относились к нему торжественные эпические рапсоды аполлонических празднеств в эпоху Терпандра¹.

Итак, мы имеем в поэтическом творчестве народной песни высшее напряжение языка, стремящегося *подражать музыке*; поэтому с Архилохом выступает новый мир поэзии, в глубочайшем основании своем противоречащий гомеровскому. Вместе с тем мы описали единственно возможное отношение между поэзией и музыкой, словом и звуком: слово, образ, понятие ищет некоторого выражения, аналогичного музыке, и само испытывает теперь на себе ее могущество. В этом смысле мы можем различать в истории языка греческого народа два главных течения, смотря по тому, подражал ли язык миру явлений и образов или миру музыки. Стоит только поглубже призадуматься над словесным различием окраски синтаксического строя, материала слов у Гомера и Пиндара², чтобы понять значение этой противоположности; при этом каждому станет осязаемо ясно, что между Гомером и Пиндаром должны были прозвучать *оргиастические мелодии флейты Олимпа*, которые еще в век Аристотеля, среди бесконечно более развитой музыки, влекли к опьяненному воодушевлению и, казалось, своим первоначальным воздействием возбуждали к подражанию все поэтические средства выражения современных им людей. Я напомним здесь об одном всем знакомом феномене наших дней, представляющемся с точки зрения нашей эстетики только предосудительным. Мы постоянно встречаемся с тем, как та или другая симфония Бетховена побуждает отдельных слушателей к передаче впечатления в ряде образов, хотя бы сопоставление различных порожденных музыкальным произведением образных миров и казалось при этом весьма фантастическим, пестрым, а подчас

¹ *Терпандр* (ок. 675 до н.э.) — древнегреческий музыкант и поэт с острова Лесбос; изобретатель семиструнной лиры.

² *Пиндар* (ок. 518—442 или 438 до н.э.) — древнегреческий поэт-лирик. Ему принадлежат хоровые песнопения, культовые гимны, похвальные песни в честь победителей на Олимпийских, Дельфийских и других спортивных играх. Поэзия Пиндара отличается сложностью строфической структуры, торжественной величавостью языка и прихотливостью ассоциативных переходов.

даже и противоречивым; изощрять свое убогое остроумие над такими сопоставлениями и при этом не замечать феномена поистине достойного истолкования — совершенно в духе названной эстетики. И даже если композитор воспользовался образами для толкования своего произведения, если, к примеру, он обозначил симфонию как пасторальную и одну какую-либо ее часть — как «сцену у ручья», а другую — как «веселую сходку поселян», то и это равным образом только уподобления, рожденные из музыки представления — и никак не предметы, служившие образцами для подражания в музыке, — представления, которые ни с какой стороны не могут быть поучительными для нас по отношению к *дионисийскому* содержанию музыки и даже не имеют какой-либо исключительной ценности в ряду других подобных же образов. Этот процесс разряжения музыки в образы перенесем теперь на молодую, свежую, проявляющую свое творчество в языке народную массу, и тогда мы будем в состоянии догадаться, каким путем возникла строфическая народная песня и как вся творческая сила народа в области речи должна была быть напряжена этим новым принципом подражания музыке.

Если мы таким образом можем рассматривать лирическую поэзию как подражательное излучение музыки в образах и понятиях, то мы приходим теперь к вопросу: «Чем является музыка в зеркале образности и понятий?» *Она является как воля* в шопенгауэровском смысле этого слова, то есть как противоположность эстетическому, чисто созерцательному, безвольному настроению. Здесь нужно возможно строже различать понятие сущности и понятие явления: ибо музыка по сущности своей ни в коем случае не может быть волей; как таковая, она должна была быть решительно изгнана из пределов искусства, поскольку воля есть нечто неэстетическое по существу; но музыка *является* — как воля. Ибо для выражения ее явления в образах лирик пользуется всеми движениями страсти — от шепота симпатии до раскатов безумия; стремясь инстинктивно выразить музыку в аполлонических символах, он представляет себе всю природу и себя в ней лишь как вечную волю, вождение, стремление. Но поскольку он толкует музыку в образах, сам он покоится в неподвижности морской ти-

ши аполлонического созерцания, сколько бы ни волновалось вокруг него в напоре и порыве все то, что он созерцает через медиум музыки. И даже когда он видит себя самого сквозь тот же медиум, его собственный образ является ему в состоянии неудовлетворенного чувства: его собственная воля, стремление, стон, ликование оказываются для него подобием, с помощью которого он толкует себе музыку. Вот в чем феномен лирика: в качестве аполлонического гения он истолковывает музыку в образе воли, между тем как сам он, вполне свободный от алчности воли, является чистым, неомраченным оком солнца.

Все это рассуждение построено на том, что лирика столь же зависима от духа музыки, сколь сама музыка в своей полнейшей неограниченности не *нуждается* в образе и понятии, но лишь *выносит* их рядом с собою. Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи. Мировую символику музыки никоим образом не передашь поэтому исчерпывающим образом в слове, ибо она связана с исконным противоречием и исконной скорбью в сердце Первоединого и тем самым символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению. По сопоставлению с нею скорее всякое явление представляется только подобием, поэтому *язык*, как орган и символ явлений, нигде и никогда не может обнажить перед нами внутреннюю сторону музыки, но при всех попытках подражать музыке всегда соприкасается с нею лишь внешним образом; сокровеннейший же ее смысл, несмотря на все лирическое красноречие, нисколько не становится нам ближе.

7

Теперь нам нужно призвать на помощь все расследованные до сих пор принципы искусства, чтобы разобраться в лабиринте, каковым мы принуждены признать *происхождение греческой трагедии*. Я думаю, что не будет абсурдом, если я скажу, что проблема этого происхождения ни разу не была еще даже серьезно поставлена, не говоря вовсе о ее разрешении, хотя уже неоднократно то сшивали лету-

чие лоскутки античного предания в различных комбинациях, то вновь разрывали их. Это предание говорит нам с полной определенностью, что трагедия возникла из трагического хора и первоначально была только хором, и не чем иным, как хором; отсюда на нас ложится обязанность заглянуть в душу этого трагического хора, представляющего собственно первоначальную драму, не довольствуясь ни в коем случае ходячими оборотами речи вроде того, что он, мол, идеальный зритель или представляет собой народ в противоположность царственной области сцены. Пусть это последнее толкование, для многих политиков звучащее возвышенно — а именно что в этом хоре-народе, всегда остающемся правым при столкновении со страстными порывами и распутством царей, нашел свое выражение неизменный моральный закон демократических афинян, — представляется нам как бы подсказанным одной мыслью Аристотеля; для первоначальной формации трагедии оно не может иметь никакого значения, так как из ее религиозного начала все это противопоставление народа и властителя совершенно исключено, как и вообще всякая политико социальная сфера; но и в отношении знакомой нам классической формы хора у Эсхила и Софокла мы сочли бы за богохульство говорить о каком-то предчувствии «конституционного народного представительства», хотя и нашлись люди, не испугавшиеся подобной хулы. Конституционное народное представительство не было известно *in graeci*¹ античному государственному строю, и будем надеяться, что и в его трагедии оно не являлось ему, даже в виде «чаяния».

Значительно большей славой, чем это политическое истолкование хора, пользуется мысль Августа Шлегеля², который предлагает нам смотреть на хор как на некоторую сущность и как бы экстракт толпы зрителей, как на «идеального зрителя». Этот взгляд при сопоставлении с упомянутой выше исторической традицией, по которой первоначально трагедию представлял один хор, оказывается тем, что он и есть, то есть грубым, ненаучным, хотя и блестя-

¹ В действии (*греч.*).

² Шлегель Август Вильгельм (1767—1845) — немецкий историк, литератор, критик, поэт.

щим, утверждением, которое получило, однако, свой блеск исключительно от сжатой формы его выражения, а также ввиду чисто германского пристрастия ко всему, что зовется «идеальным», и минутного удивления, которое это утверждение в нас вызывает. Мы бываем изумлены, как только начинаем сравнивать хорошо знакомую нам театральную публику с подобным хором, и спрашиваем себя, как вообще возможно извлечь путем идеализации из этой публики что-либо аналогичное трагическому хору. В глубине своей души мы отрицаем эту возможность и удивляемся при этом как смелости шлегелевского утверждения, так равным образом абсолютно отличной от нас природе греческой публики. Ведь мы всегда были того мнения, что настоящий зритель, кто бы он ни был, всегда отлично должен сознавать, что перед ним художественное произведение, а не эмпирическая реальность. А между тем трагический хор греков принужден принимать образы сцены за живые существа. Хор Океанид полагает, что действительно видит перед собой титана Прометея, и считает себя самого столь же реальным, как и бога на сцене. И разве чистейшим и высшим типом зрителя оказывается тот, кто, подобно Океанидам, признает телесную наличность и реальность Прометея? И что же, признаком идеального зрителя было бы взбежать на сцену и освободить бога от его терзаний? А мы-то верили в эстетическую публику и полагали, что каждый отдельный зритель тем даровитее, чем он более способен воспринимать художественное произведение как искусство, то есть эстетически; и вот теперь шлегелевское выражение намекает нам на то, что совершенно идеальный зритель позволяет миру сцены действовать на себя совсем не эстетически, а телесно-эмпирически. «Уж эти нам греки! — вздыхаем мы. — Они ставят нам всю нашу эстетику вверх ногами!» Но мы уже привыкли к этому и повторяем шлегелевское изречение всякий раз, как заходит речь о хоре.

Но приведенное нами столь ясное предание свидетельствует здесь против Шлегеля: хор сам по себе, без сцены, то есть форма трагедии, и обсуждаемый нами хор идеальных зрителей не могут быть согласованы между собой. Что бы это был за род искусства, если бы он имел в своем основании понятие о зрителе и если бы подлинной фор-

мой его должен был бы считаться «зритель в себе». Зритель без зрелища есть лишенное смысла понятие. Итак, мы полагаем, что рождение трагедии не найдет себе объяснения ни в высоком уважении к моральному интеллекту массы, ни в понятии зрителя без зрелища, и считаем эту проблему слишком глубокой, чтобы ее можно было только задеть, исходя из столь плоских соображений.

Бесконечно более ценное прозрение в смысл хора проявил уже Шиллер в знаменитом предисловии к «Мессинской невесте»; он рассматривает хор как живую стену, воздвигаемую трагедией вокруг себя, чтобы начисто замкнуться от мира действительности и тем сохранить себе свою идеальную почву и свою поэтическую свободу.

Шиллер борется этим главным своим оружием против опошленного понятия естественности, против распространенного требования драматической иллюзии. Несмотря на то что самый день на сцене является только искусственным, что архитектура символическая и речь метрическая носят идеальный характер, относительно трагедии как целого все еще распространено заблуждение. Недостаточно допускать только как поэтическую вольность то, что составляет сущность всякой поэзии. И вот он во введении хора усматривает решительный шаг, которым открыто и честно объявляется война всякому натурализму в искусстве. Это, как мне представляется, и есть та самая точка зрения, для обозначения которой наше уверенное в своем превосходстве столетие употребляет презрительную кличку «псевдоидеализм». Я боюсь, что мы, со своей стороны, при нашем теперешнем уважении к естественности и действительности достигли как раз обратного всякому идеализму полюса, а именно области кабинета восковых фигур. И в этих последних есть своеобразное искусство, так же как и в известных, пользующихся всеобщей любовью романах современности; только пусть нам не досаждают претенциозным утверждением, что этим искусством преодолен гете-шиллеровский «псевдоидеализм».

Но действительно, «идеальной» была та почва, по которой, согласно верному взгляду Шиллера, привык шествовать греческий хор сатиров — хор первоначальной трагедии, и высоко приподнята она над действительным путем смерт-

ных. Грек сколотил для этого хора легкий помост вымышленного *естественного состояния* и поставил на него вымышленные *природные существа*. Трагедия выросла на этой основе и действительно была этим с самого начала избавлена от кропотливого портретирования действительности. При всем том это все же не произвольно созданный фантазией мир между небом и землею; это, скорес, мир, равно вероятный и реальный, подобный тому, который уже имели верующие элины в Олимпе и его обитателях. Сатир, как дионисийский хоревт¹, живет в религиозно-призрачной действительности под санкцией мифа и культа. Что с него начинается трагедия, что из него говорит дионисийская мудрость трагедии — это в данном случае столь же странный и удивительный для нас феномен, как и вообще возникновение трагедии из хора. Быть может, нам удастся получить исходную точку для рассмотрения вопроса, если я выскажу утверждение, что этот сатир, вымышленное природное существо, стоит в таком же отношении к культурному человеку, в каком дионисийская музыка стоит к цивилизации. О последней Рихард Вагнер говорит, что она так же теряет свое значение перед музыкой, как свет лампы перед дневным светом. Равным образом, думаю я, греческий культурный человек чувствовал себя уничтоженным перед лицом хора сатиров, и ближайшее действие дионисийской трагедии заключается именно в том, что государство и общество, вообще все пропасти между человеком и человеком исчезают перед превосмогающим чувством единства, возвращающего нас в лоно природы. Метафизическое утешение, с которым, как я уже намекал здесь, нас отпускает всякая истинная трагедия, то утешение, что жизнь в основе вещей, несмотря на всю смену явлений, несокрушимо могущественна и радостна, — это утешение с воплощенной ясностью является в хоре сатиров, в хоре природных существ, неистребимых, как бы скрыто живущих за каждой цивилизацией и, несмотря на всяческую смену поколений в истории народов, пребывающих неизменными.

Этот хор служил утешением глубокомысленному и особенно предрасположенному к утонченнейшему и тягчайше-

¹ *Хоревт* — участник хора в древнегреческой трагедии и комедии.

му страданию элину, острый взгляд которого проник в странное дело уничтожения, производимого так называемой всемирной историей, а также и в жестокость природы; ему грозила опасность отдаться стремлению к буддийскому отрицанию воли, и вот, его спасает искусство, а через искусство его для себя спасает — жизнь.

Дело в том, что восторженность дионисийского состояния, с его уничтожением обычных пределов и границ существования, содержит в себе, пока оно длится, некоторый *летаргический* элемент, в который погружается все лично прожитое в прошлом. Таким образом, между жизнью повседневной и дионисийской действительностью пролегал пропась забвения. Но как только та повседневная действительность вновь выступает в сознании, она ощущается, как таковая, с отвращением; аскетическое, отрицающее волю настроение является плодом подобных состояний. В этом смысле дионисийский человек представляет собой сходство с Гамлетом: и тому и другому довелось однажды действительно узреть сущность вещей, они *познали* — и им стало противно действовать; ибо их действие ничего не может изменить в вечной сущности вещей, им представляется смешным и позорным обращенное к ним предложение направить на путь истинный этот мир, «соскочивший с петель». Познание убивает действие, для действия необходимо покрывало иллюзии — вот наука Гамлета, не та дешевая мудрость Ганса-мечтателя, который из-за излишка рефлексии, как бы из-за преизбытка возможностей, не может добраться до дела; не рефлексия, нет! — истинное познание, взор, проникший ужасающую истину, получает здесь перевес над каждым побуждающим к действию мотивом как у Гамлета, так и у дионисийского человека. Здесь уже не поможет никакое утешение, страстное желание не останавливается на каком-то мире после смерти, даже на богах; существование отрицается во всей его целостности, вместе с его сверкающим отражением в богах или в бессмертном потустороннем будущем. В осознании раз явившейся взорам истины человек видит теперь везде лишь ужас и нелепость бытия, теперь ему понятна символичность судьбы Офелии, теперь познал он мудрость лесного бога — Силена; его тошнит от этого. Здесь, в этой величайшей опасности для воли, приближается, как

спасающая волшебница, сведущая в целебных чарах, — *искусство*; оно одно способно обратить эти вызывающие отвращение мысли об ужасе и нелепости существования в представления, с которыми еще можно жить: таковы представления о *возвышенном* как художественном преодолении ужасного и о *комическом* как художественном освобождении от отвращения, вызываемого нелепым. Сатирический хор дифирамба есть спасительное деяние греческого искусства; о срединный мир этих спутников Диониса разбивались описанные выше припадки угнетенного душевного состояния.

8

Сатир, как и идиллический пастух новейших времен, — оба суть порождения тоски по первоначальному и естественному; но с какой твердостью, с какой неустрашимостью ухватился грек за своего лесного человека и как стыдливо, как нерешительно заигрывал современный человек со своим приукрашенным созданием — трогательно наигрывающим на флейте, изнеженным пастушком! Природу, которой еще не коснулось познание, в которой еще замкнуты затворы культуры, — вот что видел грек в своем сатире, но из-за этого он еще не совпадал для него с обезьяной. Напротив: то был первообраз человека, выражение его высших и сильнейших побуждений, человека как воодушевленного мечтателя, приведенного в восторг близостью бога, — сердобольного товарища, в котором отражаются муки божества, вещателя мудрости из глубин природного лона, олицетворения полового всемогущества природы, к которому грек привык относиться с благоговейным изумлением. Сатир был чем-то возвышенным и божественным; таковым он должен был в особенности представляться затуманенному печалью взору дионисийского человека. Его бы оскорбил вид разряженного, лживо измышленного пастуха: на неприкрытых и беззаботно величественных письменах природы покоился его взор с возвышенным удовлетворением; здесь иллюзия культуры была стерта с первообраза человека, здесь открывался истинный человек, бородатый сатир, ликующий пред ликом своего бога. По сравнению с ним культурный человек сморщивался в лживую карикатуру. И по отноше-

нию к этим началам трагического искусства Шиллер прав: хор — живая стена, воздвигнутая против напора действительности, ибо он — хор сатиров — отражает бытие с большей полнотой, действительностью и истиной, чем обычно мнящий себя единственной реальностью культурный человек. Сфера поэзии лежит не вне пределов мира, как фантастическая невозможность, порожденная поэтически настроенной головой: она стремится быть чем-то прямо противоположным этой невозможности, неприкрашенным выражением истины и оттого-то и должна отбрасывать лживый наряд мнимой действительности культурного человека. Контраст этой подлинной истины природы и культурной лжи, выдающей себя за единственную реальность, подобен контрасту между вечным ядром вещей, вещь в себе, и всей совокупностью мира явлений: и как трагедия с ее метафизическим утешением указывает на вечную жизнь этого ядра бытия при непрестанном уничтожении явлений, так уже и символика сатирического хора выражает в подобии это изначальное отношение между вещь в себе и явлением. Упомянутый нами идиллический пастух, созданный современными людьми, представляет собой лишь точное изображение суммы книжных иллюзий, принимаемых ими за природу; дионисийский грек ищет истины и природы в ее высшей мощи — он чувствует себя заколдованным в сатира.

Охваченная такими настроениями и проникнутая такими познаниями, ликует и носится толпа служителей Диониса, могущество которого изменило их в их собственных глазах: они как бы видят в себе вновь возрожденных гениев природы — сатиров. Позднейший состав хора трагедии есть искусственное подражание этому естественному феномену; при этом, конечно, стало необходимым отделение дионисийских зрителей от зачарованных Дионисом. Но только при этом нужно всегда иметь в виду, что публика аттической трагедии узнавала себя в хоре оркестры, что, в сущности, никакой противоположности между публикой и хором не было, ибо все являло собою лишь один большой величественный хор пляшущих и поющих сатиров или людей, которых представляли эти сатиры. Шлегелевское изречение получает для нас теперь новый и более глубокий смысл. Хор — «идеальный зритель», поскольку он единственный *сазерца-*

тель — созерцатель мира видений сцены. Публика зрителей в том виде, как мы ее знаем, была незнакома грекам: в их театрах — с концентрическими дугами повышавшихся террасами мест, отведенных зрителям, — каждый мог безусловно *отвлечься* от всего окружающего его культурного мира и в насыщенном созерцании мнить себя хоревтом. С этой точки зрения мы имеем право назвать хор, на примитивной его ступени в первобытной трагедии, самоотражением дионисийского человека, — каковой феномен лучше всего прослеживается в актере, который, при действительном даровании, видит образ исполняемой им роли с полной ясностью, как нечто осязаемое, перед своими глазами. Хор сатиrow есть прежде всего видение дионисийской массы, как в свою очередь мир сцены есть видение этого хора сатиrow; сила этого видения достаточна, чтобы сделать наш взор тупым и невосприимчивым к впечатлению «реальности», к культурным людям, расположившимся вокруг на местах для зрителей. Форма греческого театра напоминает уединенную горную долину: архитектура сцены представляется картиной пронизанных светом облаков, созерцаемой с высоты носящимися по горам вакханками; в этой дивной обстановке встает перед ними образ Диониса.

Это основное художественное явление, которое мы привлекли здесь для объяснения хора трагедии, представляется с точки зрения наших ученых воззрений на элементарные художественные процессы почти что неприличным; между тем ничто не может быть достовернее, чем то, что поэт только тогда и поэт, если видит себя окруженным образами, живущими и действующими перед его глазами, и созерцает их сокровеннейшую сущность. Ввиду одной характерной для наших современных способностей слабости мы склонны представлять себе эстетический первофеномен слишком сложным и абстрактным. Метафора для подлинного поэта — не риторическая фигура, но замещающий образ, который действительно возникает перед ним, замещая понятия. Характер для него не есть некоторое сложное из отовсюду подысканных черт целое, но навязчиво живущее перед его глазами живое лицо, отличающееся от подобного же видения живописца лишь непрерывностью его дальнейшей жизни и дальнейшего действия. Почему опи-

сания Гомера так превосходят своей наглядностью описания других поэтов? Потому, что он больше видит. Мы говорим о поэзии в таких абстрактных выражениях именно потому, что все мы обычно плохие поэты. В сущности, эстетический феномен прост; надо только иметь способность постоянно видеть перед собой живую игру и жить непрерывно окруженным толпою духов — при этом условии будешь поэтом; стоит только почувствовать стремление превращаться в различные образы и говорить из других душ и тел — и будешь драматургом.

Дионисийское возбуждение способно сообщить целой массе это художественное дарование, этот дар видеть себя окруженным толпой духов и чувствовать свое внутреннее единство с нею. Этот процесс трагического хора есть *драматический* первофеномен: видеть себя самого превращенным и затем действовать, словно ты действительно вошел в другое тело и принял другой характер. Этот процесс стоит во главе развития драмы. Здесь происходит нечто другое, чем с рапсодом, который не сливается со своими образами, но, подобно живописцу, видит их вне себя созерцающим оком; здесь налицо отказ от своей индивидуальности через погружение в чужую природу. И при этом названный феномен выступает эпидемически: целая толпа чувствует себя зачарованной таким образом. Поэтому дифирамб по существу своему отличен от всякого другого хорового пения. Девы, торжественно шествующие с ветвями лавра в руках ко храму Аполлона и поющие при этом торжественную песнь, остаются тем, что они есть, и сохраняют свои имена гражданок: дифирамбический хор есть хор преобразенных, причем их гражданское прошлое, их социальное положение совершенно забываются. Они стали вневременными, вне всяких сфер общества живущими служителями своего бога. Вся остальная хоровая лирика эллинов есть только огромное усиление роли единичного аполлонического певца; между тем как в дифирамбе мы имеем перед собой общину бессознательных актеров, которые смотрят и на себя, и друг на друга как на преобразенных.

Очарованность есть предпосылка всякого драматического искусства. Охваченный этими чарами, дионисийский мечтатель видит себя сатиром и затем, *как сатир, ви-*

дит бога, то есть в своем превращении зрит новое видение вне себя, как аполлоническое восполнение его состояния. С этим новым видением драма достигает своего завершения.

На основании всего нами узнанного мы должны представлять себе греческую трагедию как дионисийский хор, который все снова и снова разряжается аполлоническим миром образов. Партии хора, которыми переплетена трагедия, представляют, таким образом, в известном смысле материнское лоно всего так называемого диалога, то есть совокупного мира сцены, собственно драмы. В целом ряде следующих друг за другом разряжений эта первооснова трагедии излучает вышеуказанное видение драмы, которое есть исключительно сновидение и в силу этого имеет эпическую природу, но, с другой стороны, как объективация дионисийского состояния, представляет собой не аполлоническое спасение в иллюзии, а, напротив, разрушение индивидуальности и объединение ее с изначальным бытием. Таким образом, драма есть аполлоническое воплощение дионисийских познаний и влияний и тем отделена от эпоса как бы огромной пропастью.

Хор греческой трагедии, символ дионисийски возбужденной массы в ее целом, находит в этом нашем воззрении свое полное объяснение. В то время как мы — исходя из той роли, которую играет хор на современной сцене, в особенности в опере, — совершенно не могли понять, каким образом трагический хор греков может быть древнее, первоначальнее и даже важнее собственного «действия», что нам, однако, ясно указано в предании; в то время как мы опять-таки не могли совместить в своем представлении утверждаемую преданием высокую его важность и первоначальность с тем обстоятельством, что он тем не менее состоит из одних низких служебных существ, первоначально даже из козлообразных сатиров; в то время как оркестра перед сценой оставалась для нас всегда загадкой, — теперь мы пришли к пониманию того, что сцена совместно с происходящим на ней действием в сущности и первоначально была задумана как *видение* и что единственной «реальностью» является именно хор, порождающий из себя видение и говорящий о нем всею символическою пляски, звуков и слова. Этот хор созерцает в видении своего господина и учителя — Диониса, и поэтому он извечно — хор *служителей*:

он видит, как бог страдает и возвеличивается, и поэтому сам не принимает участия в *действии*. При этом решительно служебном по отношению к богу положении он все же остается высшим и именно дионисийским выражением *природы* и изрекает поэтому, в своем вдохновении, как и она, слова мудрости и оракулы; как *сострадающий*, он в то же время и *мудрый*, из глубин мировой души вещающий истину. Таким образом возникает эта фантастическая и представляющаяся столь странной и предосудительной фигура мудрого и вдохновенного сатира, который в противоположность богу есть в то же время «простец» — отображение природы и ее сильнейших порывов, даже символ ее и вместе с тем провозвестник ее мудрости и искусства: музыкант, поэт, плясун и духовидец в *одном* лице.

Диониса, доподлинного героя сцены и средоточия видения, соответственно этому анализу и сообразно преданию вначале, в наидревнейший период трагедии, в действительности нет, он лишь предполагается как наличный, то есть первоначально трагедия есть только «хор», а не «драма». Позднее делается опыт явить бога в его реальности и представить образ видения, вместе со всей преобразующей обстановкой его, как видимый всем взорам — тем самым возникает «драма» в более узком смысле. Теперь на долю дифирамбического хора выпадает задача поднять настроение зрителей до такой высоты дионисийского строя души, чтобы они, как только на сцене появится трагический герой, усмотрели в нем не уродливо замаскированного человека, но как бы рожденное из их собственной зачарованности и восторга видение. Представим себе Адмета, в глубоком размышлении вспоминающего о своей недавно почившей жене Алкесте и страдающего тоскою в духовном созерцании ее, — и вот, внезапно к нему подводят похожую по виду и по походке закуганную женщину; представим себе внезапно охватывающее его трепетное беспокойство, его бурное сравнение, его инстинктивную уверенность — нашему взору предстанет нечто аналогичное тому ощущению, с которым дионисийски возбужденный зритель созерцал шествовавшего по сцене бога, чьи страдания он уже воспринимал как собственные. Непроизвольно переносил он весь этот магически трепетавший перед его душой образ божества на за-

маскированную фигуру и как бы разрешал ее реальность в некоторую призрачную недействительность. Здесь мы имеем аполлоническое состояние сна, в котором дневной мир затуманивается, и перед нашими очами в постоянной смене вновь и вновь рождается другой мир, более отчетливый, более понятный, более поразительный, чем тот, прежний мир, и все же подобный тени. На основании сказанного мы замечаем в трагедии последовательно проведенную противоположность стилей: язык, окраска, движение, динамика речи совершенно расходятся в дионисийской лирике хора, с одной стороны, и в аполлоническом мире снов на сцене, как в двух отдельных сферах выражения. Аполлонические явления, в которых объективируется Дионис, не представляют уже «вечного моря, непрестанной смены, пылающей жизни»¹, как музыка хора; это уже не те данные лишь в ощущении, не сгущенные еще в образ силы, в которых вдохновенный служитель Диониса чувствует приближение бога, — теперь со сцены говорит отчетливость и устойчивость эпических образов, теперь Дионис ведет свою речь уже не через посредство сил, но как эпический герой, почти языком Гомера.

9

Все, что в аполлонической части греческой трагедии, в диалоге, выступает на поверхность, имеет простой, прозрачный, прекрасный вид. В этом смысле диалог есть отображение элина, природа которого открывается в пляске, ибо в пляске наивысшая сила лишь потенциальна, хотя и выдает себя в гибкости и роскоши движений. Поэтому речь софокловских героев и поражает нас своей аполлонической определенностью и ясностью, так что нам кажется, что мы сразу проникаем в сокровеннейшую сущность их естества, и при этом несколько удивлены, что дорога к этой сущности так коротка. Но если отвлечься на время от этого выступающего на поверхность и явного характера героя, который, в сущности, не более как брошенный на темную стену световой образ, то есть сплошное явление, — если, напротив, проникнуть в миф, проекцией которого являются эти светлые от-

¹ См.: «Фауст», I 152—155.

ражения, то мы переживаем внезапно феномен, стоящий в обратном отношении к одному известному оптическому явлению. Когда после смелой попытки взглянуть на солнце мы, ослепленные, отвращаем взор, то, подобно целебному средству, перед нашими глазами возникают темные пятна; наоборот, явление световых образов софокловских героев — короче, аполлоническая маска — есть необходимое порождение взгляда, брошенного в страшные глубины природы, как бы сияющие пятна, исцеляющие взор, измученный ужасами ночи. Только в этом смысле мы можем решиться утверждать, что правильно поняли строгое и значительное понятие «греческая веселость», между тем как на всех путях и перекрестках современности мы постоянно встречаемся с ложно воспринятым понятием этой веселости в форме ничем не нарушаемого благополучия.

Наиболее отягченный страданиями образ греческой сцены, злосчастный *Эдип*, был задуман Софоклом как тип благородного человека, который, несмотря на всю его мудрость, предназначен к заблуждениям и к бедствиям, но в конце концов безмерностью своих страданий становится источником магической благодати для всего, что его окружает, — благодати, не теряющей своей действительности даже после его кончины. Благородный человек не согрешает — вот что хочет нам сказать глубокомысленный поэт; пусть от его действий гибнут всякий закон, всякий естественный порядок и даже нравственный мир — этими самыми действиями очерчивается более высокий магический круг влияний, создающих на развалинах сокрушенного старого мира мир новый. Это хочет сказать нам поэт, поскольку он вместе с тем и религиозный мыслитель: как поэт он с самого начала показывает нам изумительно завязанный узел процесса, разрешая который судья шаг за шагом медленно движется к собственной гибели; чисто эллинское наслаждение диалектикой этого разрешения столь велико, что от него лежит на всем произведении какой-то налет высокомерной веселости, отбивающий везде острия у ужасающих предпосылок этого процесса. В «*Эдипе в Колоне*» мы находим ту же веселость, но внесенную в бесконечное просветление; удрученному чрезмерностью бедствий старцу, который во всем, что с ним случается, представляет исключительно *страдатель-*

ное лицо, противопоставлена неземная радость, нисходящая из божественной сферы и указующая нам, что герой в своем чисто пассивном отношении достиг высшей активности, простирающейся далеко за пределы его жизни, между тем как вся его сознательная деятельность и стремления в прошлой жизни привели его лишь к пассивности. Так для взора смертного медленно распутывается неразрешимо запутанный узел процесса легенды об Эдипе — и глубочайшая человеческая радость охватывает нас при этом божественном подобии диалектики. Если в этом объяснении мы точно передали намерение поэта, то все же может еще возникнуть вопрос, исчерпали ли мы тем содержание мифа, и тогда окажется, что все воззрение поэта — не что иное, как тот упомянутый выше световой образ, который целительница-природа воздвигает перед нами после того, как мы бросили взгляд в бездну. Эдип — убийца своего отца, муж своей матери, Эдип — отгадчик загадок сфинкса! Что говорит нам таинственная троичность этих роковых дел? Существует древнее, по преимуществу персидское, народное верование, что мудрый маг может родиться только от кровосмешения; по отношению к разрешающему загадки и вступающему в брак со своей матерью Эдипу можем мы тотчас же истолковать себе это в том смысле, что там, где пророческими и магическими силами разбиты власть настоящего и будущего, неизменный закон индивидуации и вообще чары природы, — причиной этому могла быть лишь необычайная противоестественность, так же как в том персидском поверье кровосмешение; ибо чем можно было бы понудить природу выдать свои тайны, как не тем, что победоносно противостоит ей, то есть совершает нечто противоестественное? Это познание выражено, на мой взгляд, в упомянутой выше ужасающей тройственности судеб Эдипа: тот, кто разрешил загадку природы — этого двубразного сфинкса, — должен был нарушить и ее священнейшие законоположения, как убийца своего отца и супруг своей матери. Мало того, миф как бы таинственно шепчет нам, что мудрость, и именно дионисийская мудрость, есть противоестественная скверна, что тот, кто своим знанием низвергает природу в бездну уничтожения, на себе испытывает это разложение природы. «Острие мудрости обращается против мудреца; мудрость —

преступное действие по отношению к природе» — вот те страшные положения, с которыми обращается к нам миф; но эллинский поэт, как луч солнца, прикасается к величественной и страшной Мемноновой статуе мифа¹, и она внезапно начинает звучать — софокловскими мелодиями!

Лучезарному венцу пассивности я противопоставлю теперь венец активности, сияющий вокруг главы эсхилевского *Прометея*. То, что мыслитель Эсхил имел нам сказать здесь, но что как поэт он дает нам лишь почувствовать в своем символическом образе, молодой Гёте сумел открыть нам в смелых словах своего Прометея:

Я здесь сижу, творю людей
По своему подобию,
Мне равное по духу племя —
Страдать и слезы лить,
И ликовать и наслаждаться,
И ни во что тебя не ставить,
Как я!²

Человек, поднявшийся до титанического, сам завоевывает себе свою культуру и принуждает богов вступить с ним в союз, ибо в своей самоприобретенной мудрости он держит в руке их существование и пределы. Но самое удивительное в этой драме о Прометее, по основной мысли своей подлинно представляющей гимн неблагочестия, — это глубокая эсхилевская жажда *справедливости*: неизмеримое страдание смелого «одиночки», с одной стороны, и нужда богов, даже предчувствие их гибели — с другой, понуждающая к примирению, к метафизическому объединению мощь этих миров страдания, — все это сильнейшим образом напоминает средоточие и основное положение эсхилевского мировоззрения, усматривающего вечную правду, царящую над богами и людьми, Мойру. При суждении об изумительной смелости, с которой Эсхил кладет олимпийский мир на весы своей справедливости, мы всегда должны помнить, что глубокомысленный грек имел в своих мистериях устойчивую

¹ Имеются в виду поющие колоссы Мемнона (Египет), один из которых, по словам очевидцев, по времени расцвета эллинской цивилизации из-за трещин издавал при ветре чарующие звуки.

² Перевод А. Фета (из стихотворения Гёте «Прометей»).

и крепкую подпочву метафизического мышления и что в случае припадков скептицизма он мог облегчать свою душу на олимпийцах. Греческий художник в особенности испытывал по отношению к этим божествам темное чувство взаимной зависимости, и именно в Прометее Эсхила символизировано это чувство. Титанический художник носил в себе упрямую веру в свои силы создать людей, а олимпийских богов по меньшей мере уничтожить, и это путем своей высшей мудрости, за какую, правда, он принужден был расплачиваться вечным страданием. Дивная «творческая сила» великого гения, за которую недорого было заплатить даже и вечным страданием, суровая гордость *художника* — вот в чем душа и содержание эсхиловой поэзии, между тем как Софокл в своем Эдипе, прелюдируя, запекает победную песнь *святого*. Но и в том толковании, которое Эсхил дает мифу, не исчерпана его изумительная и ужасающая глубина: художническая радость становления, пренебрегающая всякими бедствиями веселость художественного творчества — скорее светлый, облачный и небесный образ, играющий на поверхности черного озера печали. Сказание о Прометее — исконная собственность всей семьи арийских народов и документ, свидетельствующий об их одаренности сознанием глубоко-мысленно-трагического, и даже не лишено вероятности, что этот миф имеет для определения сущности всего арийского мира такое же характерное значение, как миф о грехопадении для всего семитского, и что оба мифа находятся между собою в той же степени родства, как и брат с сестрой. Предпосылкой мифа о Прометее является та чрезмерная ценность, которую наивное человечество придает *огню* как истинному палладиуму¹ всякой растущей культуры; но то, что человек свободно распоряжается огнем и получает его не только как дар небес, в зажигающей молнии и согревающим пламени солнца, — это представлялось созерцательности первобытного человека злодеянием, ограблением божественной природы. И таким образом, с самого начала первая же философская проблема ставит мучительно неразрешимое противоречие между человеком и богом и подкатывает его, как камень, к воротам всякой культуры. Лучшее и высшее, чего

¹ *Палладиум* — здесь: охраняющее, гарант всякой растущей культуры.

может достигнуть человечество, оно вымогает путем преступления и затем принуждено принять на себя и его последствия, а именно всю волну страдания и горестей, которую оскорбленные небожители посылают, *должны* послать, на благородное, стремящееся ввысь человечество, — суровая мысль, странно отличающаяся по тому *достоинству*, которое она придает преступлению, от семитского мифа о грехопадении, где любопытство, лживость притворства, склонность к соблазну, похотливость — короче, ряд женских аффектов по преимуществу — рассматриваются как источник зла. То, что отличает арийское представление, — это возвышенный взгляд на *активность греха* как на прометеевскую добродетель по существу, причем тем самым найдена этическая подпочва пессимистической трагедии — как *оправдание* зла в человечестве, и притом как человеческой вины, так и неизбежно следующего за ней страдания. Несчастье, корнящееся в сущности вещей, которого созерцательный ариец не склонен отрицать путем кривотолков, противоречие, лежащее в самом сердце мира, открывается ему как взаимное проникновение двух различных миров, например божественного и человеческого, из коих каждый как индивид прав, но, будучи отдельным и рядом с каким-либо другим, неизбежно должен нести страдание за свою индивидуацию. При героическом порыве отдельного ко всеобщности, при попытке шагнуть за грани индивидуации и самому стать *единым* существом мира — этот отдельный на себе испытывает скрытое в вещах изначальное противоречие, то есть он вступает на путь преступлений и страданий. Так, арийцы представляют себе грех как мужа, семиты — вину как женщину; изначальный грех был совершен мужем, а изначальную вину допустила женщина. А впрочем — недаром поет хор колдунов:

Еще довольно это спорно,
Как ваша баба ни проворна,
Ее мужчина, хоть и хром,
Опередит одним прыжком¹.

Кому понятно это сокровеннейшее ядро сказания о Прометее — а именно заповеданная титанически стремяще-

¹ «Фауст», I 3982—3985. Пер. Б. Пастернака.

муся индивиду необходимость преступления, — тот должен ощутить вместе с тем и неаполлонический элемент этого пессимистического представления: ибо Аполлон тем и хочет привести отдельные существа к покою, что отграничивает их друг от друга, и тем, что он постоянно все снова и снова напоминает об этих границах как о священнейших мировых законах своими требованиями самопознания и меры. Но дабы при этой аполлонической тенденции форма не застыла в египетской окоченелости и холодности, дабы в стараниях предписать каждой отдельной волне ее путь и пределы не замерло движение всего озера, — прилив дионисизма время от времени снова разрушал все эти маленькие круги, в которые односторонне аполлоническая «воля» стремилась замкнуть эллинский мир. Этот внезапно подымавшийся прилив дионисизма брал тогда на себя отдельные маленькие валы индивидов, как брат Прометей, титан Атлант, — небесный свод. Титаническое стремление стать как бы Атлантом всех отдельных существ и на сильных плечах нести их все выше и выше, все дальше и дальше и есть то, что объединяет прометеевское начало с дионисийским. Эсхилловский Прометей в этом отношении — дионисийская маска, между тем как в упомянутой выше глубокой склонности Эсхила к справедливости выдает себя в глазах понимающих людей его происхождение от Аполлона, бога индивидуации и границ справедливости. И таким образом, двойственная сущность эсхилловского Прометей, его одновременно дионисийская и аполлоническая природа, может быть в отвлеченной формуле выражена приблизительно нижеследующим образом: «Все существующее и справедливо и несправедливо — и в обоих видах равно оправдано». Таков твой мир! И он зовется миром!¹

10

Неопровержимое предание утверждает, что греческая трагедия в ее древнейшей форме имела своей темой исключительно страдания Диониса и что в течение довольно продолжительного времени единственный сценический герой

¹ См.: «Фауст», I 56.

был именно Дионис. Однако с той же степенью уверенности можно утверждать, что никогда, вплоть до Еврипида, Дионис не переставал оставаться трагическим героем, но что все знаменитые фигуры греческой сцены — Прометей, Эдип и т. д. — являются только масками этого первоначального героя — Диониса. То, что за всеми этими масками скрывается божество, представляет одно из существенных оснований для вызывавшей столь часто удивление типичной «идеальности» этих знаменитых фигур. Не помню, кто утверждал, что все индивиды, как индивиды, комичны и посему непригодны для трагедии, из чего пришлось бы заключить, что греки вообще не могли выносить индивидов на трагической сцене. И действительно, их чувство было, по-видимому, таково; да и вообще это платоновское различие и оценка «идеи» в ее противоположности к «идолу», к отображению, коренится в глубочайшем существе эллинизма. Если мы вздумаем воспользоваться терминологией Платона, то о трагических образах эллинской сцены можно было бы сказать приблизительно следующее: единственный действительно реальный Дионис является во множественности образов, под маской борющегося героя, как бы запутанный в сети индивидуальной воли. И как только этот являющийся бог начинает говорить и действовать, он получает сходство с заблуждающимся, стремящимся, страдающим индивидом, а то, что он вообще *является* с такой эпической определенностью и отчетливостью, есть результат воздействия толкователя снов — Аполлона, истолковывающего хору его дионисийское состояние через посредство указанного символического явления. В действительности же герой сцены есть сам страдающий Дионис мистерий, тот на себе испытывающий страдания индивидуации бог, о котором чудесные мифы рассказывают, что мальчиком он был разорван на куски титанами и в этом состоянии ныне читается как Загрей¹; при этом намекается, что это раздробление, представляющее дионисийское *страдание* по существу, подобно превращению в воздух, воду, землю и огонь, что, следовательно, мы должны рассматривать состояние индивидуации как источник и первооснову всякого страда-

¹ *Загрей* (греч. Великий Ловчий) — одно из имен Диониса.

ния, как нечто само по себе достойное осуждения. Из улыбки этого Диониса возникли олимпийские боги, из слез его — люди. В этом существовании раздробленного бога Дионис обладает двойственной природой жестокого, одичалого демона и благого, кроткого властителя. Надежда эпоптов¹ была связана с возрождением Диониса, которое мы в настоящее время должны истолковывать себе как предчувствие конца индивидуации; в честь этого грядущего третьего Диониса гремел бурный, ликующий гимн эпоптов. И только эта надежда может вызвать луч радости на лице разорванного, разбитого на индивиды мира, что и олицетворено мифом о погруженной в вечную печаль Деметре, которая впервые вновь познала *радость* лишь тогда, когда ей сказали, что она может *еще раз* родить Диониса. В приведенных нами воззрениях мы уже имеем в наличности все составные части глубокомысленного и пессимистического мировоззрения и вместе с тем *мистерияльное учение трагедии* — основное познание о единстве всего существующего, взгляд на индивидуацию как изначальную причину зла, а искусство — как радостную надежду на возможность разрушения заклęcia индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства.

Мы уже раньше намекнули на то, что гомеровский эпос есть то поэтическое творение олимпийской культуры, в котором она спела свою песнь победы над ужасами борьбы с титанами. Теперь, при первенствующем влиянии трагической поэзии, гомеровские мифы вновь перерождаются и удостоверяют этой метемпсихозой², что тем временем и олимпийская культура была побеждена некоторым еще более глубоким миропониманием. Упорный титан Прометей возвестил своему олимпийскому мучителю, что его власть со временем подвергнется высшей опасности, если он своевременно не вступит с ним в союз. В Эсхиле мы узнаем союз испуганного, трепещущего за свою жизнь Зевса с Ти-

¹ *Эпопт* (от греч. созерцатель) — в греческих мистериях лицо, получившее высшую степень посвящения и допуславшееся к «созерцанию» драматических представлений, сюжетом которых служили события из жизни богов, имевшие отношение к сказаниям об учреждении мистерий.

² *Метемпсихоза* — учение о перерождении, странствии душ.

таном. Таким образом, минувший век титанов снова, как дополнение, поднимается из мрака Тартара на свет. Философия дикой и нагой природы обращает к пронсящему мимо нее хороводу мифов гомеровского мира непокровенный лик истины: они бледнеют, они дрожат перед молниеносным оком этой богини, пока могучая рука дионисийского художника не принудит их наконец выступить служителями нового божества. Дионисийская истина овладевает всей областью мифа как символикой *ее* познаний и выражает эти последние частью в доступном для всех культе трагедии, частью в таинственных отправлениях драматических празднеств мистерий, но как тут, так и там, под покровом старого мифа. Что это была за сила, освободившая Прометея от его коршунов и обратившая миф в носителя дионисийской мудрости? То была равная по силе Гераклу мощь музыки; достигнув в трагедии своего высшего проявления, она сумела истолковать миф, придав ему новую глубокомысленную значительность; на это мы уже раньше указывали как на характерное в своей могущественности свойство музыки. Ибо такова судьба каждого мифа, что он постепенно как бы вползает в тесную оболочку мнимой исторической действительности и затем воспринимается какой-либо позднейшей эпохой, подходящей к нему с историческими запросами, как однажды бывший факт, и греки уже окончательно были на пути к остроумной и произвольной переделке всего мифического сна, приснившегося их юности, в историко-прагматическое *сказание об этой юности*. Ибо таким образом обычно и отмирают религии, а именно, когда мифические предпосылки какой-нибудь религии под строгим, рассудочным руководством ортодоксального догматизма систематизируются как готовая сумма исторических событий и когда начинают боязливо защищать достоверность этих мифов, но в то же время всячески противиться их дальнейшему естественному разрастанию и дальнейшей их жизни, когда, таким образом, отмирает чутье к мифу и на его место вступает претензия религии на исторические основы. Этот отмирающий миф и был теперь охвачен новорожденным гением дионисийской музыки, и в его руке он еще раз расцвел красками, каких он еще никогда не являл, ароматом, пробуждающим томительное

предчувствие некоего метафизического мира. После этого последнего выблиска он падает, листья его вянут, и вскоре насмешливые Лукианы древности начинают ловить гонимые всеми ветрами, поблекшие, измятые цветы. В трагедии миф раскрывает свое глубочайшее содержание, находит свою выразительнейшую форму; в трагедии он еще раз подымается, как раненый герой, и весь сохранившийся еще остаток силы вместе с мудрым спокойствием умирающего загорается в его очах последним могучим светом.

Что тебе нужно было, кощунствующий Еврипид, когда ты пытался еще раз принудить этого умирающего к рабскому труду на пользу тебе? Он умер в твоих руках — руках насильника, и вот ты пустил в дело подложный, маскированный миф, который, как обезьяна Геракла, только рядился в древнее великолепие. И как для тебя умер миф, так умер для тебя и гений музыки; как бы ни грабил ты жадными руками все сады музыки, ты и тут был в силах создать только поддельную, маскированную музыку. И так как ты покинул Диониса, то и Аполлон покинул тебя: буди, поднимай с их ложа все страсти, замыкай их своими чарами в свой круг, точи и налаживай для речей своих героев софистическую диалектику — и у героев твоих только поддельные, маскированные страсти, и они говорят только поддельным, маскированным языком.

11

Греческая трагедия испытала другой конец, чем более древние родственные ей виды искусства: она покончила с собой вследствие неразрешимого конфликта, — следовательно, трагически, между тем как те, достигнув преклонного возраста, опочили все прекраснейшей и тихой смертью. Если вообще сообразно счастливому природному состоянию — покидать жизнь без мучительной агонии и оставляя по себе прекрасное потомство, то конец всех этих старейших родов искусства являет нам такое счастливое природное состояние: они тихо погружались в небытие, и перед их гаснущими очами уже стояли прекрасные молодые отпрыски и в смелом движении бодро и нетерпеливо поднимали свои головы. По смерти греческой трагедии возника-

ла, напротив, огромная, повсюду глубоко ощущаемая пустота; как однажды греческие мореходцы во времена Тиберия услышали с одинокого острова потрясающий вопль: «Великий Пан умер», так теперь слышалась во всем эллинском мире печальная, мучительная жалоба: «Умерла трагедия! Сама поэзия пропала вместе с нею! Прочь, прочь ступайте, вы — пропащие тощие эпигоны! Ступайте в обитель Аида, чтобы там хоть раз досыта наестся крохами былых художников!»

Но когда, несмотря на все, расцвел-таки еще новый род искусства, почитавший трагедию за свою предшественницу и учительницу, то со страхом можно было заметить, что он действительно похож чертами на свою мать, но теми чертами, которые она являла в долгой своей агонии. Эта агония трагедии — *Еврипид*; тот более поздний род искусства известен как *новейшая аттическая комедия*. В ней выродившийся образ трагедии продолжал жить как памятник ее из ряда вон тяжелой и насильной кончины.

В этой связи становится понятной та страстная тяга, которую авторы новейшей комедии питали к Еврипиду; так что не представляется особенно удивительным желание, выраженное Филемоном, который соглашался тотчас быть повешенным, только бы иметь возможность навестить в преисподней Еврипида, — впрочем, в том лишь случае, если бы он мог быть уверенным, что покойный и теперь еще сохранил свой ум. Но если мы пожелаем в немногих словах и без всякой претензии сказать нечто исчерпывающее, обозначить то, что у Еврипида было общего с Менандром и Филемоном и что для этих последних являлось в нем столь заслуживающим подражания, то достаточно будет сказать, что Еврипидом был выведен на сцену *зритель*. Тому, кто понял, из какого материала лепили прометеевские трагики до Еврипида своих героев и как далеко было от них намерение выводить на сцену точную маску действительности, будет безусловно ясна и отклоняющаяся в совершенно другую сторону тенденция Еврипида. Человек, живущий повседневной жизнью, проник при его посредстве со скамьи для зрителей на сцену; зеркало, отражавшее прежде лишь великие и смелые черты, стало теперь к услугам той кропотливой верности, которая добросовестно передает и не-

удачные линии природы. Одиссей, типичный эллин древнейшего искусства, опустился теперь под руками новейших поэтов до фигуры *graeculus*'а¹, представляющего отныне в качестве добродушно-пронырливого домашнего раба средоточие драматического интереса. То, что Еврипид ставит себе в заслугу в «Лягушках» Аристофана, а именно что он вылечил своими домашними средствами трагическое искусство от его помпезной тучности, можно прежде всего почувствовать на его собственных трагических героях. В общем зритель видел и слышал теперь на еврипидовской сцене своего двойника и радовался тому, что этот последний умел так красиво говорить. Но одной только радостью не довольствовались: у Еврипида зритель учился сам говорить, чем Еврипид и хвастается в состязании с Эскилом: от него, мол, научился теперь народ искусно и при помощи хитрейших софизмов наблюдать, рассуждать и делать выводы. Этим переворотом в общественной речи он вообще сделал новейшую комедию возможной. Ибо с этих самых пор перестало быть тайной, как и с помощью каких сентенций повседневная жизнь может быть представлена на сцене. Мещанская посредственность, на которой Еврипид строил все свои политические надежды, получила теперь право речи, между тем как дотоле характер речей определялся в трагедии полубогом, в комедии — пьяным сатиром или полчеловеком. И поэтому аристофановский Еврипид похвывается, как он изобразил всеобщую, знакомую всем, повседневную жизнь с ее суетой, о которой каждый способен высказать свое суждение. И если теперь вся масса философствует и с неслыханной рассудительностью распоряжается своим достоянием и ведет свои процессы, то это — его заслуга и результат привитой им народу мудрости.

К подобным образом подготовленной и просвещенной массе смело могла теперь обратиться новейшая комедия, для которой Еврипид стал в известном смысле учителем хора, но только на этот раз приходилось обучать хор зрителей. Как только последний научился петь в еврипидовской тональности, выступил вперед этот похожий на шахматную игру род драмы — новейшая комедия с ее непре-

¹ *Graeculus* — презрительная кличка греков в римскую эпоху.

рывным торжеством хитрости и пронырства. Еврипида же — учителя хора — непрестанно хвалили; мало того — готовы были убить себя, чтобы еще большему от него научиться, если бы только не знали, что трагические поэты так же мертвы, как и трагедия. А с этой последней эллин потерял и веру в свое бессмертие, не только веру в некоторое идеальное прошлое, но и веру в некоторое идеальное будущее. Слова известной надгробной надписи: «Капризный и ветреный старец седой» — справедливы и по отношению к старческой поре эллинизма. Минута, острота, легкомыслие, причуда — вот его высшие божества; пятое сословие — сословие рабов — получает теперь господство по крайней мере в отношении душевного строя, и если вообще теперь еще можно говорить о «греческой веселости», то это — веселье раба, не знающего никакой тяжелой ответственности, не стремящегося ни к чему великому, не умеющего ценить что-либо прошлое или будущее выше настоящего. Эта иллюзия «греческой веселости» и была тем, что возмущало вдумчивые и грозные натуры первых четырех веков христианства: им это женственное бегство от всего строгого и страшного, это трусливое довольство привольем наслаждения казалось не только достойным презрения, но и антихристианским по существу строем души. И их влиянию нужно приписать, что из столетия в столетие переходящее и продолжающее жить воззрение на греческую древность с почти непреодолимым упорством удерживает эту розоватую в своей окраске веселость, — словно и не было шестого века с его рождением трагедии, его мистерий, его Пифагором и Гераклитом, словно художественные создания великого времени и вовсе отсутствовали — произведения, из которых каждое, взятое в отдельности, решительно необъяснимо на почве подобного старческого и рабского наслаждения существованием и предполагает наличие совершенно другого миропонимания как основание своего появления.

Мое последнее утверждение, что Еврипид ввел зрителей на сцену, чтобы тем самым дать им возможность с действительным пониманием дела произнести свое суждение о драме, может вызвать мнение, что старое трагическое искусство так и не нашло исхода из некоторого неправиль-

ного отношения к зрителю; и легко можно впасть в искушение и начать расхваливать радикальную тенденцию Еврипида, направленную на установление надлежащего отношения между художественным произведением и публикой, усматривая в ней шаг вперед по отношению к Софоклу. Но дело в том, что «публика» — только слово, а решительно не однородная и пребывающая неизменной в себе величина. Что должно обязывать художника прилаживаться к силе, могущество которой основано только на численности? И если он в своем даровании и в своих намерениях чувствует превосходство над каждым из этих зрителей в отдельности, то как может он испытывать большее уважение к совокупному выражению всех этих подчиненных ему умов, чем к относительно наиболее одаренному отдельному зрителю? В действительности ни один греческий художник не обращался со своей публикой с большей дерзостью и самодовольством, чем Еврипид за долгие годы своей жизни: он, который даже тогда, когда масса пала к его ногам, с возвышенной смелостью открыто насмеялся над своей собственной тенденцией — той самой, которая доставила ему победу над массой. Если бы этот гениус¹ имел малейшее благоговение перед пандемониумом² публики, то он задолго до половины своего пути пал бы, сокрушенный, под ударами своих неудач.

Из этих соображений мы усматриваем, что наше утверждение о Еврипиде, будто он ввел зрителя на сцену, чтобы сделать его способным с действительным знанием дела произносить свои суждения, было только предварительным, и нам надлежит поискать более глубокого объяснения его тенденции. С другой стороны, нам отовсюду известно, что Эсхил и Софокл, в течение всей своей жизни и даже далеко за пределами ее, пользовались во всей полноте народным расположением и что, таким образом, у этих предшественников Еврипида отнюдь не может быть речи о несоответствии между художественным произведением и публикой. Что могло так насильственно согнать богато одаренного и непрестанно стремившегося к творче-

¹ От греч. *genius* — гений.

² *Пандемониум* — место сборища злых духов, царство сатаны.

ству художника с того пути, над которым сияли солнца великих имен поэзии и безоблачное небо народного расположения? Что это было за странное внимание к зрителю, которое настроило его против зрителя? Как мог он от столь высокого уважения к своей публике — презирать свою публику?

Еврипид чувствовал себя — таково разрешение только что поставленной нами загадки — поэтом, стоящим выше массы, но не выше двух лиц из числа своих зрителей; массу он ввел на сцену, в тех двух зрителях он почитал единственных способных вынести правильное решение судей и наставников во всем, что касалось его искусства: следуя их советам и указаниям, он переносил на сцену, в души своих героев весь тот мир ощущений, страстей и переживаний, которые дотоле, как невидимый хор, появлялись на скамьях зрителей при каждом торжественном представлении; их требованиям уступал он, когда искал для этих новых характеров и новых слов, и нового тона; только в их голосах слышались ему законные приговоры о достоинстве его творчества, а также и возвещающее грядущую победу одобрение, когда случалось, что суд публики лишний раз выносил ему обвинительный приговор.

Из этих двух зрителей одним был сам Еврипид — Еврипид *как мыслитель*, не как поэт. О последнем можно было бы сказать, как и о Лессинге, что необычайная полнота его критического таланта если не вызывала, то по крайней мере постоянно оплодотворяла некоторое побочное продуктивно-художественное стремление. Это дарование, вся эта ясность и быстрота его критического мышления не покидали сидевшего в театре Еврипида, и он напряженно пытался уловить, разгадать в мастерских произведениях своих великих предшественников, как в потемневших картинах, черту за чертой, линию за линией. И вот при этом с ним случилось нечто, что не должно показаться неожиданным тем, кто посвящены в более глубокие тайны эсхилловской трагедии: он заметил нечто несоизмеримое в каждой черте и в каждой линии, некоторую обманчивую определенность и в то же время некоторую загадочную глубину, даже бесконечность заднего плана. Самая ясная фигура всегда имела за собой, как комета, какой-то хвост, указующий куда-то

в неопределенное, неуяснимое. Тот же сумеречный полусвет лежал на всем строении драмы, в особенности на значении хора. И каким сомнительным оставалось для него, в конце концов, разрешение этических проблем! Каким спорным отношение к мифу и обработка его! Каким неравномерным распределение счастья и невзгод! Даже в языке старой трагедии многое казалось ему предосудительным, по меньшей мере загадочным; в особенности наталкивался он на излишнюю торжественность при самых простых отношениях, на переизбыток тропов и чудовищностей при простоте характеров. Так, беспокойный, сидел он в театре, ломая себе голову, и он, зритель, принужден был сознаться, что не понимает своих великих предшественников. Но так как рассудок имел для него значение существенного корня всякого наслаждения и всякого творчества, то ему и приходилось спрашивать и оглядываться, нет ли еще кого, кто бы думал так же, как он, и, подобно ему, сознавал эту несоизмеримость. Но большинство, и в том числе единицы, отделялось от него недоверчивой улыбкой; объяснить же ему, отчего при всех его сомнениях и возражениях великие мастера все-таки были правы, никто не мог. И в этом мучительном состоянии он напал на *другого зрителя*, который не понимал трагедии и поэтому не уважал ее. С ним в союзе он мог осмелиться повести яростную борьбу из своего одиночества против художественных творений Эсхила и Софокла — не путем полемических сочинений, но как драматург, который *свое* представление о трагедии противопоставляет традиционному.

12

Прежде чем назвать по имени этого другого зрителя, остановимся здесь на мгновение, чтобы вызвать в памяти описанное нами выше впечатление двойственности и несоизмеримости, присущее эсхилловской трагедии. Припомним наше собственное удивление при встрече с *хором и трагическим героем* этой трагедии; ни того, ни другого мы не могли согласовать ни с нашими привычками, ни с данными предания, пока мы не открыли этой двойственности, данной в самом происхождении и существовании греческой трагедии, как

выражения двух переплетенных между собой художественных инстинктов — *аполлонического и дионисийского*.

Выделить этот коренной и всемогущий дионисийский элемент из трагедии и построить ее заново и в полной чистоте на недιονисийском искусстве, обиходе и миропонимании — вот в чем заключалась открывающаяся нам теперь в ярком освещении тенденция Еврипида.

Еврипид сам на склоне лет весьма выразительно поставил современникам в форме мифа вопрос о ценности и значении этой тенденции. Имеет ли дионисийское начало вообще право на существование? Не следует ли его насильственно и с корнем вырвать из эллинской почвы? Несомненно, говорит нам поэт, если бы только это было возможно. Но бог Дионис слишком могуществен: самый рассудительный противник — каков Пенфей в «Вакханках» — неприметно для него самого поддается чарам бога и затем в этом состоянии зачарованности спешит навстречу своей злосчастной судьбе. Суждение обоих старцев, Кадма и Тиресия, по-видимому, есть и суждение старого поэта: размышлениям отдельных лиц, как бы последние ни были умны, не опрокинуть древней народной традиции, этого из поколения в поколение переходящего поклонения Дионису, и следовало бы даже по отношению к таким чудесным силам выказывать по меньшей мере некоторое дипломатически осторожное участие, причем, однако, не исключен и тот случай, что бог найдет оскорбительным такое прохладное участие и обратит в конце концов дипломата в дракона, что в данном случае и случилось с Кадмом. Это говорит нам поэт, который в течение долгой жизни с героическим напряжением сил боролся с Дионисом, чтобы на склоне этой жизни закончить свой путь прославлением противника и самоубийством, подобно человеку, который, истомленный головокружением, бросается вниз с башни, чтобы как-нибудь спастись от ужасного, невыносимого долгие вихря. Эта трагедия представляет протест против выполнимости его тенденции; но — увы! — она была уже проведена на деле! Чудесное совершилось: когда поэт выступил со своим отречением, его тенденция уже одержала победу. Дионис уже был прогнан с трагической сцены, а именно некоторой демонической силой, говорившей через Еврипида. И Еври-

пид был в известном смысле только маской: божество, говорившее его устами, было не Дионисом, не Аполлоном также, но некоторым во всех отношениях новорожденным демоном: имя ему было — *Сократ*. Здесь мы имеем новую дилемму: дионисийское и сократическое начала, и художественное создание — греческая трагедия — погибло через нее. Напрасно Еврипид старается утешить нас своим отречением, это ему не удастся: чудеснейший храм лежит в развалинах. Что пользы нам от жалобных криков разрушителя, от его признания, что это был прекраснейший из храмов? И даже то, что Еврипид судьями искусства всех времен в наказание превращен был в дракона, — кого может удовлетворить эта жалкая компенсация?

Подойдем теперь поближе к этой *сократовской* тенденции, с помощью которой Еврипид боролся с эсхиловской трагедией и победил ее.

Какую цель — так должны мы спросить себя теперь — могло бы вообще иметь еврипидовское намерение основать драму исключительно на неднионисийском начале, если бы таковое намерение было проведено им идеальнейшим образом? Какая форма драмы оставалась еще неиспользованной, если не признавать ее рождения из лона музыки в таинственном сумраке дионисизма? Единственно только драматизированный *эпос*: хотя, конечно, в этой аполлонической области искусства *трагическое* действие недостижимо. И дело тут не в содержании изображаемых событий: я готов утверждать даже, что Гёте не смог бы в замысленной им «Навсикае» дать трагически потрясающее изображение самоубийства этого идиллического существа, как то было предположено у него в пятом акте; могущество эпически-аполлонического начала столь велико, что самые ужасные вещи под влиянием наслаждения иллюзией и спасения через иллюзию принимают в наших глазах характер чего-то волшебного. Творец драматизированного эпоса так же мало, как эпический рапсод, в состоянии слиться вполне со своими образами: он всегда только спокойно неподвижный, широко раскрытыми очами взирающий созерцатель, для которого образы постоянно *перед* ним. Актер в этом драматизированном эпосе остается в глубочайшей основе все еще рапсодом, священство сокровенных грез покоится

на всех его действиях, так что он никогда не становится вполне актером.

Итак, в каком же отношении к этому идеалу аполлонической драмы стоит еврипидовская трагедия? В том же отношении, в каком к величественному рапсоду древних времен — тот более молодой рапсод, который излагает нижеследующим образом сущность своего характера в платоновском «Ионе»: «Когда я веду речь о чем-либо печальном, глаза мои наполняются слезами; если же то, что я говорю, страшно и ужасно, то волосы на голове моей встают дыбом от ужаса и сердце мое бьется»¹. Здесь мы не видим уже упомянутого выше эпического самопогружения и забвения в иллюзии, лишенной аффектов холодности истинного актера, который, именно в высшем подъеме своей деятельности, весь иллюзия и радость иллюзии. Еврипид — актер с бьющимся сердцем, с волосами, вставшими дыбом; как сократический мыслитель — он набрасывает план, как страстный актер — выполняет его. Но он не бывает чистым художником ни при разработке плана, ни при выполнении его. Поэтому еврипидовская драма в одно и то же время и нечто холодное, и нечто пламенное, равно способное и заморозить, и спалить; она не может достигнуть аполлонического действия эпоса, между тем как, с другой стороны, она порвала, где только можно, со всеми дионисийскими элементами, и теперь, чтобы произвести хоть какое-нибудь действие, ей приходится искать новых средств возбуждения, которые, понятно, не могут уже лежать в пределах единственных двух художественных стремлений — аполлонического и дионисийского. Этими средствами возбуждения служат холодные парадоксальные мысли — вместо аполлонических созерцаний — и пламенные аффекты — вместо дионисийских восторгов, и притом мысли и аффекты, в высшей степени реалистично подделанные, а не погруженные в эфир искусства.

Если, таким образом, нам стало ясно, что Еврипиду вообще не удалось основать драму исключительно на аполлоническом элементе и что его педионисийская тенденция завела его, напротив того, на натуралистическую и антихудожественную дорогу, — то мы можем теперь ближе подой-

¹ См.: Платон, «Ион», с. 535.

ти к эстетическому сократизму, верховный закон которого гласит приблизительно так: «Все должно быть разумным, чтобы быть прекрасным» — как параллельное положение к сократовскому: «Лишь знающий добродетелен». С этим канон в руке Еврипид измерял каждую частность и выставлял ее сообразно этому принципу — язык, характеры, драматургическое построение, хоровую музыку. То, что мы при сравнении с софокловской трагедией столь часто ставим в укор Еврипиду как поэтический недостаток и регресс, есть в большинстве случаев продукт этого упорного критического процесса, этой дерзкой рассудочности. Еврипидовский *пролог* может послужить нам примером продуктивности названного рационалистического метода. Трудно себе представить что-либо более противоречащее нашей сценической технике, чем пролог в драме Еврипида. Что какое-нибудь действующее лицо выходит в начале пьесы одно на сцену и рассказывает, кого оно из себя представляет, что имело место до сего времени и даже что произойдет в течение пьесы, — это современный драматург назвал бы причудливым и непростительным пренебрежением эффектами напряженного ожидания. Ведь сообщается все, что случится; кто же после этого станет сидеть и ждать, пока все это осуществится в действительности? — ведь здесь ни в коем случае не имеет места действительно возбуждающее отношение вещего сна к наступающей позднее действительности. Совершенно иначе рассуждал Еврипид. Действие трагедии никогда не основывалось на эпическом напряженном ожидании, на возбуждающей неизвестности того, что произойдет сейчас или в непродолжительном времени; суть дела заключалась скорее в тех великих риторико-лирических сценах, где страсть и диалектика главного героя разливались широким и могучим потоком. Все служило подготовкой к пафосу, а не к действию, а что не служило подготовкой к пафосу, то считалось негодным. Но что больше всего мешает свободно отдаться сладостному созерцанию таких сцен, так это те случаи, когда зрителю недостает какого-нибудь промежуточного звена, когда есть разрыв в ткани предшествующих событий; пока зрителю приходится еще вычислять и соображать, какой смысл может иметь то или другое действующее лицо и на каких предпо-

ссылках основан тот или другой конфликт чувств или намерений, он не может вполне погрузиться в страдания и действия главных действующих лиц, ему недоступны захватывающие дух сострадание и страх. Эсхило-софокловская трагедия пускает в ход остроумнейшие приемы, чтобы дать зрителю в первых сценах как бы невзначай в руки все необходимые для понимания нити: здесь сказывается то благородное мастерство, которое как бы маскирует все формально *необходимое* и придает ему вид случайного. Еврипид, надо полагать, замечал у зрителей во время этих первых сцен своеобразное беспокойство, вызванное необходимостью решения задачи, представляемой предшествовавшими событиями, так что поэтические красоты и пафос экспозиции пропадали для них. Поэтому он и помещает пролог еще перед экспозицией и влагает его в уста персонажу, заслуживающему доверия: какому-нибудь божеству приходилось зачастую как бы гарантировать публике ход трагедии и рассеивать все сомнения в реальности мифа; подобным же образом, как Декарт мог доказать реальность эмпирического мира только ссылкой на правдивость Бога и на его неспособность ко лжи. Той же божественной правдивостью пользуется Еврипид еще раз в конце своей драмы, чтобы поставить для публики судьбу своих героев вне возможных сомнений: в этом задача пресловутого *deus ex machina*¹. Между эпическим взглядом на прошлое и взглядом в будущее лежит драматико-лирическое настоящее, собственно «драма».

Таким образом, Еврипид как поэт есть прежде всего отголосок собственных сознательных уразумений, и именно это дает ему такое знаменательное положение в истории греческого искусства. В своем критико-продуктивном творчестве он часто должен был чувствовать себя так, словно его задача — жизненно воплотить в драме начало того сочинения Анаксагора, первые слова которого гласят: «Вначале все было смешано; тогда явился рассудок и создал

¹ Бога из машины (*лат.*). Театральный технический термин, обозначающий неожиданную развязку; в поздней греческой трагедии таковой нередко оказывалось появление на сцене механически приспособленного бога.

порядок»¹. И если Анаксагор со своим Nus² представлял среди философов первого трезвого среди поголовно пьяных, то и Еврипиду, пожалуй, его отношение к другим трагическим поэтам могло представляться в подобном же виде. До тех пор пока единственный устроитель и властелин всего, Nus, был отстранен от художественного творчества, все пребывало еще в безразличии хаотического первоизданного развала; таково должно было быть суждение Еврипида, так должен был он, первый «трезвый», судить о «пьяных» поэтах, осуждая их. То, что Софокл сказал об Эскиле, а именно что этот последний всегда действует правильно, хотя и бессознательно, не должно было прийтись по душе Еврипиду, который в данном случае мог признать только, что Эскил, раз он творит бессознательно, — творит не то, что следует. И божественный Платон также говорит о творческой способности поэта, поскольку это не есть сознательное уразумение, в большинстве случаев иронически и уподобляет эту способность дару прорицателя и снотолкователя; поэт, мол, способен начать творить не прежде, чем он станет бессознательным и рассудок его покинет. Еврипид поставил себе задачей, как ту же задачу поставил себе и Платон, явить обратный образец, некоторую противоположность «безрассудного» поэта; его основное эстетическое положение «Все должно быть сознательным, чтобы быть прекрасным» есть, как я уже сказал, положение, параллельное сократовскому «Все должно быть сознательным, чтобы быть добрым». Ввиду этого Еврипид может считаться для нас поэтом эстетического сократизма. Сократ же и был тот *второй зритель*, который не понимал древнейшей трагедии и потому не ценил ее; в союзе с ним Еврипид отважился стать герольдом нового художественного творчества. Если же от этого погибла старая трагедия, то, следовательно, эстетический сократизм — смертоносный принцип, но, поскольку борьба была направлена против дионисизма в древнем искусстве, мы узнаем в Сократе противника Диониса, нового Орфея, встающего против Диониса и, хотя и предназначенного к рас-

¹ См.: Антология мировой философии. М., 1969. Т. 1. Ч. 1. С. 311.

² Умом (*греч.*). У Анаксагора Nus является первопричиной универсума.

терзанию менадами афинского судилища, все же обращающего в бегство самого могущественного бога; этот бог некогда, когда он бежал от эдонского царя Ликурга, спасся в глубине моря — теперь он погрузился в мистические волны мало-помалу охватившего весь мир таинственного культа.

13

То, что Сократ имел в тенденции тесную связь с Еврипидом, не ускользнуло от современной ему древности, и самое красноречивое выражение этого счастливого чутья представляет ходившая по Афинам легенда, что Сократ имеет обыкновение помогать Еврипиду в его творчестве. Оба имени произносились приверженцами «доброе старого времени» вместе, когда им приходилось перечислять современных им соблазнительей народа, влиянию которых приписывалось, что старая марафонская несокрушимая крепость тела и духа все более и более уступает место сомнительному просвещению при постоянно растущем захирении телесных и душевных сил. В таком полунегадующем, полупрезрительном тоне говорит обычно аристофановская комедия об этих мужах, к ужасу современников, которые, правда, охотно жертвуют Еврипидом, но не могут надивиться на то, что Сократ является у Аристофана первым и верховным *софистом*, зеркалом и выразителем сущности всех софистических стремлений; причем единственное утешение, которое остается, — выставить у позорного столба самого Аристофана, как изолгавшегося и распутного Алкивиада¹ поэзии. Не становясь здесь на защиту глубоких инстинктов Аристофана от подобных нападений, я буду продолжать мое доказательство тесной связи Сократа с Еврипидом, основываясь на чувстве древних; в этом отношении следует в особенности напомнить, что Сократ, как противник трагического искусства, воздерживался от посещения трагедии и появлялся среди зрителей, лишь когда шла новая пьеса Еврипида. Наиболее же знаменито близкое сопоставление обоих имен в изречении дельфийского оракула, который назвал Сократа мудрейшим из

¹ *Алкивиад* (ок. 450–404 н.э.) — афинский стратег в период Пелопоннесской войны.

людей, одновременно высказав, что вторая награда на состязании в мудрости должна принадлежать Еврипиду.

Третьим в этой градации был назван Софокл: он, который похвалялся перед Эсхилом, что делает то, что надо, и притом оттого, что *знает*, что надо делать. Очевидно, что именно степень ясности этого *знания* есть то общее, что дает названным мужам право именоваться тремя «знающими» своего времени.

Но самое острое слово, характеризующее эту новую и неслыханно высокую оценку знания и разума, было сказано Сократом, когда он заявил, что нашел только одного себя, сознающего в том, что он *ничего не знает*; между тем как в своих критических странствованиях по Афинам он, заговаривая с величайшими государственными людьми, ораторами, поэтами и художниками, везде находил уверенность в своем знании. С изумлением убеждался он, что все эти знаменитости не имели даже правильного понимания своего собственного призвания и выполняли его исключительно по инстинкту. «Только по инстинкту» — этими словами мы затрагиваем самую сердцевину и средоточие сократической тенденции. Ими сократизм произносит приговор как искусству, так и этике своего времени; куда он ни обращает свои испытующие взоры, везде видит он недостаток разума и могущество обманчивой мечты и выводит из этого недостатка внутреннюю извращенность и негодность всего существующего. Лишь с этой стороны полагал Сократ необходимым исправить существование: он, исключительный, с выражением презрения и превосходства, как предтеча совершенно иного рода культуры, искусства и морали, вступает в мир, благоговейно ухватиться за краешек которого мы сочли бы величайшим нашим счастьем.

Вот где источник тех огромных сомнений, которые охватывают нас каждый раз, как мы созерцаем образ Сократа, и все снова и снова побуждают нас понять смысл и цель этого загадочнейшего явления древности. Кто этот человек, дерзающий в одиночку отрицать греческую сущность, которая в лице Гомера, Пиндара и Эсхила, Фидия¹,

¹ *Фидий* (нач. V в. до н. э. — ок. 432—431 до н. э.) — древнегреческий скульптор периода высокой классики.

Перикла, Пифии¹ и Диониса неизменно вызывает в нас чувства изумления и преклонения, как глубочайшая бездна и недостижимая вершина? Какая демоническая сила могла осмелиться выплеснуть на землю этот волшебный напиток? Кто этот полубог, к которому хор благороднейших духов человечества принужден взывать: «Горе! Горе! Ты сокрушил его, этот прекрасный мир, могучей дланью, он падает, он рушится!»²

Ключ к природе Сократа дает нам то удивительное явление, которое известно под именем «демон Сократа». В тех исключительных положениях, когда его чудовищный ум приходил в колебание, он находил себе твердую опору в божественном голосе внутри себя. Этот голос всегда только *отговаривал*. Инстинктивная мудрость показывалась в этой совершенно ненормальной натуре только для того, чтобы по временам проявлять свое *противодействие* сознательному познанию. Между тем как у всех продуктивных людей именно инстинкт и представляет творчески-утвердительную силу, а сознание обычно критикует и отклоняет — у Сократа инстинкт становится критиком, а сознание творцом — воистину чудовищность *per defectum*³! А именно: мы замечаем здесь чудовищный *дефект* всякого мистического предрасположения, так что Сократа можно было бы обозначить как специфического *не-мистика*, в котором логическая природа путем гипертрофии так же чрезмерно развилась, как в мистике — его инстинктивная мудрость. С другой же стороны, этому проявляющемуся в Сократе логическому стремлению совершенно отказано было в способности обращаться на себя; в этом своем необузданном течении он являет природную мощь, какую мы встречаем обычно с изумлением и ужасом только в величайших инстинктивных силах. Кому удалось ощутить в сочинениях Платона хотя бы только слабое веяние этой божественной наивности и уверенности сократовской жизнедеятельности, тот почувствует и то, как это огромное маховое колесо логического сократизма вертится, в сущности, как бы за Со-

¹ Пифия — жрица-прорицательница в храме Аполлона в Дельфах.

² «Фауст», I 1607—1610.

³ От ущербности (*лат.*).

кратом и как это движение приходится созерцать сквозь Сократа, как сквозь некую тень. А что он сам догадывался об этом соотношении, это видно из той исполненной достоинства строгости, с которой он постоянно и даже перед судьями ссылается на свое божественное призвание. Опровергнуть его в этом случае было, в сущности, столь же невозможно, как и одобрить его разлагающее инстинкты влияние. Ввиду этого неразрешимого конфликта была предуказана, раз он был поставлен перед судилищем греческой государственности, лишь одна форма возможного приговора — изгнание: как нечто во всех отношениях загадочное, не подходящее ни под какую рубрику, необъяснимое, его следовало изгнать за пределы общины, причем никакое потомство не было бы вправе за это обвинять афинян. По тому, что его приговорили к смерти, а не к изгнанию, по-видимому, добился сам Сократ, с полным сознанием и без естественного страха перед смертью: он пошел на смерть с тем же спокойствием, с каким он, по описанию Платона, как последний сотрапезник, покидает при брезжущем рассвете дня пир, чтобы начать новый день, между тем как за его спиной на скамьях и на земле остаются заспавшиеся гости, чтобы грезить о Сократе, этом истинном эротике. *Умирающий Сократ* стал новым, никогда дотоле невиданным идеалом для благородного эллинского юношества: впереди всех пал ниц перед этим образом типичный эллинский юноша — Платон со всей пламенной преданностью своей мечтательной души.

14

Представим себе теперь единое огромное циклопическое око Сократа обращенным на трагедию; око, в котором никогда не сверкало прекрасное безумие художнического вдохновения; представим себе, насколько этому оку был недоступен благорасположенный взгляд в дионисийские глубины — что, в сущности, должно было увидеть оно в «возвышенном и высокославном» трагическом искусстве, как называет его Платон? Нечто весьма неразумное, где причины как бы не имеют действия, а действия не имеют причин; к тому же, все в целом так пестро и многообразно,

что на рассудительные натуры оно должно действовать отталкивающим образом, а для чувствительных и впечатлительных душ быть своего рода огнеопасным веществом. Мы знаем тот единственный род искусства, который был доступен его пониманию, — это была эзоповская басня, да и тут, наверное, играла роль та добродушная покладистость, с которой добрый, честный Геллерт¹ в своей басне о пчеле и курице воспекает поэзию:

Ее ты пользу зришь на мне;
Кому Бог отказал в уме,
Тот на примерах понимает.

Но, по-видимому, Сократ не верил в то, что трагическое искусство «на примерах» учит истине, не говоря уж о том, что оно обращается к тем, «кому Бог отказал в уме», следовательно, не к философам, что составляет двойной повод держаться от него подальше. Как и Платон, он причислял трагедию к льстивым искусствам, изображающим только приятное, а не полезное, и требовал поэтому от своих учеников воздержания и строгой самоизоляции от подобных нефилософских развлечений; и это имело такой успех, что молодой трагический поэт Платон первым делом сжег свои творения, чтобы иметь возможность стать учеником Сократа. Там же, где в борьбу с сократовскими положениями вступали непобедимые наклонности, у его учения все же хватало сил, чтобы, совместно с мощью этого огромного характера, вытолкнуть саму поэзию на новые и до тех пор неизведанные пути.

Примером этому может служить только что названный Платон: он, который в осуждении трагедии и искусства вообще не уступает наивному цинизму своего учителя, все же принужден был, покоряясь художественной необходимости, создать форму искусства, внутренне родственную этим уже существующим и отрицаемым им формам искусства. Главный упрек, который Платон мог сделать старому искусству, а именно что оно есть подражание призраку и, следовательно, относится к еще более низменной сфере, чем эмпирический мир, — этот упрек прежде всего не дол-

¹ Геллерт Кристиан (1715—1769) — немецкий писатель.

жен был иметь места в отношении к новому художественному произведению; и вот мы видим, как Платон старается стать выше действительности и изобразить лежащую в основе этой псевдодействительности идею. Но таким образом Платон как мыслитель пришел окольными путями туда же, где как поэт он всегда чувствовал себя дома, — к той самой платформе, с которой Софокл и все старое искусство торжественно протестовали против брошенного им выше упрека. Если трагедия впитала в себя все прежние формы искусства, то аналогичное может в эксцентрическом смысле быть сказано и о платоновском диалоге, который, как результат смешения всех наличных стилей и форм, колеблется между рассказом, лирикой, драмой, между прозой и поэзией и нарушает тем самым также и строгий древний закон единства словесной формы; еще дальше по этому пути пошли *цинические* писатели, которые крайней пестротой стиля и постоянными переходами от прозаической формы к метрической и обратно осуществили и литературный образ «неистовствующего Сократа», служившего им образцом для подражания в жизни. Платоновский диалог был как бы тем челном, на котором потерпевшая крушение старая поэзия спаслась вместе со всеми своими детьми: стесненные на узкой ладье и боязливо покорные единому кормчему — Сократу, пустились они теперь в новый мир, который не мог наглядеться на фантастическую картину этого плавания. Поистине Платон дал всем последующим векам образец новой формы искусства — образец *романа*, который может быть назван возведенной в бесконечность эзоповской басней, где поэзия живет в подобном же отношении подчинения к диалектической философии, в каком долгие века жила философия к богословию, а именно как *ancilla*¹. Таково было новое положение поэзии, в которое насильственно поставил ее Платон под давлением демонического Сократа.

Здесь *философская мысль* перерастает искусство и принуждает его более тесно примкнуть к стволу диалектики и ухватиться за него. В логический схематизм как бы переродилась *аполлоническая* тенденция; нечто подобное нам

¹ Служанка (лат.).

пришлось заметить у Еврипида, где, кроме того, мы нашли переход *дионисийского начала* в натуралистический аффект. Сократ, диалектический герой платоновской драмы, напоминает нам родственные натуры еврипидовских героев, принужденных защищать свои поступки доводами «за» и «против», столь часто рискуя при этом лишиться нашего трагического сострадания; ибо кто может не заметить *оптимистического* элемента, скрытого в существе диалектики, торжественно ликующего в каждом умозаключении и свободно дышащего лишь в атмосфере холодной ясности и сознательности? И этот оптимистический элемент, раз он проник в трагедию, должен был мало-помалу захватить ее дионисийские области и по необходимости толкнуть ее на путь самоуничтожения, вплоть до смертельного прыжка в область мещанской драмы. Достаточно будет представить себе все следствия сократовских положений: «добродетель есть знание», «грешат только по незнанию», «добродетельный есть и счастливый», — в этих трех основных формах оптимизма лежит смерть трагедии. Ибо в таком случае добродетельный герой должен быть диалектиком, между добродетелью и знанием, верой и моралью должна быть необходимая и видимая связь; в таком случае трансцендентальная справедливость в развязке Эсхила должна быть унижена до плоского и дерзкого принципа «поэтической справедливости» с его обычным *deus ex machina*.

Чем же является теперь сопоставленный с этим новым сократически-оптимистическим миром сцены хор и вообще весь музыкально-дионисийский фон трагедии? Чем-то случайным, некоторым, пожалуй и не необходимым, воспоминанием о первоисточнике трагедии, между тем как мы ведь видели, что хор может быть понятен и объясним только как *причина* трагедии и трагизма вообще. Уже у Софокла сказывается эта неуверенность по отношению к хору — важный признак того, что уже у него дионисийская почва трагедии начинает давать трещины. Он уже не решается доверять хору главную долю участия в действии, а напротив, настолько ограничивает его область, что хор теперь является почти координированным с актерами, словно он из оркестры возведен на сцену, чем, конечно, его сущность окончательно разрушена, хотя Аристотель и высказывает

свое одобрение именно такому пониманию хора. Этот сдвиг в положении хора, который Софокл во всяком случае рекомендовал своей практикой, а по преданию — даже в отдельном сочинении, есть первый шаг к *уничтожению* хора, фазы которого у Еврипида, Агафона и в новейшей комедии следовали друг за другом с ужасающей быстротой. Оптимистическая диалектика гонит бичом своих силлогизмов *музыку* из трагедии, то есть разрушает существо трагедии, которое может быть толкуемо исключительно как манифестация и явление в образах дионисийских состояний, как видимая символизация музыки, как мир грез дионисийского опьянения.

Если, таким образом, мы принуждены допустить некоторую антидионисийскую тенденцию, действовавшую еще до Сократа и получившую в лице его лишь неслыханно величественное выражение, то нам не следует бояться вопроса — на что указывает такое явление, как Сократ; на таковое явление мы ведь не можем смотреть только как на разлагающую, отрицательную силу, раз имеем перед собой диалоги Платона. И хотя ближайшее действие сократического инстинкта, несомненно, было направлено на разложение дионисийской трагедии, тем не менее одно глубокое душевное переживание самого Сократа побуждает нас поставить вопрос: *необходимо* ли относятся сократизм и искусство друг к другу только как антиподы и представляет ли рождение «художника Сократа» вообще нечто в себе противоречивое?

Дело в том, что этот деспотический логик испытывал временами по отношению к искусству ощущение какого-то пробела, какой-то пустоты, какого-то полуукора, быть может, чувство невыполненного долга. Зачастую являлось ему во сне, как он сам в тюрьме рассказывал о том друзьям, одно и то же видение, постоянно повторявшее: «Сократ, займись музыкой!» До последних дней своих он успокаивал себя мыслью, что его философствование и есть высшее искусство муз, и не решался поверить, чтобы какое-нибудь божество могло напоминать ему о той «простой, народной музыке». Наконец в тюрьме, чтобы окончательно облегчить свою совесть, он соглашается заняться этой мало ценимой им музыкой; и в таком настроении он

сочиняет вводный гимн Аполлону и перелагает несколько басен Эзопа в стихи.

Здесь играло роль нечто подобное предупреждающему голосу демона: к этим упражнениям побудило его аполло-ническое прозрение, что он, как варварский царь, не понимает некоего божественного образа и находится в опасности оскорбить свое божество — непониманием. Приведенные выше слова о сократовском сновидении — единственный признак некоторого сомнения в нем относительно границ логической природы; быть может — так должен был он спросить себя, — непонятное мне не есть тем самым непременно и нечто неосмысленное? Быть может, существует область мудрости, из которой логик изгнан? Быть может, искусство — даже необходимый коррелят и дополнение науки?

15

В духе этих последних предвосхищающих вопросов следует теперь поговорить о том, как влияние Сократа простерлось вплоть до нашего времени, да и на все далекое будущее, словно растущая и покрывающая потомство тень в лучах заходящего солнца; как это влияние постоянно побуждает к воссозданию *искусства* — и притом искусства уже в метафизическом, широчайшем и глубочайшем смысле — и своей собственной бесконечностью ручается за его бесконечность.

До тех пор пока мы не были в состоянии понять это, до тех пор пока внутренняя зависимость всякого искусства от греков — от греков, начиная с Гомера и кончая Сократом, — не была нам убедительно доказана, до тех пор мы поневоле должны были относиться к этим грекам, как афиняне к Сократу. Каждая эпоха и каждая ступень образования хоть раз пыталась с глубоким неудовольствием отделаться от этих греков, ибо перед лицом их все самодельное, по-видимому вполне оригинальное и вызывающее совершенно искреннее удивление, внезапно теряло, казалось, жизнь и краски и сморщивалось до неудачной копии, даже до карикатуры. И вот все снова и снова прорывается при случае искренняя злоба против этого претенциозного народца,

осмеливающегося называть все чуждое варварским на все времена; кто это такие, спрашиваешь себя, что, при всей кратковременности своего исторического блеска, при потешной ограниченности своих политических учреждений, при сомнительной доброкачественности нравов, запятнанных даже безобразными пороками, — тем не менее претендуют на то достоинство и особое положение среди народов, которое гений занимает в толпе? К сожалению, так и не посчастливилось найти того кубка с отравой, которым можно было бы попросту отделаться от подобной мании, ибо всего яда, источаемого завистью, клеветой и злобой, не хватило на то, чтобы уничтожить это самодовлеющее великолепие. И вот мы стыдимся и боимся греков; разве что кто-нибудь ставит истину выше всего и посему отваживается сознаться себе и в той истине, что греки — возницы нашей и всяческой культуры, но что по большей части колесница и кони неважного разбора и недостойны славы своего возницы, который посему и считает за шутку вогнуть такую запряжку в пропасть, через которую он сам переносится прыжком Ахилла.

Чтобы доказать, что и Сократу принадлежит почетное звание такого возницы, достаточно познать в нем тип неслышанной до него формы бытия, тип *теоретического человека*, понять значение и цель коего составляет нашу ближайшую задачу. Теоретический человек не менее, чем художник, находит удовлетворение в наличной действительности и, как последний, огражден этим чувством довольства от практической этики пессимизма и от его зорких линкеевых глаз¹, светящихся лишь во тьме. Ибо если художник при всяком разоблачении истины остается все же прикованным восторженными взорами к тому, что и теперь, после разоблачения, осталось от ее покровы, — то теоретический человек радуется сброшенному покрову и видит для себя высшую цель и наслаждение в процессе всегда удачного, собственной силой достигаемого разоблачения. Не было бы никакой науки, если бы ей было дело только до *одной* этой нагой

¹ *Линкей* — в греческой мифологии сын Афарей, брат Идаса, участник похода аргонавтов — обладал необычайно острым зрением. мог видеть сквозь облака, землю и камни.

богини, и ни до чего другого. Ибо тогда у ее учеников было бы на душе нечто подобное тому, что чувствуют люди, вознамерившиеся прорыть дыру прямо сквозь землю: каждый из них ясно видит, что он, при величайшем и пожизненном напряжении, в состоянии прорыть лишь самую незначительную часть этой чудовищной глубины, которая притом на его же глазах снова засыпается работой соседа, так что третий, пожалуй, прав, когда на собственный страх избирает новое место для своих опытов бурения. Если теперь кто-нибудь убедительно докажет, что этим прямым путем не доберешься до антиподов, то кому будет еще охота работать в старых шахтах, — разве только он попутно найдет себе удовлетворение в находке драгоценных камней и в открытии законов природы. Поэтому Лессинг, честнейший из теоретических людей, и решился сказать, что его более занимает искание истины, чем она сама, и тем, к величайшему изумлению и даже гневу научных людей, выдал основную тайну науки. Но, конечно, рядом с этим единичным взглядом на суть дела, представляющим некоторый эксцесс честности, если только не заносчивости, — стоит глубоко-мысленная *мечта и иллюзия*, которая впервые появилась на свет в лице Сократа, — та несокрушимая вера, что мышление, руководимое законом причинности, может проникнуть в глубочайшие бездны бытия и что это мышление не только может познать бытие, но даже и *исправить* его. Эта возвышенная метафизическая мечта в качестве инстинкта присуща науке и все снова и снова приводит ее к ее границам, у коих она принуждена превратиться в *искусство*, — что и было *собственной целью этого механизма*.

Взглянем теперь, при свете этой мысли, на Сократа — и он явится нам как первый, который, руководясь указанным инстинктом науки, сумел не только жить, но — что гораздо более — и умереть; оттого-то образ *умирающего Сократа* как человека, знанием и доводами освободившегося от страха смерти, есть щит с гербом на воротах науки, напоминающий каждому о ее назначении, а именно — делать нам понятным существование и тем его оправдывать, чему, правда, когда доводов не хватает, должен в конце концов служить и *миф*, который я только что признал за необходимый результат и даже за конечную цель науки.

Кто хоть раз наглядно представит себе, как после Сократа, этого мистагога¹ науки, одна философская школа сменяет другую, как волна волну; как неведомая дотоле универсальность жажды знания, охватив широкие круги образованного общества и сделав науку основной задачей для всякого одаренного человека, вывела ее в открытое море, откуда она с тех пор никогда не могла быть вполне изгнана; как эта универсальность впервые покрыла всеохватывающей сетью мысли весь земной шар и даже открывала перспективы на закономерность целой Солнечной системы, — кто представит себе все это, а вместе с тем и удивительную в своем величии пирамиду современного знания, тот принужден будет увидеть в Сократе одну из поворотных точек и осей так называемой всемирной истории. Ибо если представить себе, что вся эта неизмеримая сумма сил, потраченная на вышеназванную мировую тенденцию, обращена была бы не на службу познания, но на практические, то есть эгоистические, цели индивидов и народов, то, по всей вероятности, инстинктивная любовь к жизни так ослабла бы среди всеобщей губительной борьбы и непрестанного блуждания народов, что при привычке к самоубийству человек просто в силу оставшегося у него чувства долга поступал бы подобно жителям островов Фиджи, где сыновья душат родителей, а друзья — друг друга; практический пессимизм, способный, даже из чувства милосердия, породить ужасающую этику народоубийства; последняя, впрочем, и была всегда налицо на этом свете, и наличествует везде, где искусство в каких-либо формах, преимущественно же в виде религии и науки, не являлось целебным средством и защитой против такой чумы.

В противоположность этому практическому пессимизму Сократ является первообразом теоретического оптимиста, который, опираясь на упомянутую выше веру в познаваемость природы вещей, приписывает знанию и познанию силу универсального лечебного средства, а в заблуждении видит зло как таковое. Проникать в основания вещей и отделять истинное познание от иллюзии и заблуждения казалось сократическому человеку благороднейшим и един-

¹ *Мистагог* — жрец, инициатор мистерий.

ственным истинно человеческим призванием, в силу чего этот механизм понятий, суждений и умозаключений, начиная с Сократа, ценился выше всех других способностей, как высшая деятельность и достойнейший удивления дар природы. Даже самые возвышенные моральные деяния, аффекты сострадания, самоотвержения, героизма и та трудно достигаемая морская тишь души, которую аполлонический грек называл *sophrosyne*¹, — были выводимы Сократом и его единомышленниками и последователями вплоть до наших дней из диалектики знания и вследствие этого считались предметами, доступными изучению. Кто на себе испытал радость сократического познания и чувствует, как оно все более и более широкими кольцами пытается охватить весь мир явлений, тот уже не будет иметь более глубокого и сильнее ощущаемого побуждения и влечения к жизни, чем страстное желание завершить это завоевание и непроницаемо крепко сплести эту сеть. Человеку, настроенному подобным образом, платоновский Сократ представится учителем совершенно новой формы «греческой веселости» и блаженства существования, стремящейся найти себе разрядку в действиях и обретающей таковую главным образом в маевтических² и воспитательных воздействиях на благородное юношество в целях порождения гения.

И вот наука, гонимая вперед своєю мощной мечтой, спешит неудержимо к собственным границам — здесь-то и терпит крушение ее скрытый в существе логики оптимизм. Ибо окружность науки имеет бесконечно много точек, и в то время, когда совершенно еще нельзя предвидеть, каким путем когда-либо ее круг мог бы быть окончательно измерен, благородный и одаренный человек еще до середины своего существования неизбежно наталкивается на такие пограничные точки окружности и с них вперяет взор в неуяснимое. Когда он здесь, к ужасу своему, видит, что логика у этих границ свертывается в кольцо и в конце концов вливается в свой собственный хвост, тогда проры-

¹ Благоразумие, мудрость (*греч.*). В общем объеме неперебиваемое понятие, которое А. Ф. Лосев советовал понимать как целомудрие ума.

² Сократ называл свое искусство помощи рождения истины «повивальным искусством», «маевтикой».

вается новая форма познания — *трагическое познание*, которое, чтобы быть вообще выносимым, нуждается в защите и целебном средстве искусства.

Если мы обратим теперь укрепленный и убаженный греками взор в высшие сферы мира, волны которого объемлют нас, — то мы увидим, как нашедшая свой прообраз в Сократе ненасытная жадность оптимистического познания превращается в трагическую покорность судьбе и жажду искусства, причем, конечно, эта же самая жадность на ее низших ступенях должна принять враждебное искусству направление и по преимуществу внутренне возненавидеть дионисийское трагическое искусство, что мы и видели при описании борьбы сократизма против эсхилловской трагедии.

И вот мы стучимся со взволнованною душой в двери настоящего и будущего: приведет ли это превращение ко все новым и новым конфигурациям гения и именно — *отдавшегося музыке Сократа*? Будет ли набросанная на бытие сеть искусства — все равно, хотя бы под именем религии или науки — сплетаться все крепче и нежнее, или ей предназначено в не знающих покоя варварских вихре и суете, именуемых «современностью», быть разорванной в клочки? Озабоченные, но небезутешные, постоим с мгновение в стороне, как созерцающие, которым дано быть свидетелями этих чудовищных битв и переходов. Ах! В том и волшебство этих битв, что, кто их видит, тот не может не участвовать в них.

16

На этом обстоятельном историческом примере мы пытались уяснить, что трагедия при исчезновении духа музыки так же неизбежно гибнет, как и рождена она может быть только из этого духа. Чтобы смягчить необычность этого утверждения, а с другой стороны, выяснить происхождение указанного вывода, мы должны теперь, оставив в стороне всякую предвзятость, стать лицом к лицу с аналогичными явлениями современности; мы должны принять участие в тех битвах, которые, как я только что сказал, ведутся между ненасытным оптимистическим позна-

ванием и трагической потребностью в искусстве в высших сферах окружающего нас мира. При этом я намерен отвлечься от всех других враждебных стремлений, которые во все времена восстают против искусства, и в частности именно против трагедии, и которые также и в наше время с такой победоносной уверенностью захватывают все вокруг себя, что из театральных искусств, например, только фарс и балет до некоторой степени буйно разрослись своими — быть может, не для всякого благоухающими — цветами. Я буду говорить лишь о *сиятельнейшем противнике* трагического мировоззрения и понимаю под таковым в глубочайшем существе своем оптимистическую науку — с ее праотцем Сократом во главе. Я не замедлю назвать по имени и те силы, которые, на мой взгляд, служат залогом *возрождения трагедии* — и других, о, сколь блаженных, надежд для германского духа!

Прежде чем мы ринемся в этот бой, возложим на себя латы доселе завоеванных нами познаний. В противоположность всем тем, кто старается вывести искусства из одного-единственного принципа как необходимого источника жизни всякого художественного произведения, — я фиксирую свой взор на обоих известных нам богах искусства у греков, Аполлоне и Дионисе, и опознаю в них живых и образных представителей *двух* миров искусства, различных в их глубочайшем существе и в их высших целях. Аполлон стоит передо мной как просветляющий гений *principii individuationis*, при помощи которого только и достигается истинное спасение и освобождение в иллюзии; между тем как при мистическом ликующем зове Диониса разбиваются оковы плена индивидуации, и широко открывается дорога к Матерям бытия, к сокровеннейшей сердцевине вещей. Этот чудовищный контраст, раскрывающийся, как пропасть, между аполлоническим пластическим искусством и дионисийской музыкой, лишь одному великому мыслителю явился с такой степенью ясности, что он, даже не руководствуясь указанием означенной эллинской символики богов, признал за музыкой другой характер и другое происхождение, чем у всех прочих искусств: она не есть, подобно тем другим, отображение явления, но непосредственный образ самой воли и, следовательно, представляет

по отношению ко *всякому физическому началу мира — метафизическое начало*, ко всякому явлению — вещь в себе (Шопенгауэр, «Мир как воля и представление», I, 310¹). К этому важнейшему для всей эстетики воззрению, с которого, строго говоря, эстетика только и начинается, Рихард Вагнер, дабы утвердить вечную его истинность, приложил печать, установив в своем «Бетховене», что к оценке музыки должны прилагаться совсем другие эстетические принципы, чем ко всем пластическим искусствам, и что к ней вообще неприменима категория красоты, хотя ошибочная эстетика, основываясь на неудачном и выродившемся искусстве, привыкла, исходя из того понятия красоты, которое получило право гражданства в мире пластики, требовать от музыки действия, подобного действию произведений пластического искусства, а именно возбуждения чувства *наслаждения прекрасными формами*. Убедившись в упомянутом выше огромном контрасте, я почувствовал сильнейшее побуждение ближе ознакомиться с существом греческой трагедии и тем воспринять глубочайшее откровение эллинского гения: ибо лишь теперь, как полагал я, в моей власти были чары, дававшие мне силу преодолеть фразеологию нашей обычной эстетики и узреть духовно в живом образе изначальную проблему трагедии; тем самым мне был дарован такой своеобразный и сбивающий с толку взгляд на все эллинское, после которого я уже не мог отделаться от впечатления, что наша столь гордо выступающая классическая наука об эллинизме пробавлялась до сих пор главным образом лишь игрой теней да всякими внешними мелочами.

К этой коренной проблеме мы, пожалуй, могли бы подойти со следующим вопросом: какое эстетическое действие возникает, когда эти сами по себе разъединенные силы искусства — аполлоническое и дионисийское — вступают в совместную деятельность? Или короче: в каком отношении стоит музыка к образу и понятию? — Шопенгауэр, чье изложение именно этого пункта Рихард Вагнер восхваляет как неподражаемое по ясности и прозрачности, наиболее обстоятельно высказывается на сей счет в следующем ме-

¹ В рус. пер.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 1. С. 436.

сте, которое я приведу здесь целиком. «Мир как воля и представление», I, 309¹: «Вследствие всего этого мы можем рассматривать мир явлений, или природу, и музыку как два различных выражения одной и той же вещи, которая сама поэтому представляет единственное посредствующее звено в аналогии двух понятий, природы и музыки, и познать которую необходимо, если хочешь уразуметь эту аналогию. Музыка, стало быть, если рассматривать ее как выражение мира, есть в высшей степени обобщенный язык, который даже ко всеобщности понятий относится приблизительно так же, как эти последние к отдельным вещам. Но ее всеобщность не представляет никоим образом пустой всеобщности абстракции; она — совершенно другого рода и связана везде и всегда с ясной определенностью. В этом отношении она сходна с геометрическими фигурами и числами, которые, как общие формы возможных объектов опыта, будучи применимы ко всем этим объектам a priori², тем не менее не абстрактны, но наглядны и во всех своих частях определены. Все возможные стремления, возбуждения и выражения воли, все те происходящие в человеке процессы, которые разум объединяет обширным отрицательным понятием „чувство“, могут быть выражены путем бесконечного множества возможных мелодий, но всегда во всеобщности одной только формы, без вещества, всегда только как некое „в себе“, не как явление, представляя как бы сокровеннейшую душу их, без тела. Из этого тесного соотношения, существующего между музыкой и истинной сущностью всех вещей, может объясняться и то, что, когда какая-либо сцена, действие, событие, обстановка сопровождаются подходящей музыкой, нам кажется, что эта последняя открывает нам сокровеннейший их смысл и выступает как самый верный и ясный комментарий к ним; равным образом и то, что человеку, безраздельно отдающемуся впечатлению какой-нибудь симфонии, представляется, словно мимо него проносятся всевозможные события жизни и мира; и все же, когда он одумается, он не может указать на какое-либо сходство

¹ Там же.

² До опыта, первоначально (лат.).

между этой игрой звуков и теми вещами, которые пронесли в его уме. Ибо музыка, как сказано, тем и отличается от всех остальных искусств, что она не есть отображение явления или, вернее, адекватной объективности воли, но непосредственный образ самой воли и поэтому представляет по отношению ко всякому физическому началу мира — метафизическое начало, ко всякому явлению — вещь в себе. Сообразно с этим мир можно было бы с равным правом назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей; из чего понятно, почему музыка тотчас же придает повышенную значительность всякой сцене действительной жизни и мира; и это, конечно, тем более, чем более аналогична ее мелодия внутреннему духу данного явления. На этом основывается и то, что можно положить на музыку стихотворение в виде песни, или наглядное представление в виде пантомимы, или и то и другое в виде оперы. Такие отдельные картины человеческой жизни, переложенные на общий язык музыки, никогда не бывают во всех своих частях необходимо связаны с нею или необходимо соответствующими ей; но они стоят с ней лишь в той же связи, как любой частный пример с общим понятием: они изображают в определенных образах действительности то, что музыка высказывает в одних общих формах. Ибо мелодии представляют, подобно общим понятиям, абстракт действительности. Последняя, то есть мир отдельных вещей, дает нам наглядное, обособленное и индивидуальное явление, отдельный случай как по отношению ко всеобщности понятий, так и по отношению ко всеобщности мелодий, каковые две всеобщности, однако, в известном смысле противоположны друг другу; ибо понятия содержат в себе только отвлеченные от данного созерцания формы, как бы совлеченную с вещью внешнюю скорлупу их, а посему суть по существу абстракты; тогда как музыка дает нам внутреннее предшествующее всякому приятию формы ядро, или сердце, вещей. Это отношение можно было бы отлично выразить на языке схоластиков, сказав: понятия суть *universalia post rem*¹, музыка же дает

¹ Универсалия после всяких вещей (*лат.*). Существует в нашем уме как абстрагированная форма.

universalia ante rem¹, а действительность — universalia in re². А что вообще возможно отношение между композицией и наглядным изображением, это покоится, как сказано, на том, что оба они суть лишь совершенно различные выражения одного и того же внутреннего существа мира. И когда в отдельном случае подобное отношение действительно имеется налицо и композитор сумел, следовательно, выразить на всеобщем языке музыки те движения воли, которые составляют ядро известного события, тогда мелодия песни, музыка оперы бывает выразительной. Подысканная же композитором аналогия между миром явлений и музыкой должна, бессознательно для его разума, проистекать из непосредственного уразумения сущности мира и не должна быть сознательным и преднамеренным подражанием при посредстве понятий; иначе музыка выразит не внутреннюю сущность, не самое волю, а будет лишь неудовлетворительным подражанием ее явлению, — что и делает вся собственно подражательная музыка».

Итак, мы понимаем, по учению Шопенгауэра, музыку как непосредственный язык воли и чувствуем потребность воссоздать нашей возбужденной фантазией и воплотить в аналогичном примере этот говорящий нам, незримый и все же столь полный жизни и движения мир духов. С другой стороны, образ и понятие получают, под воздействием действительно соответствующей им музыки, некоторую повышенную значительность. Таким образом, дионисийское искусство действует обычно на аполлонический художественный дар двояко: музыка побуждает к символическому созерцанию дионисийской всеобщности, музыка затем придает этому символическому образу *высшую значительность*. Из этих самопонятных и не ускользающих от более глубокого наблюдения фактов я заключаю о способности музыки порождать *миф*, то есть значительнейший пример, и именно *трагический миф*: миф, вещающий в подобиях о дионисийском познании. На феномене лирика я предста-

¹ Универсалию до всяких вещей (*лат.*). Существует в божественном интеллекте как архетип.

² Универсалию в вещах (*лат.*). Существует в субстанциях или вещах как их сущность.

вид, как музыка борется в душе лирика, стремясь выразить свою сущность в аполлонических образах; и если мы допускаем, что музыка в ее высшем подъеме должна стремиться дать и свое высшее воплощение в образах, то мы вынуждены признать возможным и то, что она сумела найти и для коренной своей дионисийской мудрости символическое выражение; и где же нам искать это выражение, как не в трагедии и понятии *трагического* вообще?

Из существа искусства, как оно обычно понимается на основании единственной категории иллюзии и красоты, честным образом трагедии не выведешь; лишь исходя из духа музыки мы понимаем радость об уничтожении индивида. Ибо на отдельных примерах такого уничтожения нам лишь становится яснее вечный феномен дионисийского искусства, выражающего волю в ее всемогуществе, как бы позади *principii individuationis*, вечную жизнь за пределами всякого явления и наперекор всякому уничтожению. Метафизическая радость о трагическом есть перевод инстинктивно бессознательной дионисийской мудрости на язык образов: герой, высшее явление воли, на радость нам отрицается, ибо он все же только явление, и вечная жизнь воли не затронута его уничтожением. «Мы верим в вечную жизнь!» — так восклицает трагедия, между тем как музыка есть непосредственная идея этой жизни. Совершенно другую цель имеет пластическое искусство: в нем Аполлон преодолевает страдание индивида лучезарным прославлением *вечности явления*, здесь красота одерживает победу над присущим жизни страданием, скорь в некотором смысле избирается прочь из черт природы. В дионисийском искусстве и его трагической символике та же природа говорит нам своим истинным, неизменным голосом: «Будьте подобны мне! В непрестанной смене явлений я — вечно творческая, вечно побуждающая к существованию, вечно находящая себе удовлетворение в этой смене явлений Праматерь!»

17

И дионисийское искусство также хочет убедить нас в вечной радостности существования; но только искать эту радостность мы должны не в явлениях, а за явлениями.

Нам надлежит познать, что все, что возникает, должно быть готово к страданиям и гибели; нас принуждают бросить взгляд на ужасы индивидуального существования — и все же мы не должны оцепенеть от этого видения: метафизическое утешение вырывает нас на миг из вихря изменяющихся образов. Мы действительно становимся на краткие мгновения самим Первосущим и чувствуем его неукротимое жадное стремление к жизни, его радость жизни; борьба, муки, уничтожение явлений нам кажутся теперь как бы необходимыми при этой чрезмерности бесчисленных стремящихся к жизни и сталкивающихся в ней форм существования, при этой через край бьющей плодовитости мировой воли; свирепое жало этих мук пронзает нас в то самое мгновение, когда мы как бы слились в одно с безмерной изначальной радостью бытия и почувствовали в дионисийском восторге неразрушимость и вечность этой радости. Несмотря на страх и сострадание, мы являемся счастливо-живущими, не как индивиды, но как *единое-живущее*, с оплодотворяющей радостью которого мы слились.

История возникновения греческой трагедии говорит нам теперь ясно и определенно, что создания трагического искусства греков действительно рождены из духа музыки; и эта мысль впервые, как мы думаем, дала нам возможность правильно понять первоначальный и столь удивительный смысл хора. Но вместе с тем мы должны признать, что установленное выше значение трагического мифа никогда не было с логической отчетливостью и полной ясностью осознано греческими поэтами, не говоря уж о греческих философах; их герои говорят в известном смысле поверхностнее, чем действуют; миф решительно не находит в словесной форме своей адекватной объективации. Связь сцен и созерцаемые образы обнаруживают более глубокую мудрость, чем та, которую сам поэт в силах охватить словами и понятиями; то же наблюдаем мы у Шекспира, Гамлет которого, например, в подобном же смысле поверхностнее говорит, чем действует, так что не из слов, а лишь глубже всматриваясь и озирая целое, можно извлечь упомянутую нами выше гамлетовскую доктрину. По отношению к греческой трагедии, которая, к сожалению, знакома нам лишь как словесная драма, я даже указывал,

что это несовпадение мифа и слова легко может ввести нас в искушение считать ее более плоской и менее значительной по своему смыслу, чем она есть на самом деле, и вследствие этого предположить, что и действие ее было более поверхностным, чем оно, по-видимому, должно было быть, по свидетельству древних; ибо как легко забывается, что не удавшаяся творцу слов идеализация и высшее одухотворение мифа могли в каждую данную минуту удалиться от него как музыкальному творцу! Мы, правда, принуждены теперь чуть ли не путем ученых изысканий восстанавливать эту мощь музыкального действия, чтобы воспринять хоть долю того несравненного утешения, которое должно быть свойственно истинной трагедии. Но и эту музыкальную мощь мы ощутили бы как таковую лишь в том случае, если бы мы были греки; между тем как теперь во всем развитии греческой музыки нам слышится, по сравнению со знакомой и близкой нам неизмеримо более богатой музыкой, лишь песнь юности музыкального гения, которую он запекает в робком сознании своих сил. Греки, как говорили египетские жрецы, — вечные дети; они и в трагическом искусстве только дети, не знающие, что за величественная игрушка была создана их руками и затем — разбита.

Это упорное стремление духа музыки к откровению в образах и мифах, постоянно возрастая от начатков лирики и кончая аттической трагедией, вдруг прерывается, едва достигнув роскошного расцвета, и как бы исчезает с поверхности эллинского искусства; между тем как порожденное этим упорным стремлением дионисийское миропонимание продолжает и дальше жить в мистериях и среди удивительнейших превращений и вырождений не перестает привлекать к себе более вдумчивые натуры. Не суждено ли ему когда-нибудь вновь восстать из своей мистической глубины в форме искусства?

Нас занимает здесь вопрос: имеет ли та сила, о противодействии которой разбилась трагедия, достаточно мощи во все времена, чтобы помешать художественному пробуждению трагедии и трагического миропонимания? Если древняя трагедия была выбита из своей колеи диалектическим порывом к знанию и оптимизму науки, то из этого факта

можно было бы сделать вывод о вечной борьбе между *теоретическим и трагическим миропониманиями*, и лишь когда дух науки дойдет до своих границ и его притязание на универсальное значение будет опровергнуто указанием на наличие этих границ, можно будет надеяться на возрождение трагедии; символом какой-либо формы культуры мы могли бы считать *отдавшегося музыке Сократа* в выше разобранном нами смысле. При этом противопоставлении я под духом науки понимаю упомянутую мною, впервые появившуюся на свет в лице Сократа веру в познаваемость природы и универсальную целебную силу знания.

Кто припомнит ближайшие последствия этого неутомимо стремящегося вперед духа науки, тот тотчас же ясно представит себе, как им уничтожен был *миф* и как путем этого уничтожения поэзия, лишенная отныне родины, была вытеснена с ее естественной идеальной почвы. Если мы по праву приписали музыке силу снова родить из себя миф, то нам придется проследить дух науки и на том пути, где он враждебно выступает против этой мифотворческой силы музыки. Это имеет место при развитии *новейшего аттического дифирамба*, музыка которого уже не выражала внутренней сущности, самой воли, а лишь неудовлетворительно воспроизводила явление, подражая при посредстве понятий; от подобной внутренне выродившейся музыки действительно музыкальные натуры сторонились с тем же отвращением, какое они испытывали и к убийственной для искусства тенденции Сократа. Верно схватывающий инстинкт Аристофана, конечно, не ошибся, когда он объединил в одинаковом чувстве ненависти самого Сократа, трагедию Еврипида и музыку новейших дифирамбиков и ощутил во всех трех феноменах признаки выродившейся культуры. В этом новейшем дифирамбе музыка преступным образом была обращена в подражательную копию явления, например битвы, бури на море, и тем самым, конечно, окончательно лишена своей мифотворческой силы. Ибо если она пытается возбудить наше удовольствие только тем, что понуждает нас подмечать внешние аналогии между каким-либо событием в жизни и природе и известными ритмическими фигурами и характерными звуками в музыке, если наш разум должен удовлетворяться познаванием подобных

аналогий, то мы тем самым низведены в сферу такого настроения, при котором зачатие мифа невозможно, ибо миф может наглядно восприниматься лишь как единичный пример некоторой всеобщности и истины, неуклонно обращающей взор свой в бесконечное. Действительно дионисийская музыка и является для нас таким всеобщим зеркалом мировой воли: наглядное событие, преломляющееся в этом зеркале, тотчас же расширяется для нашего чувства в отображение вечной истины. И наоборот, такое наглядное событие в раздражительной и живописующей музыке новейшего дифирамба немедленно лишается всякого мифического характера; музыка стала теперь лишь скудным подобием явления, и тем самым она бесконечно беднее, чем само явление, а эта бедность принижает для нашего чувства и само явление, так что теперь подобное музыкальное подражание битве, например, исчерпывается шумом марша, звуками сигналов и т. д., а наша фантазия задерживается именно на этих поверхностных мелочах. Живопись звуками есть поэтому во всех отношениях нечто прямо противоположное мифотворческой силе истинной музыки: в ней явление становится еще беднее, чем оно есть на самом деле, между тем как в дионисийской музыке отдельное явление обогащается и расширяется в картину мира. То была мощная победа недонисийского духа, когда он в развитии новейшего дифирамба сделал музыку чуждой самой себе и низвел ее на степень рабыни явления. Еврипид, которого в некотором высшем смысле следует назвать решительно немusикальной натурой, именно поэтому и является страстным приверженцем новейшей дифирамбической музыки и с щедростью разбойника пользуется всеми ее эффектами и ужимками.

Сила этого недонисийского духа и его деятельность, направленная против мифа, представляется нам с другой стороны, если мы направим наши взоры на преобладающую значимость *разработки характеров* в трагедии Софокла и на утонченность психологии в ней. Характер не должен уже более допускать расширения до вечного типа, но, например, давать такое индивидуальное впечатление путем внесения в него искусственных побочных черт и оттенков и тончайшей определенности всех линий, что зритель во-

обще воспринимает уже не миф, а могучую правдивость и естественность изображения и силу подражания в художнике. И здесь мы замечаем победу явления над всеобщим и удовольствие, доставляемое частным случаем, как некоторым анатомическим препаратом; мы уже вдыхаем воздух теоретического мира, в котором научное познание стоит выше, чем художественное отражение мирового правила. Движение в направлении характеристического быстро идет вперед; в то время как еще Софокл рисует законченные характеры и в целях утонченного развития их впрягает миф в ярмо, Еврипид уже дает нам только отдельные крупные черты характеров, как они сказываются в сильных страстях; в новейшей аттической комедии остаются только маски с *одним определенным* выражением: легкомысленный старик, обманутый сводник, лукавые рабы — все это неумоимо повторяется. Куда девался мифотворческий дух музыки? Все, что еще осталось теперь от музыки, это либо волнующая, либо напоминающая музыка, то есть либо средство для возбуждения притупленных и утомленных жизнью нервов, либо живопись звуками. Для первой становится, собственно, совершенно безразличным, какой текст к ней прилажен: уже у Еврипида, когда герой или хоры начинают петь, дело принимает довольно небрежный характер; можно представить себе, до чего оно могло дойти у его дерзких преемников!

Но яснее всего проявляется новый неднионисийский дух в *развязках* новейших драм. В старой трагедии чувствовалось в конце метафизическое утешение, без которого вообще необъяснимо наслаждение трагедией; чаще всего, пожалуй, звучат эти примиряющие напевы из иного мира в «Эдипе в Колоне». Теперь, когда гений музыки бежал из трагедии, трагедия в строгом смысле мертва: ибо откуда мы могли бы теперь почерпнуть это метафизическое утешение? Стали поэтому искать земного решения трагического диссонанса; герой, после того как он в досталь был измучен судьбою, пожинал в благородном браке, в оказании ему божеских почестей заслуженную награду. Герой стал гладиатором, которому, когда он был основательно искалечен и изранен, при случае давали свободу. На место метафизического утешения вступил *deus ex machina*. Я не

хочу этим сказать, что трагическое миропонимание было везде и вполне разрушено напором неднионисийского духа; мы знаем только, что оно принуждено было бежать за пределы искусства, скрыться как бы в преисподнюю, выродившись в тайный культ. На обширной же поверхности эллинизма свирепствовало пожирающее дыхание того духа, проявление которого мы видим в особой форме «греческой веселости», о чем уже прежде была речь как о некоторой старческой, непроеводительной жизнерадостности; эта веселость контрастирует с чудной «наивностью» древнейших греков, которую, согласно данной нами характеристике, следует рассматривать как цветок аполлонической культуры, выросший из мрака пропасти, как победу, одержанную эллинской волей через самоотражение в красоте над страданием и мудростью страдания. Благороднейшая же форма той другой формы «греческой веселости», александрийской, есть веселость *теоретического человека*; она имеет те же характерные признаки, которые мною только что были выведены из неднионисийского духа, а именно: она борется с днионисийской мудростью и искусством; она стремится разложить миф; она ставит на место метафизического утешения земную гармонию, даже своего собственного *deus ex machina*, а именно бога машин и плавильных тиглей, то есть познанные и обращенные на служение высшему эгоизму силы природных духов; она верит в возможность исправить мир при помощи знания, верит в жизнь, руководимую наукой, и действительно в состоянии замкнуть отдельного человека в наитеснейший круг разрешимых задач, где он весело обращается к жизни со словами: «я желаю тебя: ты достойна быть познанной».

18

Это извечный феномен: всегда алчная воля находит средство, окутав вещи дымкой иллюзии, удержать в жизни свои создания и понудить их жить и дальше. Одного пленяет сократическая радость познания и мечта исцелить им вечную рану существования, другого обольщает веющий перед его очами пленительный покров красоты, вот этого, наконец, — метафизическое утешение, что под вихрем яв-

лений неразрушимо продолжает течь вечная жизнь, не говоря уж о чаще встречающихся и, пожалуй, даже более сильных иллюзиях, каковые воля всегда держит наготове. Названные выше три ступени иллюзии пригодны только для более благородных по своим дарованиям натур, ощущающих вообще с более углубленным неудовольствием бремя и тяготы существования, — натур, в которых можно заглушить это чувство неудовольствия лишь изысканными возбудительными средствами. Из этих возбудительных средств состоит все то, что мы называем культурой; в зависимости от пропорции, в которой они смешаны, мы имеем или преимущественно *сократическую*, или *художественную*, или *трагическую* культуру; или, если взять исторические примеры, можно сказать, что существует либо александрийская, либо эллинская, либо буддийская культура.

Весь современный нам мир бьется в сетях александрийской культуры и признает за идеал вооруженного высшими силами познания, работающего на службе у науки *теоретического человека*, первообразом и родоначальником которого является Сократ. Все наши средства воспитания имеют своей основной целью этот идеал; всякий другой род существования принужден пробиваться, как дозволенная, но не имевшаяся в виду форма существования. Есть нечто почти ужасающее в том, что образованный человек долгое время допускался здесь лишь в форме ученого; даже нашим поэтическим искусствам суждено было развиться из ученых подражаний, и в главном эффекте рифмы заметно еще возникновение нашей поэтической формы из искусственных экспериментов над не родным, чисто ученым языком. Сколь непонятным должен был бы представиться настоящему греку понятный современный культурный человек *Фауст*, этот неудовлетворенный, мечущийся по всем направлениям, из-за стремления к знанию предавшийся магии и черту Фауст, которого стоит лишь для сравнения поставить рядом с Сократом, чтобы убедиться, как современный человек начинает уже сознавать в своем предчувствии границы этой сократической радости познания и стремится из широкого пустынного моря знания к какому-нибудь берегу. Когда однажды Гёте

сказал Эккерману¹ по поводу Наполеона: «Да, дорогой мой, бывает и продуктивность дела»², он в очаровательно наивной форме напомнил о том, что для современного человека нетеоретический человек есть нечто невероятное и вызывающее изумление, так что и тут понадобилась мудрость Гёте, чтобы найти понятной, и даже простительной, и эту столь чуждую нам форму существования.

Нельзя скрывать от себя, однако, всего того, что кроется в лоне этой сократической культуры! Оптимизм, мнящий себя безграничным! Раз так, то нечего и пугаться, когда созревают плоды этого оптимизма, когда общество, проквашенное вплоть до самых нижних слоев своих подобного рода культурой, мало-помалу начинает содрогаться от пышных вожделений и сладострастных волнений, когда вера в земное счастье для всех, когда вера в возможность этой всеобщей культуры знания постепенно переходит в грозное требование такого александрийского земного счастья, в заклинание еврипидовского *deus ex machina*! И заметьте себе: александрийская культура нуждается в сословии рабов, чтобы иметь прочное существование; но она отрицает, в своем оптимистическом взгляде на существование, необходимость такого сословия и идет поэтому мало-помалу навстречу ужасающей гибели, неминуемой, как только эффект ее прекрасных, соблазнительных и успокоительных речей о «достоинстве человека» и «достоинстве труда» будет окончательно использован. Нет ничего страшнее варварского сословия рабов, научившегося смотреть на свое существование как на некоторую несправедливость и принимающего меры к тому, чтобы отомстить не только за себя, но и за все предшествовавшие поколения. Кто осмелится, на фоне этих грозящих бурь, со спокойным духом апеллировать к нашим бледным, утомленным религиям, которые сами в своих основах выродились в религии ученых, так что миф, необходимая предпосылка

¹ *Эккерман Иоганн Петер* (1792—1854) — немецкий литератор, поэт, друг и секретарь Гёте, известный своими исследованиями его творчества. Главная работа Эккермана — «Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, 1823—1832».

² *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 562.

всякой религии, давно уже повсюду лежит в параличе, и даже на этой почве везде достиг господства тот оптимистический дух, который мы только что обозначили как зародыш гибели нашего общества?

Между тем как дремлющая в лоне теоретической культуры угроза начинает постепенно нагонять страх на современного человека и он в своем беспокойстве хватается за средства, выисканные в сокровищнице его опыта, чтобы предотвратить опасность, сам не очень уж веря в эти средства; между тем как он таким образом начинает чувствовать то, что воспоследует из него самого, — великие, широко одаренные натуры сумели воспользоваться этим самым оружием науки, чтобы вообще уяснить и представить нам границы и условность познания и тем решительно отвергнуть притязание науки на универсальное значение и универсальные цели; при каковом указании впервые была познана иллюзорность того представления, по которому дерзали считать возможным при помощи закона причинности проникнуть в сущность вещей. Огромному мужеству и мудрости *Канта* и *Шопенгауэра* удалось одержать труднейшую победу — победу над скрыто лежащим в существе логики оптимизмом, который в свою очередь представляет подпочву нашей культуры. В то время как этот оптимизм, опираясь на не подлежавшие в его глазах сомнению *aeternae veritates*¹, верил в познаваемость и разрешимость всех мировых загадок, а с пространством, временем и причинностью обращался как с совершенно безусловными и имеющими всеобщее значение законами, Кант открыл, что эти последние, собственно, служат лишь к тому, чтобы возвести голое явление, создание Майи, в степень единственной и высшей реальности и поставить его на место сокровеннейшей и истинной сущности вещей, а действительное познание этой последней сделать тем самым невозможным, то есть, по выражению Шопенгауэра, еще крепче усыпить спящего и грезящего («Мир как воля и представление», I, 498)². Этим прозрением положено начало культуры, которую я

¹ Вечные истины (лат.).

² В рус. пер.: *Шопенгауэр* А. Мир как воля и представление. Т. 1. С. 436.

осмеливаюсь назвать трагической; ее важнейший признак есть то, что на место науки как высшей цели продвинулась мудрость, которая, не обманываясь и не поддаваясь соблазну уклониться в область отдельных наук, неуклонно направляет свой взор на общую картину мира и в ней, путем сочувствия и любви, стремится охватить вечное страдание как собственное страдание. Представим себе подрастающее поколение с этим бесстрашием взгляда, с этим героическим стремлением к чудовищному, представим себе отважную поступь этих истребителей драконов, гордую смелость, с которой они поворачиваются спиной ко всем этим слабым доктринам оптимизма, дабы в целом и в полноте «жить с решительностью»: разве не представляется необходимым, чтобы трагический человек этой культуры, для самовоспитания к строгости и ужасу, возжелал нового искусства — искусства метафизического утешения, трагедии, как ему принадлежащей и предназначенной Елены, и воскликнул вместе с Фаустом:

Не должен разве я стремительною мощью
Единый вечный образ вызвать к жизни?

Но теперь, когда сократическая культура с двух сторон потрясена и скипетр непогрешимости уже дрожит в ее руках, — во-первых, из страха перед тем, что может воспоследовать из нее самой и о чем она только теперь начинает догадываться, а затем, ввиду того что она сама не испытывает уже прежнего наивного доверия к вечной непреложности своего основания, — перед нами открывается печальное зрелище: пляска ее мышления с вожделением кидается на все новые и новые образы, стремясь объять их, чтобы затем внезапно с содроганием отшатнуться от них, как Мефистофель от соблазнительных ламий. В том и признак этого «надлома», о котором все привыкли говорить как о коренном недуге современной культуры, что теоретический человек пугается того, что из него самого может воспоследовать, и, неудовлетворенный, не решается уже более вверить себя страшному ледяному потоку бытия; перепуганный, бежит он назад и вперед по берегу. Он не приемлет больше ничего во всей его полноте, во всей его неотделимости от природной жестокости вещей. Вот до чего изнежили его оптимистичес-

кие воззрения. К тому же он чувствует, что культура, построенная на принципе науки, должна погибнуть, как только она начнет становиться *нелогичной*, то есть бежать от своих собственных последствий. В нашем искусстве это всеобщее бедствие находит свое выражение; напрасно мы в своей подражательности ищем опоры во всех великих продуктивных периодах и натурах, напрасно мы окружаем современного человека для его утешения всей «мировой культурой» и ставим его среди художественных стилей и художников всех времен, дабы он мог, как Адам зверям, дать каждому его имя: он все же остается вечно голодающим, «критиком» бессильным и безрадостным, александрийским человеком, который в глубине души своей библиотечарь и корректор и жалко слепнет от книжной пыли и опечаток.

19

Едва ли можно острее выразить внутреннее содержание сократической культуры, чем назвав ее *культурой оперы*; ибо в этой последней области названная культура с особой наивностью обнаружила свои намерения и познания, что способно лишь удивить, если мы сопоставим генезис оперы и факты ее развития с вечными истинами аполлонического и дионисийского начал. Я напому прежде всего возникновение *stile rappresentativo*¹ и речитатива. Можно ли поверить, что эту совершенно сведенную к внешнему, неспособную вызвать благоговейное настроение музыку оперы встречали восторженным приветом и лелеяли ее, видя в ней возрождение всей истинной музыки, в то самое время, когда только что возникла невыразимо возвышенная и священная музыка Палестрины²? И кто, с другой стороны, решился бы возложить ответственность за эту столь неистово распространяющуюся страсть к опере исключительно на погоню за роскошью развлечений известных флорентийских кругов и тщеславие их драматических певцов? Что в одно и то же время и даже в одном и том же народе рядом с возвышающимися сводами палестриновских гармоний, в сооружении

¹ Изобразительного стиля (*ит.*).

² Палестрина Джованни (1525—1594) — итальянский композитор.

которых участвовало все христианское Средневековье, могла пробудиться эта страсть к полумузыкальному способу речи, это я могу себе объяснить только из некоторой попутно действующей, скрытой в существе речитатива, *внехудожественной тенденции*.

Слушателя, желающего отчетливо слышать слова во время пения, певец удовлетворяет тем, что он больше говорит, чем поет, и в этом полупении патетически подчеркивает смысл слов: этим обострением пафоса он облегчает понимание слов и преодолевает ту другую, еще оставшуюся половину музыки. Действительная опасность, которая ему теперь угрожает, заключается в том, что он при случае не вовремя дает перевес музыке, отчего тотчас же должен пропустить пафос речи и отчетливость слова; между тем как, с другой стороны, он все время чувствует потребность музыкального разряжения и виртуозной постановки своего голоса. Здесь ему на помощь приходит «поэт», умеющий дать ему достаточно поводов для лирических междометий, повторений слов и целых фраз и т. д., на каковых местах певец может теперь отдохнуть в чисто музыкальном элементе, не обращая внимания на слово. Это чередование эмоционально впечатлительной, но лишь наполовину пропетой речи и вполне пропетых междометий лежит в существе *stile rappresentativo*; это быстро сменяющееся старание действовать попеременно, то на понятие и представление, то на музыкальное нутро слушателя, есть нечто столь противоестественное и столь противоречащее внутренне как дионисийскому, так и в равной мере аполлоническому художественному стремлению, что приходится прийти к заключению о таком происхождении речитатива, которое нимало не связано с какими бы то ни было художественными инстинктами. Речитатив, согласно данному нами описанию, может быть определен как смешение эпической и лирической декламации, и притом никоим образом не как внутренне устойчивая смесь, недостижимая при столь разнородных веществах, но лишь как внешняя спайка, на манер мозаики, то есть нечто, решительно не имеющее себе подобия и образца в области природы и опыта. *Но не так смотрели на дело изобретатели речитатива*: они, а за ними и вся их эпоха, полагали, напротив, что этим *stile rappresentativo*

разрешалась тайна античной музыки и вместе с тем найдено было единственное возможное объяснение необычайного впечатления, производимого каким-нибудь Орфеем, Амфионом и, пожалуй, даже греческой трагедией. Новый стиль слыл воскрешением наиболее впечатлительной музыки — древнегреческой; мало того, при всеобщем и крайне популярном взгляде на гомеровский мир как на некоторый *первобытный мир* можно было даже отдаться грезе о возвращении назад, к райским началам человечества, когда и музыка необходимо должна была иметь ту беспримерную чистоту, мощь и невинность, о которой так трогательно повествуют поэты в своих пасторалях. Здесь мы имеем возможность бросить взгляд на сокровеннейшие стороны того процесса, результатом которого явилась эта, во всех отношениях современная, форма искусства — опера; известный род искусства возникает здесь под напором могучей потребности, но сама эта потребность носит неэстетический характер: она сводится к тоске по идиллии, к вере в первобытное существование доброго и одаренного художественными наклонностями человека. Речитатив слыл за новооткрытый язык этого первобытного человека, опера — за вповь обретенную родину этого идиллически или героически доброго существа, которое вместе с тем во всех своих действиях покоряется природному художественному влечению; причем всякий раз, как оно имеет что-нибудь сказать, оно слегка напеваает, чтобы, при малейшем движении чувства, немедленно запеть во весь голос. Для нас теперь безразлично то обстоятельство, что тогдашние гуманисты, выставляя новосозданный образ райского художника, имели в виду борьбу против старинного церковного представления о греховном по своей природе и погибшем человеке; так что оперу приходится понимать как оппозиционную догму о добром человеке, представляющую одновременно и средство к утешению, направленное против пессимизма, к которому, при ужасающей неустойчивости и отсутствии безопасности в тогдашней жизни, так склонны были наиболее серьезно настроенные люди эпохи. Достаточно, если нам стало известным, что обаяние, а с ним и генезис этой новой художественной формы лежат, по существу, в удовлетворении некоторой совершенно неэстетической потреб-

ности, в оптимистическом возвеличивании человека в себе и во взгляде на первобытного человека как на существо, от природы доброе и одаренное художественными наклонностями; каковой принцип оперы мало-помалу превратился в грозное и ужасное *требование*, которое мы, на фоне социалистических движений современности, не можем уже более пропускать мимо ушей. «Добрый первобытный человек» претендует на права; какие райские виды на будущее!

Я приведу попутно еще одно столь же ясное подтверждение моего взгляда, что опера воздвигнута на тех же основаниях, что и наша александрийская культура. Опера есть порождение теоретического человека, критически настроенного любителя, а не художника; это — один из самых поразительных фактов в истории искусства вообще. Только на редкость немзыкальные слушатели могли выдвинуть требование, чтобы прежде всего были понятны слова; так что возрождение музыкального искусства могло ожидать лишь в случае открытия какого-либо нового способа пения, при котором текст слов мог бы распоряжаться контрапунктом, как господин слугою. Ибо предполагалось, что слова настолько же благороднее сопровождающей их гармонической системы, насколько душа благороднее тела. Отправляясь от этой дилетантской, немзыкальной грубости взглядов, трактовали с первых же шагов оперы и соединение в одно целое музыки, образа и слова; первые опыты в духе этой эстетики были произведены в знатных дилетантских кругах Флоренции поэтами и певцами при покровительстве названных кругов. Бессильный в искусстве человек создает себе некоторое подобие искусства, характерное именно тем, что оно есть произведение по существу нехудожественного человека. Так как он даже и не подозревает дионисийской глубины музыки, то он и сводит музыкальное наслаждение к рассудочной риторике страсти, переложенной в слова и в звуки, в характере *stile rappresentativo*, а также к наслаждению техникой пения; так как личное видение ему недоступно, то он требует услуг от механика и декораторов; так как он не в силах понять истинной сущности художника, то его фантазия рисует ему, сообразно его вкусам, «художественно одаренного первобытного человека», то есть такого человека, который под влиянием

страсти поет и говорит стихами. Он старается перенестись мечтой в те времена, когда достаточно было почувствовать страсть, чтобы тут же и создать стихи и песни; словно аффект когда-нибудь был в состоянии создать что-либо художественное. Предпосылка оперы есть укоренившееся ложное представление о процессе художественного творчества, а именно та идиллическая вера, что в сущности каждый чувствующий человек — художник. По смыслу этой веры опера есть выражение взглядов на искусство публики, дилетантизма в искусстве, диктующего, с веселым оптимизмом теоретического человека, свои законы.

Если бы мы пожелали подвести под одно общее понятие те два только что описанных представления, результатом действия которых явилась опера, — то мы могли бы это сделать, только поведя речь об *идиллической тенденции оперы*, причем нам в этом случае достаточно будет воспользоваться терминологией Шиллера и его толкованием предмета. Природа и идеал, говорит он, либо составляют предмет печали, если первая изображается как утраченная, а второй — как недостигнутый; либо и она и он являются предметом радости, если их представляют данными в действительности. В первом случае получается элегия в узком, во втором — идиллия в широком смысле. Здесь следует с первых же шагов обратить внимание на общий отличительный признак указанных двух представлений, возникающих при рассмотрении генезиса оперы, — а именно что в них идеал создается не как недоступный, а природа — не как утраченная. Согласно такому сознанию, существовала некогда первобытная эпоха, когда человек возлежал на лоне природы и в этом состоянии естественности возвышался вместе с тем и до идеала человечности в райской доброте и художественном творчестве; предполагалось, что все мы произошли от этого совершенного первобытного человека и даже можем считаться его верным подобием; только нам следует для этого кое-что сбросить с себя, и тогда, добровольно отказавшись от излишней учености и чрезмерно богатой культуры, мы вновь опознаем в себе этого первобытного человека. Образованный человек эпохи Возрождения видел в созданном им оперном подобии греческой трагедии возможность такой природы и идеала, путь к некоторой идиллической дейст-

вительности; он пользовался этой трагедией, как Данте пользовался Вергилием, чтобы достигнуть врат рая; а здесь он мог уже самостоятельно идти дальше и от подражания высшей художественной форме греков перейти к «восстановлению всех вещей», к воспроизведению первоначального художественного мира человека. Такое ничем не смущаемое добродушие этих отважных стремлений, да еще при полной погруженности в теоретическую культуру, может быть объяснимо только утешительной верой, что «человек в себе» и есть именно этот неуклонно добродетельный оперный герой, вечно наигрывающий на флейте и поющий пастух, который в конце концов неизбежно должен опознать себя таковым, даже если он при случае и сбился как-нибудь с пути; здесь мы имеем исключительно плод того оптимизма, который подымается из глубины сократического миропонимания, как приторный и дурманящий столб ароматов.

Итак, в чертах оперы никоим образом не замечается эгегической печали о вечной утрате, а скорее радость вечного обретения, ничем не смущаемое наслаждение идиллической действительностью, которую по крайней мере можно представлять себе как данную в каждое мгновение, хотя, пожалуй, можно при случае и догадаться, что эта мнимая действительность есть не что иное, как фантастически нелепые бредни и шалость, которым всякий, кому довелось примерить их к ужасающей серьезности истинной природы и сравнить их с действительными сценами в первоистории древнейшего человечества, должен крикнуть: исчезни, призрак! Тем не менее было бы ошибочно думать, что такое шаловливое существо, как опера, можно спугнуть попросту одним решительным криком, точно привидение. Кто хочет уничтожить оперу, тот должен решиться на борьбу с самой александрийской веселостью, которая столь наивно высказывает в ней свои любимые представления и находит в ней свою истинную художественную форму. Но чего можно ждать для самого искусства от действия художественной формы, источники которой вообще не лежат в пределах эстетики? От художественной формы, которая скорее прокралась в область искусства из некоторой полуморальной сферы и только при случае изредка способна обманывать нас по части своего полукровного происхождения? Какими

же соками питается это паразитическое существо — опера, если не соками истинного искусства? Разве нельзя предвидеть, что, под действием его идиллических соблазнов, под влиянием его льстивых александрийских ухищрений, верховная и единственно заслуживающая серьезного к себе отношения задача искусства — спасти наши взоры от открывающихся им ужасов ночи и врачевать душу, охваченную судорогами волевых возбуждений, бальзамом иллюзии — вырождается в пустую и развлекательную забаву? Что станет с вечными истинами дионисийского и аполлонического начал при том смещении стилей, на которое я уже указывал как на сущность этого *stile rappresentativo*, где музыка рассматривается как служанка, а текст — как хозяин, где музыка уподоблена телу, а текст — душе? Где высшим заданием в лучшем случае будет некоторая описательная живопись звуками, подобно тому как это имело место некогда в новом аттическом дифирамбе? Где музыка окончательно теряет свое истинное достоинство — быть дионисийским зеркалом мира, так что ей остается лишь, как рабе явления, подражать ходу форм этого явления и игрой линий и пропорций возбуждать чисто внешнее удовольствие? При строгом взгляде на дело это роковое влияние оперы на музыку прямо-таки совпадает с развитием музыки вообще в новейшие времена; скрытому в генезисе оперы и в существе представляемой ею культуры оптимизму удалось с ужасающей быстротой совлечь с музыки ее дионисийское мировое предназначение и придать ей характер чего-то увеселительного, некоторой игры форм; с каковой переменной можно сравнить разве что метаморфозу эсхилового человека в александрийского весельчака.

Но если мы в приведенном здесь примере с полным правом связали исчезновение дионисийского духа с резко бросающимся в глаза, но до сих пор не объясненным превращением и вырождением греческого человека, — то какие же надежды должны ожить в нас, раз несомненнейшие предзнаменования дадут нам ручательство в том, что в современном нам мире происходит *обратный процесс постепенного пробуждения дионисийского духа!* Немыслимо, чтобы божественная мощь Геракла вечно растрачивала свои силы в сладострастном рабстве у Омфалы. Из дионисийских основ не-

мецкого духа возникла сила, не имевшая ничего общего с первоусловиями сократической культуры и не находившая в них ни своего объяснения, ни своего оправдания; напротив, она ощущалась этой культурой как нечто необъяснимо ужасное и враждебно мощное; то была *немецкая музыка*, причем под нею надо понимать главным образом могучий солнечный бег от Баха к Бетховену и от Бетховена к Вагнеру. Что может поделаться лакомая до познания сократика наших дней даже в лучшем случае с этим демоном, восстающим из неисчерпаемых глубин? Ни из сплетения зигзагов и арабесок оперной мелодии, ни при помощи арифметических счетов фути и контрапунктической диалектики не выведешь формулы, при трижды могучем свете которой можно было бы подчинить себе этого демона и заставить его заговорить. И что за зрелище представляют теперь наши эстетики, когда они с сачком «красоты» собственного изобретения гоняются и бегают за носящимся перед ними с непостижимой жизненностью музыкальным гением, причем их движения так же мало определяются вечной красотой, как и понятием о возвышенном! Пусть только понаблюдают при случае этих благосклонных покровителей музыки живьем и поближе, когда они без устали восклицают: красота, красота! Похожи ли они при этом на взлелеянных на лоне красоты баловней и любимых чад природы, и не ищут ли они скорее какой-нибудь обманной формы прикрытия для своей собственной грубости и эстетического предлога для своей бедной ощущениями трезвости; причем мне приходит на память, например, Отто Ян¹. Но пусть лжецы и лицемеры поостерегутся немецкой музыки; ибо среди всей нашей культуры именно она есть тот единственный непорочный, чистый и очистительный дух огня, из которого и в который, как в учении великого Гераклита Эфесского, движутся все вещи, пробегая двойной круговой путь; все, что мы зовем теперь культурой, образованием, цивилизацией, должно будет в свое время предстать перед безошибочным судьей — Дионисом.

Припомним затем, как быющему из тех же источников *духу немецкой философии* дана была возможность, благода-

¹ *Ян Отто* (1813—1869) — немецкий филолог и археолог, автор трудов по истории музыки.

ря Канту и Шопенгауэру, уничтожить спокойную жизнерадостность научной сократики ссылкой на ее пределы и указанием таковых, как этим указанием было положено начало бесконечно более глубокому и серьезному рассмотрению этических вопросов и искусства; каковое рассмотрение мы смело можем назвать облеченной в понятия *дионисийской мудростью*. На что указывает нам это таинственное единство немецкой музыки и немецкой философии, как не на новую форму существования, с содержанием которой мы можем познакомиться только предположительно из эллинских аналогий? Ибо для нас, стоящих на рубеже двух различных форм существования, эллинский прообраз сохраняет ту неизмеримую ценность, что в нем в классически-поучительной форме отчеканены и все упомянутые переходы и битвы: разве что мы переживаем главнейшие эпохи жизни эллинского духа как бы в *обратном* порядке и теперь как бы переходим из александрийского периода назад, к эпохе трагедии. При этом в нас живо чувство, что рождение трагического века для немецкого духа означает лишь возвращение его к самому себе, блаженное обретение себя, после того как долгое время непроборимые чужеродные силы держали его, жившего в беспомощном варварстве формы, под ярмом своих собственных форм. Теперь ему дана наконец возможность вернуться к первоисточнику своего существа и выступить свободно и смело перед лицом всех народов без помочей романской цивилизации, если только он сумеет при этом неукоснительно воспользоваться уроками того народа, учиться у которого вообще есть уже высокая честь и выдающаяся редкость, а именно уроками греков. И когда же нам учиться у этих величайших наставников, как не теперь, когда мы переживаем *возрождение трагедии* и подвержены опасности не знать, откуда она явится, и не быть в состоянии истолковать себе, куда она стремится!

20

Следовало бы когда-нибудь перед лицом неподкупного судьи взвесить, в какое именно время и в лице каких людей немецкий дух сильнее всего боролся за право учиться у гре-

ков; и если мы с уверенностью признаем, что эта единственная в своем роде похвала должна быть присуждена благороднейшей борьбе за просвещение, которую вели Гёте, Шиллер и Винкельман, то придется прибавить во всяком случае, что с того времени и со времени ближайших последствий этой борьбы стремление одним и тем же путем прийти к просвещению и к грекам непостижимым образом становится все слабее и слабее. Не следует ли нам, во избежание совершенного отчаяния в судьбах немецкого духа, заключить отсюда, что и этим борцам в каком-то важном пункте не удалось проникнуть в самое ядро эллинского существа и установить прочный союз любви между немецкой и эллинской культурой? Если так, то, быть может, бессознательное усмотрение этого недочета и пробудило в более вдумчивых натурах безнадежное сомнение в их личной способности, после таких предшественников, продвинувшись вперед по этому пути к образованию и вообще достигнуть намеченной цели. Поэтому и заметно с того времени, что суждение о культурной значимости греков постоянно вырождается; приходится слышать выражение соболезнающего превосходства в самых разнообразных станах разума и неразумия; кое-кто пробавляется совершенно бесплодным прекрасноречием о «греческой гармонии», «греческой красоте», «греческой веселости». И именно в тех кругах, которые должны были бы считать своей честью неустанно черпать из греческого потока на благо немецкому образованию, в кругах преподавателей высших учебных заведений, лучше всего сумели своевременно и удобно отделаться от греков, доходя зачастую до скептического отказа от эллинского идеала и до полного извращения действительной цели всякого изучения древности. Тот, кто в этих кругах еще не растратил вообще всей своей силы в старании быть надежным корректором старинных текстов или естественноисторическим микроскопистом языка, — тот ищет, пожалуй, еще и возможности «исторически» овладеть греческой древностью наряду с другими древностями, но во всяком случае, по методу нашей современной образованной историографии и усвоив себе ее манеру превосходства. Если поэтому собственно образовательная сила высших учебных заведений никогда еще не стояла у нас так низко и не была так ослаблена, как в на-

стоящее время; если «журналист», этот бумажный раб дня, во всех сферах образования одержал победу над профессором и последнему остается лишь обычная теперь метаморфоза — самому писать в манере журналиста и порхать со свойственным этой сфере «легким изяществом» в качестве веселого и образованного мотылька, — то с каким же мучительным смущением должны люди подобного образования, да к тому же еще в такое время, как наше, смотреть на феномен, который мог бы быть понят разве только путем аналогии из глубочайших основ до сих пор еще не достигнутого эллинского гения, — на новое пробуждение дионисийского духа, на возрождение трагедии? Мы не знаем другого периода искусства, в котором так называемое образование и действительное искусство были бы столь же чужды друг другу и стояли бы в столь же враждебных отношениях, как это наблюдается в настоящее время. Нам понятно, почему такое расслабленное образование ненавидит истинное искусство: оно видит в нем свою гибель. Но не отжила ли уже вся эта форма культуры, а именно сократическо-александрийская, свой век, раз она могла сойтись столь нарядным, но хрупким клином, каковой представляет из себя современное образование? Если уж таким героям, как Шиллер и Гёте, не удалось взломать заколдованные ворота, ведущие в волшебную гору эллинизма, если, при их мужественной борьбе, дело не пошло дальше того тоскующего взгляда, который гётевская Ифигения шлет из варварской Тавриды чрез море на родину, — на что же оставалось бы надеяться эпигонам таких героев, если бы пред ними внезапно на другой стороне, еще не затронутой всеми усилиями предшествовавшей культуры, не открывались сами собой те ворота — под мистические звуки вновь пробужденной музыки трагедии?

Пусть никто не пытается ослабить в нас веру в еще предстоящее возрождение эллинской древности; ибо этой верой питается вся наша надежда на обновление и очищение немецкого духа чарами музыкального огня. На что иное сумели бы мы еще указать, что среди запустения и изнеможения современной культуры пробудило бы в нас хоть какое-нибудь утешительное ожидание в грядущем? Напрасно ищут наши взоры хоть одного-единственного крепко разросшегося корня, хоть одного клочка плодонос-

ной и здоровой почвы: везде пыль, песок, оцепенение, вымирание. И безнадежно одинокому человеку не найти себе лучшего символа, чем «рыцаря со смертью и дьяволом», как его изобразил нам Дюрер, закованного в броню рыцаря со стальным, твердым взглядом, умеющего среди окружающих его ужасов найти свою дорогу, не смущаемого странными спутниками, но все же одинокого на своем коне и со своей собакой. Таким дюреровским рыцарем был наш Шопенгауэр: он потерял всякую надежду, но он жаждал истины. Нет ему равного.

Но как изменяется вдруг эта, в таких мрачных красках описанная нами, заросль нашей утомленной культуры, как только ее коснутся дионисийские чары! Бурный вихрь схватывает все отжившее, гнилое, разбитое, захиревшее, крутя, объемлет его красным облаком пыли и, как коршун, уносит его ввысь. В смущении ищут наши взоры исчезнувшее: ибо то, что они видят, как бы вышло из глубин, где оно было скрыто, к золотому свету, во всей своей зеленой полноте, с такой роскошью жизни, такое безмерное в своем стремительном порыве. Среди этого преизбытка жизни, страдания и радости восседает Трагедия в величественном восторге, она прислушивается к отдаленному скорбному напеву: он повествует о Матерях бытия, коим имена: Мечта, Воля, Скорбь. Да, друзья мои, уверуйте вместе со мной в дионисийскую жизнь и в возрождение трагедии. Время сократического человека миновало: возложите на себя венки из плюща, возьмите тирсы¹ в руки ваши и не удивляйтесь, если тигр и пантера, ласкаясь, прильнут к вашим коленям. Имейте только мужество стать теперь трагическими людьми: ибо вас ждет искупление. Вам предстоит сопровождать торжественное шествие Диониса из Индии в Грецию! Готовьтесь к жестокому бою, но верьте в чудеса вашего бога!

21

Оставляя этот увещательный тон и нисходя до настроения, приличествующего созерцающему, я повторю, что только у греков мы можем научиться тому значению,

¹ Тирс — жезл Диониса и его спутников.

которое имеет для сокровеннейших жизненных глубин народа подобное, чудесное в своей внезапности, пробуждение трагедии. Народ, сражавшийся с персами на полях битв, был народом трагических мистерий; и, с другой стороны, народу, который вел эти войны, необходима трагедия, как целительный напиток. Кто бы заподозрил именно в этом народе, после того как он в целом ряде поколений был до глубины потрясаем конвульсиями дионисийского демона, способность к такому равномерному и сильному проявлению простейшего политического чувства, естественных патриотических инстинктов, первобытной, мужественной воинственности? Ведь при всяком значительном распространении дионисийских возбуждений заметно, как дионисийское освобождение от оков индивида прежде всего дает себя чувствовать в доходящем до безразличия и даже до враждебности умалении политических инстинктов; и, с другой стороны, несомненно и то, что градозиждающий Аполлон есть также и гений *principii individuatiōnis*, а государство и патриотизм не могут жить без утверждения личности. Из оргазма для народа есть только один путь — путь к индийскому буддизму, который, чтобы вообще при его стремлении в Ничто быть сносным, нуждается в указанных редких экстатических состояниях, возносящихся над пространством, временем и индивидом; а эти состояния в свою очередь обуславливают необходимость философии, учащей преодолевать посредством представления неопишущую тягость промежуточных состояний. С той же необходимостью народ, исходящий из безусловного признания политических стремлений, попадает на путь крайнего обмирщения, самым грандиозным, но зато и самым ужасающим выражением которого служит римское *imperiūm*.

Поставленные между Индией и Римом и постоянно побуждаемые к соблазну выбора между ними, греки сумели в дополнение к упомянутым двум формам изобрести третью, чистую в своей классичности; им самим, правда, недолго пришлось пользоваться ею, но потому она и бессмертна. Ибо слово, что любимцы богов умирают рано, имеет силу для всех вещей; но также несомненно и то, что после этого они вместе с богами живут вечно. Нельзя же

требовать от наиболее благороднейших предметов, чтобы они имели прочность дубленой кожи; грубая устойчивость, как она была, например, свойственна римскому национализму, едва ли принадлежит к необходимым атрибутам совершенства. Если же мы спросим, с помощью каких целебных средств грекам удалось в великую эпоху их существования, при необычайной напряженности их дионисийских и политических стремлений, не только не истощить своих сил в экстатическом самоуглублении или в изнурительной погоне за мировым могуществом и мировой славой, но даже достигнуть того дивного смешения, какое свойственно благородному, одновременно и возбуждающему и созерцательно настраивающему вину, — то придется вспомнить о необычайной, взволновавшей всю народную жизнь, очищающей и разряжающей силе *трагедии*, высшая ценность которой станет нам отчасти ясна лишь тогда, когда она и нам предстанет, как и грекам, совокупностью всех предохраняющих целебных сил и державной посредницей между сильнейшими, но по существу своему и наиболее роковыми свойствами народа.

Трагедия всасывает в себя высший музыкальный оргазм и тем самым приводит именно музыку, как у греков, так и у нас, к совершенству; но затем она ставит рядом с этим трагический миф и трагического героя, а этот последний, подобно могучему титану, приемлет на рамена свои весь дионисийский мир и снимает с нас тяготы его; между тем как, с другой стороны, она, при посредстве того же трагического мифа, в лице трагического героя способствует нашему освобождению от алчного стремления к этому существованию, напоминая нам о другом бытии и высшей радости, к которой борющийся и полный предчувствий герой приуготовляется своей гибелью, а не своими победами. Трагедия ставит между универсальным значением своей музыки и дионисийски восприимчивым зрителем некоторое возвышенное подобие, миф, и возбуждает в зрителе иллюзию, будто музыка есть лишь высшее изобразительное средство для придания жизни пластическому миру мифа. Опираясь на этот благородный обман, она может теперь дать волю своим членам в дифирамбической пляске и, не задумываясь, отдаться оргиастическому чув-

ству свободы, — на что она, будучи только музыкой и не располагая указанным обманом, не могла бы решиться. Миф обороняет нас от музыки — и, с другой стороны, только он и придает ей высшую свободу. В благодарность за это музыка приносит в дар трагическому мифу такую всепроникающую и убедительную метафизическую значительность, какой слово и образ, без этой единственной в своем роде помощи, никогда не могли бы достигнуть; и в особенности при ее посредстве трагическим зрителем овладевает именно то, упомянутое нами выше, уверенное предчувствие высшей радости, путь к которой ведет через гибель и отрицание, так что ему чудится, словно с ним внятно говорит сокровеннейшая бездна вещей.

Если в приведенных рассуждениях я, быть может, сумел дать лишь предварительное и только для немногих сразу понятное выражение этому трудному представлению, то именно теперь я не могу не сделать еще одну попытку толкования и не обратиться к моим друзьям с просьбой — подготовиться к уразумению общего положения рассмотрением отдельного примера, известного нам всем по опыту. При разборе этого примера я не могу ссылаться на тех, кто пользуется картинками сценических событий, словами и аффектами действующих лиц, чтобы с их помощью ближе подойти к восприятию музыки: ибо для всех подобных людей музыка не есть родной язык, и они даже при этой помощи не проникают дальше преддверья музыки, никогда не смея коснуться ее сокровеннейших святынь, а некоторые из них, как Гервинус¹, не достигают этим путем даже и преддверья. Нет, я обращаюсь лишь к тем, кто, непосредственно сроднившись с музыкой, имеет в ней как бы свое материнское лоно и связан с вещами почти исключительно при посредстве бессознательных музыкальных отношений. К этим подлинным знатокам музыки обращаю я вопрос: могут ли они представить себе человека, который был бы способен воспринять третий акт «Тристана и Изольды» без всякого пособия слова и образа, в чистом виде, как огромную симфоническую компози-

¹ Гервинус Георг Готфрид (1805—1871) — немецкий историк и литературовед, политический деятель.

цию, и не задохнуться от судорожного напряжения всех крыльев души? Человек, который, как в данном случае, словно бы приложил ухо к самому сердцу мировой воли и слышит, как из него бешеное желание существования изливается по всем жилам мира — то как гремющий поток, то как нежный, распыленный ручей, — да разве такой человек не был бы сокрушен в одно мгновение? Да разве он мог бы в жалкой уязвимой оболочке человеческого индивида вынести этот отзвук бесчисленных криков радости и боли, несущихся к нему из «необъятных пространств мировой ночи», и не устремиться неудержимо при звуках этого пастушьего напева метафизики к своей изначальной родине? И если тем не менее подобное произведение может быть воспринято в целом без отрицания индивидуального существования, если подобное творение могло быть создано и не сокрушило своего творца — то в чем можем мы найти разгадку такого противоречия?

Здесь, в сущности, между нашим высшим музыкальным возбуждением и упомянутой музыкой продвигается трагический миф и трагический герой, лишь как символ наиболее универсальных фактов, о которых непосредственно может говорить только музыка. Но в качестве такого символа миф — если бы мы ощущали как чисто дионисийские существа — остался бы совершенно в стороне от нас, не замеченным нами и лишенным всякого действия, и мы ни на минуту не были бы отвлечены им от вслушивания в отзвук *universalia ante rem*. Однако тут-то и пробивается вперед *аполлоническая* сила, направленная на восстановление уже почти расколотого индивида, с целебным бальзамом упоительного обмана: нам внезапно кажется, что мы видим перед собой только одного Тристана, слышим, как он, недвижимый, глухо вопрошает себя: «Старый напев; зачем разбудил он меня?» И то, что прежде производило на нас впечатление глухих вздохов, вырывающихся из средоточия бытия, теперь говорит нам только, что «пустынна морская даль». И где, казалось, мы должны были, бездыханные, угаснуть в судорожном напряжении всех чувств и лишь немного еще связывало нас с этим существованием, — мы теперь видим и слышим там лишь насмерть раненого и все же не умирающего героя, с его

отчаянным зовом: «Стремиться! Жажда! В смерти изнемогать от стремлений, не умирать от тоски желаний!» И если прежде ликующие звуки рога после такой безмерности и такого преизбытка пожирающих мук резали нам сердце почти как высшая мука, то теперь между нами и этим «ликованием в себе» стоит ликующий Курвенал, обращенный лицом к кораблю, несущему Изольду. Как ни сильно проникает в нас сострадание, в известном смысле это сострадание все же спасает нас от изначального страдания мира, как символический образ мифа спасает нас от непосредственного созерцания высшей идеи мира, а мысль и слово — от несдержанного излияния бессознательной воли. Благодаря этому дивному аполлоническому обману нам кажется, словно здесь само царство звуков встает перед нами, подобно образам пластического мира, — словно и в нем, как в наименее и наименее пригодном для выражения материале, оформлена и пластически выкована все только та же история судьбы Тристана и Изольды.

Таким образом аполлоническое начало вырывает нас из всеобщности дионисийского и внушает нам восторженные чувства к индивидам; к ним приковывает оно наше чувство сострадания, ими удовлетворяет оно жаждущее великих и возвышенных форм чувство красоты; оно проводит мимо нас картины жизни и возбуждает нас к вдумчивому восприятию сокрытого в них жизненного зерна. Необычайной мощью образа, понятия, этического учения, симпатического порыва аполлоническое начало вырывает человека из его оргиастического самоуничтожения и обманывает его относительно всеобщности дионисийского процесса мечтой, так что он видит отдельную картину мира, например Тристана и Изольду, а *музыка служит для того*, чтобы он мог возможно лучше и сокровеннее ее *видеть*. На что только не способны чары мудрого целителя Аполлона, раз он в состоянии даже вызвать в нас иллюзию, что дионисийское начало, служа аполлоническому, может усилить действия последнего и что музыка есть по существу та форма искусства, в которую отливается аполлоническое содержание?

При этой предустановленной гармонии, объединяющей совершенную драму и ее музыку, драма достигает высшей

степени образной наглядности, вне этого недоступной словесной драме. Как все живые образы сцены в самостоятельно движущихся мелодических линиях упрощаются пред нами до резкой отчетливости волнистой черты, так совокупность этих линий звучит нам в смене гармоний, с тончайшей симпатией передающих текущий ход событий; эта смена гармоний делает нам непосредственно понятными отношения вещей в чувственно воспринимаемых, но ничуть не абстрактных формах; равным образом в ней мы познаем, что только в этих отношениях раскрывается во всей ее чистоте сущность какого-либо характера и мелодической линии. И между тем как музыка заставляет нас видеть больше и глубже, чем мы обычно видим, и обращать сценическое действие в нежную и тонкую ткань, так и самый мир сцены для нашего одухотворенного, обращенного внутрь взора столь же бесконечно расширяется, как и освещается изнутри. Что мог бы нам дать аналогичного словотворец, сияющий посредством гораздо более совершенного механизма, косвенным путем, исходя из слова и понятия, достигнуть этого внутреннего расширения созерцаемого нами сценического мира и внутреннего освещения его? Если же и музыкальная трагедия тоже опирается на слово, то ведь она может одновременно обнаружить подпочву и место рождения слова и выявить внутренний процесс его возникновения.

Но о только что описанном процессе позволительно с одинаковой уверенностью сказать, что он является лишь блестящей иллюзией, а именно тем упомянутым выше аполлоническим *обманом*, задача которого лежит в освобождении нас от дионисийского напора и чрезмерности. В сущности отношение музыки к драме как раз обратное: музыка есть подлинная идея мира, драма же только отблеск этой идеи, отдельная брошенная ею тень. Упомянутая нами тождественность мелодической линии и живого образа, гармонии и соотношения характеров этого образа справедлива в смысле, обратном тому, который мог нам показаться при взгляде на музыкальную трагедию. Как бы наглядно мы ни двигали, ни оживляли и ни освещали изнутри образ, он всегда остается лишь явлением, от которого нет моста, ведущего в истинную реальность, в серд-

це мира. А из этого-то сердца и говорит музыка; и бесчисленные явления подобного рода могут сопутствовать одной и той же музыке, но им никогда не исчерпать ее сущности, и всегда они останутся только ее внешними отображениями. Популярным и совершенно ложным противоположением души и тела не слишком поможешь при объяснении трудных для понимания соотношений между музыкой и драмой, а только все спутаешь; но нефилософская грубость упомянутого противоположения стала, по видимому, именно у наших эстетиков — кто знает, в силу каких причин, — излюбленным догматом, между тем как о противоположении явления и вещи в себе они ничего не знают или, тоже по неизвестным причинам, знать не хотят. Если даже при нашем анализе выяснилось, что аполлоническое начало в трагедии путем обмана одержало решительную победу над дионисийским первоэлементом музыки и использовало эту последнюю в своих целях, а именно для доведения драмы до высшей степени ясности, — то к этому следует прибавить, однако, весьма важное ограничение: в наисущественнейшей точке этот аполлонический обман прорван и уничтожен. Драма, развертывающаяся перед нами, при помощи музыки, с такой внутренне освещенной четкостью всех движений и образов, что нам кажется, словно мы видим возникновение ткани на ткацком станке и то поднимающиеся, то опускающиеся нити основы и утка, — в целом достигает действия, лежащего *по ту сторону всех аполлонических художественных воздействий*. В совокупном действии трагедии дионисийское начало вновь приобретает перевес; она заканчивается такими звуками, которые никогда не могли бы донестись из области аполлонического искусства. И тем самым аполлонический обман оказывается тем, что он и есть, то есть прикрытием, на время хода трагедии, собственно дионисийского действия, которое, однако, настолько могущественно, что побуждает в конце саму аполлоническую драму вступить в такую сферу, где она начинает говорить с дионисийской мудростью и отказывается от самой себя и своей аполлонической видимости. Таким образом трудное для понимания отношение аполлонического и дионисийского начал в трагедии могло бы действительно быть вы-

ражено в символе братского союза обоих божеств: Дионис говорит языком Аполлона, Аполлон же, в конце концов, языком Диониса, чем и достигнута высшая цель трагедии и искусства вообще.

22

Пусть внимательный друг, опираясь на собственный опыт, представит себе теперь действие истинной музыкальной трагедии во всей его чистоте и без всякой посторонней примеси. Мне сдается, что я так описал феномен этого действия с обеих его сторон, что теперь он сумеет истолковать себе свой опыт. Он вспомнит именно, как он, при взгляде на движущийся перед ним миф, чувствовал себя возвышающимся до некоторого рода всеведения, словно сила зрения его глаз не только плоскостная сила, но может проникать и внутрь вещей, словно он теперь, при помощи музыки, как бы чувственными очами, видит перед собой порывы воли, борьбу мотивов, все прибывающий поток страстей в форме целого множества живых и подвижных линий и фигур, словно он получил тем самым способность погружаться в утонченнейшие тайны бессознательных душевных движений. Между тем как он таким образом сознает в себе высший подъем своих направленных к наглядности и внутреннему просветлению стремлений, — он, однако, с не меньшей определенностью чувствует и то, что этот длинный ряд аполлонических художественных воздействий все же дает ему не то блаженное пребывание в безвольном созерцании, которое пластик и эпический поэт, как аполлонические художники по существу, порождали в нем своими художественными произведениями; другими словами, он не достигает в указанном созерцании оправдания мира *индивидуации*, представляющего вершину и внутренний смысл аполлонического искусства. Он взирает на просветленный мир сцены и все же отрицает его. Он видит перед собой трагического героя в эпической отчетливости и красоте и все же радуется его гибели. Он во всей глубине понимает происходящее на сцене и все же охотно бежит в непостижимое. Он чувствует оправданность действий героя, и все же строй души

его подымается еще выше, когда эти самые действия уничтожают своего виновника. Он содрогается перед страданиями, постигшими героя, и все же чувствует в них залог высшей, бесконечно более могущественной радости. Он видит больше и глубже, чем когда-либо, и все же желал бы ослепнуть. Из чего могли бы мы вывести это удивительное самораздвоение, этот перелом аполлонического острия, как не из *дионисийских* чар, которые, создавая видимость крайнего перевозбуждения аполлонических порывов, все же в силах покорить и заставить служить себе даже и этот преизбыток аполлонической силы? Трагический миф может быть понят лишь как воплощение в образах дионисийской мудрости аполлоническими средствами искусства; он приводит мир явления к тем границам, где последний отрицает самого себя и снова ищет убежища в лоне истинной и единой реальности; а там он вместе с Изольдой как бы запекает ее метафизическую лебединую песню:

В нарастании волн,
В этой песне стихий,
В беспредельном дыханье миров
Растаять,
Исчезнуть,
Все забыть...
О, восторг!..¹

Таким, опираясь на опыты подлинно эстетического слушателя, представляем мы себе самого трагического художника, как он, подобно щедрому божеству индивидуации, создает свои образы, в каковом смысле его дело вряд ли можно понимать как «подражание природе», — как затем, однако, его могучее дионисийское стремление поглощает весь этот мир явлений, чтобы за ним и путем его уничтожения дать нам предчувствие высшей художественной прарадости в лоне Первоединого. Правда, об этом возвращении на древнюю изначальную родину, о братском союзе обоих богов искусства в трагедии и об одновременно апол-

¹ Из заключительной сцены «Тристана и Изольды» (см.: *Wagner R. Die Musikdramen. S. 384.* Пер. В. Коломийцева).

лоническом и дионисийском возбуждении слушателя наши эстетики ничего нам рассказать не могут, между тем как они неустанно занимаются характеристикой трагизма, находя его сущность в борьбе героя с судьбою, в победе нравственного миропорядка или в достигаемом трагедией разряджении аффектов; каковая их невозмутимость наводит меня на мысль, что они, пожалуй, вообще эстетически невозмутимые люди и по отношению к созерцанию трагедии могут быть приняты в расчет лишь как моральные существа. Еще никогда, начиная со времен Аристотеля, не было дано такого объяснения трагического действия, исходя из которого можно было бы заключить о художественных состояниях и эстетической деятельности слушателя. Порой предполагается, что сострадание и страх приводят к облегчающему душу разрядению строгой значительностью изображаемых событий; иногда же имеются в виду чувства подъема и воодушевления, в смысле некоторого нравственного миропонимания, вызываемые в нас победою добрых и благородных принципов и принесением в жертву героя; и насколько я убежден, что для весьма многих людей именно в этом, и только в этом, заключается все действие, производимое на них трагедией, настолько же ясно следует из сказанного, что все подобные люди, вкупе с их эстетиками-истолкователями, ровно ничего не поняли в трагедии как высшем *искусстве*. Упомянутое патологическое разрядение, катарсис Аристотеля, о котором филологи еще не знают толком, следует ли его причислить к медицинским или к моральным феноменам, напоминает мне одну замечательную догадку Гёте. «Без живого патологического интереса, — говорит он, — и мне никогда не удавалось обработать какое-либо трагическое положение, почему я охотнее избегал, чем отыскивал его. Не было ли, пожалуй, одним из преимуществ древних, что и высший пафос был у них лишь эстетической игрой, между тем как мы принуждены пускать в ход естественность, верность природе, чтобы создать нечто подобное?» На этот последний столь глубокомысленный вопрос мы вправе ответить теперь, основываясь на наших дивных опытах, утвердительно, после того как нам именно на музыкальной трагедии с изумлением пришлось испытать, как высший

пафос все же может быть лишь эстетической игрой, почему мы и считаем себя вправе полагать, что лишь теперь первофеномен трагизма описан с некоторым успехом. Кто и теперь еще умеет толковать только об упомянутых выше подсобных воздействиях из внеэстетических сфер и не чувствует себя подъятым выше патолого-морального процесса, — тому остается только махнуть рукой на свою эстетическую природу; причем мы можем рекомендовать ему в качестве невинного суррогата интерпретацию Шекспира, на манер Гервинуса, и прилежное выискивание «поэтической справедливости»¹.

Таким образом с возрождением трагедии возродился и *эстетический слушатель*, на месте которого до сих пор сидело в театральных залах некоторое достопримечательное «*Quidproquo*»², с полуморальными, полуучеными претензиями, — «критик». В занимаемой им до сих пор сфере все было искусственно и лишь покрашено некоторой видимостью жизни. Сценический художник на самом деле не знал уже больше, что ему делать с таким слушателем, прикидывающимся критиком, и, вместе с вдохновляющим его драматургом или оперным композитором, тревожно разыскивал какие-либо остатки жизни в этом претенциозно пустом и не способном к наслаждению существе. А подобные «критики» составляли до сих пор публику; студент, школьник, даже безвреднейшее существо женского пола — все уже были против своей воли подготовлены воспитанием и периодической прессой к подобному восприятию художественного произведения. Более благородные натуры среди художников рассчитывали при такой публике на возбуждение морально-религиозных сил, и обращение к «нравственному миропорядку» являлось, как нечто замещающее, там, где собственно могучие чары искусства должны были бы привести в восторг подлинного слушателя. А то еще бывало, что драматург излагал слушателям какую-либо величественную или по меньшей мере способную возбудить их современную политическую

¹ Из письма Гёте к Шиллеру от 9 декабря 1797 г. // Гёте И. В., Шиллер Ф. Переписка. Т. 1. С. 456.

² Недоразумение (*лат.*).

и социальную тенденцию, так что они могли отвлечься от своего критического истощения и предаться аффектам вроде тех, которые они испытывали в патристические и воинственные минуты, или перед ораторской трибуной парламента, или при осуждении преступления и порока; каковое отчуждение от подлинных целей искусства, как тут, так и там, должно было привести к прямому культу тенденции. Но здесь наступило то, что всегда наступало при всяких искусственных искусствах, — стремительно быстрая порча названных тенденций, так что, например, тенденция пользоваться театром как учреждением для морального воспитания народа, которая во времена Шиллера еще имела серьезный смысл, теперь причисляется к курьезным остаткам старины и уже пережитой ступени образования. С той минуты, как критик начал властвовать в театре и концерте, журналист в школе, пресса в обществе, — искусство выродилось в предмет забавы низшего сорта, и эстетическая критика стала служить связующим средством для тщеславного, рассеянного, себялюбивого, да к тому же еще и бедного оригинальностью общества, внутренний смысл которого раскрывает нам шопенгауэровская притча о дикобразах; так что никогда еще столько не болтали об искусстве и в то же время так низко не ценили его. И встретишь ли теперь еще человека, с которым можно было бы потолковать о Бетховене и Шекспире? Пусть каждый сообразно своему чувству ответит на этот вопрос: он во всяком случае докажет своим ответом, как он представляет себе «образование», — предположив, конечно, что он вообще пытается дать себе отчет по этому вопросу и не онемел еще от его неожиданности.

С другой стороны, кое-кто из числа благородных и более тонко одаренных натур, хотя бы он и был уже вышеописанным способом мало-помалу обращен в критического варвара, сумеет порассказать нам о столь же неожиданном, сколь и совершенно непонятном ему действии, которое произвело на него, ну хотя бы, к примеру, удачное исполнение «Лозэнгина»; только ему недоставало, пожалуй, при этом направляющей и указующей руки, так что и это непостижимо многообразное и ни с чем не сравнимое чувство, которое потрясло его тогда, осталось случайным

и, как загадочное светило, угасло после краткого блеска. Но в те минуты он предчувствовал, что значит быть действительно эстетическим слушателем.

23

Кто хочет в точности испытать себя, насколько он родствен действительно эстетическому слушателю или принадлежит к сообществу сократически-критических людей, тот пусть искренно спросит себя о чувстве, с каким он встречает изображаемое на сцене *чудо*: оскорблено ли при этом его историческое чувство, направленное на строго психологическую причинность, допускает ли он это чудо в виде доброжелательной уступки, как понятный детскому возрасту, но ему чуждый феномен, или его чувства носят при этом какой-либо другой характер. Именно это даст ему возможность измерить, насколько он вообще способен понимать *миф*, этот сосредоточенный образ мира, который, как аббревиатура явления, не может обходиться без чуда. Наиболее вероятным представляется, что почти каждый, при строгой проверке, почувствует себя настолько разложенным критико-историческим духом нашего образования, что он только путем ученых конструкций и посредствующих абстракций сможет уверовать в существование мифа в далеком прошлом. А без мифа всякая культура теряет свой здоровый творческий характер природной силы: лишь обставленный мифами горизонт замыкает целое культурное движение в некоторое законченное целое. Все силы фантазии и аполлонических грез только мифом спасаются от бесцельного блуждания. Образы мифа должны незаметными вездесущими демонами стоять на страже; под их охраной подрастает молодая душа, по знамениям их муж истолковывает себе жизнь свою и битвы свои; и даже государство не ведает более могущественных неписаных законов, чем эта мифическая основа, ручающаяся за его связь с религией, за то, что оно выросло из мифических представлений.

Поставим теперь рядом с этим абстрактного, не руководимого мифами человека, абстрактное воспитание, абстрактные нравы, абстрактное право, абстрактное государ-

ство; представим себе неупорядоченное, не сдержанное никаким родным мифом блуждание художественной фантазии; вообразим себе культуру, не имеющую никакого твердого, священного, коренного устоя, но осужденную на то, чтобы истощать всяческие возможности и скудно питаться всеми культурами, — такова наша современность, как результат сократизма, направленного на уничтожение мифа сократизма. И вот он стоит, этот лишенный мифа человек, вечно голодный, среди всего минувшего и роет и копается в поисках корней, хотя бы ему и приходилось для этого раскапывать отдаленнейшую древность. На что указывает огромная потребность в истории этой неудовлетворенной современной культуры, это собирание вокруг себя бесчисленных других культур, это пожирающее стремление к познанию, как не на утрату мифа, утрату мифической родины, мифического материнского лона? Спросите сами себя, может ли лихорадочная и жуткая подвижность этой культуры быть чем-либо другим, кроме жадного хватанья и ловли пищи голодающим, — и кто станет давать еще что-нибудь подобной культуре, которая не насыщается всем тем, что она уже поглотила, и для которой самая укрепляющая и целебная пища обычно обращается в «историю и критику».

Пришлось бы горько отчаяться в сущности и нашего немецкого народа, если бы он уже был в такой же степени неразрывно спутан со своей культурой и даже слит с ней воедино, как мы это, к нашему ужасу, можем наблюдать в цивилизованной Франции; и то, что долгое время было великим преимуществом Франции и причиной ее огромного превосходства, именно это единство народа и культуры могло бы понудить нас, при взгляде на него, превозносить как счастье то обстоятельство, что наша столь сомнительная культура не имеет до сих пор ничего общего с благородным ядром нашего народного характера. И все наши надежды в страстном порыве устремлены скорее к тому, чтобы убедиться, какая чудная, внутренне здоровая и первобытная сила еще скрывается под этой беспокойно мечущейся культурной жизнью, под этими судорогами образования; хотя и правда, что подымется она во всем своем размахе лишь кое-когда, в исключительные по своей зна-

чительности минуты, чтобы затем вновь уснуть и грезить о грядущем пробуждении. Из этой бездны выросла немецкая Реформация, в хорале которой впервые прозвучал напев будущей немецкой музыки. Так глубок, мужествен и задушевен был этот лютеровский хорал, такой безмерной добротой и нежностью проникнуты были эти звуки, словно первый манящий дионисийский зов, вырывающийся из пустой заросли кустов при приближении весны! И наперебой отвечали ему отклики того священного, торжественного и дерзновенно-смелого шествия одержимых Дионисом, которым мы обязаны немецкой музыкой — и которым мы будем обязаны *возрождением немецкого мифа!*

Я знаю, что должен повести теперь участливо следующего за мной друга на высокую вершину уединенного созерцания, где он найдет лишь немногих спутников, и хочу ободрить его призывом крепче держаться греков, наших лучезарных проводников. У них пришлось нам позаимствовать, для очищения нашего эстетического познания, те два образа божеств, из коих каждое правит своей обособленной областью и о взаимных отношениях которых, сопровождаемых взаимным подъемом, мы составили себе некоторое понятие по греческой трагедии. Гибель греческой трагедии должна была представиться нам результатом достопримечательного разрыва этих двух коренных художественных стремлений; в полном согласии с этим последним процессом шло вырождение и перерождение греческого народного характера, вызывая нас на серьезное размышление о том, насколько необходимо и тесно срастаются в своих основах искусство и народ, миф и нравы, трагедия и государство. Эта гибель трагедии была вместе с тем и гибелью мифа. До тех пор греки были невольно принуждены связывать непосредственно все ими переживаемое со своими мифами и даже объяснять себе свои переживания исключительно из этой связи, благодаря чему и ближайшее настоящее должно было немедленно являться им *sub specie aeterni*¹ и в известном смысле вневременным. А в этот поток вневременного погружалось как государство, так и искусство, ища в нем покоя от гнета и алчности мгновенья. И всякий на-

¹ С точки зрения вечности (лат.).

род — как, впрочем, и всякий человек — представляет собою ценность ровно лишь постольку, поскольку он способен наложить на свои переживания клеймо вечности; ибо этим он как бы обезмирщивается и выявляет свое бессознательное внутреннее убеждение в относительности времени и в вечном, то есть метафизическом, значении жизни. Обратное явление наступает тогда, когда народ начинает понимать себя исторически и сокрушать вокруг себя мифические валы и ограды, с чем обычно соединяется решительное обмирщение, разрыв с бессознательной метафизикой его прежнего существования во всех этических выводах. Греческое искусство и главным образом греческая трагедия задерживали прежде всего уничтожение мифа; нужно было уничтожить также и их, чтобы, оторвавшись от родной почвы, иметь возможность без удержу вести жизнь среди запустения мысли, нравов и дела. Метафизическое стремление и теперь еще пытается создать себе некоторую, хотя и ослабленную, форму просветления в пробивающемся к жизни сократизме науки; но на более низких ступенях то же стремление привело лишь к лихорадочному исканию, мало-помалу запутавшемуся в пандемониуме отовсюду натасканных в одну кучу мифов и суеверий; среди этого пандемониума все еще с неудовлетворенной душой восседал эллин, пока он не приобрел наконец способности с греческой веселостью и греческим легкомыслием, как *graculus*, маскировать эту лихорадку или заглушать в себе последний остаток чувства каким-нибудь удушливым восточным суеверием.

Со времени возрождения александрийско-римской древности в пятнадцатом столетии, после длинного трудноописуемого антракта, мы настолько приблизились теперь к вышеописанному состоянию, что это прямо бросается в глаза. На верхах та же безмерная любознательность, та же ненасытная лихорадка поиска, то же невероятное обмирщение; рядом с этим бездомное скитание, жадное стремление протолкаться к чужим столам, легкомысленное обоготворение современности или тупое, безразличное отвращение от всего, и все это *sub specie saeculi*¹, «насто-

¹ С точки зрения века (лат.).

ящего времени»; каковые тождественные симптомы позволяют догадываться и о тождественном недостатке в сердце этой культуры, об уничтожении мифа. Едва ли представляется возможным с прочным успехом привить чужой миф, не повредив безнадежно дерева этой прививкой; случается, что дерево бывает столь сильно и здорово, что после страшной борьбы вытесняет чуждый ему элемент, но обычно оно замирает и хиреет или истощается в болезненных ростках. Мы настолько высоко ставим чистое и крепкое ядро немецкого существа, что смеем ожидать именно с его стороны этого выделения насильственно привитых чуждых элементов, и считаем возможным, что немецкий дух одумается и вспомнит о себе. Кому-нибудь может показаться, что этот дух должен начать свою борьбу с выделения всего романского; внешнюю подготовку и поощрение к этому он мог бы усмотреть в победоносном мужестве и кровавой славе последней войны; внутреннее же побуждение к тому он должен искать в чувстве соревнования, в стремлении быть всегда достойным своих великих предшественников и соратников на этом пути — Лютера, а также наших великих художников и поэтов. Но пусть не приходит ему в голову, будто он может вести подобную борьбу помимо своих домашних богов, помимо своей мифической родины, помимо «возвращения» всего немецкого! И если бы немец стал робко оглядываться и искать себе вождя, способного снова ввести его в давно утраченную родину, пути и тропы в которую он только еле помнит, — то пусть прислушается он к радостно манящему зову дионисийской птицы, она носится над ним и готова указать ему дорогу туда.

24

Нам пришлось среди характерных художественных воздействий музыкальной трагедии отметить аполлонический *обман*, имеющий своей целью спасти нас от непосредственного слияния с дионисийской музыкой, причем наше музыкальное возбуждение имеет возможность разрядиться в аполлонической области, в некотором промежуточном видимом мире. При этом нам казалось, что мы

подметили, как именно путем подобного разряжения этот промежуточный мир сценических событий, вообще драма становится внутренне озаренной и понятной в степени, недостижимой для всех других форм аполлонического искусства; так что данное явление, где это искусство как бы окрылено и вознесено духом музыки, мы принуждены были признать за высший подъем его силы и вместе с тем в этом братском союзе Аполлона и Диониса усмотреть вершину как аполлонических, так и дионисийских художественных стремлений.

Правда, аполлонический лучезарный образ именно при этом внутреннем освещении его музыкой не достигал своеобразного действия, свойственного более слабым степеням аполлонического искусства; то, что мог совершить эпос или одухотворенный камень, а именно принудить созерцающее око к спокойному восхищению миром *индивидуации*, этого, несмотря на большую одухотворенность и отчетливость, здесь достигнуть не удавалось. Мы созерцали драму, упорно проникали испытующим взором во внутренний подвижный мир ее мотивов, и все же нам казалось, что мимо нас проходит только некоторый символический образ; нам казалось, что мы почти что угадывали его глубочайший смысл, но все же нам хотелось отдернуть его, как завесу, чтобы увидеть за ней первообраз. Необычайная, светлая четкость образа не удовлетворяла нас: ибо этот последний, казалось, столько же открывает нам нечто, сколько и скрывает; и между тем как он своим символическим откровением как бы вызывал нас сорвать покрывало и разоблачить таинственный задний план, он в то же время зачаровывал взор своей лучезарной всевидимостью и возбуждал ему проникать глубже.

Кому не довелось на себе пережить этой необходимости видеть и в то же время стремиться куда-то за пределы видимого, тот едва ли может представить себе, как определенно и ярко проходят рядом и ощущаются рядом эти оба процесса при созерцании трагического мифа; между тем как действительно эстетические зрители подтвердят, что между характерными действиями трагедии это параллельное следование является наиболее примечательным. Стоит только перенести этот феномен эстетического зри-

теля в аналогичный процесс, имеющий место в трагическом художнике, и мы поймем генезис *трагического мифа*. Он разделяет с аполлонической сферой искусства полную радость по поводу иллюзии и возможности созерцания, и вместе с тем он отрицает эту радость и находит еще более высокое удовлетворение в уничтожении видимого мира — мира иллюзии. Содержанием трагического мифа ближайшим образом является некоторое эпическое событие с прославлением борца-героя; но в чем же коренится та сама по себе загадочная черта, что страдания в судьбе героя, скорбнейшие пресодоления, мучительнейшие противоположности мотивов — короче, проведение на примерах упоминавшейся нами выше мудрости Силена — или, выражаясь эстетически, безобразное и дисгармоническое — все снова и снова изображается в бесчисленных формах с каким-то особенным пристрастием к нему и как раз среди народа, находящегося в пышном расцвете своей юности? Чем объясняется это, если все сказанное не служит к восприятию некоторой высшей радости?

Ибо тот факт, что жизнь действительно складывается так трагично, меньше всего мог бы служить объяснением возникновения какой-нибудь формы искусства; если только искусство не есть исключительно подражание природной действительности, а как раз метафизическое дополнение этой действительности, поставленное рядом с ней для ее преодоления. Трагический миф, поскольку он вообще относится к искусству, принимает и полное участие в этой метафизической задаче просветления искусства вообще; что же он просветляет, представляя мир явлений образом страдающего героя? Меньше всего «реальность» этого мира явлений, ибо он напрямик говорит нам: «Взгляните! Попристальнее взглядитесь! Вот она, ваша жизнь! Вот что показывает стрелка на часах вашего существования!»

И эту жизнь показывал миф, чтобы тем самым явить ее нам в просветленном виде? А если нет, то в чем же лежит эстетическое наслаждение, которое мы испытываем, когда те образы проносятся перед нами? Я ставлю вопрос об эстетическом наслаждении и отлично знаю, что многие из этих картин, кроме того, могут при случае вызвать еще и моральное упоение, в форме сострадания, что ли, или

некоторого морального триумфа. Но тот, кто захочет вывести действие трагедии исключительно из этих моральных источников — что, правда, было уже слишком долгое время распространенным в эстетике обычаем, — тот пусть не думает только, что он этим принесет какую-нибудь пользу искусству, которое прежде всего должно добиваться в своей области чистоты. Для объяснения трагического мифа первое требование — искать причину доставляемого им наслаждения в чисто эстетической сфере, не захватывая области сострадания, страха, нравственного возвышения. Как может безобразное и дисгармоничное, представляющее содержание трагического мифа, возбуждать эстетическое удовольствие?

Теперь нам становится необходимым смело и с разбега броситься в метафизику искусства, причем я повторю уже высказанное мною раньше положение, что лишь как эстетический феномен существование и мир представляются оправданными; понятая так, задача трагического мифа и заключается в том, чтобы убедить нас, что даже безобразное и дисгармоничное есть художественная игра, в которую Воля, в вечной полноте своей радости, играет сама с собою. Этот трудно постигаемый первофеномен дионисийского искусства делается, однако, понятным прямым путем и непосредственно постигается в удивительном значении *музыкального диссонанса*; как и вообще музыка, поставленная рядом с миром, одна только может дать нам понятие о том, что следует понимать под оправданием мира как некоторого эстетического феномена. Радость, порождаемая трагическим мифом, имеет одинаковую родину с радостным ощущением диссонанса в музыке. Дионизизм, с его изначальной радостью, воспринимаемой даже от скорби и мук, есть общее материнское лоно музыки и трагического мифа.

Не правда ли, что попутно благодаря тому, что мы призывали на помощь музыкальное соотношение диссонанса, изложенная выше трудная проблема трагического действия существенно облегчилась? Ведь мы понимаем теперь, что значит в трагедии — желать созерцания и в то же время стремиться к чему-то лежащему за пределами этого созерцания, каковое состояние мы по отношению к худо-

жественно примененному диссонансу могли бы охарактеризовать в том же духе, сказав, что мы хотим слушать и в то же время стремимся к чему-то лежащему за пределами слышимого. Это стремление в Бесконечное, этот взмах крыльев тоскующей души, рядом с высшей радостью отчетливо воспринятой действительности, напоминают нам, что мы в обоих состояниях должны признать дионисийский феномен, все снова и снова раскрывающий нам в игре созидания и разрушения индивидуального мира эманацию некоторой изначальной радости, подобно тому как у Гераклита Темного мирообразующая сила сравнивается с ребенком, который, играя, расставляет шашки, насыпает кучки песку и снова рассыпает их.

Итак, чтобы верно оценить дионисийскую способность того или другого народа, нам следует иметь в виду не только музыку этого народа, но с одинаковой необходимостью и его трагический миф как второго свидетеля этой способности. При близком же родстве музыки и мифа мы будем иметь право предположить равным образом и то, что с вырождением и извращением последнего связано захирение первой, — коль скоро вообще в ослаблении мифа проявляется и некоторое частичное ослабление дионисийской способности. Но по отношению и к тому, и к другому взгляд на развитие немецкого духа не может оставить в нас никаких сомнений: как в опере, так и в абстрактном характере нашего лишенного мифов существования, как в искусстве, павшем до забавы, так и в жизни, руководимой понятием, нам вполне открылась столь же нехудожественная, сколь и жизневраждебная природа сократовского оптимизма. К нашему утешению, однако, проявились и признаки того, что немецкий дух, несмотря ни на что, не сокрушенный в своем дивном здоровье, глубине и дионисийской силе, подобно склонившемуся в дремоте рыцарю, покоится и грезит в не доступной никому пропасти; из нее-то и доносится до нас дионисийская песнь, давая понять нам, что этому немецкому рыцарю и теперь еще в блаженно-строгих видениях снится стародавний дионисийский миф. Пусть никто не думает, что немецкий дух навеки утратил свою мифическую родину, раз он еще так ясно понимает голоса птиц, рассказывающих ему об этой родине. Будет день, и про-

снется он во всей утренней свежести, стряхнув свой долгий, тяжелый сон; тогда убьет он драконов, уничтожит коварных карлов и разбудит Брунхильду; и даже копьё Вотана не в силах будет преградить ему путь.

Друзья мои, вы, верующие в дионисийскую музыку, вы знаете также и то, что значит для нас трагедия. В ней мы имеем трагический миф, возрожденный из музыки, — а с ним вам дана надежда на все и забвение мучительнейших скорбей! Но самая мучительная скорбь для нас всех — та долгая, лишенная всякого достоинства жизнь, которую немецкий гений, отчужденный от дома и родины, вел на службе у коварных карлов. Вы понимаете это слово — как в заключение вы поймете и надежды мои.

25

Музыка и трагический миф в одинаковой мере суть выражение дионисийской способности народа и неотделимы друг от друга. Они совместно коренятся в области искусства, лежащей по ту сторону аполлонизма; они наполняют своим светом страну, в радостных аккордах которой пленительно замирает диссонанс и рассеивается ужасающий образ мира; они играют с жалом скорби, доверяя безмерной мощи своих чар; они оправдывают этой игрой существование даже «наихудшего мира». Здесь дионисийское начало, если сопоставить его с аполлоническим, является вечной и изначальной художественной силой, вызвавшей вообще к существованию весь мир явлений: в этом мире почувствовалась необходимость в новой, просветляющей и преображающей иллюзии, задача которой была удержать в жизни этот подвижный и живой мир индивидуации. Если бы мы могли представить себе вочеловечение диссонанса, — а что же иное и представляет собою человек? — то такому диссонансу для возможности жить потребовалась бы какая-нибудь дивная иллюзия, набрасывающая перед ним покров красоты на собственное его существо. В этом и лежит действительное художественное намерение Аполлона: в имени его мы объединяем все те бесчисленные иллюзии прекрасного кажущегося, которые в каждое данное мгновение делают существование вообще

достойным признания и ценностью и побуждают нас пережить и ближайшее мгновение.

При этом в сознании человеческого индивида эта основа всяческого существования, это дионисийское подполье мира может и должно выступать как раз лишь настолько, насколько оно может быть затем преодолено аполлонической просветляющей и преображающей силой, так что оба этих художественных стремления принуждены, по закону вечной справедливости, развивать свои силы в строгом соотношении. Там, где дионисийские силы так неистово вздымаются, как мы это видим теперь в жизни, там уже, наверное, и Аполлон снизошел к нам, скрытый в облаке; и грядущее поколение, конечно, увидит воздействие красоты его во всей его роскоши.

А то, что это воздействие необходимо, каждый может всего вернее ощутить при посредстве интуиции, если он хоть раз, хотя бы во сне, перенесется чувством в древнеэллиническое существование; бродя под высокими ионическими колоннадами, подымая взоры к горизонту, очерченному чистыми и благородными линиями, окруженный отображениями своего просветленного образа в сияющем мраморе, среди торжественно шествующих или с тонкой изящностью движущихся людей, с их гармонически звучащей речью и ритмическим языком жестов, — разве не возденет он рук к Аполлону и не воскликнет под напором этой волны прекрасного: «Блаженный народ эллинов! Как велик должен быть между вами Дионис, если делосский бог счел нужными такие чары для исцеления вас от дифирамбического безумия!» А настроенному так человеку престарелый афинянин мог бы возразить, бросив на него возвышенный взор Эсхила: «Но скажи и то, странный чужеземец: что должен был выстрадать этот народ, чтобы стать таким прекрасным! А теперь последуй за мной к трагедии и принеси со мной вместе жертву в храме обоих божеств!»

Несвоевременные размышления

ДАВИД ШТРАУС¹
В РОЛИ ИСПОВЕДНИКА И ПИСАТЕЛЯ
Критика книги «Старая и новая вера»

1

Общественное мнение в Германии как будто бы запрещает говорить о дурных и опасных последствиях войны, а в особенности счастливо оконченной войны; зато тем охотнее слушают тех писателей, которые не знают другого мнения, кроме общественного, и соревнуются в восхвалении воина, торжествуя следя за могущественным проявлением ее влияния на нравственность, культуру и искусство. Однако следует сказать: чем больше победа, тем больше и опасность. Человеческая натура переносит ее труднее, нежели поражение, кажется, даже легче одержать победу, чем вынести ее так, чтобы от этого не произошло еще более сильного поражения. Из всех дурных последствий франко-прусской войны самое дурное — это распространенное повсюду, даже общее заблуждение, — именно заблуждение общественного мнения относительно того, что в этой борьбе одержала победу также и немецкая культура, а потому она достойна быть увенчана венками соответственно таким необыкновенным происшествиям и успехам. Это заблуждение страшно губительно не потому, что оно заблуждение, так как существуют очень благодатные и целебные заблуждения, а потому, что оно может превратить нашу победу в полное поражение, в поражение и даже искоренение немецкого духа, на пользу «немецкого государства».

Следует принять за основание, что, если две культуры борются между собою, все-таки мерила оценки победите-

¹ Штраус Давид Фридрих (1808–1874) — немецкий теолог и философ-младогегельянец. В сочинении «Жизнь Иисуса» отрицал достоверность евангелий, считал Иисуса исторической личностью. В дальнейшем приблизился к пантеизму.

лей остаются очень относительными и при известных обстоятельствах вовсе не дают права на победное веселье и самовосхваление. Сначала надо знать, что стоит эта побежденная культура: может быть, очень мало. В таком случае победа, даже самая блистательная, не дает победившей культуре ни малейшего повода к триумфу.

В данном же случае не может быть и речи о победе немецкой культуры по самым простым причинам: потому что французская культура продолжает существовать, как и прежде, и мы так же зависим от нее, как и раньше. Она даже не содействовала военным успехам. Нашей победе содействовали элементы, не имеющие ничего общего с культурой и недостающие нашему противнику: строгая дисциплина, прирожденная храбрость и выдержка, обдуманность предводителей, единодушие и послушание подчиненных. Одному только остается удивляться: именно тому, что то, что в Германии теперь называется «культурой», не стало препятствовать этим великим военным успехам, может быть, потому, что это «ничто», именующее себя культурой, считало более выгодным для себя показаться на этот раз услужливым. Если этому «ничто» позволить вырасти и размножиться, избаловать его лестью, что будто бы оно победило, то оно будет в состоянии, как я сказал, искоренить немецкий дух, и кто знает, будет ли оставшееся немецкое тело еще на что-либо пригодно!

Если возможно возбудить ту спокойную и упорную храбрость, какую немцы противопоставили патетическому и мгновенному воодушевлению французов, против внутреннего врага, против той в высшей степени двойственной и во всяком случае ненациональной «образованности» («Gebildetheit»), которую теперь, с опасным непониманием, называют культурой, то еще не совсем утрачена надежда на настоящее немецкое образование, противоположное «образованности», указанной выше, так как у немцев никогда не было недостатка в умных и храбрых предводителях и полководцах, но последним часто недоставало немцев. Возможно ли немецкой храбрости дать это новое направление, становится мне все более сомнительным, а после войны мне по временам кажется даже невероятным, потому что я вижу, как всякий убежден, что вовсе нет надобности в такой борьбе и храб-

рости, что, наоборот, все так прекрасно устроено и во всяком случае все необходимое давно уже изобретено и сделано; одним словом, лучшая смена культуры везде уже отчасти посеяна, отчасти стоит в свежей зелени, а кое-где даже и в полном цвету. В этой области существует не только довольство, но и счастье, и упоение. Я чувствую это упоение и счастье в несравненно уверенном поведении немецких журналистов, этих фабрикантов романов, трагедий, песен и историй, составляющих, по-видимому, дружное общество, которое как бы поклялось овладеть досугами и послеобеденными часами современного человека, т. е. его «культурными моментами», чтобы оглушить его посредством печатной бумаги. Теперь, после войны в этом обществе сосредоточились все счастье, самосознание и достоинство; после таких «успехов немецкой культуры» оно чувствует себя не только утвержденным и санкционированным, но почти что священным и говорит поэтому торжественнее, любит воззвания к немецкому народу, издает так же, как и классики, сборники сочинений и рекламирует в своих журналах новых немецких классиков и образцовых писателей, вышедших из их среды. Может быть, следовало бы ожидать, что опасности такого злоупотребления успехом будут признаны более благоразумной и ученой частью немецких образованных людей или что, по крайней мере, они почувствуют всю мучительность этой драмы; что же может быть мучительней, как видеть уродливого, напыщенного петуха, стоящего перед зеркалом и восторженно любующегося своим отражением. Ученое сословие охотно допускает все, что случается; оно и без того слишком занято собою, чтобы еще взять на себя заботу о немецком духе. К тому же члены его вполне уверены, что их собственное образование самое лучшее и самое зрелое в наше время и даже во все времена, и не понимают забот об общем немецком образовании, так как они сами и равные им стоят выше такого рода забот. Впрочем, от более внимательного наблюдателя, в особенности если он иностранец, не может ускользнуть то, что разница между тем, что немецкий ученый считает своим образованием, и тем торжествующим образованием новых немецких классиков состоит лишь в количестве знания; всюду, где является вопрос о способности, а не о знании, об искусстве, а не

о сведении, т. е. всюду, где жизнь должна свидетельствовать о свойстве образования, существует теперь только одно немецкое образование — и оно ли одержало победу над Францией?

Это утверждение кажется совсем непонятным: самыми беспристрастными судьями, и даже самими французами, было отдано решительное предпочтение более обширным знаниям немецких офицеров, большей обученности немецких солдат и ученому ведению войны. В каком же смысле могла бы победить немецкая образованность, если бы отняли у нее немецкую обученность? Ни в каком; так как нравственные качества строгой дисциплины и спокойного послушания не имеют ничего общего с образованием, например, уже македонские войска далеко превзошли стоявших выше их по своему образованию греческих солдат. Только вследствие недоразумения можно говорить о победе немецкой образованности и культуры — недоразумения, которое объясняется тем, что в Германии совершенно исчезло чистое понятие о культуре.

Культура — прежде всего единство художественного стиля во всех жизненных проявлениях народа. Но обладание большим запасом знаний или учения вовсе не есть необходимое средство культуры или призрак ее и в крайнем случае отлично уживается с варварством, т. е. отсутствием стиля или хаотическим смешением всех стилей.

В таком хаотическом смешении всевозможных стилей и живет современный немец; и остается серьезной проблемой то, каким образом он, при всей своей обученности, не замечает этого и способен от души радоваться своей «образованности». Каждый взгляд на свою одежду, свои комнаты, свой дом, каждый шаг по улицам своего города и каждое посещение магазинов модного искусства — все это должно обучить его; в общественных сношениях он скорее должен был бы понять происхождение своих манер и движений, а в наших художественных академиях, концертах, театрах и музеях сознаться в причудливом смешении всевозможных стилей. Формы, краски производства и курьезы всех времен и стран немец собирает вокруг себя, и таким образом составляется эта модная ярмарочная пестрота; их ученые считают это опять-таки «своим новейшим», сам же он остается спокойным, несмотря на всю путаницу стилей. С такой «культурой», представляющей из себя лишь флег-

матичную бесчувственность ко всякой культуре, нельзя победить неприятеля, а в особенности французов, имеющих действительную продуктивную культуру, какой бы то ни было цены, и французов, которым мы во всем подражали и притом еще по большей части без всякого таланта.

Если бы мы действительно перестали подражать им, то этим мы еще не победили бы их, а лишь освободились бы от них, и только в том случае, если бы мы навязали им свою оригинальную немецкую культуру, мы могли бы вести речь о триумфе немецкой культуры. Между тем замечаем, что мы и до сих пор еще во всем, что касается форм, зависим от Парижа — и должны зависеть, так как еще до сих пор не существует оригинальной немецкой культуры.

Все это мы должны бы сами знать о себе; к тому же один из немногих, имевших право говорить в тон упрека, заявил уже публично. «Мы — немцы прошлого», — сказал однажды Гёте Эккерману¹, хотя мы сильно культивируемся вот уже целое столетие; все же может пройти еще несколько столетий, пока наши соотечественники проникнутся духом, и высшая культура станет у них общей, что о них можно будет сказать: «Далеко то время, когда они были варварами».

2

Если наша общественная и частная жизнь, видимо, обозначена признаками продуктивной и стильной культуры и если к тому же наши великие художники признались и признаются в этом ужасном, глубоко постыдном для такого способного народа факте, да еще так твердо и честно, вполне соответственно их величию, как же после всего этого может господствовать между немецкими образованными людьми великое самодовольство, такое самодовольство, которое по окончании последней войны поминутно проявляет готовность превратиться в заносчивое ликование и торжество? Во всяком случае, они живут с твердой верой, что обладают настоящей культурой, так как громадный контраст между этой довольной, даже ликующей верой и очевидный дефектом замечается незначительным меньшинством, и вообще

¹ См. сноску на с. 116.

редко. Так как все, что согласно с общественным мнением, закрыло себе глаза, заткнуло уши — в этом случае не должно существовать никакого контраста. Но как же это возможно? Какая сила в состоянии предписать это «не должно»? Какая порода людей господствует в Германии, что она в состоянии запретить такие сильные и простые чувства или препятствовать их выражению? И эту силу, эту породу людей назову я по имени, это «образованные филистеры».

Слово филистер, как известно, заимствовано у студентов и в обширном, но совсем популярном смысле обозначает противоположность поэту, художнику и настоящему культурному человеку. Но изучать тип образованного филистера и выслушивать его исповедь становится для нас неприятной обязанностью; он выделяется в идее породы «филистеров» одним лишь суеверием; он мнит себя питомцем музыки и культурным человеком; это непостижимая мечта, и из нее следует, что он вовсе не знает, что такое филистер. При таком скудном самопознании он себя чувствует вполне убежденным в том, что его «образование» именно и есть полное выражение настоящей немецкой культуры. А так как он встречается повсюду образованных в его же роде и все общественные заведения, школы и академии устроены соразмерно с его образованностью и потребностями, то он всюду выносит победоносное сознание, что он представитель современной немецкой культуры, и сообразно с этим выдвигает свои требования и претензии. Если истинная культура предполагает единство стилей и даже плохая и выродившаяся культура немыслима без гармонии единого стиля, то путаница иллюзий образованного филистера происходит оттого, что он всюду видит собственное отражение и из этого однообразия всех «образованных» выводит заключение о единстве стиля немецкой образованности, т. е. о культуре. Повсюду вокруг себя он видит одни и те же потребности, одни и те же взгляды. Всюду, куда он вступает, его окружает молчаливое соглашение о многих вещах, а в особенности в вопросах религии и искусства, и эта импонирующая однородность, это непринужденное, но все же сразу выступающее *tutti unisono*¹, соблазняет его верить, что

¹ Все вместе (*ит.*).

здесь царит культура. Но хотя систематическое, доведенное до господства филистерство и имеет систему, это далеко еще не культура, даже не плохая культура, а только лишь противоположность ей, именно варварство, которое создавалось очень долго. Так как все единство впечатления, которое так однообразно бросается нам в глаза в каждом современном немецком образованном человеке, становится единством лишь посредством сознательного или бессознательного исключения и отрицания всех художественно-продуктивных форм и требований истинного стиля. В голове образованного филистера произошло, должно быть, несчастное искажение; он считает культурой все то, что она на самом деле отрицает, а так как он действует последовательно, то и получается в конце концов тесная группа таких отрицаний, система антикультуры, которой можно еще приписать своего рода «единство стиля», если вообще есть смысл говорить о варварстве, имеющем свой стиль. Если ему предоставить свободный выбор между действием соразмерно стилю и его противоположностью, то он непременно предпочтет последнее, а поэтому все его действия принимают отрицательно однородный отпечаток. В нем-то он и признает характерные черты патентованной им «немецкой культуры», и в несогласии с этим отпечатком он видит враждебное и противное ему. В таком случае образованный филистер только отклоняется, отрицает, отдаляется, затыкает себе уши и не смотрит; он существо, отрицающее даже в своей ненависти и вражде. Но он никого так не ненавидит, как того, кто обращается с ним как с филистером и высказывает ему, кто он такой: помеха всех сильных созидателей, лабиринт для всех сомневающихся и заблуждающихся, болото всех утомленных, кандалы всех стремящихся к высшим целям, ядовитый туман всех свежих зачатков, иссушающая пустыня немецкого духа, ищущего и жаждущего новой жизни. Да, он ищет, этот немецкий дух! А вы его ненавидите потому, что он ищет и не желает верить вам, что вы уже нашли то, что он ищет. Как это вообще возможно, что образуется такой тип образованного филистера, и в случае, если он образовался, каким образом мог он возрасти до такого могущества и стать верховным судьей всех немецких культурных проблем? Возможно ли это после того, как пред нами прошел целый

ряд великих исторических личностей, которые во всех своих движениях, во всем выражении лица, в вопросе, которым звучал их голос, и в огненном взгляде высказывали только одно: они были ищущие, и именно того, о чем образованный филистер думает, что он нашел, именно настоящей исконной немецкой культуры. Казалось бы, что они спрашивали, существует ли земля, такая чистая, нетронутая, такой девственной святости, что только на ней и больше нигде мог бы немецкий дух выстроить свое жилище? С таким вопросом шли они через глушь и заросли грубых времен и стесненных обстоятельств, и во время своих поисков скрылись они от наших взоров, так что один из них в глубокой старости от имени всех мог сказать: «Целых полвека мне трудно было жить, и я не давал себе ни малейшего покоя, стремился к истине, исследовал и работал так старательно, как только мог».

Но как рассуждает филистерская образованность об этих ищущих? Она их принимает просто за обретших истину и, кажется, забывает, что те сами признавали себя лишь ищущими. Ведь мы имеем свою культуру, говорят они, у нас есть свои «классики», и фундамент не только положен, но и здание уже давно возведено, — мы сами это здание, — и при этом филистер показывает на себя.

Чтобы обсуждать так фальшиво и почитать так позорно наших классиков, нужно совершенно не знать их; и это действительно так. Так как иначе знали бы, что существует лишь один способ чтить их, а именно неустанно продолжать поиски в их духе, не теряя при этом мужества. Наоборот, придавать им сомнительное слово «классики» и время от времени «назидаться» их сочинениями, значит, предаться вялым и эгоистическим побуждениям, обещающим всякому заплатившему наши концерты и театры; воздвигать памятники и называть их именами праздники и клубы — все это лишь звонкая плата, которой расплачивается с ними образованный филистер, чтобы затем с ними больше уже не знаясь, а в особенности чтобы не следовать им и больше не искать; так как «более не должно искать» — это лозунг филистеров.

Когда-то лозунг этот имел известный смысл; это было в первом десятилетии нашего века, когда в Германии на-

чинались и производились без всякого порядка такие разнообразные и темные поиски, всевозможные опыты, в предчувствии разрушения и надежд, что духовному среднему сословию поневоле приходилось жутко. Оно справедливо отказалось тогда от варева фантастических, искажающих язык философий и мечтательно-целесообразных исторических наблюдений, карнавала всех богов и мифов, собранных романтиками и вымышленных в опьянении поэтической модой и безумствованием; справедливо, потому что филистер не имел даже права отступать. Но он воспользовался этим случаем и с лукавством мелочных натур возбудил подозрение насчет поисков и предложил найденное как нечто более удобное. Все счастье филистеров открылось его взорам; он спасается от всех произведений опытов в идиллию и противопоставляет беспокойной творческой склонности художника своего рода наслаждение своей собственной узостью, своим спокойствием и даже своей собственной ограниченностью. Его палец без всякой совести указывал на скрытые и затаенные уголки его жизни, на множество трогательных и наивных радостей, подобно скромным цветам, выросшим на скудной глубине некультивированного существования и на болотной почве филистерской жизни.

Встречались таланты, которые своей изящной кистью рисовали только счастье, уютность, обыденность, деревенское здоровье и удобство, распространенное в детских, кабинетах ученых и крестьянских избах. С такими раскрашенными книгами действительности в руках любящие удобство старались навсегда отречься от вдумчивых классиков и от их призыва к дальнейшим поискам. Они выдумывали понятие о веке эпитонов лишь для того, чтобы иметь полный покой и во всех неудобных новшествах иметь наготове оправдательный приговор «эпитонического сочинения». Для того чтобы оградить свой покой, они завладели самой историей, и все науки, которые могли нарушить их удобства, они старались превратить в исторические дисциплины заодно с философией и классической филологией. Благодаря историческому сознанию они спаслись от энтузиазма, потому что не в этом должна проявляться история, как это осмелился думать Гёте, а скорее целью этих нефилософских по-

читателей *nil admirari*¹ будет притупление, если они хотят понять что-то исторически. Делая вид, что ненавидят фанатизм и всякого рода нетерпимость, они в сущности ненавидели власть гения и тиранию истинно культурных требований, а потому приложили все усилия, чтобы ослабить, притупить и уничтожить все, откуда можно было ожидать свежих и сильных движений. Философия, скрывшая в причудливых извилинах филистерскую исповедь, изобрела для этого формулу обоготворения обыденного; она проповедовала разумность всего и этим подслуживалась образованному филистеру, который тоже любит причудливые извороты и главным образом считает настоящим одного себя и только свою действительность принимает за мерило разума во всем свете. Теперь он разрешил себе и каждому немного подумать, исследовать, заниматься эстетикой, в особенности же поэзией и музыкой, а также писать картины и философские произведения. Только, ради бога, пусть все останется по-старому, пусть ничто в мире не будет поколеблено в «разумном» и «действительном», т. е. в самом филистерстве. Он даже любит время от времени предаваться приятному и отважному распутству в искусстве и скептической историографии и ценит прелесть таких объектов развлечений и беседы недешево, но строго отделяет серьезную сторону, «серьез жизни», т. е. призвание, занятие, вместе с женой и детьми от шуток; а к последнему причисляет почти все то, что касается культуры. А потому горе тому искусству, которое само начинает серьезно ставить требования и затрагивает его промысел, занятие и его привычки, т. е. собственный серьез филистера; от такого искусства он отворачивается, как от разврата, и с миной целомудренного стража предостерегает всякую требующую защиты добродетель от взгляда на это.

Он очень красноречив, когда отговаривает, и бывает очень благодарен художнику, если тот его слушает и принимает его советы; ему же он дает понять, что на него будут смотреть легче и снисходительнее и от него, признанного единомышленника, потребуют не превосходных художественных произведений, а только одного из двух: или подражания действительности до обезьянства в идиллиях и доб-

¹ Ничему не удивляться (*лат.*).

родушных юмористических сатирах, или свободных копий самых признанных и знаменитейших произведений классиков, но со стыдливými индальгенциями современному вкусу. Если же он ценит только эпигоническое подражание или иконологическую верность современных портретов, то он знает, что последняя прославляет его самого и увеличивает удовольствие от «действительности», а первая ему не вредит и даже способствует славе его имени как классического судьи и в общем не составляет для него никаких затруднений, так как он уже раз и навсегда отказался от классиков. В конце концов он изобретает для своих привычек, образов созерцания, отклонений и покровительств общую форму «здоровья» и под предлогом болезни и переутомления отстраняет всякого неудобного нарушителя покоя. Давид Штраус — истинное выражение состояния нашего образования и типичный филистер — с оригинальным оборотом речи говорит об Артуре Шопенгауэре, об этом «хотя и очень остроумном, но все же нездоровом и бесполезном философе». Это в сущности роковое событие, что «ум» с особенной симпатией останавливается на «нездоровом и бесполезном», и даже сам филистер, если он честно и строго относится к себе, в философских рассуждениях, воспроизводящих его самого и ему подобных, проявляет много бездарной, но зато совершенно здоровой и полезной философии.

Если филистеры и сами по себе будут повсюду предаваться упоению и честно, словоохотливо и наивно вспоминать о великих военных подвигах, то всплывет наружу многое, что до сих пор боязливо скрывалось, и нередко один из них выбалтывает основные тайны своего братства. Такой случай произошел недавно с известным эстетиком гегелевской школы разума. Положим, побуждений к тому было необыкновенно много: целый круг филистеров справлял поминки по истинному и настоящему антифилистеру, да еще по такому, который в самом строгом смысле этого слова погиб благодаря филистерам; это было чествование памяти славного Гёльдерлина¹, а по этому поводу знаменитый эстетик имел полное право говорить о трагических душах, погибающих под влиянием «действительности», которую

¹ Гёльдерлин Фридрих (1770—1843) — немецкий поэт-романтик.

следует понимать в смысле разума филистеров. «Действительность» стала теперь другой, и следовало бы поставить вопрос, мог ли бы справиться Гёльдерлин в настоящее великое время. «Я не знаю, — говорит Фридрих Фишер, — могла ли бы его душа выдержать столько суровости и испорченности в каждой войне, сколько, как мы видим, размножается после нее на всех попрощах. Он, может быть, опять предался бы безутешности; он был одною из тех невооруженных душ, он был Вертер Греции, безнадежно влюбленный, он был жизнь, исполненная нежности и тоски, он владел и смыслом, и силою, величием, изобилием и жизнь были в его стиле, повсюду напоминающем Эсхила. Однако дух его имеет слишком мало твердости; он не был достаточно вооружен юмором и не мог примириться с мыслью, что, будучи филистером, он вовсе не становится варваром». Нам важна здесь не соболезнующая речь этого оратора, а его последнее признание. Они допускают, что они филистеры, но чтобы они были варварами — никогда. Бедный Гёльдерлин не мог, к сожалению, провести такое тонкое различие. Если под словом «варварство» понимать противоположность цивилизации и даже морских пиратов и людоедов, то такое различие справедливо; но, по-видимому, эстетик хочет нам сказать, что можно быть филистером и одновременно культурным человеком, и в этом заключается весь юмор, недостающий бедному Гёльдерлину, от недостатка которого он должен погибнуть.

Тогда же вырвалось у него еще одно признание, что «не сила воли, а, наоборот, слабость возносит нас над страстным желанием трагических душ»; это было высказано от имени всех «нас, т. е. вознесенных». Будем довольствоваться и этими признаниями! Теперь мы уже получили от одного посвященного два пункта: во-первых, то, что это «мы» вознеслись над желаниями прекрасного, а во-вторых, вознеслись посредством слабости. Эта именно слабость раньше, в менее откровенные минуты, носила еще лучшее название; это было всем известное «здоровье» образованного филистера. По этому последнему толкованию можно бы позволить себе говорить о них не как о «здоровых», а скорее как о слабеньких, или, выражаясь сильнее, слабых. О, если бы только эти слабые не обладали силой! Какое им

дело, как их называют?! Ведь они властвуют, а тот, кто не может снести насмешки, не властвует. Да, только достигнув власти, выучиваешься смеяться над самим собой. Что же за беда в том, что обнаружится что-нибудь; ведь порфира и триумфальное одеяние скрывают все! Сила образованного филистера обнаруживается лишь там, где он сознается в своей слабости, и чем больше и циничней он сознается, тем яснее выдает он самого себя и показывает, до чего он себя чувствует важным и выше других. Это период цинического признания филистеров. Как Фридрих Фишер в своей речи, так и Давид Штраус в своей книге высказал свои признания; и те слова были циничны, и эта книга признания сплошной цинизм.

3

Давид Штраус двояким образом исповедует образование филистеров, а именно словами исповедника и творением писателя. Его книга озаглавлена «Старая и новая вера»; ее содержание и форма изложения — непрерывное исповедание веры; и уже в том, что он позволяет публично высказывать свою веру, лежит исповедание.

Каждый может иметь право писать свою биографию, прожив лет сорок, потому что и самый ничтожный человек может видеть и близко переживать нечто такое, что для мыслителя весьма ценно и достойно внимания, но исповедаться в своей вере должно несравненно взыскательней, так как предполагается, что исповедник ценит не только одно то, что он пережил и видел, а также то, во что он верил. В конце концов настоящий мыслитель пожелает узнать, что же именно служит предметом верований таких штраусовских натур и что они «сочинили в своих мечтаниях» о вещах, о которых имеет право говорить лишь тот, кто узнал их из первых рук. Если бы кто имел потребность справиться о вероисповедании Ранке¹ или Моммзена², ко-

¹ *Ранке Леопольд фон* (1795—1886) — немецкий историк. Занимался политической историей Западной Европы XVI—XVII вв.

² *Моммзен Теодор* (1817—1903) — немецкий историк. Автор многочисленных работ по истории Древнего Рима и римскому праву.

торые были совершенно иными учеными и историками, чем Штраус, и если бы они вздумали говорить нам о своей вере, а не о научных познаниях, то они, к сожалению, вышли бы из своих пределов, — так поступает и Штраус, говоря о своей вере. Никто не имеет желания узнать о ней хоть что-нибудь, разве только некоторые ограниченные противники штраусовских познаний, предчувствовавшие в них истинно сатанинские догматы и желающие, чтобы Штраус оповещением таких сатанинских мыслей компрометировал бы свои предположения. Может быть, эти грубые молодцы и нашли для себя пользу в этой книге, но мы, остальные, не имеющие повода предполагать такие сатанинские мысли, не нашли ничего подобного и вовсе не были бы слишком недовольными, если бы нашли здесь нечто сатанинское. Потому что подобно Штраусу, который говорит о своей новой вере, не может говорить злой дух, да и вообще никакой дух, а менее всего истинный гений. Так говорят только люди, выведенные Штраусом своими, которых он называет «мы», люди, рассказы которых об их вере томят нас более, нежели рассказы о чьих бы то ни было грезах, «ученых или художников, чиновников или военных, промышленников или помещиков, которых считают в стране тысячами и не самыми дурными». Если они не хотят остаться тихими в стране и городе, а желают оглушать своими признаниями, то и весь шум их единогласия не мог бы обмануть относительно нищеты и пошлости мелодии, которую они поют. Может ли что-либо быть для нас более благоприятным, чем услышать, что признание, разделяемое многими, такого свойства, что мы каждому из этих многих, желающему высказать его нам, не даем договорить и, зевая, прерываем его рассказ. Если ты разделяешь взгляд на такую веру и если наше назначение установить ее, то, ради бога, берегись и не выдай себя. Может быть, были и раньше такие простаки, искавшие в Давиде Штраусе мыслителя, теперь же они нашли в нем верующего и разочаровались. Если бы он молчал, то остался бы по крайней мере для них философом, теперь же он не признается таковым никем; но его вовсе и не прельщает название мыслителя — он хочет быть неопитом веры и гордится своей «новой верой». Высказывая ее письменно,

он полагает, что написал катехизис «современных идей» и проложил «мировую дорогу будущности». Да, на самом деле, наши филистеры уже более не стыдливы, не робки, а самоуверенны до цинизма. Было время, но оно уже далеко, когда его терпели, как нечто безмолвное, и о нем не говорили, но опять-таки было время, когда сглаживали его морщины, находили его смешным и говорили о нем. Мало-помалу он стал фатом и от души радовался своим морщинам и непоколебимо честным принципам; теперь он сам говорит в духе дилетантской музыки Риля. «Но что я вижу? Сон это или действительность? Каким широким стал мой размах. Теперь он катится уже, как бегемот, по мировой дороге будущности», — и из его ворчания и ржания образовался гордый тон основателя религии. Может быть, вам, господин мастер, остается основать новую религию? «Мне кажется, что время еще не пришло. Я даже вовсе не думаю разорять какую-либо церковь». Но почему же, господин магистр? Дело ведь только в том, возможно ли это? Впрочем, говоря правду, вы ведь сами верите в то, что вы это можете; взгляните лишь на вашу последнюю страницу. Там, как вы знаете, ваш новый путь есть «единственная мировая дорога к будущности, которая, только местами, вероятно, совершенно готова и должна быть, главным образом, объезжена, для того чтобы потом стать более удобной и приятной». Не отрицайте же теперь следующего: основатель религии признан; новый, удобный и приятный путь к штраусовскому раю проведен. Одним только экипажем, в котором должны нас везти, вы, скромный человек, не совсем довольны.

В конце концов скажете: «Я не хочу утверждать, чтобы экипаж, которому доверились мои уважаемые читатели, соответствовал бы всем требованиям», — напротив, чувствуешь себя совершенно разбитым. Ах вы, галантный основатель религии, вы хотите услышать что-нибудь приветливое! А мы вам лучше скажем нечто правдивое. Если вам, читатель, распределить эти 368 страниц вашего катехизиса так, чтобы каждый день читать одну страницу, т. е. в самых малых дозах, то мы думаем, что он в конце концов будет чувствовать себя скверно, а именно от злости, что не осталось никакого впечатления. Напротив того, глотай-

те смелее, как можно больше зараз, так говорит рецепт всех современных книг. В таком случае выпитое не может вредить и пьющий будет себя чувствовать не худо, а весело и приятно, будто бы ничего не произошло, и будто никакая религия не разрушена, не проведен никакой мировой путь, не сделано никакого признания — вот это я называл действием. Все забыто: и доктор, и лекарство, и болезни! Затем веселый смех! Постоянное побуждение к смеху! Право, вам можно позавидовать, милостивый государь, потому что вы основали самую приятную религию, именно ту, основатель которой почитается за то, что подвергается постоянным насмешкам.

4

Филистер, основатель новой религии будущности, это новая вера в самом выразительном изображении; филистер, превратившийся в мечтателя, это неслыханный феномен, являющийся отличительной чертой современных немцев. В отношении этой мечты оставим пока известную степень осторожности, не кто иной, как сам Давид Штраус, посоветовал нам такую осторожность в следующих мудрых изречениях, в которых мы должны подразумевать не самого Штрауса, а основателя христианства: «Мы знаем, что существовали благородные и остроумные мечтатели, а мечтатель может возбуждать, возвышать и даже действовать исторически весьма продолжительно; но проводником мы его не пожелаем избрать. Он сведет нас с истинного пути, если мы не подвергнем его контролю нашего разума». Еще больше мы знаем: мы знаем, что могут существовать глупые мечтатели, не возбуждающие, не возвышающие, но имеющие надежду стать вождями в жизни, действовать исторически и продолжительно и обладать будущностью; и поэтому мы имеем больше причин подвергать их мечтания контролю нашего разума. Лихтенберг даже предполагает, что «существуют бездарные мечтатели, очень опасные люди». Пока мы требуем от этого контроля разума лишь частичного ответа на три вопроса. Во-первых — как представляет себе последователь новой веры небо? Во-вторых — как велико мужество, которое внушается ему новой верой?

И в-третьих — как пишет он свои книги? Штраус-исповедник отвечает на первый и второй вопрос, а Штраус-писатель — на третий.

Небо исповедующих новую религию должно находиться, конечно, на земле, так как христианские «надежды на бессмертную, загробную жизнь вместе со всеми другими утешениями безвозвратно исчезли» для того, кто «хотя бы только одной ногой» стоит на точке зрения Штрауса. Это что-нибудь да значит, если какая-нибудь религия так или иначе воображает себе небо, и если правда, что христианская религия не знает другого занятия кроме музыки и пения, то это не может служить утешением для штраусовского филистера. В книге признаний есть одна райская страница — страница 294 (оригинального текста Д. Штрауса. — *Прим. ред.*). Разверни этот пергамент, ошастливленный филистер. В нем все небо опускается к тебе. «Мы хотим только намекнуть, как мы действуем, — говорит Штраус, — и как мы действовали долгие годы. Рядом с нашим призыванием — ведь и мы принадлежим к разным видам призываний — не одни только ученые и художники, но и чиновники и военные, промышленники и помещики, и, еще раз повторяю, нас не мало, а много тысяч, и мы не из худших в стране; итак, рядом с нашим признанием, говорю я, мы стараемся иметь ум как можно более открытый для всех высших интересов человечества; в последние годы мы принимали живое участие в великой национальной войне и в восстановлении немецкого государства и чувствуем себя в этой, столь неожиданной и счастливой перемене судьбы нашей много пережившей нации возвышенными духовно! Пониманию этого мы помогаем нашими историческими трудами, которые теперь сделались легки и для неученого человека, так как существует целый ряд исторических сочинений, написанных в национальном духе; кроме того, мы стараемся расширить наше естествознание, и в этой области у нас тоже нет недостатка в популярных пособиях, наконец, в сочинениях наших великих писателей и при исполнении произведений наших знаменитых виртуозов мы находим поощрение и для духа, и для мужества, для фантазии и юмора, поощрение, не оставляющее желать ничего большего. Так мы живем, так благодетельно проводим жизнь».

«Вот наш человек!» — восклицает филистер, читая это, потому что мы действительно так живем и все время так. И как хорошо умеет он описать положение вещей. Что иное может он, напр., понимать под историческими произведениями, которыми мы помогаем пониманию политического положения, как не чтение газет? Что иное, как не ежедневное посещение пивной, подразумевает он под приятием живого участия в созидании немецкого государства? А прогулка по зоологическому саду? Не есть ли она простое «популярное пособие», которым мы распространяем наше естествознание. Наконец — театры, концерты, из которых мы приносим домой «поощрение фантазии и юмора», «поощрение, которое не оставляет желать ничего лучшего... как достойно и остроумно говорить обо всем возбуждающем сомнения. Вот это наш человек, наш, потому что его небо — наше небо!»

Так восклицает филистер, и если мы не настолько удовлетворены, как он, это ему все равно, что мы желали бы знать еще больше. Скампер говорил обыкновенно: «Что нам за дело, пил ли Монтень красное или белое вино». Но как должны бы мы ценить такое точное объяснение в данном серьезном случае. Как бы нам узнать, сколько трубок выкуривает в день филистер, следуя догматам новой веры, какая газета симпатичнее ему за утренним кофе? Это самое горячее проявление нашей любознательности. Только в одном случае мы узнаем больше и, по счастливой случайности, нападём на это учение о небе, именно в тех маленьких эстетических частных квартирах, которые посвящены великим писателям и виртуозам, в которых филистер «развивает» себя, в которых даже, согласно его собственному признанию, «выводятся и смываются все его пятна».

Итак, нам следует смотреть на эти частные квартирки как на очистительные купели. «Но ведь это только минуты, ведь это случается и имеет силу только в царстве фантазии; коль скоро мы вернемся к суровой действительности и замкнутой жизни, то прежняя нужда обрушивается на нас со всех сторон», — так стонет наш магистр. Воспользуемся этими быстротекущими минутами, которые мы должны коротать в этих квартирах, и время покажет нам

именно идеальное изображение филистера, иначе говоря, того самого филистера, с которого смыты все пятна и который в настоящее время представляет совершенный, готовый и чистейший тип филистера, с какой бы стороны мы его ни разбирали. Говоря серьезно, в данном случае поучительно то, что здесь предлагается: пусть всякий, кто целиком принесен в жертву древу познания, не роняет из рук, не прочитавши этих дополнений, подписанных «нашими великими музыкантами и знаменитыми виртуозами». Вот в этом-то и состоит радуга обетования нового завета, и кто разделяет радости при виде этого завтра, «тому вообще не следует помогать, и тот, — как говорит Штраус в другом случае, — не мог бы ничего сказать и еще не созрел для нашего основного положения». В этом случае мы достигли кульминационного пункта неба. Вдохновенное толкование предлагает нам водить самих себя за нос и оправдывается тогда, когда хочется сказать слишком много, начиная самым величайшим удовольствием и кончая всем самым лучшим. Он говорит нам: «Может быть, я должен сделаться более словоохотливым, чем в данном случае следует, это читатель должен мне поставить в заслугу, — у кого сердце полно, у того не хватает слов». Он раньше должен быть уверен только в том, что то, что он будет впоследствии читать, не состоит из более старых истин, которые я здесь привел, но написано для данного случая и вполне уместно. Это признание на мгновение приводит нас в изумление.

Какое нам дело, что эти маленькие прекрасные главы написаны заново! Да если бы дело шло только о писании!..

Правда, я хотел бы, чтобы они были написаны на четверть века раньше, тогда бы я знал, почему эти мысли ставят меня в тупик и почему эти мысли имеют специфический запах новейшей древности. Но что касается того, что написано в 1872 году и уже в том же 1872 году пахнет гнилью, то это для меня непонятно.

Предположим, например, что кто-нибудь при чтении этой главы уснет от ее запаха, что ему приснится? Один мой друг признался мне, так как он это испытал: ему снился кабинет восковых фигур; там стояли классики, тщатель-

но сделанные из воска, они двигали руками и ногами, и при этом внутри их щелкал какой-то винт. Там он увидел что-то наводящее ужас, завешенное листочками и пожелтевшей бумагой. У этой бесформенной фигуры изо рта висел ярлык, на котором была надпись «Лессинг». Мой друг хотел подойти поближе и рассмотреть это страшилище; это оказалась гомеровская химера. Спереди это был Штраус, сзади Гервинус¹, посредине химера, а все вместе Лессинг. Это открытие заставило его страшно вскрикнуть, он проснулся и уже более не читал.

Ах, господин магистр, зачем написали вы подобную гнилую главу?

Правда, от этих писателей мы можем научиться кое-чему новому. Например, через Гервинуса мы знаем, как и почему Гёте не был драматическим талантом; мы знаем, что он во второй части Фауста вывел только аллегорически-призрачный элемент, что Валленштейн — это тот же Макбет, и что он похож на Гамлета, что читатель Штрауса выбирает новеллы из годов странствования, как невоспитанные дети выковыривают изюм и миндаль из хрупкого пирога, что без всего сильнодействующего и подавляющего не может быть достигнуто никакое полное творчество на сцене и что Шиллер вышел из Канта, как будто бы из холодной ванны. Конечно, все это ново и бросается в глаза, но нам совсем не все равно, бросается ли это в глаза тотчас же; и, конечно, оно настолько ново, что, без сомнения, никогда не состарится, потому что оно никогда не было юно, но явилось на свет уже состарившимся. Какие мысли приходят в голову людям благочестивым по новому стилю относительно их Небесного Царства? И почему они не забыли хотя бы чего-нибудь одного, когда оно так неестественно, так суетно и скоропреходяще и носит такой ясный отпечаток нелепости, как, например, некоторые тезисы Гервинуса? Может даже показаться, что известное величие подобного Штрауса и неизвестное ничтожество Гервинуса едва-едва способны перенести друг друга; тогда благо всем благочестивым, благо и нам, неверующим, если этот несмущающийся судья искусства будет снова продолжать

¹ См. сноску на с. 134.

развивать свой ученый энтузиазм и полет мысли, о которых с величайшей точностью говорил честный Грильпарцер¹, и скоро все небо зазвучит под ударами копыт этого несущегося вскачь воодушевления. Тогда, по меньшей мере, дело шло бы более пылко и более гласно, чем теперь, когда невежественное воодушевление нашего проводника по небу, основанное только на звуках красноречия его уст, надолго доставляет нам чувство утомления и омерзения. Мне хотелось бы знать, как звучит аллилуйя из уст Штрауса. Мне кажется, нужно хорошенько прислушаться, иначе можно услышать вежливое извинение или едва понятную вежливость. Я могу привести в данном случае поучительный и устрашающий пример. Штраус рассердился на одного из своих противников за то, что тот говорит о своих поклонниках перед Лессингом — несчастный, видимо, ослышался. Штраус, конечно, утверждает, что тот, кто не прочувствовал его простых слов относительно Лессинга и насколько они исходят от всего сердца, тот полный невежда. Я вовсе не сомневаюсь в горячности его чувств, напротив, это расположение Штрауса к Лессингу я считал чем-то подозрительным.

Это же горячее чувство к Лессингу я нахожу и у Гервинуса, и оно горячо до пота. Конечно, вообще никто из великих немецких писателей не популярен так у незначительных писателей, как Лессинг, но, однако, они за это не заслуживают никакой благодарности, ведь что, в конце концов, они хвалят в Лессинге? Во-первых, всеобъемлющий талант: он и критик, и поэт, и археолог, и философ, и драматург. Затем «это единство писателя и человека, ума и сердца». Это последнее качество обрисовывает каждого великого писателя и даже незначительного. В результате всякое мелкое мировоззрение изумительно совмещается с мелкой душой. Самое первое качество — всеобъемлющий талант — само по себе это вовсе не выдающееся качество, особенно же для Лессинга, — оно было только гибельным.

Еще более удивительно у этих энтузиастов — последователей Лессинга то, что они не имеют никакого мировоззрения, никакого чувства, что к этой всеобъемлемости

¹ *Грильпарцер Франц* (1791—1872) — австрийский писатель.

Лессинга влекла гнетущая нужда, что этот человек, блеснувший, как метеор, сгорел слишком быстро; эти энтузиасты несколько не сердились за то, что общее стесненное положение и духовная бедность всех окружавших его, и в особенности его ученых современников, колола, терзала и мучила таким ужасным образом; так что эта хваленая всеобъемлемость должна была быть для него глубочайшим мучением. «Пожалейте же, — восклицает Гёте, — необыкновенного человека за то, что он живет в такое время, достойное сожаления, за то, что он все время должен был действовать полемически». А вы, мои милые филистеры, разве не смеете думать о Лессинге, не краснея, потому что именно он погиб в борьбе за вашу глупость, в борьбе с вашими смешными предрассудками, подавленный подлостью вашего театра, ваших ученых, ваших теологов, и при этом он никогда не мог осмелиться следовать тому вечному влечению, для которого он был рожден? Что вы чувствуете при упоминании о Винкельмане¹, который, для того чтобы освободиться от ваших грациозных дурачеств, отправился к иезуитам, вымаливая у них помощь, и поздний переход которого в другую веру опозорил не его, а вас? Вы не смеете назвать имя Шиллера, не краснея, взгляните на его портрет!.. Блестящий взгляд, который с презрением обходит вас, эти щеки, покрытые смертельной бледностью, разве они вам ничего не говорят?

Для вас это только прелестная, божественная игрушка, которая сломана вами. Возьмите еще, как пример, дружбу Гёте, эту полную забот жизнь, подвергавшуюся травле до самой смерти; от вас ведь зависело потупить ее как можно скорей. Вы не помогли никому из ваших великих гениев и теперь хотите установить на основании этого догму, что никому не следует помогать. Но ведь для каждого гения вы были тем «препятствием глупого света», о котором упоминает Гёте в своем эпилоге к «Колоколу», перечисляя всех по именам; для каждого вы были невольными тупицами, или завистливыми эгоистами, или полными злобы себялюбцами. Против вас писали они свои сочинения, на

¹ *Винкельман Иоганн Иоахим* (1717—1768) — немецкий историк искусства. Основатель эстетки классицизма.

вас обращали они свои нападки и неустанно трудились с утра до вечера, ведя неумолимую борьбу с вами, посылали вам «благодарность». И вам теперь должно быть позволено хвалить подобных людей, и к тому же еще в выражениях, из которых ясно видно, о ком вы в конце концов думаете при этой похвале, и которые потому «так горячо рвутся из сердца», что надо быть слишком наивным, чтобы не заметить, к кому относятся наконец эти поклоны. «Действительно, нам нужен Лессинг», — воскликнул уже Гёте, и горе всем честолюбивым магистрам и всему эстетическому небесному царству, когда впервые выйдет на добычу молодой тигр, беспокойная сила которого видна всюду — и в напряженных мускулах, и в блеске глаз.

5

Как умен был мой друг, что он не стал больше читать, проникнувшись химерическим чудовищем штраусовского Лессинга и самого Штрауса. Но мы прочли дальше и добились у привратника-неофита впуска в музыкальную святую. Магистр открывает, входит туда вместе с нами, объясняет, называет имена; наконец мы недоверчиво останавливаемся и смотрим на него, думая, не угрожает ли нам то же самое, что пришлось во сне испытать нашему бедному другу. Виртуозы, о которых говорит Штраус во все время своей речи о них, производят на нас впечатление фальшиво понятых, и нам кажется, что здесь речь идет о чем-то ином, если не о достойных смеха призраках. Когда он, напр., произносил с тем же пылом, который был нам подозрителен в его похвале Лессингу, имя Гайдна и, ломаясь, выставляет себя жрецом и священнослужителем культа того же Гайдна и сравнивает его (Гайдна) с «праздничным супом», а Бетховена с «конфеткой» (хотя бы в его взгляде на квартетную музыку), то нам одно только ясно непоколебимо: именно то, что его сладенький Бетховен не наш Бетховен, его супный Гайдн не наш Гайдн. Кроме того, магистр находит, что наш оркестр слишком хорош для исполнения его Гайдна, и настаивает на том, что только самые кроткие дилетанты могут понять эту музыку; это опять-таки признание в том, что они говорят о других ху-

дожественных произведениях; может быть, о дилетантской музыке Риля?

Но кто же этот штраусовский сладенький Бетховен? Он, очевидно, написал девять симфоний, из которых пасторали, по меньшей мере, самые одухотворенные. Каждый раз при исполнении Третьей симфонии, как мы узнаем, его влекло «забыться и искать приключений». Из этого мы должны бы вывести заключение о каком-то двойном существе — полулошади, полурыцаре. Разбирая известную «Егоіса», наш цензор совершенно серьезно прибавляет, что ему не удалось высказать, о чем идет дело, о битвах ли в открытом поле или в глубине человеческой души. В пасторали есть одна «действительно свирепая буря», которая слишком непонятна, чтобы прервать танец крестьян.

И эта симфония, которая «по меньшей мере самая одухотворенная», вследствие «произвольной привязанности к низменным и тривиальным доводам», как звучит только что приведенный отзыв, такова, что магистру-классику кажется даже, что перед ним парили грубые слова; но он стремится, как он сам говорит, выразить их «с пристойною скромностью». Но нет, наш магистр вместе с тем неправ и еще в одном пункте, здесь он, пожалуй, слишком скромн. Кто же должен научить нас относительно сладенького Бетховена, как не сам Штраус, единственный, как кажется, понимающий его? По поводу этого существует более сильный довод, обещанный с «пристойною нескромностью», и действительно, как раз по поводу Девятой симфонии; ведь она наиболее излюблена теми, кто считает «странное — гениальным, бесформенное — возвышенным». Конечно, если бы она имела такого критика, какого видели в Гервинусе, именно как подтверждение гервинусовской доктрины, то он, Штраус, был бы далек от того, чтобы в подобном «проблематическом произведении» искать заслугу «своего» Бетховена. «Ужасно то, — восклицает с глубоким стечением наш магистр, — что у Бетховена все наслаждения и охотно оплачиваемое удивление должны пасть под влиянием подобного ограничения». Наш магистр действительно любитель граций; они-то ему и рассказали, что шли с Бетховеном лишь небольшой отрезок пути, и что затем он опять потерял их из виду... «Это недостаток, — восклицает

он, — но разве можно было думать и верить, что именно он явится еще и преимуществом?» «Тот, кто проведет музыкальную мысль без труда и, не переводя духа, исполнит и более трудную, и осуществит более сложную». Вот так признание, и, правда, не только относительно Бетховена, но само по себе признание «классического прозаика»; его, известного автора, не спускают с рук грации; во все времена, начиная с игр и легких забав, штраусовских забав, и кончая самым серьезным, по-штраусовски серьезным, они, не смущаясь ничем, остаются при нем.

Он, классический художник, легко и играючи несет свое бремя, тогда как Бетховен выбивается из сил. Он, как кажется, забавляется своим бременем; разве же можно подумать, что это недостаток? Конечно, это может быть только у тех, кто считает странное — гениальным, бесформенное — возвышенным, не правда ли, веселый любимец граций?

Мы не порицаем никого за те произведения, которые он творит в тиши своей каморки или в новом, исправленном раю, но, из всех возможных, произведение Штрауса — самое удивительное, потому что он созидает себя на маленьком жертвенном очаге, на который он бросает самые выдающиеся произведения немецкой нации, чтобы их дымом кадить своим кумирам. Представим себе, что было бы, если бы случайно «Егоиса», Пасторали и Девятая симфония были бы поручены во владение нашему служителю граций и если бы только от него зависело сохранить картину художника в чистоте, удалив подобные «проблематические произведения»? Кто может сомневаться, что он бы не сжег и их?

Так поступают постоянно Штраусы нашего времени: они желают знать о любом художнике лишь постольку, поскольку он касается их домашнего обихода, а в противном случае признают только курение фимиама и сожжение ароматов. В этом им должна быть предоставлена свобода, но самое удивительное заключается в том, что общественное мнение об эстетике так бесцветно, шатко и в то же время так заманчиво, что оно без протеста позволяет, чтобы подобная выставка самого жадного филистерства нравилась; оно не чувствует всего комизма той сцены, когда

маленький неэстетический магистр сидит в роли судьи Бетховена. Что же касается Моцарта, то в данном случае следует признать действительным то, что Аристотель говорит о Платоне: «Даже хвалить его не должно быть дозволено дурному». Однако в этом отношении утрачен всякий стыд, как у публики, так и у магистра; ему позволяют не только открыто откренчиваться от величайших и чистейших проявлений германского гения, как будто бы он увидел что-то скверное и безбожное, но даже радуются его неуязвимым признаниям и исповедованию грехов, в особенности когда он кается не в тех грехах, которые он совершил, а в тех, которые должны были совершить великие умы. Ах, если на самом деле наш магистр прав?! — думают его почтенные читатели, находясь, между прочим, в припадке сомнения; а он сам в эту минуту присутствует там, посмеиваясь, глубоко уверенный в себе, произносит важные речи, проклиная и благословляет, сам снимает перед собой шляпу и каждую секунду готов сказать то, что сказала герцогиня де Ла-Форт госпоже де Сталь: «Я должна признаться, мой милый друг, что никто не бывает постоянно так прав, как я!»

6

Труп — это прекрасная идея для червяка, а червь — страшная идея для всего живого. Черви представляют себе рай в виде жирного тела, профессора философии — в отыскании внутреннего смысла идей Шопенгауэра, и пока будут существовать грызуны, будет существовать рай и для них. Поэтому наш первый вопрос будет таков: как представляет себе последователь новой религии свой рай? Ответ на него следующий. Штраусовский филистер распоряжается в произведениях наших великих писателей и виртуозов так, как червь, который живет — разрушая, удивляется — пожирая, и молится — переваривая пищу.

Теперь следует наш второй вопрос.

Где обитает тот подъем духа, которым наполняет новая религия своих верующих? И на этот вопрос был бы готовый ответ, если бы подъем духа и нескромность были бы одно и то же, потому что тогда у Штрауса не было бы ни

малейшего недостатка в действительном и настоящем мужестве мамелюка, и эта достойная скромность, о которой Штраус говорит в вышеприведенном отрывке о Бетховене, есть только стилистический, а не моральный оборот. Штраус попутно принимает участие в смелых подвигах, на которые отваживается всякий прославленный победами герой; все цветы распускаются лишь для него, для победителя, и он хвалит солнце за то, что оно вовремя освещает именно его окна. Даже старую почтенную Вселенную он не оставляет без похвалы, как будто бы этою похвалой она была освещена впервые и с этих пор должна двигаться вокруг одного только центрального атома — Штрауса. Вселенная, учит он нас, это машина с железными шестернями и тяжелыми молотами, но «в ней движутся не только бездушные колеса, но льется и смазывающее масло, как смягчение страданий». Вселенная не сумеет выразить рыцарю на образы магистру свою благодарность за то, что он не нашел лучшего сравнения для похвалы ей, раз уж она заслужила похвалы Штрауса. Как же называется то масло, которое по каплям истекает на молоты машины? Как печально было бы для работника узнать, что это масло изливается и на него в то время, как машина его задевает. Предположим, что эта картина неудачна, тогда наше внимание привлекает другое явление, которое Штраус старается пустить в ход, чтобы удостовериться, как именно он относится к Вселенной, — явление, при котором у него на устах является фраза Гретхен: «Любит? Не любит? Любит?»... Если при этом Штраус не обрывает лепестков цветка или не отсчитывает цуговицы на своем скрутке, то то, что он делает, по меньшей мере невинно, хотя, может быть, и для этого нужна некоторая доля мужества. Штраус, желая узнать на опыте, омертвело и расслабленно ли его чувство к Вселенной, к этому «Всё», или нет, сам себя колет, потому что он знает, что можно колоть иглой любой член без боли в том случае, если он омертвлен и стал расслабленным. Собственно говоря, он совсем и не колет себя, но выбирает другой, более действенный способ, который он описывает так: «Мы разоблачаем Шопенгауэра, который при всяком удобном случае бьет нашу идею по лицу». Так как идея сама по себе, эта прекраснейшая

штраусовская идея о Вселенной, не имеет лица, а имеет его тот, кто является выразителем идеи, то весь способ состоит из одного только следующего действия: Штраус «бьет» Шопенгауэра и даже разоблачает, за что в данном случае Шопенгауэр бьет Штрауса по лицу. Теперь в свою очередь реакция происходит со Штраусом, но уже «невинная», именно: он снова обрушивается на Шопенгауэра, говорит о бессмыслицах, клевете, безбожии и объявляет даже приговор, что Шопенгауэр никому не послужил назиданием. В результате эта перебранка кончается тем, что «мы требуем для нашей Вселенной того же благочестия, какого требует верующий старого стиля для своего Бога», — одним словом, «он любит». Да, наш любимец грации делает себе жизнь тяжелой, но он храбр, как мамелюк, и не боится не только черта, но и Шопенгауэра.

Сколько целебного бальзама употребляет он, если такие процедуры происходят часто. С другой стороны, мы понимаем, как должен быть Штраус благодарен Шопенгауэру, который двусмысленно льстит ему, колет его и бьет. Поэтому нас вовсе не поражают в нем выдающиеся проявления милости. В сочинениях Артура Шопенгауэра необходимо только перелистывать страницы, хотя, с другой стороны, приносит пользу не одно только перелистывание, но и серьезное изучение и т. д. Кому, в конце концов, говорит этот глава филистеров, на которого можно указать, что он никогда не изучал Шопенгауэра, о котором сам Шопенгауэр, в свою очередь, должен был сказать: «Это автор, который не заслуживает, чтобы его перелистывали, не говоря уж об изучении». По-видимому, Шопенгауэр попал ему не в бровь, а в глаз, он старается освободиться от него, сам же ему надоедая. Чтобы мера наивных похвал была полна, Штраус позволяет себе рекомендовать старого Канта. Он называет «Всеобщую историю и теорию неба», изданную в 1755 г., сочинением, «которое мне казалось не менее ярким, чем его позднейшая критика чистого разума. Если в этом сочинении следует удивляться глубине взгляда, то в том сочинении обширности кругозора; если мы в одном сочинении имеем старика, который прежде всего должен бороться за безопасность обладания знаниями, то в другом является перед нами человек, который

мужественно идет навстречу духовному изыскателю и завоевателю». Этот приговор Штрауса относительно Канта казался мне не менее скромным, чем первый относительно Шопенгауэра: если здесь мы имеем главу, который должен бороться за право высказать даже такой мягкий приговор, то там мы встречаемся с известным прозаиком, который, переполненный мужеством и даже невежеством, высказывает похвалы Канту. Как раз тот невероятный факт, что Штраус не умел ничем воспользоваться из «Критики чистого разума» Канта для своего Катехизиса новейших идей, и то, что он повсюду говорит в угоду грубому реализму, принадлежит к выдающимся, характерным чертам этого нового Евангелия, которое, впрочем, обрисовывается только как результат продолжительных исторических и естественных исследований, приобретенных без труда. Вместе с тем он сам отрекается от философского элемента. Для главы филистеров и для его «мы» не существует никакой философии Канта. Он не может понять, в чем состоят основы идеализации, что такое относительный смысл всех знаний и рассуждений. С другой стороны, именно самый разум должен был ему подсказать, как мало можно заключить о данном факте, следуя одному разуму. Справедливо можно сказать, что в известном возрасте люди не в состоянии понимать Канта, в особенности если, подобно Штраусу, они в своей ранней молодости поняли мудреца гиганта Гегеля, или, по крайней мере, хвастают, что поняли. Тогда, конечно, следует взяться за Шлейермахера¹, который, как говорит Штраус, обладал даже слишком большим остроумием. Штраусу не понравится, если я скажу ему, что он находится в очень дурной зависимости от Гегеля и Шлейермахера и что его учение о Вселенной и способ оценки вещей и его искривление позвоночного столба перед немецким благоденствием, и прежде всего бесстыдный оптимизм филистера, должны быть объяснены ранними дурными влияниями в юности, привычками и болезненными явлениями. Кто хоть раз заболел Гегелем и Шлейермахером, тот никогда больше не вылечится. В книге его

¹ *Шлейермахер Фридрих* (1768—1834) — немецкий протестантский теолог и философ. Переводчик Платона.

признаний есть одно место, в котором его неизлечимый оптимизм раскрывается с истинно праздничной приятностью. Если мир есть вещь, говорит Штраус, лучше которой не было ничего, то существует, конечно, и мысль философа, которая образует частицу этого мира, мысль, лучше которой нельзя себе ничего представить. Философ-оптимист не замечает, что он прежде всего объясняет мир как дурно выраженную мысль, но если мысль о том, что мир выражен дурно, есть мысль дурная, то тогда мир — вещь много лучшая. Оптимизм может облегчить свою задачу согласно известным правилам, тогда положения Шопенгауэра о том, что боль и оскорбление играют в мире большую роль, совершенно уместны. Но каждая истинная философия по необходимости оптимистична, потому что иначе она сама лишала бы себя права на существование. Если эти опровергающие доводы Шопенгауэра не то же самое, что в другом месте Штраус называет «опровержением, сопровождаемым ликованием в высоком зале», в таком случае я совсем не понимаю этого театрального оборота, которым он пользуется для своего опровержения. Оптимизм уже облегчил себе свою задачу, но с умыслом. В том-то и состояло искусство поступить так, будто ничего не стоило опровергнуть Шопенгауэра, и так, играючи, выполнить эту задачу, чтобы три грации каждую минуту имели возможность насладиться видом играющего оптимиста. Именно то должно было быть показано на деле, что нет никакой надобности принимать всерьез подобного пессимиста: следовало доказать неопровержимыми софизмами, что такая нездоровая и безуспешная философия, как шопенгауэровская, не имеет никакого основания, но должна только тратить слова и красивые выражения. В таких местах становится понятным объяснение Шопенгауэра, а именно, что его оптимизм там, где он представляет одни только бессмысленные фразы, такого рода, что не дает решительно ничего, кроме слов и абсурдов, даже по мнению тупиц, но и кажется бездушным способом мышления, язвительной насмешкой над человеческими страстями, которым нельзя подобрать названия.

Когда филистер приводит все это в систему, как Штраус, то он от этого приходит к безбожному образу мыслей,

т. е. к бессмысленному учению об удобстве его «я» или его «мы», и возбуждает негодование.

Кто, например, решился бы прочесть без гнева это психологическое объяснение?

Ведь действительно видно, что оно могло возрасти только на корнях этой безбожной теории об удобствах. «Бетховен никогда не решился бы написать текста подобного „Фигаро“ или „Дон-Жуану“. Разве сама жизнь не насмеялась бы над ним за то, что он так свободно смотрел на вещи, так легко обходился бы с человеческими слабостями». Чтобы привести более сильный пример этой безбожной вульгарности образа мыслей, достаточно одного намека на то, что Штраус не может объяснить себе плодотворного стремления к унижению и направлению аскетической святости иначе, как пресыщение половыми удовольствиями всех родов, выходящими за всякие рамки.

«Персы называют это по-своему, а немцы Katzenjammer¹» — так, нисколько не стыдясь, цитирует сам Штраус, мы же на минутку отклоняемся в сторону для того, чтобы преодолеть отвращение.

7

На деле наш глава филистеров храбр, а на словах и повсюду, где он думает вознести свое гордое «мы» подобною храбростью, даже безумно храбр. Это мы еще все снесем для того, чтобы изучить личное мужество, которым так даровит наш классический филистер Штраус. Выслушаем хотя бы его признание: «Конечно, неприятная и неблагодарная обязанность прямо говорить миру то, что ему в меньшей мере хотелось бы выслушать. Мир всем распоряжается и щедрой рукой, как знатные господа, берет и раздает до тех пор, пока у него есть что раздавать, но если кто-нибудь подсчитает все статьи и подведет всему итог, то мир обходится с ним как с нарушителем покоя. Именно к этому уже давно влекло меня мое душевное, нравственное чувство». Подобное духовное чувство можно все-таки назвать мужественным, все же остается сомнение, нату-

¹ Похмелье (нем.).

рально ли и врожденно ли подобное мужество, или оно выученное и искусственное. Может быть, Штраус только с течением времени привык быть подобным нарушителем порядка по призванию, пока он воспитывал в себе всестороннее мужество. Тогда понятно природное малодушие, которое свойственно филистеру. Эта трусость в особенности выражается в отсутствии последовательности и тех скачках, для того чтобы выразить которые, нужно известное мужество. Она гремит, как гром, но атмосферы не очищает. Филистер не переносит ее на постепенное действие, но на постепенные фразы и выбирает их как можно оскорбительнее и пускает в дело в грубых и резких выражениях то, что накопилось у него в виде энергии и силы. После того, как он скажет слово, он гораздо трусливее того, кто ничего не говорил, даже тени сего поступков и этика показывают, что он герой слова и что он избегает всякого такого положения, в котором необходимо от слов перейти к суровой деятельности. Он заявляет с достойной удивления смелостью, что он ведь не Христос, «что он не хочет никоим образом нарушать мира». Ему кажется несоответственным основать общество для того, чтобы разрушить общество, в чем нет ничего несоответствующего. С уверенным жестоким чувством удовольствия он зарывается в недоступную теорию нашего происхождения от обезьяны и ценит Дарвина как одного из самых великих благодетелей рода человеческого, но мы со стыдом видим, что его этика построена так, что не вызывает вопроса, «каким образом постигаем мы свет». В данном случае ему хотелось показать свое природное мужество, потому что здесь он должен был стать спиной к своему «мы» и имел возможность храбро уйти от войны и от преимуществ силы нравственных обязательств жизни, которые должны иметь свое начало в непоколебимом внутреннем уме, подобном уму Гоббса, или в совершенно иной, высокой любви к правде, а не в таких умах, которые в сильных выходках прорываются против духовенства. Это потому, что с подобной настоящей и проведенной в жизнь дарвиновской этикой можно восстановить против себя филистера, которого при данных обстоятельствах имеют на своей стороне. Всякое видимое явление, говорит Штраус, есть самоуверение в единстве

согласно идее о роде. Следовательно, отчетливо и осязаемо передать это можно следующими словами: живи как человек, а не как обезьяна и тюлень. Это приказание, к сожалению, совершенно непригодно и бессильно, потому что под общее понятие человека подходит все самое различное, например, и патаговец, и магистр Штраус, и еще потому, что никто никогда не осмелится сказать так же убедительно: живи как патаговец и как магистр Штраус. Так как никто не хотел бы предъявить притязания — живи как гений, т. е., как идеальное выражение понятия — человек, и не будь ни патагонцем, ни магистром Штраусом, то как бы нам не пришлось пострадать от назойливости ищущих гениальности глупцов, оригиналов, которые растут в Германии, как грибы, на что уже жаловался Лихтенберг, и которые с диким криком требуют от нас, чтобы мы выслушали их исповедование новой веры. Штраус еще не знает, что люди никогда не могут представить понятие более видимым и реальным и что, насколько легко проповедовать нравственность, настолько трудно установить ее. Скорее его задачей было бы доказать и развить на основании теории Дарвина проявление человеческой доброты, милосердия, любви и самоунижения, которые теперь видимы в фактах, для того чтобы одним скачком перейти от доказательства к повелению и избежать вопросов. При этом скачке ему приходится перескочить через основное положение, высказанное Дарвином вследствие его легкомыслия: «Не забывай ни на минуту, — говорит Штраус, — что ты человек, а вовсе не какое-то лишенное сознания существо; ни на одну минуту не забывай, что все подобные тебе люди во всех своих личностных особенностях то же самое, что и ты и что они обладают такими же потребностями, недостатками и претензиями, — вот в чем заключается сущность нравственности». Но откуда идет это приказание? Как может высказать его человек, когда он, согласно Дарвину, есть существо, которое развивается до высоты человеческой по совершенно иным законам, именно как раз потому, что, во-первых, он каждую минуту может забыть, что все ему подобные существа могут иметь на что-либо права, а во-вторых, потому, что он при этом может почувствовать себя чем-то более сильным и доводить до

совершенного уничтожения другие типы, с более слабой организацией. Штраус должен бы принять за основание, что никогда два существа не бывают вполне похожи друг на друга и что все развитие человека от ступени животного до высоты культурного филистера зиждется на основании закона индивидуального различия. Однако ему ничего не стоит объявить совершенно противное: «Поступай так, как будто нет никакого индивидуального различия!»

Где же тогда учение о нравственности, господин Штраус-Дарвин?! И куда именно девалось мужество? Затем мы получаем новое доказательство того, до чего доходит это мужество в противоречиях самому себе. Штраус продолжает: «Не забывай ни на одну минуту, что ты и то „все“, что ты находишь в себе и вокруг себя правдивого, совсем не обломки, соединить которые нельзя, не дикий хаос атомов и случайностей, но все это идет из одного первоисточника жизни, разума и добра, следуя вечным законам, — в этом заключается сущность религии». Из этого «первоисточника» иногда проистекает всякая гибель, всякое безрассудство, все дурное, и этот первоисточник Штраус называет Вселенной! Как может быть это достойно религиозного почитания, как можно говорить об этом, произнося рядом имя Бога, как сейчас это делает Штраус в пункте 365, если все это имеет такой противоречивый и заносчивый характер? Штраус говорит: «Наш Бог не принимает нас извне прямо на свое лоно (здесь, конечно, как противоположность, мы ожидаем нечто весьма удивительное, именно взять на свое лоно — изнутри!), но открывает нам источник утешения в нашем внутреннем „я“. Он показывает нам, что хотя совпадение и есть бессмысленный владыка мира, но необходимость, или, иначе говоря, сцепление причин в мире, это — тот же разум» (это изворотливость, которую не замечают только эти «мы», потому что они увлечены гегелевским поклонением чистому разуму, иначе говоря, обоготворением успеха).

«Он учит нас познавать, что требовать исключения в уничтожении хотя бы единственного закона природы — это значит требовать полного уничтожения всего». Напротив, господин магистр, честный естествоиспытатель верит в безусловное соответствие законов природы, не высказывая ни

малейшего слова об этическом и интеллектуальном достоинстве этих законов. При подобном взгляде он должен был бы признать величайший акт антропоморфического рождения сущностью, не заключенной в рамках дозволенного, однако в том самом месте, где честный естествоиспытатель слагает с себя всякую ответственность, Штраус невинно производит «обратное действие» для того, чтобы «религиозно» украсить нас своими собственными перьями на основании естественных наук и бесчестно с научной точки зрения; он принимает на веру, что все происходящее имеет величайшее интеллектуальное достоинство и таким образом устроено абсолютно разумно и целесообразно и так, что заключает в самом себе признаки вечного блага. Таким образом, он вполне пользуется учением о космогонии и вредит тому, кто занимается только изучением феоидей и кто должен представить все бытие людей как исправительную меру или как блаженное состояние. В этом пункте, в подобном затруднительном положении, Штраус допускает даже метафизическую гипотезу, самую ужасную, какая только является невольной пародией слов Лессинга. Другое известное выражение Лессинга (так гласит пункт 214): «Если Бог с правой стороны имеет всю правду, а с левой только живое влечение к тому, что представляется ему исходом из постоянного заблуждения, то Господь должен пасть на свою левую сторону и предложить себе все ее содержание». Это выражение Лессинга всегда причисляли к лучшим, которые он нам оставил. В этом выражении нашли гениальный отклик его неутомимая деятельность и стремление к удовольствию. Лично на меня это выражение производило совсем особое влияние, потому что я всегда различал среди его субъективных понятий еще и неясный объективный смысл. Потому что разве в этих словах мы не находим ответа на грубые слова Шопенгауэра о зломыслящем Боге, который не сумел сделать ничего лучшего, как снизить в этот жалкий мир? Кто же был творцом, по мнению Лессинга, если он предпочел спокойному обладанию борьбу? Итак, действительно, тот Бог, который содержит в себе вместе со стремлением к правде постоянное заблуждение и, подобно Штраусу, робко уклоняется в левую сторону, чтобы сказать ему:

«Возьми ты всю правду». Если бы Бог и человек были так злонамеренны, то это тот самый штраусовский Бог, который обладает способностью впадать в заблуждения, и тот же штраусовский человек, который должен исправлять эту любовь к заблуждениям; в этом, конечно, «услышано указание на бесконечную важность». Вот здесь-то и истекает штраусовское универсальное масло, здесь можно догадаться о разумности всякого бытия и законов природы! Правда ли? Разве в этом случае, как однажды выразился Лихтенберг, наш мир произведение упорядоченного существа, которое недостаточно верно поняло положение вещей, не есть ли первая попытка, образец, по которому будут еще творить. Сам Штраус должен бы был тогда признаться, что наш мир не арена для разума, а заблуждение и что вся закономерность не содержит в себе ничего утешительного, потому что все законы даны одним заблуждающимся Богом, и еще заблуждающимся ради собственного удовольствия. Действительно, это было бы дивное зрелище, увидеть Штрауса как метафизического строителя, созидающего облака. Но для кого будет устроено это зрелище? Для этих гордых и веселых «мы», для того, чтобы не исчез их юмор. Может быть, они объята страхом пред могучей и не знающей пощады работой колес мировой машины и дрожа просят своего вождя о помощи. Поэтому Штраус и изливает «масло», поэтому отводит в сторону на веревочке Бога, пришедшего в заблуждение из-за страстей, поэтому он и разыгрывает чуждую ему роль метафизического строителя. Все это он делает потому, что последователи боятся его, да и он сам боится себя, и здесь-то лежит предел его мужества, отделяющий его от этих его «мы». Он даже не осмеливается честно сказать им: «Я освободил вас от Бога, приносящего помощь и сострадательного, Вселенная — это только могучая работа колес; смотрите, как бы ее колеса вас не раздавили». Он этого не смеет сделать, но должен вывести на сцену еще пугало, именно метафизику. Но для филистера метафизика Штрауса приятнее христианской, а представление о заблуждающемся божестве симпатичнее идеи о божестве, творящем чудеса. И это происходит потому, что сам филистер заблуждается, по при этом не сотворил ни одного чуда.

На том же самом основании ненавистен филистеру гений, потому что именно он по праву и призван творить чудеса. Познакомиться с ним поучительно главным образом потому, что в одном месте Штраус выставляет себя отважным защитником гения, в особенности аристократической природы великого ума. Почему же? Из страха и даже из страха перед социал-демократами. Он ссылается на Бисмарка и Мольтке, «величие которых тем менее может быть умалено, чем более выступает оно из пределов осязательных поступков. В этом случае самые упорные и самые рьяные из их помощников должны приспособиться и взглянуть вверх хотя бы для того, чтобы их взгляд обнял великие фигуры только до колен». Может быть, вы, господин магистр, желаете дать социал-демократам руководство, каким образом относиться даже к их следам? Доброе желание давать подобные советы всюду имеет успех, и, чтобы последователи этого направления могли увидеть выдающихся личностей «хотя бы до колен», им уже надо согнуться. «И в области наук и искусств, — продолжает Штраус, — никогда не будет недостатка в государях-созидателях, которые дадут работу возницам и даже целой массе их». Хорошо, а если создают извозчики? Бывают и такие случаи, господин метафизик, — тогда государям придется смеяться.

На самом деле это унижение, происходящее от заносчивости и слабости, смелые слова и трусливое стремление к личному удобству, это точное взвешивание того, согласно каким законам следует противопоставить себя филистеру, чем можно его приласкать; это недостаток характера и силы при кажущемся характере и силе; это недостаток рассудка при всей чопорности, происходящей от недостатка рассудительности и зрелого опыта, все это и есть то, что я ненавижу в этой книге. Когда я думаю, что эта книга попадает в руки молодых людей и что они могут придавать ей огромную важность, тогда я печально отказываюсь от надежды на их будущее. Эта исповедь несчастного, лишенного надежды и ненавидящего правду филистерства должна быть отпечатком тех многих тысяч «мы», о которых говорит Штраус, а эти «мы» могут быть отцами следующего поколения. У каждого могут быть самые темные

предположения, у всякого, кто желал бы помочь следующему поколению в том, чего не имеет настоящий век действительной немецкой культуры. Такому человеку все кажется покрытым мерзостью запустения, все звезды кажутся темными, каждое увядшее дерево, каждое запущенное поле взывает к нему: «Нет больше плодов, все погибло». Здесь нет больше весны, следует прийти в отчаяние, как пришел в отчаяние молодой Гёте, когда в печальную, проникнутую атеизмом полночь взглянул в «Systeme de la nature». Ему показалась эта книга настолько мрачной, химерической и смертоносной, что для него стоило страшных усилий выдержать ее направление, и она привела его в ужас как привидение.

8

Итак, мы достаточно уже изучили небо и мужество последователя новой веры и теперь можем поставить последний вопрос. Каким образом пишет он, Штраус, свои Религиозные акты?

Тот, кто строго и без предвзятого мнения может ответить на этот вопрос, для того является фактом, что штраусовская настольная книга немецкого филистера вышла шестым изданием. Для нас же является в достаточной мере загадочным это явление, если приходится слышать, что в ученых кругах и даже в немецких университетах книгу этого оракула приняли очень радушно. Студенты приветствовали ее как канон для великих умов. Профессора не опровергали ее, а кое-где находили ее даже евангелием ученого. Сам Штраус дает понять, что его книга признаний не должна быть принята к сведению только учеными и образованными людьми, но мы держимся того мнения, что она касается преимущественно ученых, чтобы как в зеркале показать им их жизнь, как они ее проводят. В том-то и весь фокус: магистр выставляет себя с такой стороны, будто бы рисует новое мировоззрение, и его собственная похвала возвращается к нему же потому, что каждый может думать, что он судит о мире и жизни именно так, и что Штраус именно на нем прочувствовал то, что он требует от будущего. Этим и объясняется необыкновен-

ный успех этой книги. «Так, — как гласит эта книга, — мы живем и проводим жизнь осчастливленные», — восклицает ученый и радуется, что и другие радуются тому же. Хотя он относительно некоторых вопросов и думает иначе, чем Штраус, напр., о Дарвине или о смертной казни, он все же относится к этому почти равнодушно, потому что он в общем чувствует безопаснее для себя дышать своим собственным воздухом и слышать отголосок своего голоса, своих потребностей. Так мучительно должно затронуть это всеобщее заключение всякого истинного друга немецкой культуры, так неумолимо строго должен он объяснять подобный факт и не бояться открыто высказать свое объяснение.

Все мы знаем обыкновенный способ нашего века обходиться с наукою. Да, мы знаем его, потому что сами живем, и поэтому-то никто не задает себе вопроса, какая польза может быть для культуры при подобном отношении к науке, предполагая, конечно, что всюду на первом плане находится самое лучшее стремление и самое горячее желание работать для культуры. Ведь в самом существе стремящегося к знанию человека лежит действительная странность (совершенно не соответствующая его личному виду). Он лишает себя счастья, как самый гордый праздношатающийся человек, как будто бы само бытие не есть нечто самое блаженное, несомненное, но твердое, гарантированное надолго обладание. Ему кажется возможным обращать жизнь в вопрос, ответ на который в своем основании имеет силу лишь для того, кто застрахован на жизнь в лености. Вокруг него, наследника немногих часов, неподвижно поднимаются самые ужасные крутизны, каждый шаг должен напоминать ему «куда? зачем? для чего?». Но его душа расцветает, если представляется случай считать пылинки цветка и разбивать на дороге камни, и он всецело отдает этой работе весь запас своего организма: веселье, силу и желание. Эта странность — именно человек, стремящийся к науке, эта новость в Германии довела людей до страшной торопливости, как будто наука — это фабрика, где каждая просроченная минута влечет за собой штраф. Теперь человек так упорно работает, как четвертая степень рабства. Его труд уже более не занятие, а гнетущая

необходимость. Он не сворачивает ни вправо, ни влево, но проходит мимо всего и даже мимо сомнений, которые носит в себе сама жизнь. Он проходит мимо всего с тем полувниманием или с той отвратительной потребностью к отдыху, которая так свойственна исчерпавшему свои силы работнику. И так он приступает теперь к культуре. Он поступает так, как будто для него жизнь только покой, но недостойный покой. Даже во сне он не снимает с себя ярма, как раб, которому и на свободе грезятся необходимость, работа и побои. Наши ученые почти не отличаются (что, конечно, не говорит в их пользу) от землешащев, которые желают увеличить свое небольшое состояние, перешедшее им по наследству, и которые целый день, с утра до ночи, погружены в обработку своего поля, следуя за плугом и понукая волов. Одно из главных положений Паскаля состоит в том, что люди так упорно посвящают жизнь занятиям и науке лишь для того, чтобы избежать гнетущих вопросов, которые им навязывает каждая минута уединения и всякий действительный досуг; а именно вопросов «зачем? куда? и почему?». Нашим ученым удивительным образом не приходит в голову вопрос, какую пользу приносит их работа, их торопливость и их болезненное упоение. Ведь они трудятся не для того, чтобы заработать себе на хлеб или добиться почетного места. Нет, конечно нет! Но почему же вы тогда трудитесь так, как нуждающиеся, как те, которым не хватает хлеба? Ведь вы с жадностью и без разбору просто рвете куски со стола науки, как будто бы вы голодны. Если же вы, люди науки, обходитесь с ней так, как работник с уроком, заданным ему его потребностями и жизненной необходимостью, то из этого и выйдет культура, имеющая форму вынужденных, бездушных, бросающихся туда и сюда и даже трепещущих знаний. Для культуры никто не имеет времени, какое же значение тогда может иметь наука, и именно наука, если у нее нет времени для культуры. Так отвечают нам, но этот ответ менее всего отвечает на наш вопрос: куда, зачем и для чего все знания, если они не ведут к культуре. Мы видим, что в этом направлении ученое сословие сделало уже шаг вперед, ведь по поводу таких плоских книг, как штраусовская, существует мнение,

что она уже сделала достаточно на пути к развитию культуры. Ведь как раз в его сочинениях мы находим отвратительную потребность к возвышению и это полувнимательное, беглое и прислушивающееся вхождение в сделку с культурой, философией и, главным образом, с серьезностью бытия. Следует вспомнить о сообществе ученых, которое в том случае, если у него нет определенного мнения, дает свидетельство об утомлении, рассеянности, об растерзанности мысли и о бессвязном жизненном опыте. Когда мы слышим речь Штрауса относительно жизненных вопросов, будь они о браке, о войне или о смертной казни, она пугает нас недостатком настоящего образования и тем, что он недостаточно проникся сутью человечества. Все же основы его положений подведены под формат книги и даже, в конце концов, газеты. Литературные воспоминания занимают место действительных положений и взглядов. Аффектированное равновесие и старческая мудрость в выражениях должны дополнить недостаток смысла и зрелости мысли. Как все это противоречит духу окружающей суетой высокого положения немецкой науки в больших городах. Как должен соответствовать этот дух тому направлению ума, потому что именно на эти государства более всего истрачено культурой усилий, потому что именно относительно них стало невозможно насаждение новой; насколько здесь суетливо снаряжение действующих наук, настолько там подчинение тратам превосходит все мыслимые пределы. С каким фонарем следует искать здесь человека, который был бы способен на внутреннее самопогружение и на чистую привязанность к гению и который имел бы достаточно силы и мужества, чтобы заставить дрожать демонов, улетевших из нашего мира. Если смотреть с внешней стороны, то, конечно, в этих государствах можно найти все торжество культуры и сравнить его со внушающими уважение инструментами цейхгаузов, с их огромными орудиями и предметами военного дела. Мы видим сооружения и такое упорное старание, будто бы нам нужно было бы брать приступом небо или доставать правду из самых глубочайших колодцев, и в то же время на войне можно в высшей степени дурно употребить эти машины. Точно так же настоящая культура

при своем победном шествии оставляет в стороне эти государства и лучшими своими чувствами воспринимает, что там ей нечего делать и слишком много есть такого, чего должно бояться, потому что единственная форма культуры, которой могут отдаться труженики ученого сословия с горящими глазами и притупленными органами мышления, это культура филистеров, евангелие которой проповедовал Штраус.

Если мы лишь на мгновение займемся разбором главного основания симпатии, связывающей тесными узами словие ученых тружеников и культуру филистеров, то мы сейчас же выйдем на путь, который приведет нас к известному писателю Штраусу и затем к нашей главной теме.

Эта культура, во-первых, носит отпечаток мира и не желает изменять ничего существенного в противоположном течении немецкой образованности; прежде всего она серьезно убеждена в единстве всех немецких учебных заведений, гимназий и университетов, не перестает навязывать их и за границей, ни минуты не сомневается в том, что при помощи этой культуры можно стать самым образованным и самым способным к суждению народом мира. Культура филистеров верит в себя, а поэтому и во все методы и средства, которые находятся в ее распоряжении.

Во-вторых, она влагает самый величайший приговор относительно вопросов культуры и вкуса в руки ученого и сама толкует себя, как вечно произрастающее собрание мнений относительно искусства, литературы и философии. Ее задача принудить ученого высказать свое положение; затем она их смешивает, процеживает или систематизирует, чтобы потом преподнести немецкому народу как целебное лекарство. То, что возрастет вне этого круга, то будет с тех пор выслушиваться с полусомнением или вовсе не будет выслушиваться, будет замечаться или не замечаться, пока наконец не прозвучит из храма, в котором должна быть скрыта традиционная непогрешимость вкуса, благоприятный голос того, кто носит в себе характер родового понятия. Только с этого момента общественное мнение будет обладать одним лишним и, как тысячеголосное эхо, повторять голос одного. На самом же деле относительно

эстетической непогрешимости, которая заключается в каком-то храме и принадлежит только одному, дело обстоит так, что до тех пор можно быть уверенным в отсутствии вкуса, бессмысленности и эстетической грубости ученого, пока он не доказал противного. И только немногие могут доказать противное. Это происходит оттого, что очень немногие, после того как они принимали участие в состязаниях и за наличные науки, — состязаниях, которое заставило их только запыхаться и вспотеть, — могут иметь мужественный и успокаивающий вид борцов культуры только тогда, когда они овладели этой способностью видеть, способностью, которая может охарактеризовать само состязание как варварство. Поэтому-то эти немногие должны жить в противоречии с собой. Что они могут предпринять против облеченной в известную форму веры бесчисленных людей, которые сделали общественное мнение всецело своим покровителем и со своей стороны поддерживают себя этой верой? Какая может быть помощь, если один только человек осмелится открыто выступить против Штрауса, когда очень многие подают голос за него, и если сверщенная ими с пути истины масса выучилась домогаться сонного филистерского напитка магистра так, что за одним идут шестеро.

Если мы, не принимая в соображение дальнейшего, предположим, что книга Штрауса в глазах общественного мнения одержала верх и что ее приветствовали как победителя, то, пожалуй, ее автор обратит наше внимание на то, что различные суждения о его книге, появившиеся в современной прессе, носят совершенно неединодушный характер, и в самой меньшей мере безусловно благосклонный характер, и что он сам должен был протестовать в своем послесловии против враждебного временами тона и против слишком смелой и вызывающей манеры этих газетных борцов.

Но как же может общественное мнение высказывать свой отзыв о книге, так говорят нам, когда, несмотря ни на что, всякий журналист может объявить меня опальным и бранить сколько ему угодно. Это противоречие легко опровергнуть, если в книге Штрауса различать две стороны: теологическую и писательскую. Только эта последняя

часть книги затрагивает культуру. С точки зрения теологической окраски, книга стоит вне нашей немецкой культуры и пробуждает симпатии различных теологических партий и даже каждого отдельного немца, если тот по натуре принадлежит к теологической секте и открывает свое, может быть, странное, но личное верование только для того, чтобы иметь возможность не согласиться со всяким иным верованием. Но стоит только прислушаться к тому, что говорят о Штраусе все эти теологи-сектанты. Как только речь заходит о писателе-Штраусе, тотчас же затихает теологический шумный диссонанс и в чистом звуке, который звучит как бы из уст одного существа, слышно: «Все-таки он классический писатель». Каждый человек, даже самый въедливый, говорит писателю в лицо все самое доброжелательное, будь это даже одно слово о его почти лессинговской логике или красоте, изяществе или о пригодности его эстетических взглядов. Как книга это произведение Штрауса, мне кажется, отвечает почти идеалу книги. Противники ее теологи, хотя бы даже они говорили насколько возможно громко, представляют из себя лишь частицу всей публики; и Штраус, в противоположность им, будет прав, если утверждает: «Сравнительно со многими тысячами моих читателей дюжина-другая моих открытых прорицателей — это незаметное меньшинство, и им будет трудно доказать, что они безусловно верно толкуют первых. Если в данном случае слово принадлежит совершенно несогласным, то согласные довольствуются как бы молчаливым согласием. Таково уж свойство обстоятельств, которое мы все знаем». Итак, несмотря на досаду, причиняемую теологическим исповеданием, которую Штраус мог возбудить кое-где относительно писателя-Штрауса, даже при самых фанатичных противниках, для которых его голос звучит подобно голосу зверей из пропасти, господствует единодушие. Поэтому-то толкование, которое Штраус узнал при помощи литературных приспешников теологических партий, не доказывает ровно ничего против нашего заключения о том, что филистерская культура отпраздновала свой триумф.

Следует прибавить, что образованный филистер в среднем на один градус менее чистосердечен, чем Штраус, или,

по крайней мере, при открытых демонстрациях держится более с краю. Тем более правдоподобна кажется ему откровенность во всяком другом; дома и среди подобных ему он даже громко рукоплещет и шумит, и только письменно не хотелось бы ему сознаться, как именно близко его сердцу все, что говорит Штраус. Однако есть все-таки что-то робкое, как мы это видим на деле, у нашего образованного филистера даже в самых его горячих симпатиях, и именно то, что Штраус именно на один градус менее робок, делает его вождем, в то время как, с другой стороны, и он имеет известную границу своего мужества. Когда бы он преступал ее, как это делает Шопенгауэр почти в каждом своем положении, тогда бы он более не был главарем филистеров, и его избегали бы точно так же, как теперь бегают за ним. Если кто-нибудь не следовал этой, во всяком случае, разумной умеренности, этой «mediocritas» смелости духа (хотелось бы назвать ее добродетелью Аристотеля), то, конечно, впал бы в ошибку, потому что духовное мужество не может быть серединой между двумя пороками, но только между добродетелью и пороком, и в этой-то середине, между пороком и добродетелью, и лежат все свойства филистеров.

9

«Все-таки он классический писатель!»

Посмотрим.

Может быть, мне будет теперь позволено поговорить о Штраусе как о художнике слова, стилисте, но сначала нам остается еще принять в соображение, в состоянии ли он представить собою писателя и действительно ли он понимает что-нибудь в архитектуре книги. Уж из этого одного можно будет заключить, действительно ли он осмрительный и набивший руку писатель. Если нам придется сказать «нет», то ему все-таки как последнее «убежище» его славы останется звание классического прозаика. Эта последняя способность без первой, конечно, не может возвысить его, поставив в ряды классических писателей, а только, по крайней мере, классических импровизаторов и виртуозов, которые, правда, во всяком своем проявле-

нии, и в целом, и в первоначальном только основании своего созидания, показывают лишь тяжелую руку и узкий взгляд писак. Итак, мы спрашиваем, имеет ли Штраус силы создать нечто целое? Обыкновенно по первым же наброскам писателя можно судить, все ли он обозрел и сообразно с этим нашел ли он общий ход и правильное мерило. Если эта главнейшая задача исполнена и здание сооружено в счастливых пропорциях, то все-таки остается еще много работы. Сколько маленьких ошибок нужно исправить, сколько пробелов заполнить. Там, где до сих пор можно было довольствоваться временными перегородками или фальшивым полом, всюду пыль и сор и всюду, куда ни взглянешь, следы необходимой работы. Дом, в целом виде, еще необитаем, стены голы, и ветер со свистом врывается в открытые окна. Исполнен ли Штраусом весь еще необходимый, великий и утомительный труд, так далеко мы не заглядываем, когда ставим вопрос, всюду ли соблюдены пропорции здания и все ли приведено в одно целое. Противоположностью этому, как известно, будет складывание книги из кусочков, как это практикуется иногда учеными. Они надеются на то, что эти кусочки имеют между собой связь, и смешивают логическую связь с художественной. Само соотношение четырех главных вопросов, которые обрисовывают главы штраусовской книги, нелогично: «Христиане ли мы еще?»; «Есть ли у нас еще религия?»; «Как мы понимаем мир?»; «Как мы регулируем нашу жизнь?», нелогично потому, что третий ко второму, четвертый к третьему и все три к первому не имеют никакого отношения. Например, естествоиспытатель, который отбрасывает третий вопрос, показывает как раз тем свое незапятнанное чувство истины, а также тем, что молча обходит второй и что темы четвертой главы: брак, смертная казнь, республика — через примешивание дарвиновской теории из третьей главы книги только спутаны и затемнены; Штраус, как кажется, сам чего-то добивается, когда он фактически не делает более обзора этих теорий.

Вопрос: «Христиане ли мы?» — мещает свободе философского разбора и окрашивает его в теологический цвет. Автор совсем забыл о том, что большая часть человечества

еще и теперь буддисты, а не христиане. Отсюда очевидно, что Штраус никогда не переставал быть христианским теологом и потому совсем не научился быть философом, так как он не умеет различать веру и знание и далее смешивает в одну кучу, так сказать, «новую веру» и «новые науки». Или, может быть, эта новая вера есть только ироническое обобщение, манера говорить? Так-то оно почти и есть, когда мы видим, что он кое-где простодушно меняет местами новую веру и новые науки (например, на стр. 11, где он спрашивает, на чьей стороне, древней ли веры или новых наук, больше неизбежной туманности и недостатка в человечности). Кроме того, после схемы вступления он хочет дать доводы, на которые опирается новое мировоззрение. Однако все эти воззрения он заимствует у науки и выставляет себя человеком, исполненным науки, но не веры.

В основании своем новая религия совсем не есть новая вера, но совпадает с современными новейшими науками, а поэтому как таковая вовсе не религия. Если Штраус все еще уверяет, что он имеет религию, то ее основания лежат в стороне от новейших наук. Только самая незначительная часть штраусовской книги, т. е. именно немногие разрозненные страницы указывают на то, что по праву должен бы Штраус назвать новой верой.

Это именно то чувство, по отношению ко Вселенной, для которой Штраус требует того же самого благочестия, которое питал к своему Богу верующий старого стиля. К тому, что находим мы на этих страницах, совсем не подходит название научного. Если бы только оно было немного сильнее, более натурально, более здраво, а в особенности более проникнуто верой! Именно более всего поражает то, благодаря чему наш автор впервые приходит для художественного образа действия к понятию о сознании того, что он имеет еще одну веру; и он приходит, подвергаясь уколам и ударам, как мы это видели выше. Несчастный и слабый, он извлекает эту вынужденную веру: нас пробирает дрожь, когда мы взираем на нее.

Когда Штраус в схеме своего введения обещал дать нам обобщение, сослужила ли новая вера для верующего ту же службу, что и старая вера по-старому, он сам

наконец чувствует, что он слишком много пообещал, потому что последний вопрос об одинаковой пригодности и о добре и зле стоит у него рядом и разобран с застенчивой поспешностью (параграф 366), даже иногда сбивчиво: «Кто в этом вопросе не может помочь самому себе, тому вовсе не следует помогать, тот не дорос до понимания нашего основного положения». Напротив, с какой силой убеждения верил античный старик во Вселенную и в разумность ее. В каком свете, если толковать так, является защита оригинальности веры, которую создает Штраус. Все равно, как бы ее не назвать, новая она или старая, оригинальная или заимствованная, решительно все равно, была бы она сильна, здорова и естественна. Сам Штраус оставляет свою очищенную, вынужденную веру, как только дело переходит в спор, чтобы обезоружить и нас и себя своими знаниями и представить свои вновь изученные, естественные познания своим «мы» с чистой совестью. Он так робок, когда говорит о вере, и выражается так красноречиво и полно, когда цитирует величайшего благодетеля новейшего человечества Дарвина; тогда он не только требует веры в нового мессию, но и в себя, нового апостола; например, когда он затрагивает тонкую тему естественных наук, то с чисто античной гордостью заявляет: «Мне, быть может, скажут, что я говорю о вещах, которых не понимаю, но явятся другие, которые их поймут; они поймут и меня». Отсюда очевидно, что эти славные «мы» будут обязаны не только верить во Вселенную, но и в естествоиспытателя Штрауса. В этом случае мы можем только пожелать, чтобы они не имели необходимости в такой трудной и ужасной процедуре для познания последней веры, как для познания первой. Или, быть может, этого достаточно для того, чтобы мучить и колоть противоположную веру, а не самого верующего, привести верующего к «религиозной реакции», которая представляет выдающуюся особенность новой веры? Какую услугу окажем мы религиозному чувству этих «мы»? Следует именно опасаться того, что новейшие люди не расцветут на нашей почве без того, чтобы тяготиться религиозными верованиями апостола, каким образом они и существовали до сих пор, обходясь без понятия о разумности Вселенной. Все новейшее естественное

и историческое стремление не имеет никакого отношения к штраусовской вере во Вселенную, и так как современный филистер совершенно не нуждается в этой вере, то он дает изображение своей жизни, которое делает Штраус в своей главе «Как мы регулируем нашу жизнь». Он вправе сомневаться, «отвечает ли всем требованиям почтенных читателей, на которые они рассчитывают, этот экипаж?» Конечно нет: современный человек двигается вперед скорей, если он не садится в этот штраусовский экипаж, или, вернее, он подвигался гораздо быстрее задолго до того, как существует этот экипаж. Если бы была правда, что это ограниченное «меньшинство», о котором и во имя которого говорит Штраус, отличается большой последовательностью, то оно, конечно, должно быть так же мало довольно Штраусом, как и мы его логикой. Но все-таки постараемся сделать логичную оценку, может быть, вся книга объяснила художественно хорошо найденную форму и отвечает понятию о прекрасном, раз она не отвечает хорошо обработанной мыслительной схеме.

Здесь впервые у нас является вопрос, хороший ли писатель Штраус, после того как мы узнали, что он не выказал себя ни образованным естествоиспытателем, ни строгим и точным ученым-систематизатором. Может быть, он задался мыслью не столько избегать старой веры, сколько привлечь жизнь к новому понятию о мире посредством вдохновенной и обильной красками картины? Именно если бы он думал об образованном и ученом человеке как о читателе, то он именно и должен был по опыту знать, что, хотя бы он и стрелял в него тяжелым зарядом естественных доказательств, все-таки он не мог бы принудить его к отпору, так как именно подобные ему и окружают в качестве защитников легковооруженный соблазн искусства. Сам Штраус называет свою книгу «легковооруженной», хотя и с известной целью; как легковооруженную принимают ее его открытые почитатели, из которых один, напр., и даже очень любимый, описывает этот прием следующим образом.

«Речь выступает с одухотворенной равномерностью и одновременно, как бы играя, захватывает искусство логических доказательств там, где она обращается с критикой

к „старому“, не менее чем и там, где она представляет „новое“, приносимое ею победоносно, беспрекословно, с привычным вкусом. Расположение различных несхожих материй, где все предназначено к тому, чтобы тронуть и ничего не расширить, обдуманно замечательно тонко. Даже переходы, которые ведут от одной материи к другой, сплочены искусно, и следует еще более удивляться ловкости, которая замалчивает или отодвигает в сторону неудобные вещи».

Мысли подобного почитателя, как это здесь видно, недостаточно проникают в то, на что способен данный автор, но еще лучше в то, что он хочет сказать. Что же хочет сказать Штраус, обнаруживает нам его собственная самая яркая эмфатическая и не совсем безвредная рекомендация вольтеровских граций, находясь в услужении которых, именно он мог научиться этому легковооруженному искусству, о котором говорит его почитатель, — и действительно, подобная добродетель поучительна, если магистр может сделаться даже танцором. У кого не является побочных мыслей, когда он читает, напр., следующие слова Штрауса о Вольтере: «Как философ Вольтер вовсе не оригинален, он является только переделывателем английских исследований, при этом он высказывает себя свободным творцом материи, которую он извлекает отовсюду с несравненной ловкостью, умеет представить во всевозможном освещении и, не будучи строго методичным, умеет удовлетворить основным требованиям». Все отрицательные черты налицо: никто не будет верить, что Штраус как философ оригинален и строго методичен, но вопрос в том, можем ли мы считать его «свободным творцом материи» или приписать ему «необыкновенную ловкость». Его признание в том, что его сочинение умышленно «легко вооружено», дает нам возможность заключить, что оно менее всего посягает на несравненную ловкость. Наш архитектор мечтал выстроить не храм, не жилой дом, но загородную виллу со всевозможными затеями. Ведь кажется, что основной расчет был сделан на таинственное чувство к Вселенной, как на эстетический эффект, равным образом как вид на несуществующий элемент моря, открывающийся с прелестной нравственной террасы. Обзор его первых

глав, как прохождение теологических катакомб, с их темнотой, с их странной и смешной орнаментовкой, опять-таки был эстетическим средством поднять, как контраст, чистоту, свет и разумность главы под заглавием: «Как мы понимаем мир». Потому что, пройдя этот длинный темный коридор, в потемках глядя в несуществующую даль, мы вступаем в залу с верхним освещением. Трезво и светло принимает она нас со своими картами неба, математическими фигурами на стенах, наполненная физическими приборами, со скелетами, чучелами обезьян и анатомическими препаратами в шкафах. Отсюда мы направляемся поначалу действительно очастливленные во внутренние покои наших обитателей загородной виллы.

Мы находим их в обществе жен и детей, за газетами и будничными политическими разговорами, мы слышим, как они долго говорят о браке, о всеобщем голосовании, о смертной казни, о стачках рабочих, и нам кажется невозможным не помолиться по четкам общественного мнения. Наконец, мы должны еще убедиться в классическом вкусе обитателей этого дома: обстановка в библиотеке и музыкальной комнате дает нам возможность заключить, что на полках стоят лучшие книги, на пюпитрах самые известные музыкальные произведения. Нам даже кое-что сыграли, и когда исполняли Гайдна, то он был вовсе не виноват, что его произведение звучало, как дилетантская музыка Рилля. Хозяин дома имел, между прочим, случай объявить нам, что он вполне согласен с Лессингом, с Гёте, правда, до его второй части Фауста. Наконец, владелец виллы хвалит себя и высказывает мнение, что не должно помогать тому, кому не нравится у него, кто еще не созрел для основного положения. После этого он предлагает нам свой экипаж, но с единственным предостережением: ведь ему не хочется утверждать, что этот экипаж будет отвечать всем нашим требованиям, и притом на пути свежо насыпан щебень и нас может растряссти. После этого наш эпикуреец кланяется с неподражаемой ловкостью, которую он умел хвастаться пред Вольтером. Кто же может теперь сомневаться в этой неподражаемой ловкости?

Свободный творец материи признан. Легковооруженный творец сада обнаружился, и все время мы слышим

голос классика: «Как писатель, я не хочу быть филистером, я не хочу. Я хочу быть Вольтером или, по крайней мере, французским Лессингом». Мы разоблачим профессиональную тайну: наш магистр не знает, кем он хочет быть, Вольтером или Лессингом. Только ни за что филистером, а если можно, то сразу и Вольтером, и Лессингом, чтобы исполнить то, что написано: «У него нет никакого характера, но если он пожелает его иметь, то он должен иметь его!»

10

Если мы верно поняли Штрауса, то он действительно настоящий филистер, с узкой черствой душой и с учеными и трезвыми потребностями, и вместе с тем никого нельзя так рассердить, назвав филистером, как Давида Штрауса. Он думает, что ему воздают должное, если называют мужественным, дерзким, злым, отчаянным, но он более всего счастлив, если его сравнить с Лессингом и Вольтером, потому что они именно и не были филистерами. В поисках этого счастья он чаще становится нерешительным, сомневаясь, должен ли он сравняться со смелой диалектической отвагой Лессинга или ему больше идет держать себя сатирическим и свободомыслящим старцем, как Вольтер. Обыкновенно, когда он садится писать, то делает такое лицо, будто бы он хочет позволить рисовать с себя портрет, и именно то лессинговское, то вольтеровское лицо. Когда мы читаем его похвалу вольтеровскому изображению, то кажется, что он убеждает современников (так как они этого не знают), какое отношение имеют они к новейшему Вольтеру. Он говорит: «У него есть преимущество, и всюду оно сохраняет свой характер: это простота и натуральность, полная ясность, живость, подвижность и приятное воодушевление. Нет недостатка в теплом чувстве и энергии там, где они необходимы, а напыщенность и аффектация прямо противны внутреннему характеру Вольтера; с другой стороны, когда мы делаем общественным достоянием его иронию и чувства его страсти, то в этом отношении он грешит не как стилист, а как человек». Штраус, очевидно, отлично знает, какое отношение имеют

его сочинения к простоте стиля; простота была всегда отличительной чертой гения и только как таковая имеет право на простоту, натуральность и наивность. Она не доказывает общего честолюбия, если автор выбирает простую манеру, потому что, хотя всякий знает, чем следует считать подобного автора, он все-таки предпочитает считать его гением. Гениальный автор высказывается не только в простоте и твердости убеждений, но его величайшие способности как бы играют с содержанием, как опасно и трудно оно ни было бы. Никто не может идти твердыми шагами по неизвестной и загражденной тысячью препятствий дороге, а гений отважно, смелыми и красивыми прыжками продвигается по подобной тропинке и не считает нужным заботливо и осторожно соразмерять шаги. То обстоятельство, что проблемы, мимо которых проходит Штраус, серьезны и внушают опасение и, как таковые, будут обсуждаться мудрецами всех столетий, знает и сам Штраус и все-таки называет свою книгу «легковооруженной». Все эти ужасы, вся эта мрачная серьезность размышлений, при которых невольно являются вопросы о цене жизни и об обязанностях человека, вовсе не страшны, когда гениальный магистр старается нас обморочить словами: «легковооруженные» и «с умыслом». Да, они легче вооружены, чем его Руссо, о котором он говорит, что он обнажен снизу и задрапирован сверху, в то время как Гёте надо считать задрапированным снизу и обнаженным сверху. Но кажется, что совершенно наивные гении совсем не драпируются, и, может быть, выражение «легковооруженный» употреблено только как смягченное выражение для слова «нагой». Относительно богини Истины очень многие, видевшие ее, уверяют, что она нагая, и, может быть, в глазах тех, кто ее не видел, но верит этим немногим, нагота или легковооруженность служат доказательством или, по крайней мере, ссылкой на правду.

Само подозрение зависит от выгод тщеславия автора: например, некто видит что-нибудь нагое, а ну как это правда, восклицает он и принимает торжественный вид, как будто бы это было для него делом обычным. Автор же приобрел много преимуществ тем, что он принуждает своих читателей смотреть на него веселее, чем на излюблен-

ного тяжеловооруженного автора. Это путь сделаться классиком, и Штраус сам говорит нам, что «ему оказывают совершенно неожиданную честь, если смотрят на него как на „классического прозаика“», и что он таким образом достиг цели своего пути. Гений Штрауса бегаёт по улицам в легком платье богини; как классический гений и филистер Штраус должен объяснять оригинальное поведение гения «наступившим упадком» или невозможностью возвращения к прежнему состоянию.

Ах, филистер часто сворачивает с этого пути вопреки всем постановлениям об упадке, и даже очень часто сворачивает с пути!

Ах, его лицо, принявшее мину Вольтера или Лессинга, иногда, время от времени, принимает свои старые добрые, присущие ему черты, лавровый венец гения часто падает с его головы, и никогда магистр не имел более удрученного вида, никогда его движения не были более неловкими, чем тогда, когда он пытается подражать полету гения и глядеть пламенными очами гения. В том-то и заключается опасность, что он так легко одевается при нашем холодном солнце и поэтому может простудиться гораздо легче и серьезнее, чем всякий другой. Кроме того, все это, конечно, очень неприятно, потому что это замечают и другие, но если он хочет исцелиться, то следует ставить откровенный диагноз. У нас был Штраус, смелый, строгий и справедливый ученый, который был нам так же симпатичен, как всякий, кто серьезно и энергично служит правде и умеет оставаться в своих рамках. Тот же, кто известен общественному мнению как Давид Штраус, стал совсем иным, и теологи должны поставить себе в вину, что он так изменился. Его настоящая игра с маской гения нам так же ненавистна и смешна, как раньше его серьезность возбуждала серьезное отношение и симпатию. Когда он нам теперь объявляет, что «было бы неблагодарностью по отношению к моему гению, если бы я не желал радоваться, что я потерял вместе с даром беспощадной и придирчивой критики также и спокойное художественное чутье к прекрасным образам», то ему следовало изумиться, что он дает это показание о себе людям, которые смотрят на вещи иначе, людям, которые убеждены, что он, во-первых, ни-

когда не имел чувства к прекрасному, а во-вторых, его так называемое чутье только спокойно. Такое заключение делают читатели, как только они всесторонне рассмотрят и поймут глубокую и мощную натуру критика и ученого, т. е. личный гений Штрауса. В припадке безграничной честности Штраус еще прибавляет, что он всегда носил в себе призвание, которое говорило ему: «Таких пустяков ты никогда не должен делать, этим могут заниматься другие!» Это был голос настоящего гения Штрауса: он сам говорит ему, насколько ценно его настоящее мирное легковооруженное признание современного филистера. Это могут сделать и другие! И очень многие могут совершить гораздо лучше. И те, которые могли это сделать лучше всего, более богато одаренные, чем Штраус, могли бы сделать только безделицы.

Я думаю, что уже достаточно понятно, как я ценю писателя Штрауса, именно как актера, который играет наивного гения и классика. Когда Лихтенберг¹ говорит в одном из своих сочинений: «У писателя должна быть ценима простота, потому что настоящий творец никогда не старается быть художественным и не мудрствует», — то простота не есть еще доказательство действительной способности творить. Я желал бы, чтобы писатель Штраус был честнее, тогда он будет лучше писать, но будет менее известен. С другой стороны, я пожелал бы ему, если он непременно хочет быть актером, чтобы он был хорошим актером и лучше подражал бы наивному гению и классику, как следует писать классически и гениально. Еще остается сказать, что Штраус дурной актер и ничего не стоящий стилист.

11

Название «дурной писатель» растлеивает потому, что в Германии очень трудно быть порядочным и уравновешенным и до невероятности удивительно трудно стать хорошим писателем. Здесь существует недостаток естественно-

¹ *Лихтенберг Георг Кристоф* (1742—1799) — немецкий писатель-сатирик, литературный, театральный и художественный критик эпохи Просвещения, ученый-физик.

го основания художественной оценки, оборотов и выражений речи. Так как во всех своих внешних проявлениях парламентская речь и не приобрела еще национального стиля и даже потребности в стиле, и так как все, что говорят в Германии, не выходит за рамки наивных опытов языка, то у писателя нет никакой определенной нормы и он имеет полное право обращаться с языком по своему собственному усмотрению. Что же должно принести в будущем это растление, не имеющее границ, в немецком языке настоящего времени, растление, которое самым художественным образом обрисовано Шопенгауэром. «Если так будет продолжаться, — говорит он, — то в 1900 году немецкие классики не будут более правильно понимаемы, так как никто не будет знать иного языка, кроме „жаргона жуликов“ славного настоящего времени», основной характер которого есть бессилие. Действительно, теперь немецкие ценители языка и грамматики дают понять в современных изданиях, что в настоящее время наши классики не могут служить более образцами для нашего стиля, так как у них встречается масса слов, выражений и синтаксических оборотов, нами уже утраченных, почему и следует собирать фигурные обороты речи письменных и устных произведений различных знаменитых писателей и давать их как образцы для подражания, как это, например, сделано в позорном лексиконе Зандера, составленного слишком поверхностно. В этом отношении классиком является чудовище по своему стилю, — Гуцков¹. Поэтому мы должны, очевидно, привыкнуть к совершенно новой и поразительной толпе классиков, в числе которых первым или, по крайней мере, одним из первых стоит Штраус, и которого мы не можем обрисовать иначе, чем мы это сделали, т. е. как ничего не стоящего стилиста.

Особенно важно описать по отношению к этой псевдокультуре филистера, каким образом он понимает классиков и образцовых писателей, он, который показывает свою силу, защищая только строго художественный стиль, и, упорствуя в этой защите, он приходит к соответствию вы-

¹ *Гуцков Карл* (1811—1878) — немецкий писатель и публицист, глава литературного течения «Молодая Германия».

ражений, которое имеет вид единства стиля. Возможно ли, что при этих неограниченных опытах, которые каждый производит над языком, все-таки некоторые авторы находят общий тон. Что же звучит здесь так общо? Прежде всего, отрицательное свойство: обилие непристойностей, непристойно же все то, что действительно продуктивно. Лишнее в том, что читает каждый немец, заключается, без сомнения, на страницах газет и даже тех повременных изданий, в которых немец слышит одни и те же обороты и слова, похожие как две капли воды друг на друга. Он проводит за этим чтением большую часть времени, причем его разум не расположен ничего опровергнуть, так что его слух совершенно свыкается с этим ежедневным немецким языком и только впоследствии с болью замечает свое уклонение.

Фабриканты же этих газет совершенно соответствуют своему занятию и вполне привыкли к грязи этого газетного языка, так как они потеряли всякий нравственный вкус, и их язык воспринимает все самое испорченное и порочное с особым удовольствием.

Отсюда ясно то единогласие, с которым поднимают голос, вопреки общему, расслабленному и болезненному состоянию, при каждой вновь найденной грамматической ошибке: такими пороками, как бы мстят языку за невероятную скуку, которая в большинстве случаев вводит в издержки своих же наемников. Мне вспоминается, как я читал воззвание Бертольда Ауэрбаха¹ к немецкому народу, воззвание, которое в каждом обороте написано и изложено не по-немецки и все целиком похоже на бездушную мозаику слов с международным синтаксисом; о позорном южно-германском языке, на котором торжественно справлял тризну о Мендельсоне Эдуард Деврен, конечно, следует умолчать. Следовательно, стилистическая ошибка, а это особенно замечательно, не считается нашим филистером за нечто отвратительное, но принимается как прекрасное освежение лишенной травы и деревьев пустыни немецкой повседневной жизни. Но отвратительно ему все действительно производительное. У новейшего образцово-

¹ *Ауэрбах Бертольд* (1812—1882) — немецкий писатель.

го писателя совершенно особенный, приподнятый или измочаленный синтаксис, его смешными неологизмами не пренебрегают, но ставят в заслугу как нечто пикантное. Горе тому характерному стилисту, который так же серьезно и твердо уступает будничным явлениям жизни, как, по словам Шопенгауэра, «высиженному в последнее время чудовищу современного бумагомарания». Если все плоское, использованное, бессильное, обыденное принимается как общее правило, все дурное и испорченное как исключение, полное прелести, то все, имеющее внутреннюю силу и красоту, все необыденное находится в пренебрежении, так что в будущей Германии повторится та художественная история о путешественнике, который приходит в землю горбатых и с которым повсюду обходятся ужасным образом из-за его стройной фигуры и недостатка в горбе, пока наконец один священник не принимает в нем участия и не обращается к народу с такою речью: «Друзья, лучше пожалейте бедного чужеземца и принесите благодарственную жертву богине разума за то, что она вас украсила статной горой мяса».

Если бы кто-нибудь желал составить положительную грамматику современного всемирного стиля немецкого языка и следовал бы правилам, которые, как ненаписанные и невысказанные, но требующие подражания приказанию изощряют свою власть на письменном страхе всякого, то он напал бы на удивительное представление о стиле и риторике, заимствованных еще из школьных воспоминаний, или из давнишнего времени принуждения к латинским упражнениям в стиле, или, может быть, из чтения французских писателей, над незрелостью которых всякий мало-мальски образованный француз имеет право смеяться. Относительно этих удивительных представлений, под главенством которых так скромно живет и пишет каждый германец, кажется, еще никто из основательных людей-немцев не думал.

Мы находим требование, чтобы в сочинении от времени до времени являлась картина или сравнение, но это сравнение должно быть ново. Слова же «ново» и «модно» для мозга убогого писателя равнозначны, и поэтому он мучается над тем, чтобы извлечь свои сравнения из желез-

ных дорог, телеграфов, паровых машин и биржи, и гордится тем, что подобные картины новы, потому что модны. В книге признаний Штрауса мы находим также дань модным сравнениям. На протяжении полутора страниц он развертывает изображение модного исправления улиц, сравнивает, несколько страниц выше, мир с машиной и ее колесами, штампами, молотами и с ее «капающим маслом» (см. стр. 362). «Обед, который начинается с шампанского» (стр. 325). «Кант — как заведение для холодных купаний» (стр. 265). «Швейцарская союзная конституция относится к английской так, как водяная мельница к паровой машине, как вальс или песня к фуге или симфонии» (стр. 258). «В каждой апелляции и должны содержаться два пункта остановок. Средний пункт между единичною личностью и человечеством есть нация» (стр. 141). «Если мы хотим узнать, жив ли организм, который нам кажется мертвым, то мы пробуем это крепким и причиняющим боль щипком или даже уколом» (стр. 138). «Религиозная область человеческой души похожа на область американских краснокожих» (стр. 137). «Проставить под ситом полными цифрами итог всему бывшему до сих пор» (стр. 176). «Теория Дарвина похожа на едва намеченное полотно железной дороги, где весело развеваются по воздуху флажки». Подобным образом, даже и очень модно, отвечает Штраус филистерским требованиям, что от времени до времени должно вводить сравнение.

Очень широко поставлено и второе требование риторики, именно то, что все дидактическое должно развиваться в длинных предложениях, и к тому же в отвлеченных, тогда как доказывающие противное короткие предложения и следующие за другим контрасты действительнее, если коротки. У Штрауса есть одно образцовое предложение, заимствованное из сочинений Шлейермахера и продвигающееся с быстротой черепахи. Стр. 132: «Из того положения, что когда на древних ступенях религии вместо одной первопричины было много, вместо одного Бога множество богов, религия, после этого отклонения, приходит к тому, что всевозможные силы природы и жизненные проявления, возбуждающие в человеке дурное чувство зависимости, вначале имеют на него дурное влияние во всем

своем разнообразии, и он не сознает какой-либо разницы между этими зависимостями, ни того, почему эта зависимость или бытие, раз она возвращается к прежнему существованию, должна быть одна».

Противоположный пример коротких фраз и деланой живости, пример, который так вдохновил некоторых читателей Штрауса, что они сравнивают его только с Лессингом, звучит так: «То, что я думаю вывести в будущем, в том я вполне уверен, именно что бесчисленное множество людей знает это хорошо, а некоторые даже лучше. Некоторые даже уже высказывали. Должен ли я умолчать об этом? Я думаю, что нет. Ведь мы все дополняем друг друга. Если один знает многое лучше меня, то я некоторое кое-что и понимаю иначе, и смотрю на вещи иначе, чем остальные. Итак, раз уже сказано, то покажи свою окраску, чтобы я мог судить, настоящая ли она». Между этим молодецки быстрым маршем и той походкой полного благоговения похоронной процессии держится обыкновенно стиль Штрауса. Но не всегда между двумя пороками живет добродетель, но даже очень часто только слабость и жалкое бессилие.

На самом деле я разочаровался в поисках в книге Штрауса тонких и полных мысли черт и оборотов и напрасно приготовил рубрику, чтобы то там, то здесь похвалить что-либо в Штраусе как в писателе, раз уж я не нашел в нем как в исповеднике ничего достойного похвалы. Я искал, искал, а моя рубрика все-таки осталась пуста. Зато наполнилась другая, под заглавием «Стилистические ошибки, вводящие в заблуждение образы, безвкусица и бессвязность», и наполнилась так, что я только потом смогу решиться сделать известный выбор из моего огромного собрания образцов. Может быть, мне удастся в этой рубрике сопоставить как раз то, что у другого немца, думающего противоположно, пробуждает мысли о великом, полном прелести стилисте Штраусе.

Есть курьезы и в выражениях, которые, если и не неприятны на всем сухом и пыльном пустыре книги, то все-таки они болезненно и страшно изумляют. Мы замечаем, пользуясь сравнением самого Штрауса, в таких местах, по меньшей мере, то, что мы еще не умерли и после подоб-

ного укола все еще реагируем. Все же лишнее есть недостаток всего странного, т. е. всего продуктивного, недостаток, который теперь приписывают писателю-прозаику как положительное качество. Наружная гниль и сухость, действительно дошедшая до голода, пробуждает теперь в образованной массе ненормальный прием, как будто она-то именно и служила признаком здоровья, так что здесь имеет силу именно то, что автор называет *dialogue de oratoribus*¹. Потому-то они ненавидят совершенно инстинктивно всякое «здоровье», что оно дает показание о совсем ином «здоровье», чем их собственное; потому-то и стараются навлечь подозрение на это «здоровье», на твердую достоверность, на огненную силу движений, на полноту и упругость мускульной системы. Они условились извращать природу, и именно природу фактов, и заранее говорить о «здоровье» там, где мы видим слабость, а о болезни и переутомлении, где навстречу нам выступает «здоровье». Вот чего стоит Штраус как писатель-классик. Если бы его состояние разложения было строго логическим разложением, но именно эта «слабость» и породила бы отказ от простоты и строгости изложения, и в их власти сам язык сделался бы нелогичным. Попробуйте только перевести этот штраусовский стиль на латинский язык, что вполне возможно сделать даже с Кантом и удобно и превосходно с Шопенгауэром! Причина того, что дело не идет на лад со штраусовским немецким языком, заключается, вероятно, не в том, что этот немецкий язык более немецкий, чем у этих писателей, но в том, что он у него запутан и нелогичен, а у них полон простоты и величия.

Если кто знает, как трудились старые писатели, чтобы научиться писать и говорить, как не трудятся новые, тот сознает, что Шопенгауэр справедливо сказал о чувствительном облегчении, когда немецкая книга так старательно отделана, что ее можно перевести на все другие языки, как древние, так и новые. Он говорит: «Потому что у этих людей я имею язык, действительно точно изученный, при этом твердо установленную и тщательно проверенную грамматику и орфографию и весь отдаюсь мысли. В немецком

¹ Диалог об ораторах (лат.).

же языке, каждый раз как мне что-либо не дает покоя, это только мудрствования писателя, который хочет настоять на своих грамматических и орфографических мечтах и уродливых причудах. При этом меня раздражает нагло напыщенная глупость. Просто горько видеть, как обходятся невежды и ослы с прекрасным, старым, обладающим классическими сочинениями языком».

Так взывает к вам Шопенгауэр в своем святом гневе, и вы не должны говорить, что вас не предупредили. Кто же не желает слушать никаких предупреждений и в худшем случае желает задуматься над верованиями классического писателя Штрауса, тому остается еще один совет — подражать ему. Попробуйте себе на горе, вы будете еще каяться и вашим стилем, и, наконец, даже своей собственной головой, так как и на вас исполнятся слова индийской мудрости: «Грызть рога коровы бесполезно и сокращает жизнь. Зубы стираются, а соку все-таки не добьешься».

12

Предложим наконец нашему классическому прозаику обещанное собрание образцов стиля, которые, может быть, Шопенгауэр назвал бы совсем иначе, а именно: «Новые образцы жаргона современных жуликов». Правда, Давиду Штраусу может служить еще утешением, если это для него может еще служить утешением, что теперь весь мир так пишет, и даже еще хуже, что между слепыми и кривой король. Правда, мы оказываем ему слишком много чести, если оставляем ему хотя бы один глаз, но это только потому, что Штраус не пишет так, как нечестивые губители немецкого языка — гегельянцы и их общее потомство.

Штраус, по меньшей мере, желает выбраться из этого болота, и отчасти ему это удастся, но все-таки он далеко не на твердой почве. У него заметно еще кое-что, а именно, он в юности заикался, как Гегель; тогда он что-то вывихнул себе; тогда его ухо, как ухо мальчика, выросшего подле барабана, отупело настолько, что он уже больше не слышит художественно-тонких и в то же время сильных

переходов звука, под владычеством которых живет писатель, воспитанный на хороших образцах и под строгим присмотром. При этом как стилист он потерял все, что имел лучшего, и на всю жизнь осужден оставаться в опасном наносном песке газетного стиля, если он не хочет снова вернуться в гегелевское болото. Несмотря на это, он в настоящее время сделался известным на несколько часов, и, может быть, известны еще и позднейшие часы, когда он стал знаменитостью, а затем наступает ночь, а с ней и забвение. И уже в настоящий момент, когда мы вписываем его стилистические ошибки в черную книгу, начинается падение его славы. Потому что тот, кто осквернил немецкий язык, тот осквернил тайну немецкого духа. Однако этот язык спасся через смешение и перемену национальности и древних обычаев и при помощи немецкого духа, как при помощи метафизического колдуна. Он один гарантирует сохранение духа в будущем, если сам не погибнет от безбожных рук настоящего. Прочь, толстокожее животное! Прочь! Это немецкий язык, на котором говорили люди, пели великие поэты и писали знаменитые мыслители.

Руки прочь! Возьмем, напр., одно предложение из штраусовской книги: «Уже в расцвете своих сил римский католицизм признал, что вся его духовная и светская власть диктатора собирается в руках Папы, объявленного непогрешимым». Под этой неряшливой оболочкой находятся различные положения, которые совсем не подходят одно к другому и несовместимы. Кто-нибудь может каким-либо образом дать понять, что он собирает свою силу или вручает ее какому-нибудь диктатору, но он не может диктаторски собрать ее в других руках. Если мы скажем о католицизме, что он диктаторски собирает свою власть, то сам он сравнивается с диктатором. Но, очевидно, здесь сам непогрешимый Папа сравнивается с диктатором, и только вследствие неправильности мысли и недостатка литературного чутья дополнение попадает на неправильное место. Чтобы почувствовать бессмыслицу оборотов, я позволю себе подсказать следующее упрощенное выражение: господин собирает вожжи в руке своего кучера (стр. 4). «Противоположность между прежним консисториальным правлени-

ем и стремлением к синодальному правлению зависит от иерархической последовательности, с одной стороны, и от демократической — с другой, но в основе все-таки лежит догматически-религиозное различие!»

Более непонятно нельзя выразиться. Во-первых, мы имеем противоположность между правлением и несомненным стремлением, в основе же этой противоположности лежит религиозное различие, и это то различие зависит, с одной стороны, от иерархической, с другой — от демократической последовательности. Загадка: что лежит между двумя другими в основе третьего? Стр. 18: «Дни, хотя это непонятно, вставлены рассказчиком как в раму, между утром и вечером и т. д.». Я предлагаю вам перевести это на латинский язык, чтобы узнать, каким бесстыдным образом вы обходитесь с языком. Дни, которые вставлены в раму! Рассказчиком?! Непостижимо! И вставлены в раму между чем?!

Стр. 19: «Относительно заблуждающихся и противоречивых суждений, ложных мнений и доказательств не может в Библии быть и речи». Это сказано в высшей степени безобразно. Вы смешиваете «в Библии» и «у Библии». Первое выражение должно бы иметь место перед «может», второе после «может». Я думаю, вы желали сказать: «Относительно заблуждающихся и противоречивых ложных мнений и доказательств, находящихся в Библии, не может быть и речи».

Не так ли? Если же Библия — это вы, то тогда... «у Библии не может быть речи». А для того, чтобы не ставить одно за другим «в Библии» и «у Библии», вы решили писать на жаргоне жуликов и смешивать предлоги. Подобную ошибку вы допускаете на стр. 20: «Компиляции собраны вместе в более старые произведения». Вы думаете, «обработаны в более старые произведения» или «компиляции, в которых обработаны более старые произведения». На той же странице вы выражаетесь студенческим оборотом: «Дидактическая поэма, которая помещена некстати, в конце концов много теряет, а затем угрожает (стр. 24) быть опровергнутой, даже с колкостями, посредством которых стараются смягчить ее грубость».

Я попал в неприятное положение, не имея возможности отдать себе отчета, что такое это нечто жестокое, что

смягчается колкостями (Штраус даже говорит об островах, смягчаемых колотушками, стр. 365).

Стр. 35: «В противоположность Вольтеру там, здесь был Самуил Герман Реймарус, безусловно типичный для обеих наций». Человек может быть типичным только для одной нации и не может быть типичным для двух, представляя из себя противоположность другому человеку.

Стр. 46: «Nun stand es aber nur wenige Jahre an nach Schleiermacher's Tode, das...» Для подобного пачкуна расположение слов не представляет никакого затруднения, так как здесь слова: «nach Schleiermacher's Tode» стоят неправильно, именно после «an», тогда как они должны стоять перед «an». Это так же звучит для их грубых ушей, как если бы вместо «пока» сказать там, где это нужно, «что». Стр. 13: «Из всех оттенков, которыми отливает современное христианство, мы можем толковать лишь о внешнем, самом ярком, о том, можем ли мы исповедовать его». На вопрос, о чем толкуют, может быть, во-первых, один ответ — о том-то и о том-то, или, во-вторых, можем ли мы и т. д. Употребление сразу обеих конструкций показывает только негодного подмастерья. Он хотел сказать больше, именно, «принимая в соображение одну внешнюю сторону, мы можем толковать о том, можем ли мы его исповедовать». Но очевидно, предлоги в немецком языке ставятся только там, где их нельзя избежать. На стр. 358, напр., наш классик смешивает обороты, чтобы убедить нас в этой необходимости. Эти обороты: «Книга толкует о чем-либо» и «Речь идет о...», и по этому поводу мы должны выслушать следующее предложение: «При этом нам неясно, идет ли речь о внутреннем или наружном геройстве, борьбе в открытом поле или в глубине души». Стр. 343: «В наш нервный век, когда становится очевидной эта болезнь музыкальных отрицаний...» Ужасное смешение понятий — «быть очевидным» и «высказать». Подобных исправителей языка, без всякого различия, следует сечь, как школьников.

Стр. 111: «Существенная принадлежность личного божества падает». Подумайте же вы, бумагомаратель, прежде чем пачкать бумагу. Я думаю, что чернила должны покраснеть, если ими намарать о молитве, что она должна быть

«принадлежностью», и, кроме того, еще «принадлежностью падения». А что находится на стр. 134: «Некоторые из волевых импульсов, которые древний человек прописывал своим божествам — я хочу привести как пример возможность самого быстрого измерения объема, — он принял на себя, следуя рациональному владычеству над природой».

Кто затягивает на нас этот узел? Хорошо, древний человек приписывает богам волевые импульсы: над этими волевыми импульсами следует хорошенько подумать! Штраус думает приблизительно так: человек принял за основание, что боги действительно обладают всем тем, чем желал бы обладать и он. Итак, боги имеют свойства, которые недоступны людям, следовательно, почти волевые импульсы.

Затем человек принимает на себя, согласно учению Штрауса, некоторые из этих побуждений. Это уже совершенно темное происшествие, такое же темное, как изображенное на стр. 135: «Желание должно стремиться дать людям возможность с выгодой вернуться от этой зависимости самым кратчайшим путем». — «Зависимость», «возможность вернуться», «кратчайший путь», «желание, которое стремится!» Горе тому, кто действительно пожелал бы увидеть такой акт! Это просто картинка из книги для слепых. Ее нужно ощупать... Новый пример (стр. 222): «Поднимающееся и, со своим подъемом, выступающее над отдельными случаями упадка направления этого движения...» Или еще более сильный (стр. 120): «Последнее направление Канта увидело, как нам кажется, что оно дошло до цели стремления, принужденное направиться одним вершком дальше за пределами поля будущей жизни».

Кто не осел, тот не найдет дороги в подобном тумане.

«Направление, выступающее над упадком!»; «Возможность выгодно вернуться на кратчайшем пути!»; «Возможность, которая должна направиться одним вершком за пределами поля!»; «Какого поля?! — Поля будущей жизни!» Черт возьми всю топографию! Свету! Свету! Где же нить Ариадны в этом лабиринте? Нет, никто не должен позволять себе писать так, будь это самый знаменитый прозаик, а тем более человек, «с вполне зрелым религиозным и нравственным образом мыслей» (стр. 50). Я думаю,

что старику следовало бы знать, что язык — это наследие, получаемое от предков и оставляемое потомкам наследие, к которому нужно относиться со страхом и уважением, как к чему-то священному, неоценимому и недоступному для оскорбления. Перестали ли слышать ваши уши, так переспросите, загляните в словарь, употребляйте хорошую грамматику, но не смейте так грешить среди бела дня. Как должно затрагивать нас, когда подобное толстокожее животное употребляет новоизобретенные или бесформенные старые слова, когда говорит «о сравнивающем уме социал-демократии» (стр. 279); как будто бы это был Себастьян Франко, или когда он в одном обороте подражает Ивану Заксу (стр. 259): «Народы угодны Богу, т.е. они суть натуральной формы, в которых человечество передает себя бытию и от которых всякий разумный не должен отворачиваться, и которых ни один храбрый не должен отрицать».

Стр. 252: «Человеческий род различается по расам, сообразно с известными законами». «Препятствие к проезду!»

Штраус не замечает, зачем являются лохмотья в его покрытых плесенью произведениях. Всякий, правда, замечает, что подобные обороты и лохмотья украдены. Но наш портной, ставящий латки то там, то здесь, является в виде творца и сочиняет по-своему новые слова. На стр. 221 он говорит о «разворачивающейся и выжимающейся вперед жизни»; это выражение «выжимать» употребляется прачками или героем, который, окончив битву, умирает.

«Выжимать» в значении «разворачиваться» — это немецкий язык Штрауса, так же как и на стр. 223: «Ступени и стадии развертывания и свертывания». Это детский немецкий лепет (стр. 252): «В заключительности» вместо в заключение. Стр. 137: «В ежедневных страданиях средневекового Христа религиозный элемент более энергично и непрерывисто дошел до просьбы». «Непрерывистее» — это образцовая сравнительная степень, как и сам Штраус образцовый прозаик. Он даже употребляет невозможное «совершеннее».

А это «до просьбы»! Откуда это, отчаянный вы художник языка? Я лично не могу понять, что здесь может помочь. Мне не представляется никакой аналогии. Если бы

спросили самих братьев Гримм об этом, то и они бы молчали как могила. Вы, конечно, думаете только вот что: «Религиозный элемент высказывается деятельнее», — т. е. вы опять путаете предлоги так, что волосы становятся дыбом от невежества; смешивать понятия: «высказывать» и «просить» — это носит отпечаток речи простолюдина. Не конфузит ли вас то, что я открыто делаю вам выговор.

Стр. 220: «Так как я за моим субъективным понятием слышал еще и объективное, которое доносилось из бесконечной дали».

С вашим слухом происходит что-то редкое и дурное. Вы слышите, как «звучит понятие» и звучит даже «за» другим понятием, и такое «ощущаемое слухом понятие» должно звучать «из бесконечной дали». Это бессмыслица или простонародное «канонирское сравнение».

Стр. 183: «Эти внешние очертания теории даны уже здесь, также вставлены некоторые пружины, которые устанавливают внутреннее движение ее». Это или бессмыслица, или неподходящее сравнение позументщика! На что годился бы тюфяк, который состоит из очертаний и вставленных пружин, которые устанавливают его внутреннее движение. Мы сомневаемся в теории Штрауса, раскрываемой перед нами, и должны бы сказать о ней то, что уже однажды сказал сам Штраус. Стр. 175: «Для правильной жизненности недостает ей еще многих существенных средних членов». Итак, пожалуйста еще и члены!.. Очертания и пружины уже там, кожа и мускулы уже препарированы, но все еще недостает многого для правильной жизненности или, выражаясь по Штраусу, — «не так предупредительно», — мы скажем: «Если непосредственно сталкиваются два таких разнообразных по своей оценке явления, причем не принимаются во внимание ни средние грации, ни средние расстояния». Стр. 174: «Но можно и не иметь места, а все-таки не лежать на полу». Мы отлично понимаем вас, господин легковооруженный магистр. Действительно, тот, кто не стоит и не лежит, тот летает, может быть, парит или порхает. Если вы предполагали высказать нечто иное, чем порхание, как позволяет предположить общий смысл, то я на вашем месте выбрал бы иное сравнение. Стр. 5: «Ветви старого дерева, которые сделались общеизвестно

сухими». Какой общеизвестно сухой стиль! Стр. 6: «Нельзя отказать непогрешимому папе в уважении, требуемом необходимостью». Ни за какие деньги не следует смешивать падежа дательного и винительного; даже для мальчика это ошибка, а для образцового прозаика — преступление. На стр. 8 мы находим: «Новое изображение новой организации в идеальных элементах жизни народа». Предположим, что такая бессмысленная тавтология вылилась из чернильницы на бумагу, но тогда ее не следует позволять печатать. Разве можно не заметить подобного в корректуре, да еще в корректуре шести изданий. Далее (стр. 9), если цитируют слова Шиллера, то по возможности точно, а не приблизительно. Этого требует должное уважение. Итак, оно должно звучать: «Не страшась ничьей зависти». Стр. 16: «Потому что тогда она сейчас же будет заперта на замок, окружена преграждающими стенами, против которых направлено со страстным неудовольствием все стремление прогрессирующего разума и всех таранов критики». Здесь мы должны кое о чем подумать. Во-первых, об этом «замке», а во-вторых, о «стенах», к которым стремятся тараны со страстным нежеланием, или даже «направляется стремление со страстным нежеланием». Да говорите же вы по-человечески, раз вы живете с людьми!.. Тараны направляются кем-либо, а не сами собой, и только тот, кто их направляет, может иметь страстное нежелание, хотя едва ли кто-либо будет иметь такое нежелание против стены. Стр. 226: «Почему подобный слог образовал арену для демократической тупости». Это неясно! Слог не может образовать арены, но только выезжать на подобной арене. Штраус, может быть, желал сказать: «Почему эти исторические моменты всех эпох сделались излюбленной ареной демократических речей и глупости». Стр. 320: «Внутренний смысл щедро и богато одаренного струнами поэтического призвания, для которого возвращение к милому домашнему очагу честной любви было постоянной потребностью, при широкой деятельности, требованиях поэзии и стремлении к природе, при его общении с государственными интересами». Я затрудняюсь вообразить призвание, которое, подобно арфе, снабжено струнами и при этом имеет «широкую деятельность». Это

какое-то несущееся во всю прыть призвание, которое мчится, как вороной сказочный конь, и потом возвращается к мирному очагу. Ведь я прав, если считаю это несущееся во всю прыть и возвращающееся к домашнему очагу призвание, призвание, занимающееся политикой, оригинальным и настолько же оригинальным и вышедшим из употребления, насколько невозможно «поэтическое призвание, снабженное струнами». По таким одухотворенным изображениям или абсурдам можно познать классического прозаика. Стр. 74: «Если мы откроем глаза и пожелаем честно признаться в находке этого откровения». В этом превосходном обороте ничто так не бросается в глаза, как это сопоставление «находки» со словом «честно». Если кто-нибудь находит что-либо и не отдает, не признается в находке, то это нечестно. Штраус поступает наоборот и считает необходимым открыто хвалить это и признаваться. «Но кто же бранит его» — как спросил один спартаец. Штраусу делается еще веселее. Вдруг мы видим «трех гениальных мастеров, из которых каждый следующий стоит на плечах предшественников», стр. 361. Это действительно образец высшей школы верховой езды, которые нам дают Гайдн, Моцарт и Бетховен. Мы видим Бетховена, как он, подобно лошади (стр. 356), перепрыгивает рогатку только что проведенной вымощенной улицы (beschlagen — подкованный)¹. Можем ли мы представить это себе? Правда, мы до сих пор знали, что подковавшей может быть лишь лошадь. Так же звучит: «Роскошный парник для грабежей и убийств» (стр. 287). Кроме этих чудес, является еще «чудо, осужденное декретом на изгнание» (стр. 176). Внезапно являются кометы (стр. 164), но Штраус успокаивает нас: «При слабых народцах кометы не может быть никакой речи о Бетховене». Действительно, это утешение, потому что иначе при слабом народце, принимая и соображения жителей, нельзя ни за что поручиться. Между прочим, новое зрелище: Штраус сам «вьется» около национального чувства человечности (стр. 258), в то время как другой «все время скользит вниз к демократии» (стр. 267). Вниз! Да, не вверх! Молит наш артист языка,

¹ Здесь: непереводаемая игра слов.

который на стр. 269 действительно ложно утверждает, что «к органическому строению принадлежит действительное благородство». В высшей сфере движутся, непостижимо высоко, над нами явления, заслуживающие внимания. Например: «Израсходование спиритуалистических предвзятостей человека, законов природы» (стр. 201), или (стр. 201): «Опровержение недоступности». На стр. 241 разыгрывается опасная драма, где «борьба за существование в царстве зверей будет оставлена вследствие достаточности». На стр. 359 удивительным образом «подскакивает человеческий голос при инструментальной музыке». А каким чудом открывается дверь. Стр. 177: Она «выбрасывается в невозвратное»... Стр. 123: «Взгляд во время смерти видит, как весь человек, как он есть, погибает». Никогда еще до Штрауса, этого укротителя языка, взгляд не видел, но мы дожили до его райка и готовы теперь это ценить. Только впервые мы узнали и о том, что «наше чувство реагирует для Вселенной, когда оно повреждено и реагирует религиозно». По этому поводу мы вспоминаем о соответствующей процедуре...

Мы уже знаем, каково возбуждающее средство, дающее возможность увидеть «выдающиеся фигуры», хотя бы, по меньшей мере, по колению; и почитаем себя счастливыми из-за того, что мы отнеслись нормально к классическому прозаику, хотя и с ограничениями его взглядов.

Говоря честно, все то, что мы видели, были только «глиняные ноги», и что-то, что казалось натуральным цветом тела, было только раскрашенной глиной. Конечно, культура филистеров в Германии будет рассержена, если будут говорить о размалеванных истуканах там, где они видят живого Бога. Кто же осмелится опровергнуть их образы, тому следует серьезно опасаться говорить им в лицо из боязни их гнева, потому что они разучились отличать жизнь от смерти, действительное от мнимого, оригинальное от поддельного, и Бога от идолов, и то, что их здоровый человеческий инстинкт к действительному и справедливому совершенно потерял. Сама культура склоняется к упадку, и уже теперь падают черты ее владычества, уже теперь падает ее пурпурная мантия, а когда падает пурпур, то за ним и герцог. На этом я оканчиваю свои разоблаче-

ния. Эти разоблачения принадлежат одному, а что может сделать один против целого света, даже если его голос слышен повсюду? Его приговор будет тоже состоять в том, чтобы украсить вас даже слишком пышно перьями страуса (Штрауса?)¹, «согласно такому же количеству субъективной правды, как без нее объективная бывает неопровержимой». Не правда ли, мои друзья? Поэтому будьте все-таки полны бодрости духа; когда-нибудь вы будете иметь по меньшей мере результаты вашего старания «относительно такого же количества, как и без него». Когда-нибудь! Именно тогда, когда будет несовременным делать то, что считается всегда современным, а теперь более чем когда-либо необходимо говорить правду.

¹ Der Strauß (Strauss) – страус, по-немецки читается так же, как фамилия Штраус.

О ПОЛЬЗЕ И ВРЕДЕ ИСТОРИИ ДЛЯ ЖИЗНИ

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Мне, во всяком случае, ненавистно все, что только поучает меня, не расширяя и непосредственно не оживляя моей деятельности»¹. Эти слова Гёте, это его задушевное *ceterum censeo*² могли бы служить вступлением к нашему рассуждению о положительной или отрицательной ценности истории. Ибо в этом рассуждении мы намерены показать, почему поучение без оживления, почему знание, сопряженное с ослаблением деятельности, почему история, как драгоценный избыток знания и роскошь, нам должны быть, по выражению Гёте, серьезно ненавистны, — а именно потому, что мы нуждаемся еще в самом необходимом, и потому, что все излишнее есть враг необходимого. Конечно, нам нужна история, но мы нуждаемся в ней иначе, чем избалованный и праздный любитель в саду знания, с каким бы высокомерным пренебрежением последний ни смотрел на наши грубые и неизящные потребности и нужды. Это значит, что она нужна нам для жизни и деятельности, а не для удобного уклонения от жизни и деятельности или тем менее для оправдания себялюбивой жизни и трусливой и дурной деятельности. Лишь поскольку история служит жизни, постольку мы сами согласны ей служить; а между тем существует такой способ служения истории и такая оценка ее, которые ведут к захирению и вырождению жизни: явление, исследовать которое в связи с выдающимися симптомами нашего времени теперь настолько же необходимо, насколько, может быть, это и тягостно.

¹ Из письма Гёте к Шиллеру от 19 декабря 1798 г.

² При всем том я думаю (*лат.*).

Я стремился изобразить чувство, которое неоднократно меня мучило; моей мезтью ему пусть будет то, что я его теперь предаю гласности. Может быть, это изображение побудит кого-нибудь заявить мне, что и он тоже испытал это чувство, но что мне оно известно не в его чистом, первоначальном виде и что я выразил его далеко не с подобающей уверенностью и зрелостью понимания. Таково, может быть, мнение некоторых; большинство же скажет мне, что это — совершенно извращенное, неестественное, отвратительное и просто непозволительное чувство или даже что я показал себя в нем недостойным того могущественного тяготения нашего времени к истории, которое, как известно, ясно обнаружилось за последние два поколения, в особенности среди немцев. Но во всяком случае тем, что я беру на себя смелость дать точное описание природы моего чувства, я скорее способствую охране господствующих приличий, чем подрываю их, ибо я таким образом доставляю возможность многим рассыпаться в комплиментах перед подобным направлением времени. Я же приобретаю для себя еще нечто, что для меня гораздо дороже, чем общественное благоприличие, именно возможность получить публичное поучение и строгое наставление насчет смысла нашего времени.

Несвоевременным я считаю также и это рассуждение, ибо я делаю в нем попытку объяснить нечто, чем наше время не без основания гордится, именно его историческое образование, как зло, недуг и недостаток, свойственные времени, ибо я думаю даже, что мы все страдаем изнурительной исторической лихорадкой и должны были бы по крайней мере сознаться в том, что мы страдаем ею. Если же Гёте был прав, когда утверждал, что, культивируя наши добродетели, мы культивируем также и наши пороки, и если, как это известно всем, гипертрофированная добродетель — каковой представляется мне историческое чувство нашего времени — может сделаться столь же губительной для народа, как и гипертрофированный порок, — то почему бы не дать мне возможности сказать то, что я думаю? К моему оправданию, не умолчу также и о том, что наблюдения, вызвавшие во мне упомянутые выше мучительные ощущения, сделаны мною в значительной части над

самим собою и только в целях сравнения над другими и что я, оставаясь сыном своего времени, пришел к столь несвоевременным выводам лишь в той мере, в какой я вместе с тем являюсь питомцем прежних эпох, особенно греческой. Некоторое право на это дает мне, как мне думается, также и моя специальность классического филолога, ибо я не знаю, какой еще смысл могла бы иметь классическая филология в наше время, как не тот, чтобы действовать несвоевременно, т. е. вразрез с нашим временем, и благодаря этому влиять на него — нужно надеяться, в интересах грядущей эпохи.

1

Погляди на стадо, которое пасется около тебя: оно не знает, что такое вчера, что такое сегодня, оно скачет, жует траву, отдыхает, переваривает пищу, снова скачет, и так с утра до ночи и изо дня в день, тесно привязанное в своей радости и в своем страдании к столбу мгновения и потому не зная ни меланхолии, ни пресыщения. Зрелище это для человека очень тягостно, так как он гордится перед животным тем, что он человек, и в то же время ревнивым оком смотрит на его счастье — ибо он, подобно животному, желает только одного: жить, не зная ни пресыщения, ни боли, но стремится к этому безуспешно, ибо желает он этого не так, как животное. Человек может, пожалуй, спросить животное: «Почему ты мне ничего не говоришь о твоём счастье, а только смотришь на меня?» Животное не прочь ответить и сказать: «Это происходит потому, что я сейчас же забываю то, что хочу сказать», — но тут же оно забывает и этот ответ и молчит, что немало удивляет человека.

Человек удивляется также и самому себе, тому, что он может научиться забвению и что он навсегда прикован к прошлому; как далеко и как бы быстро он ни бежал, цепь бежит вместе с ним. Не чудо ли, что мгновение, которое столь же быстролетно появляется, как и исчезает, которое возникает из ничего и превращается в ничто, что это мгновение тем не менее возвращается снова, как призрак, и нарушает покой другого позднейшего мгновения. Непре-

рывно от свитка времени отделяются отдельные листы, выпадают и улетают прочь, чтобы внезапно снова упасть в самого человека. Тогда человек говорит: «Я вспоминаю» — и завидует животному, которое сейчас же забывает и для которого каждое мгновение действительно умирает, погружаясь в туман и ночь и угасая навсегда. Столь *неисторически* живет животное: оно растворяется в настоящем, как целое число, не оставляя по себе никаких странных дробей, оно не умеет притворяться, ничего не скрывает и в каждый данный момент является вполне тем, что оно есть, и потому не может не быть честным. Человек же, напротив, должен всячески упираться против громадной, все увеличивающейся тяжести прошлого; последняя или пригибает его вниз, или отклоняет его в сторону, она затрудняет его движение, как невидимая и темная ноша, от которой он для виду готов иногда отречься, как это он слишком охотно и делает в обществе равных себе, чтобы возбудить в них зависть. Поэтому-то его волнует, как воспоминание об утраченном рае, зрелище пасущегося стада или более знакомое зрелище ребенка, которому еще нет надобности отречься от какого-либо прошлого и который в блаженном неведении играет между гранями прошедшего и будущего. И все же играм ребенка также наступает конец: слишком рано отнимается у него способность забвения. Тогда научается он понимать значение слова «было», того рокового слова, которое, знаменуя для человека борьбу, страдание и пресыщение, напоминает ему, что его существование, в корне, есть никогда не завершающееся *Imperfectum*. Когда же смерть приносит наконец желанное забвение, то она похищает одновременно и настоящее вместе с жизнью человека и этим прикладывает свою печать к той истине, что наше существование есть непрерывный уход в прошлое, т. е. вещь, которая живет постоянным самоотрицанием, самопожиранием и самопротиворечием.

Если счастье, если погоня за новым счастьем в каком бы то ни было смысле есть то, что привязывает живущего к жизни и побуждает его жить дальше, то, может быть, циник ближе к истине, чем всякий другой философ, ибо счастье животного, как самого совершенного циника, слу-

жит живым доказательством истинности цинизма. Самое крошечное счастье, если только оно непрерывно и делает человека счастливым, конечно, есть несравненно большее счастье, чем величайшее счастье, которое появляется только как эпизод или, так сказать, как мимолетное настроение, как безумный каприз среди постоянных страданий, страстей и лишений. Но как для самого маленького, так и для самого большого счастья существует только одно условие, которое делает счастье счастьем: способность забвения, или, выражаясь более научно, способность в течение того времени, пока длится это счастье, чувствовать *неисторически*. Кто не может замереть на пороге мгновения, забыв все прошлое, кто не может без головокружения и страха стоять на одной точке, подобно богине победы, тот никогда не будет знать, что такое счастье, или, еще хуже: он никогда не сумеет совершить того, что делает счастливыми других. Представьте себе как крайний пример человека, который был бы совершенно лишен способности забывать, который был бы осужден видеть повсюду только становление: такой человек потерял бы веру в свое собственное бытие, в себя самого, для такого человека все расплылось бы в ряд движущихся точек, и он затерялся бы в этом потоке становления: подобно верному ученику Гераклита, он в конце концов не нашел бы в себе мужества пошевелить пальцем. Всякая деятельность нуждается в забвении, подобно тому как всякая органическая жизнь нуждается не только в свете, но и в темноте. Человек, который пожелал бы переживать все только исторически, был бы похож на того, кто вынужден воздерживаться от сна, или же на животное, осужденное жить только все новым и новым пережевыванием одной и той же жвачки. Таким образом, жить почти без воспоминаний, и даже счастливо жить без них, вполне возможно, как показывает пример животного; но совершенно и безусловно немыслимо *жить* без возможности забвения вообще. Или, чтобы еще проще выразить мою мысль: *существует такая степень бессонницы, постоянного пережевывания жвачки, такая степень развития исторического чувства, которая влечет за собой громадный ущерб для всего живого и в конце концов приводит его к гибели, будет ли то отдельный человек, или народ, или культура.*

Чтобы найти эту степень и при помощи ее определить границу, за пределами которой прошедшее подлежит забвению, если мы не желаем, чтобы оно стало могильщиком настоящего, необходимо знать в точности, как велика *пластическая сила* человека, народа или культуры; я разумею силу своеобразно расти из себя самого, претворять и поглощать прошедшее и чужое и излечивать раны, возмещать утраченное и восстанавливать из себя самого разбитые формы. Существуют люди, которые обладают этой силой в столь незначительной степени, что они исходят безнадежно кровью от одного какого-нибудь переживания, от одного какого-либо страдания, часто даже от одной какой-нибудь легкой несправедливости, как от совершенно незаметной кровавой ранки; с другой же стороны, есть и такие, которых самые нелепые и самые ужасные невзгоды или даже их собственные злые деяния столь мало трогают, что они даже среди всего этого или вскоре после этого достигают сравнительного благополучия и некоторого спокойствия совести. Чем глубже у данного человека заложены корни его внутренней природы, тем большую часть прошлого способен он усвоить себе или переработать по-своему; и если бы мы пожелали представить себе наиболее могучую и наиболее необузданную натуру, то мы могли бы узнать ее по тому, что для нее историческое чувство не имело бы никакой границы, за которой оно могло бы оказывать вредное или разрушительное влияние; она все прошедшее, принадлежи это последнее ей или будь оно совершенно ей чуждо, привлекала бы к себе, усваивала и претворяла бы, так сказать, в свою кровь. То, чего такая натура не может подчинить себе, она сумела бы забыть; оно бы не существовало для нее, горизонт ее был бы замкнут и закончен, и ничто не могло бы напомнить ей, что по ту сторону этого горизонта существуют люди, страсти, учения, цели. И это всеобщий закон, все живое может стать здоровым, сильным и плодотворным только внутри известного горизонта; если же оно не способно ограничить себя известным горизонтом и в то же время слишком себялюбиво, чтобы проникнуть взором в пределы чужого, то оно истощается, медленно ослабевая, или порывисто идет к преждевременной гибели. Веселость, спокойная совесть,

радостная деятельность, доверие к грядущему — все это зависит как у отдельного человека, так и у народа от того, существует ли для него линия, которая отделяет доступное зрению и светлое от непроницаемого для света и темного, зависит от того, умеет ли он одинаково хорошо вовремя забывать, как и вовремя вспоминать, от способности здравого инстинкта определять, когда нужно ощущать исторически и когда — неисторически. Отсюда положение, к рассмотрению которого я приглашаю читателя: *историческое и неисторическое одинаково необходимы для здоровья отдельного человека, народа и культуры.*

Относительно сказанного каждый ближайшим образом может сделать следующее наблюдение: исторические знание и чувство известного человека могут быть весьма ограничены, его горизонт может быть так же сужен, как горизонт обитателя альпийской долины, в каждое суждение он может вкладывать какую-нибудь несправедливость, в каждый опыт — ложное убеждение, что он первый его сделал, — и, несмотря на всю свою несправедливость и все свои ошибки, он будет стоять перед нами в своем неискоренимом здоровье и полной силе и радовать все взоры, в то время как рядом с ним несравненно более справедливый и образованный человек болеет и падает вследствие того, что линии его горизонта постоянно беспокойно передвигаются и что он поэтому никак не может выпутаться из несравненно более тонкой сети своей справедливости и истины, чтобы снова вернуться к непосредственным желаниям и влечениям. С другой стороны, мы видели животное, которое, будучи совершенно лишено исторического чувства и заключено внутри горизонта, сводящегося чуть ли не к одной точке, наслаждается тем не менее известным счастьем или по крайней мере живет, не зная пресыщения и притворства; поэтому мы должны считать способность чувствовать в известных пределах неисторически более важной и более первоначальной, поскольку она является фундаментом, на котором только вообще и может быть построено нечто правильное, здоровое и великое, нечто подлинно человеческое. Неисторическое подобно окутывающей атмосфере, в которой жизнь создается лишь с тем, чтобы исчезнуть вновь с уничтожением этой атмосферы.

Правда, только благодаря тому, что человек может ввести в границы этот неисторический элемент при помощи мысли, передумывания, сравнения, отделения и соединения, только благодаря тому, что это обволакивающее, ограничивающее туманное облако прорезывается ярким, молниеносным лучом света, — т. е. только благодаря способности использовать прошедшее для жизни и бывшее вновь превращать в историю человек делается человеком; но в избытке истории человек снова перестает быть человеком, а без упомянутой оболочки неисторического он никогда бы не начал и не отважился бы начать человеческого существования. Где мы найдем те деяния, которые человек мог бы совершить, не войдя предварительно в туманную полосу неисторического? Или, оставляя в стороне образы и прибегая для иллюстрации этой мысли к примеру, представим себе человека, которого бросает во все стороны и влечет какая-нибудь сильная страсть к женщине или к великой идее: как изменяется для него его мир! Оглядываясь назад, он чувствует себя слепым; когда он прислушивается к чему-нибудь со стороны, все чужое кажется ему глухим шумом, лишенным всякого значения; все же, что он вообще способен теперь воспринимать, никогда он еще не воспринимал столь ощутительно близким, столь красочным, звучащим, освещенным, как бы действующим на все его чувства одновременно. Все его оценки подверглись изменению или потеряли прежнее значение; многого он совсем не может более ценить, ибо почти вовсе не ощущает его: он спрашивает себя, неужели он так долго был рабом чужих слов, чужих мнений; он удивляется тому, что его память неутомимо вращается все в том же круге и в то же время слишком слаба и утомлена, чтобы хоть раз решиться сделать скачок за пределы этого круга. Это самое несправедливое на свете состояние, ограниченное, неблагодарное к прошлому, слепое к опасностям, глухое к предупреждениям, маленький живой водоворот в мертвом море ночи и забвения; и все-таки это состояние будучи глубоко неисторическим и антиисторическим — является лоном, порождающим не только несправедливое, но, скорее, всякое действительное деяние, и ни один художник никогда не напишет своей картины, ни один полководец не одержит

победы, ни один народ не завоюет свободы, если все они в подобном неисторическом состоянии предварительно не жаждали этой цели и не стремились к ней. Как всякий деятель, по выражению Гёте, всегда бессовестен, так же он и чужд знанию, он забывает все остальное, чтобы достигнуть одного, он несправедлив к тому, что лежит позади него, и знает только одно право — право того, что в данную минуту должно совершиться. Поэтому каждый деятель любит свое деяние в бесконечно большей степени, чем оно этого заслуживает; и лучшие деяния совершаются при таком избытке любви, которого они во всяком случае не могут заслуживать, как бы неизмеримо велика ни была вообще их ценность.

Если бы кто-нибудь получил возможность в целом ряде случаев проникнуть в ту неисторическую атмосферу, в которой возникает каждое великое историческое событие, и подышать ею некоторое время, то такой человек сумел бы, может быть, как познающее существо, возвыситься до *над-исторической* точки зрения, на которую Нибур¹ однажды указал как на возможный результат исторических размышлений. «Для одной цели, по крайней мере, — говорит он, — пригодна история, ясно и основательно понятая: она показывает, что даже величайшие и гениальнейшие представители нашего человеческого рода не сознают, насколько случайно их глаз принял ту форму, через которую они не только сами смотрят, но и насильственно заставляют смотреть всех других, — насильственно потому, что интенсивность их сознания необыкновенно велика. Кто не знает и не понял этого совершенно определенно и на основании целого ряда случаев, того поработает явление могучего духа, вкладывающего в данную форму высшее напряжение страсти». Над-исторической мы могли бы назвать эту точку зрения потому, что тот, кто стоит на ней, мог бы навсегда потерять охоту жить дольше и участвовать в исторической работе, постигнув с полной ясностью важнейшее условие всякой деятельности, именно ту слепоту и ту несправедливость, которые царствуют

¹ *Нибур Бартольд Георг* (1776—1831) — немецкий историк античности. Основной труд — «Римская история».

в душе каждого деятеля; он был бы даже излечен от чрезмерного уважения к истории: ведь он научился бы по поводу каждого человека, по поводу каждого события греческой или турецкой истории времен первого или девятнадцатого столетия давать себе ответ на вопрос, как и для чего мы живем. Тот, кто вздумал бы спросить своих знакомых, желали бы они еще раз пережить последние десять или двадцать лет, мог бы легко подметить, кто из них имеет задатки для той над-исторической точки зрения, о которой мы упоминали выше; правда, что они все ответили бы, вероятно, на этот вопрос «нет», но они указали бы различные основания для этого «нет». Одни, может быть, для своего утешения скажут: «Следующие двадцать будут лучше». Это те, о которых Давид Юм насмешливо замечает¹:

And from the dregs of life hope to receive,
What the first sprightly running could not give².

Таких людей мы назовем историческими; всякое обращение к прошлому вызывает в них стремление к будущему, распаляет в них стремление к будущему, распаляет в них решимость продолжать жизненную борьбу, воспаляет в них надежду на то, что нужное еще придет, что счастье скрывается за той горой, к которой они направляют свой путь. Эти исторические люди верят, что смысл существования будет все более раскрываться в течение *процесса* существования, они оглядываются назад только затем, чтобы путем изучения предшествующих стадий процесса понять его настоящее и научиться энергичнее желать будущего; они не знают вовсе, насколько неисторически они мыслят и действуют, несмотря на весь свой историзм, и в какой степени их занятия историей являются служением не чистому познанию, но жизни.

Но тот же вопрос, на который мы получили первый ответ, может вызвать иногда и другой ответ. Правда, и этот

¹ Эти стихи принадлежат не Юму, а выдающемуся английскому поэту и драматургу XVII в. Джону Драйдену. Юм цитирует пьесу Драйдена «Аурангзеб» (акт IV, ст. 1).

² От осадка жизни они надеются получить то, чего не могло дать первое страстное движение (*англ.*).

ответ сведется к тому же «нет!» — но к иначе обоснованному «нет», именно к «нет» над-исторического человека, который видит спасение не в процессе, но для которого мир в каждое отдельное мгновение представляется как бы остановившимся и законченным. Чему, в самом деле, могли бы еще научить новые десять лет такого человека, если это не удалось сделать предыдущим десяти годам!

Заключается ли смысл исторического поучения в счастье или в резиньяции, в добродетели или в покаянии, в этом над-исторические люди никогда не были согласны между собой; но, в противоположность всем историческим точкам зрения на прошлое, все они с полным единодушием приходят к одному выводу: прошлое и настоящее — это одно и то же, именно нечто, при всем видимом разнообразии типически одинаковое и, как постоянное повторение непреходящих типов, представляющее собой неподвижный образ неизменной ценности и вечно одинакового значения. Сотни различных языков соответствуют тем же типически прочным потребностям человека, так что тот, кто понял бы сущность этих потребностей, не смог бы из всех этих языков узнать ничего нового; точно так же над-исторический мыслитель освещает себе изнутри всю историю народов и отдельных личностей, восстанавливая в своем ясновидении первоначальный смысл различных исторических иероглифов и постепенно даже уклоняясь от утомляющего притока все новых и новых письмен: ибо бесконечный переизбыток развертывающихся перед ним событий не может не вызывать в нем в конце концов чувства сытости, пресыщения и даже отвращения! Поэтому даже самый смелый между ними в конечном счете, может быть, готов сказать своему сердцу вместе с Джакомо Леопарди¹: «Среди живущего нет ничего, что было бы достойно твоего сочувствия, и земля не стоит твоего вздоха. Наше существование есть страдание и скука, а мир не что иное, как грязь. Успокойся»².

Но оставим над-историческим людям их отвращение и их мудрость: давайте лучше радоваться сегодня от всего

¹ Леопарди Джакомо (1798—1837) — итальянский поэт-романтик.

² Из стихотворения Дж. Леопарди «Il poeta a sè stesso».

сердца нашему неразумию и приветствовать в лице себя тех, кто деятельно идет вперед и поклоняется процессу. Пусть наша оценка исторического есть только предрассудок Запада — лишь бы мы в пределах этих предрассудков шли вперед, а не стояли на месте! Если бы только мы могли постоянно делать успехи в одном — именно в изучении истории для целей *жизни!* Мы охотно будем тогда готовы признать, что над-исторические люди обладают бóльшим запасом мудрости, чем мы, если только мы могли бы быть уверены, что у нас больше жизни, чем у них: ибо тогда наше неразумие имеет во всяком случае больше будущности, чем их мудрость. И чтобы не оставить никаких сомнений в значении этой противоположности между жизнью и мудростью, я, пользуясь издавна известным и применявшимся всегда с успехом приемом, прямо выставлю несколько тезисов.

Историческое явление, всесторонне познанное в его чистом виде и претворенное в познавательный феномен, представляется для того, кто познал его, мертвым: ибо он узнал в нем заблуждение, несправедливость, слепую страсть и вообще весь темный земной горизонт этого явления и вместе с тем научился видеть именно в этом его историческую силу. Эта сила сделалась теперь бессильной для него как познавшего, но, может быть, еще не сделалась таковой для него как живущего.

История понимается как чистая наука и, ставшая самодержавной, представляет собой для человечества род окончательного расчета с жизнью. Историческое образование может считаться целительным и обеспечивающим будущее, только когда оно сопровождается новым могучим жизненным течением, например нарождающейся культурой, т. е. когда оно находится во власти и в распоряжении какой-нибудь высшей силы, а не владеет и распоряжается самостоятельно.

История, поскольку она сама состоит на службе у жизни, подчинена неисторической власти и потому не может и не должна стать, ввиду такого своего подчиненного положения, чистой наукой, вроде, например, математики. Вопрос же, в какой степени жизнь вообще нуждается в услугах истории, есть один из важнейших вопросов, свя-

занных с заботой о здоровье человека, народа и культуры. Ибо при некотором избытке истории жизнь разрушается и вырождается, а вслед за нею вырождается под конец и сама история.

2

Что тем не менее жизнь нуждается в услугах истории, это должно быть понято с тою же ясностью, как и другое положение, которое будет доказано дальше, именно, что избыток истории вредит жизни. История принадлежит живущему в тройном отношении: как существу деятельному и стремящемуся, как существу охраняющему и почитающему и, наконец, как существу страждущему и нуждающемуся в освобождении. Этой тройственности отношений соответствует тройственность родов истории, поскольку можно различать *монументальный*, *антикварный* и *критический* род истории.

История принадлежит прежде всего деятельному и мощному, тому, кто ведет великую борьбу, кто нуждается в образцах, учителях, утешителях и не может найти таких между своими современниками и в настоящем. Так принадлежала история Шиллеру: ибо наше время, по словам Гёте, так худо, что поэт не встречает более в окружающей его жизни нужной ему натуры. Имея в виду деятельные натуры, Полибий¹, например, называет политическую историю действительной школой для подготовки к управлению государством и превосходным учителем, который помогает нам мужественно выносить смены счастья, напоминая о несчастьях других. Кто научился усматривать именно в этом смысл истории, тому должно быть крайне досадно видеть, как любопытные путешественники или педантичные микрологи карабкаются по пирамидам великих эпох прошлого; там, где он находит стимулы к подражанию и усовершенствованию, ему противно встретить жадного до развлечений и сенсаций туриста, который фланирует среди исторических событий, как среди накопленных сокровищ картинной галереи. Деятельная натура, чтобы не

¹ *Полибий* (ок. 200 — ок. 120 до н. в.) — древнегреческий историк.

потерять окончательно мужества и не почувствовать отращения среди дряблых и безнадежных празднолюбцев, среди мнимо деятельных, в действительности же только волнующихся и барахтающихся современников, оглядывается назад и прерывает свой стремительный бег к поставленной цели, чтобы немного перевести дух. Целью же своей деятель всегда избирает какое-либо счастье, если не свое собственное, то счастье целого народа или всего человечества; он бежит от резињяции¹ и пользуется историей как средством против резињяции. Большею частью его не ждет никакая награда, а разве только слава, т. е. право на почетное место в храме истории, где он может, в свою очередь, быть для следующих поколений учителем, утешителем и предостерегателем. Ибо его заповедь гласит: то, что однажды помогло развернуть и наполнить еще более прекрасным содержанием понятие «человек», то должно быть сохранено навеки, чтобы вечно выполнять это назначение. Что великие моменты в борьбе единиц образуют одну цепь, что эти моменты, соединяясь в одно целое, знаменуют подъем человечества на вершины развития в ходе тысячелетий, что для меня вершина подобного давно минувшего момента сохраняется во всей своей живости, яркости и величии, — в этом именно и находит свое выражение основная мысль той веры в человечество, которая вызывает требование *монументальной* истории. Но именно вокруг требования, чтобы великое было вечным, и разгорается наиболее ожесточенная борьба. Ибо все остальное, что живет, громко протестует против этого. Монументальное не должно появляться — вот обратный лозунг. Тупая привычка, все мелкое и низкое, заполняющее все уголки мира и окутывающее тяжелым земным туманом все великое, становится поперек пути, которым шествует это великое к бессмертию, воздвигая всяческие препятствия, наводя на ложный след и выделяя удушливые испарения. Путь же этот идет через мозг людей, через головы затравленных и скоропреходящих животных, которые снова и снова появляются на поверхности жизни для тех же бед и с трудом поддерживают некоторое время свое существование. Ибо

¹ От фр. *resignation* — покорность судьбе, смирение.

они прежде всего хотят одного: жить во что бы то ни стало. Кто мог бы предположить, что между ними происходит то упорное состязание в беге с факелами, устраиваемое монументальной историей, которым только и может жить дальше великое! И все-таки снова и снова просыпаются единицы, которые, оглядываясь на прошлое величие и подкрепленные созерцанием его, испытывают такое блаженство, словно человеческая жизнь — великолепное дело, а самым прекрасным плодом этого горького растения является сознание, что некогда люди, совершая круг своего существования, кто — гордо и мощно, кто — глубокомысленно, кто — полный сострадания и готовности помочь другим, — все завещали потомству одно учение: наиболее прекрасна жизнь того, кто не печется о ней. Тогда как обыкновенный человек относится к отведенному ему сроку существования с глубочайшей серьезностью и страстностью, те, о которых мы только что говорили, сумели, напротив, подняться в своем шествии к бессмертию и монументальной истории до олимпийского смеха или, по крайней мере, до снисходительного презрения; они нередко сходили в могилу с иронической улыбкой, ибо, в самом деле, что могло быть в них похоронено! Разве только то, что всегда угнетало их, как нечистый нарост тщеславия и животных инстинктов, и что осуждено теперь на забвение, будучи уже давно заклеено их собственным презрением. Но одно будет жить — это монограмма их сокровеннейшего существа, их произведения, их деяния, редкие проблески их вдохновения, их творения; это будет жить, ибо ни одно из позднейших поколений не может обойтись без него. В этом просветленном виде слава является все-таки чем-то большим, чем простым лакомым блюдом нашего себялюбия, как ее характеризовал Шопенгауэр, ибо она есть вера в тесную связь и непрерывность великого всех эпох, она есть протест против непрерывной смены поколений и изменчивости вещей.

Чем же в таком случае может быть полезно современному человеку монументальное воззрение на прошлое, т. е. изучение того, что является классическим и редким в прежних эпохах? Тем, что он научается понимать, что то великое, которое некогда существовало, было, во всяком

случае, хоть раз *возможно* и что поэтому оно может стать возможным когда-нибудь еще раз; он совершает свой путь с большим мужеством, ибо теперь сомнения в осуществимости его желаний, овладевающие им в минуты слабости, лишаются всякой почвы. Предположим, что кто-нибудь поверил, что для основательного искоренения вошедшей ныне в моду в Германии образованности достаточно сотни продуктивных, воспитанных в новом духе и деятельных людей, — как сильно может ободрить его тот факт, что культура эпохи Возрождения была вынесена на плечах такой же кучкой в сто умов.

И все-таки — чтобы на основании этого примера получить сейчас же некоторые новые выводы — насколько расплывчато и неустойчиво, насколько неточно было бы такое уподобление, сколь многое приходится игнорировать в целях этого укрепляющего действия! К какому насилию приходится прибегать, чтобы втиснуть индивидуальность прошлого в одну общую форму и в целях полного соответствия обломать все ее острые углы и линии! В сущности, то, что было возможно однажды, могло бы снова сделаться возможным во второй раз лишь в том случае, если справедливо убеждение пифагорейцев, что при одинаковой констелляции небесных тел должны повторяться на земле одинаковые положения вещей вплоть до отдельных, незначительных мелочей; так что всякий раз, как звезды занимали бы известное положение, стоик соединялся бы с эпикурейцем для того, чтобы убить Цезаря, а при другом положении Колумб открывал бы Америку. Только в том случае, если бы земля каждый раз разыгрывала сызнова свою пьесу после пятого акта, если бы с точностью установлено было, что будут возвращаться снова через определенные промежутки времени то же сплетение мотивов, тот же *deus ex machina*¹, та же катастрофа, могучий человек мог бы пожелать этой монументальной истории в ее полной иконической *истинности*, т. е. каждого факта в его точно установленной особенности и индивидуальности; вероятно, поэтому не прежде, чем астрономы снова превратятся в астрологов. Но до наступления этого момента

¹ См. сноску на с. 88.

монументальная история не может нуждаться в такой полной *истинности*: она всегда будет сближать разнородные элементы, обобщать и, наконец, отождествлять их; она всегда будет смягчать различия мотивов и побуждений, чтобы за счет *causae*¹ представить *effectus*² в монументальном виде, именно как нечто типичное и достойное подражания; ввиду того что она по возможности игнорирует причины, ее можно было бы назвать почти без преувеличения собранием «эффектов в себе», т. е. таких событий, которые будут всегда и везде производить эффект. То, что празднует народ в своих празднествах или во время религиозных или военных годовщин, и есть, в сущности, такой «эффект в себе»; именно он не дает спать честолюбивым людям, его, как амулет, носят на сердце предприимчивые натуры, а вовсе не действительное историческое *сплетение* причин и следствий, которое, всесторонне исследованное, могло бы служить только доказательством того, что в азартной игре будущего и случая никогда не повторяется вполне одинаковая комбинация.

До тех пор пока душа исторического описания будет заключаться в тех великих *побуждениях*, которые черпает из него могучая личность, пока прошлое будет изображаться как нечто достойное подражания и как доступное подражанию и могущее повториться еще раз, — до тех пор истории, конечно, грозит опасность подвергнуться некоторому искажению, приукрашиванию и в силу этого сближению со свободным вымыслом; мало того, были эпохи, которые совершенно не могли провести границу между монументальным прошлым и мифического характера фикцией; ибо как из того, так и из другого мира могут быть извлечены одинаковые стимулы. Если поэтому монументалистское изображение прошлого *господствует* над остальными способами исторического описания, т. е. над антикварным и критическим, то от этого *страдает* прежде всего само прошлое: целые значительные отделы прошлого предаются забвению и пренебрежению и образуют как бы серый, однообразный поток, среди которого возвы-

¹ Причины (лат.).

² Эффект (лат.).

паяются, как острова, отдельные разукрашенные факты; в редких личностях, которые выделяются на этом фоне, бросается в глаза нечто неестественное и чудесное, вроде золотого бедра, которое ученики Пифагора мнили видеть у своего учителя. Монументальная история вводит в заблуждение при помощи аналогий: мужественных она путем соблазнительных параллелей воодушевляет на подвиги отчаянной смелости, а одушевление превращает в фанатизм; когда такого рода история западает в головы способных эгоистов и мечтательных злодеев, то в результате подвергаются разрушению царства, убиваются владельцы, возникают войны и революции, и число исторических «эффектов в себе», т. е. следствий без достаточных причин, снова увеличивается. До сих пор шла речь о бедах, которые может натворить монументальная история в среде могучих и деятельных натур, безразлично, будут ли эти последние добрыми или злыми; но можно себе представить, каким окажется ее влияние, если ею завладеют и постараются ее использовать бессильные и малодеятельные натуры!

Возьмем самый простой и наиболее часто встречающийся пример. Представим себе нехудожественные и малохудожественные натуры во всеоружии средств, которые может дать монументальная история искусства. Против кого они обратят теперь свое оружие? Против своих наследственных врагов, против людей с сильно выраженной художественной индивидуальностью, т. е. против тех, которые одни были бы в состоянии у этого рода истории действительно научиться, т. е. научиться тому, что нужно для жизни, и могли бы претворить воспринятое в более высокую практику. Но им-то и преграждают путь, им-то и заслоняют свет, кружась с необыкновенным усердием в какой-то идолопоклоннической пляске вокруг плохо понятого монумента какого-нибудь великого прошлого и как бы желая тем сказать им: «Смотрите, вот истинное и настоящее искусство; не обращайтесь никакого внимания на тех, кто чего-то ищет, к чему-то стремится!» По-видимому, эта пляшущая толпа присвоила себе даже привилегию «хорошего вкуса»: ибо всегда творческие натуры отеснялись теми, кто были только зрителями и сами не

прикладывали рук к делу, точно так же как во все эпохи политические болтуны казались умнее, справедливее и рассудительнее, чем стоявшие во главе правительства государственные люди. Если же мы перенесем в область искусства обычай всенародного голосования и преобладание численного большинства и заставим художника защищать свое дело как бы перед трибуналом эстетических бездельников, то можно заранее поклясться, что он будет осужден, и осужден не вопреки, а именно *благодаря* тому, что судьи его торжественно провозгласили канон монументального искусства (т. е. того искусства, которое, в согласии с предыдущим объяснением, во все времена «производило эффект»): ведь у них нет ни потребности, ни бескорыстной склонности к современному искусству, т. е. к еще не успевшему сделаться монументальным и не освященному для них авторитетом истории искусству. Напротив, их инстинкт подсказывает им, что искусство может быть убито искусством же: монументальное не должно ни в каком случае вновь возникать, а для этой цели именно пригодно то, что однажды уже заручилось в прошлом авторитетом монументального. Таким образом, они — ценители искусства потому, что они вообще хотели бы упразднить искусство; они выдают себя за врачей, тогда как они, в сущности, задаются целью отравить искусство; они совершенствуют свой язык и свой вкус только для того, чтобы в своей изопренности найти оправдание упорному отказу от предлагаемых им питательных художественных блюд. Ибо они вовсе не хотят, чтобы было создано что-нибудь великое, средством для них служит фраза: «Смотрите, великое уже существует!» В действительности их так же мало трогает то великое, которое уже существует, как и то, которое возникает; об этом свидетельствует вся их жизнь. Монументальная история есть то маскарадное платье, под которым их ненависть к могучим и великим личностям их эпохи выдает себя за удовлетворенное преклонение перед великими и могучими личностями прошедших времен: этот маскарад нужен также для того, чтобы истинный смысл этого способа исторического рассмотрения подменить противоположным: сознают ли они это ясно или нет, но, во всяком случае, действуют

они так, как будто девиз их был: «Пусть мертвые погребают живых».

Каждый из существующих трех типов истории может законно развиваться лишь на известной почве и в известном климате, на всякой другой почве он вырождается в сорную траву, заглушающую здоровые побеги. Если человек, желающий создать нечто великое, вообще нуждается в прошлом, то он овладевает им при помощи монументальной истории; кто, напротив, желает оставаться в пределах привычного и освященного преданием, тот смотрит на прошлое глазами историка-антиквария, и только тот, чью грудь теснит забота о нуждах настоящего и кто задан целью сбросить с себя какую бы то ни было ценою угнетающую его тягость, чувствует потребность в критической, т. е. судящей и осуждающей, истории. Беспечное пересаживание растений порождает немало зла: критик помимо нужды, антикварий без пиетета, знаток великого без способности к великому суть именно такие заросшие сорной травой, оторванные от родной почвы и поэтому выродившиеся растения.

3

Итак, история, во вторую очередь, принадлежит тому, кто охраняет и почитает прошлое, кто с верностью и любовью обращает свой взор туда, откуда он появился, где он стал тем, что он есть; этим благоговейным отношением он как бы погашает долг благодарности за самый факт своего существования. Заботливой рукой оберегая издавна существующее, он стремится сохранить в неприкосновенности условия, среди которых он развился, для тех, которые должны прийти после него, — и в этом выражается его служение жизни. В такой душе домашняя обстановка предков получает совершенно иной смысл: если предки владели ею, то теперь она владеет этой душой. Все мелкое, ограниченное, подгнившее и устарелое приобретает свою особую, независимую ценность и право на неприкосновенность вследствие того, что консервативная и благочестивая душа антикварного человека как бы переселяется в эти вещи и устраивается в них, как в уютном гнезде. История

родного города становится его собственной историей; городские стены, башни на городских воротах, постановления городской думы, народные празднества ему так же знакомы и близки, как украшенный картинками дневник его юности; он открывает самого себя во всем этом, свою силу, свое усердие, свои удовольствия, свои суждения, свою глупость и свои причуды. Здесь жилось недурно, говорит он, ибо и сейчас живетя недурно; здесь можно будет жить недурно и в будущем, ибо мы достаточно упорны и с нами не так-то легко справиться. При помощи этого «мы» он поднимается над уровнем преходящего загадочного индивидуального существования и представляется самому себе гением своего дома, рода и города. По временам он даже за длинным рядом затемняющих и затрудняющих понимание столетий приветствует душу своего народа, как свою собственную душу; способность проникать в сокровенный смысл событий, предчувствовать этот смысл, способность идти по почти стершимся следам, инстинктивное умение правильно читать закрывающие друг друга письма прошлого, быстрое расшифровывание палимпсестов и даже полипсестов — вот его таланты и добродетели. Во всеоружии последних стоял некогда Гёте перед памятником Эрвина фон Штейнбаха¹; в буре овладевших его душой чувств порвалась историческая туманная завеса, отделявшая его от той эпохи; он в первый раз снова увидел создание немецкого духа, «выросшее из сильной и суровой немецкой души». Такой же инстинкт и такие же чутье и влечение руководили итальянцами эпохи Возрождения и пробудили в их поэтах античный гений Италии к новой жизни, к «чудесному новому звону древней музыки струн», как выразился Якоб Буркхардт². Но наивысшую ценность имеет такой исторически-антикварный инстинкт благоговения там, где он озаряет скромные, суровые и даже убогие условия, в которых живет отдельный человек или народность, светом простого, трогательного чувства

¹ Имеется в виду собор в Страсбурге, возведенный немецким архитектором Эрвином фон Штейнбахом.

² *Буркхардт Якоб* (1818—1897) — швейцарский историк и философ культуры, зачинатель «культурно-исторической» школы в историографии.

удовлетворения и довольства; Нибур, например, с искренней прямоотой сознается в том, что он чувствует себя прекрасно среди степей и болот, у свободных крестьян, создавших свою историю, и нисколько не страдает от отсутствия искусства. Чем могла бы история лучше служить жизни, как не тем, что она привязывает даже и менее избалованные судьбой поколения и народности к их родине и родным обычаям, делает их более оседлыми и удерживает от стремления искать счастья на чужбине и бороться за него с другими? По временам кажется даже, что только упрямство и неразумие могут как бы пригвоздить отдельную личность к этому обществу, к этой обстановке, к этому исполненному лишений привычному существованию, к этим голым утесам; но в действительности это — спасительное и в высшей степени полезное с точки зрения интереса общества неразумие, как это хорошо известно каждому, кто ясно представляет себе ужасные последствия страсти к переселениям, в особенности когда она овладевает целыми группами народов, или кто наблюдал вблизи состояние народа, потерявшего преданность своему прошлому и ставшего жертвой неутомимых космополитических поисков новых форм. Противоположное этому чувство, чувство благополучия дерева, пустившего прочные корни, счастье, связанное с сознанием, что твое существование не есть дело случайности и произвола, но есть наследство, цвет и плод известного прошлого и что оно в этом находит свое извинение и даже оправдание, — вот что теперь предпочитают называть истинным историческим чувством.

Разумеется, это не есть то состояние, в котором человек наиболее способен переработать прошлое в чистое знание, так что мы и тут можем наблюдать то же, что мы наблюдали и в области монументальной истории: само прошлое неизбежно подвергается искажению, пока история призвана служить жизни и пока она подчинена власти жизненных инстинктов. Или, прибегая к несколько вольному сравнению: дерево скорее чувствует свои корни, чем видит их, сила же этого чувства измеряется для него величиной и мощностью видимых для него ветвей. Разумеется, дерево при этом очень часто становится жертвой ошибки, но можно себе представить, как велики ошибки дерева, когда дело

идет об окружающем его лесе, о котором оно знает и присутствие которого ощущает, лишь поскольку этот лес задерживает его собственный рост или способствует ему — но и только. Антикварное чувство отдельной личности, городской общины или целого народа ограничено очень тесными горизонтами; многого они вовсе не замечают, а то немногое, что входит в круг их зрения, они видят слишком близко и слишком изолированно; они не находят подходящего масштаба для последнего, считают поэтому все одинаково важным и тем придают слишком большое значение каждому отдельному явлению. В отношении фактов прошлого в этом случае не существует никаких различий в ценности и пропорции, которые были бы вполне пригодны для сравнения этих фактов друг с другом, но всегда лишь меры и пропорции, определяющие отношения этих фактов к личности или народам, изучающим прошлое с антикварной точки зрения.

Но тут всегда близка одна опасность: в конце концов все старое и прошлое, раз оно только попадает в круг нашего зрения, объявляется без дальнейших рассуждений равно достойным уважения, а все, что не соглашается преклониться пред этим старым, т. е. все новое и возникающее, заподозревается и отклоняется. Так, даже греки мирились с существованием иератического стиля в их изобразительном искусстве наряду с существованием свободного и великого стиля, а впоследствии они не только мирились с острыми носами и ледяной улыбкой, но даже усматривали в них особую изысканность вкуса. Когда чувства народа делаются настолько грубыми, когда история служит минувшей жизни так, что подрывает дальнейшую жизнь, и в особенности высшие ее формы, когда историческое чувство народа не сохраняет, а бальзамирует жизнь, — тогда дерево умирает, и притом, вразрез с естественным порядком вещей, умирает постепенно, начиная от вершины и кончая корнями, которые обыкновенно также в конце концов погибают. Сама антикварная история вырождается, когда живая современная жизнь перестает ее одухотворять и одушевлять. Тогда умирает благоговейное отношение к истории, остается только известный ученый навык, эгоистически самодовольно вращающийся вокруг своего цент-

ра. Тут-то нашим взорам открывается отвратительное зрелище слепой страсти к собиранию фактов, неутомимого накапливания всего, что когда-либо существовало. Человек окружает себя атмосферой затхлости; ему удается благодаря антикварной манере низвести даже более выдающиеся способности и более благородную потребность на уровень ненасытного любопытства к новому или, точнее, любопытства к старому и всезнайства; часто же он падает так низко, что под конец довольствуется всякой пищей и с удовольствием глотает даже пыль библиографических мелочей.

Но даже когда такое вырождение не наблюдается, когда антикварная история не теряет почвы под ногами, на которой она только и может произрастать на благо жизни, все-таки опасность еще не может считаться совершенно устраненной, именно если антикварная история развивается слишком пышно и своим ростом заглушает развитие других методов изучения прошлого. Ведь она способна только *сохранять* жизнь, а не порождать ее, поэтому она всегда приуменьшает значение нарождающегося, не обладая для правильной оценки его тем чутким инстинктом, каким располагает, например, монументальная история. Благодаря этому она задерживает энергичную решимость на новое, парализует силы деятеля, который в качестве такового всегда будет и должен оскорблять некоторые святыни. Самый факт, что известная вещь успела состариться, порождает теперь требование признать за ней право на бессмертие: ибо если подсчитать всё, что такой обломок старины — старый обычай отцов, религиозное верование, унаследованная политическая привилегия — переиспытал в течение своего существования, если подсчитать сумму благоговения и поклонения, которыми он окружался со стороны отдельных лиц или поколений, то представляется большой дерзостью или даже кощунством требовать замены подобной старины какой-либо новизной, а такому громадному скоплению благоговений и поклонений противопоставлять единицы нового и современного.

Не ясно ли теперь, насколько необходим подчас человеку наряду с монументальным и антикварным способами изучения прошлого также *третий* способ критический,

но и в этом случае только в целях служения жизни. Человек должен обладать и от времени до времени пользоваться силой разбивать и разрушать прошлое, чтобы иметь возможность жить дальше; этой цели достигает он тем, что привлекает прошлое на суд истории, подвергает последнее самому тщательному допросу и, наконец, выносит ему приговор; но всякое прошлое достойно того, чтобы быть осужденным, — ибо таковы уже все человеческие дела: всегда в них мощно сказывались человеческая сила и человеческая слабость. Не справедливость здесь творит суд и не милость диктует приговор, но только жизнь как некая темная, влекущая, ненасытно и страстно сама себя ищущая сила. Ее приговоры всегда немилостивы, всегда пристрастны, ибо они никогда не проистекают из чистого источника познания; но если бы даже приговоры были продиктованы самой справедливостью, то в громадном большинстве случаев они не были бы иными. «Ибо все, что возникает, достойно гибели. Поэтому было бы лучше, если бы ничто не возникало». Нужно очень много силы, чтобы быть в состоянии жить и забывать, в какой мере жить и быть несправедливым есть одно и то же. Даже Лютер выразился однажды, что мир обязан своим возникновением забывчивости Бога: дело в том, что если бы Бог вспомнил о «дальнобойном орудии», то он не сотворил бы мира. Но по временам та же самая жизнь, которая нуждается в забвении, требует временного прекращения способности забвения; это происходит, когда необходимо пролить свет на то, сколько несправедливости заключается в существовании какой-нибудь вещи, например известной привилегии, известной касты, известной династии, и насколько эта самая вещь достойна гибели. Тогда прошлое ее подвергается критическому рассмотрению, тогда подступают с ножом к ее корням, тогда жестоко попираются все святыни. Но это всегда очень опасная операция, опасная именно для самой жизни, а те люди или эпохи, которые служат жизни этим способом, т. е. привлекая прошлое на суд и разрушая его, суть опасные и сами подвергающиеся опасности люди и эпохи. Ибо так как мы непременно должны быть продуктами прежних поколений, то мы являемся в то же время продуктами и их заблуждений, страстей и ошибок и да-

же преступлений, и невозможно совершенно оторваться от этой цепи. Если даже мы осуждаем эти заблуждения и считаем себя от них свободными, то тем самым не устраняется факт, что мы связаны с ними нашим происхождением. В лучшем случае мы приходим к конфликту между унаследованными нами, прирожденными нам свойствами и нашим познанием, может быть, к борьбе между новой, суровой дисциплиной и усвоенным воспитанием и врожденными навыками; мы стараемся вырастить в себе известную новую привычку, новый инстинкт, вторую натуру, чтобы таким образом искоренить первую натуру. Это как бы попытка создать себе *a posteriori*¹ такое прошлое, от которого мы желали бы происходить в противоположность тому прошлому, от которого мы действительно приходим, — попытка всегда опасная, так как очень нелегко найти надлежащую границу в отрицании прошлого и так как вторая натура по большей части слабее первой. Очень часто дело ограничивается одним пониманием того, что хорошо, без осуществления его на деле, ибо мы иногда знаем то, что является лучшим, не будучи в состоянии перейти от этого сознания к делу. Но от времени до времени победа все-таки удается, а для борющихся, для тех, кто пользуется критической историей для целой жизни, остается даже своеобразное утешение: знать, что та первая природа также некогда была второй природой и что каждая вторая природа, одерживающая верх в борьбе, становится первой.

4

Таковы услуги, которые может оказать жизни история; каждый человек и каждый народ нуждается, смотря по его целям, силам и потребностям, в известном знакомстве с прошлым, в форме то монументальной, то антикварной, то критической истории, но нуждается в этом не как собрание чистых мыслителей, ограничивающихся одним созерцанием жизни, и даже не как отдельные единицы, которые в жажде познания могут удовлетвориться только познани-

¹ Из последующего (*лат.*); т. е. исходя из опыта, на основании опыта.

ем и для которых расширение этого последнего является самоцелью, но всегда в виду жизни, а следовательно, всегда под властью и верховным руководством этой жизни. Что таково естественное отношение известной эпохи, известной культуры, известного народа к истории — вызываемое голодом, регулируемое степенью потребности, удерживаемое в известных границах внутренней пластической силой, — что, далее, знание прошлого во все времена признавалось желательным только в интересах будущего и настоящего, а не для ослабления современности, не для подрывания устоев жизнеспособности будущности, — это все очень просто, как проста сама истина, и ясно до очевидности и для того, кто не считает необходимым требовать и по этому поводу исторических доказательств.

А теперь попробуем бросить беглый взгляд на наше время! Мы испуганы, мы готовы бежать прочь: куда исчезла вся ясность, вся естественность и чистота упомянутого отношения жизни к истории. Сколь запутанной, сколь непомерно раздутой, сколь беспокожно колеблющейся является теперь эта проблема нашему взору! Быть может, в этом виноваты мы — исследователи? Или на самом деле констелляция жизни и истории изменилась благодаря тому, что между ними встала какая-то могучая и враждебная звезда? Пусть другие доказывают, что наше зрение обманывает нас; мы расскажем то, что мы видим. Такая звезда, звезда сверкающая и великолепная, действительно встала между жизнью и историей, констелляция действительно изменилась, и изменилась *благодаря науке, благодаря требованию, чтобы история сделалась наукой*. Теперь не одна жизнь царствует и подчиняет себе знание прошлого — нет, пограничные столбы сброшены, и все, что когда-либо было, обрушивается на человека. Все перспективы отодвигаются назад, к началу всякого развития, т. е. в бесконечность. Ни перед одним поколением не открывалось еще такого необозримого зрелища, какое разворачивает перед нами теперь наука о всеобщем развитии — история; правда, она руководится при этом весьма смелым, но опасным девизом: *fiat veritas, pereat vita*¹.

¹ Пусть свершится истина, даже если погибнет жизнь (лат.).

Попытаемся теперь составить себе представление о том духовном процессе, который возникает при этом в душе современного человека. Словно из неиссякаемого источника, изливаются на человека все новые и новые потоки исторического знания, чуждое и лишнее связи надвигается на него, память широко отворяет свои двери, все же не будучи в состоянии вместить всего, природа прилагает все усилия, чтобы достойным образом принять, разместить и почтить чужестранных гостей, но эти последние враждуют между собой, и, по-видимому, она должна одолеть и подчинить себе всех их, чтобы не погибнуть самой в их столкновении. Привычка к такому беспорядочному, бурному и воинственному хозяйничанью становится постепенно второй натурой, хотя уже с самого начала ясно, что эта вторая натура гораздо слабее, гораздо беспокойнее и во всех отношениях менее здорова, чем первая. Современный человек вынужден под конец всюду таскать с собой невероятное количество неудобоваримых камней знаний, которые впоследствии при случае могут, как говорится в сказке, «изрядно стучать в желудке». Эта стукотня выдает существенное свойство современного человека — удивительное противоречие между внутренней сущностью, которой не соответствует ничто внешнее, и внешностью, которой не соответствует никакая внутренняя сущность, — противоречие, которого не знали древние народы. Знание, поглощаемое в избытке не ради утоления голода и даже сверх потребности, перестает действовать в качестве мотива, преобразующего и побуждающего проявиться вовне, и остается скрытым в недрах некоего хаотического внутреннего мира, который современный человек со странной гордостью считает свойственной ему лично «духовностью». В таких случаях обыкновенно говорят: содержание у нас есть, нам не хватает только формы; но для всего живого это совершенно недопустимое противоречие. Наша современная культура именно потому и имеет характер чего-то неживого, что ее совершенно нельзя понять вне этого противоречия, или, говоря иначе, она, в сущности, и не может вовсе считаться настоящей культурой; она не идет дальше некоторого знания о культуре, это — мысль о культуре, чувство культуры, она не претворяется в культуру-решимость. То же, что на

самом деле действует как мотив, проявляясь в поступке, то является часто не более как безразличной условностью, жалким подражанием или даже грубой гримасой. Внутреннее чувство в этом случае покоится, подобно той змее, которая, проглотив целого кролика, спокойно укладывается на солнце, избегая всяких движений, кроме самых необходимых. Внутренний процесс становится теперь самоцелью: он и есть истинная «культура». Такая культура может вызвать у каждого наблюдателя со стороны лишь одно пожелание — чтобы она не погибла от неудобоваримости своего содержания. Если мы представим себе, что в роли такого наблюдателя является грек, то последний, наверно, пришел бы к заключению, что для новых людей понятия «образованный» и «исторически образованный» переплелись так тесно между собой, как будто бы они были тождественны и отличались друг от друга только числом слов. Если бы он далее к этому прибавил еще, что можно быть очень образованным и не иметь в то же время никакого исторического образования, то многие подумали бы, что они слышались, и, наверно, в ответ на это только покачали бы головой. Одна довольно известная небольшая народность не очень отдаленного прошлого — я разумею греков — в период своего величайшего могущества сумела упорно сохранить присущее ей неисторическое чувство; если бы современный человек каким-нибудь чудом был перенесен в эту атмосферу, он, по всей вероятности, нашел бы греков очень «необразованными», чем, правда, была бы раскрыта и отдана на всеобщее посмешище столь тщательно скрываемая тайна современного образования, ибо мы, современные, ничего не имеем своего; только благодаря тому, что мы нагружаем и перегружаем себя чужими эпохами, нравами, искусствами, философскими учениями, религиями, знаниями, мы становимся чем-то достойным внимания, а именно ходячими энциклопедиями, за которые, может быть, нас и принял бы древний эллин, перенесенный в нашу эпоху. Ценность же энциклопедий заключена только в их содержании, т. е. в том, что в них написано, а не в том, что напечатано на обложке, не во внешней оболочке, не в переплете; точно так же и сущность всего современного образования заключается в его содержимом; на обложке же его

переплетчик напечатал что-то вроде: «руководство по внутреннему образованию для варваров по внешности». Мало того, это противоречие между внешним и внутренним делает внешнее еще более варварским, чем оно было бы, если бы дело шло о каком-нибудь некультурном народе, развивающемся только из себя сообразно своим грубым потребностям. Ибо, в самом деле, какое средство остается природе, чтобы одолеть массу с излишком притекающего материала? Конечно, только одно — воспринимать этот материал насколько можно легче, чтобы потом тем скорее снова устранить его и от него отделаться. Отсюда возникает привычка относиться к действительным вещам несерьезно; на этой почве образуется «слабая личность», вследствие чего действительное, существующее производит только незначительное впечатление; по внешности люди становятся все более пассивными и индифферентными, причем опасная пропасть между содержанием и формой все расширяется до тех пор, пока человек не делается совершенно нечувствительным к проявлениям варварства, при условии, однако, чтобы память постоянно возбуждалась, чтобы не прекращался приток новых интересных явлений, которые могли бы быть опрятно разложены по ящикам этой памяти. Культура известного народа, взятая в ее противоположности варварству, была однажды определена не без некоторого основания как единство художественного стиля во всех проявлениях жизни этого народа; определение это, однако, не должно быть понимаемо в том смысле, что здесь имеется в виду противоположность между варварством и прекрасным стилем; народ, за которым признается право на известную культуру, должен только представлять собой в действительности известное живое единство и не распадаться столь безобразно на внешнюю и внутреннюю стороны, на содержание и форму. Кто стремится к развитию культуры известного народа или желает содействовать ей, тот должен стремиться к этому высшему единству и содействовать ему, работая над вытеснением современной образованности истинным образованием; он должен иметь смелость поставить себе ясно вопрос, каким образом может быть восстановлено подорванное историей здоровье народа и как последнему снова обрести свои инстинкты и вместе с ними свою честность.

Я имею в виду при этом главным образом нас, современных немцев, страдающих, более чем какой-либо другой народ, упомянутой слабостью личности и противоречием между содержанием и формой. Форма в глазах наших является лишь простой условностью, как некоторая маска или притворство, и потому она если и не внушает откровенной ненависти, то, во всяком случае, не пользуется любовью. Еще правильнее было бы сказать, что мы испытываем какой-то необыкновенный страх перед словом «условность», да и перед самим фактом условности. Из-за этого страха немец ушел из школы французов: ибо он хотел стать более естественным и, следовательно, более немцем. Но, по-видимому, он просчитался в этом «следовательно»: освободившись от школы условности, он побрел, как и куда ему казалось более приятным, а проделывал теперь, в сущности неряшливо и безалаберно и как бы спросонья, то же, чему он прежде столь старательно и часто небезуспешно подражал. Так живем мы, по сравнению с прежними временами, и поныне еще среди какой-то развязно-некорректной французской условности, как об этом свидетельствует вся наша манера ходить, стоять, беседовать, одеваться и жить. Думая возвратиться назад, к естественности, мы, в сущности, усвоили себе какую-то халатность, распущенность, желание как можно меньше утруждать себя. Стоит только пройтись по улицам немецкого города, чтобы увидеть, что вся наша условность, в сравнении с национальными особенностями иностранных городов, сказывается только на отрицательной стороне дела — все бесцветно, затаскано, плохо скопировано, небрежно. Каждый действует в силу своего собственного усмотрения, но не в силу мощного продуманного усмотрения, а по правилам, подсказанным прежде всего всеобщей торопливостью и затем всеобщим стремлением не очень обременять себя. Какая-нибудь одежда, изобретение которой не требует особенных усилий мысли, а надевание — особенной затраты времени, другими словами, одежда, заимствованная у иностранцев и сшитая по их образцу совершенно небрежно, у немцев сейчас же сходит за *дополнение* к немецкому национальному костюму. Чувство формы отрицается немцами чуть ли не с насмешкой — ибо ведь у них есть

чувство содержания: недаром они славятся как народ внутренней содержательности.

Но эта внутренняя содержательность связана и с одной очень известной опасностью: само содержание, которое, согласно предположению, не проявляется ни в чем вовне, может при случае совершенно улетучиться, а между тем снаружи отсутствие его совершенно не было бы заметно, как незаметно было раньше его присутствие. Но допустим, что немецкий народ очень далек от этой опасности; все-таки иностранцы всегда до известной степени правы, когда они упрекают нас в том, что наша внутренняя содержательность слишком слаба и неупорядоченна, чтобы проявить себя вовне и вылиться в определенную форму. Тем не менее этот внутренний мир может отличаться в высокой степени тонкой восприимчивостью, серьезностью, глубиной, искренностью, добротой и, быть может, более богат, чем у других народов; но как целое он остается слабым, ибо все эти прекрасные отдельные волокна не сплетаются в один мощный узел; поэтому видимое внешнее действие не может считаться проявлением и откровением целого внутреннего мира, а только слабой или грубой попыткой одного такого отдельного волокна выдать себя за целое. Поэтому о немце совершенно нельзя судить по одному его поступку, и индивидуальность его может и после этого поступка оставаться совершенно скрытой. Как известно, немца нужно судить по его мыслям и чувствам, а эти последние высказываются им в настоящее время в его книгах. Если бы только эти самые книги не возбуждали за последнее время, более чем когда-либо, сомнения, продолжает ли действительно эта знаменитая внутренняя содержательность гнездиться в своем недоступном маленьком храме; а то возможна ужасная мысль, что эта внутренняя содержательность в один прекрасный день исчезла и что осталась только одна внешность — та высокомерно неуклюжая и униженно развязная внешность, которая составляет характерную особенность немца. Это было бы почти столь же ужасно, как если бы внутренний мир незаметно был в своем храме подменен другим, поддельным, подкрашенным и накрашенным, и превратился бы в комедианта, если не во что-либо еще худшее; так склонен был, например, думать на основании

своего театрально-драматического опыта Грильпарцер¹, этот созерцательно-спокойный сторонний наблюдатель. «Мы ощущаем с помощью абстракций, — говорит он, — и мы едва ли можем себе представить, как выражается ощущение у наших современников; мы заставляем его проделывать скачки, которых оно теперь само не делает. Шекспир испортил всех нас, новейших писателей».

Это — единственный и, может быть, слишком быстро обобщенный факт; но как ужасно было бы, если бы мы действительно имели право обобщить его, если бы единичные факты такого рода слишком часто попадались на глаза наблюдателю, — каким отчаянием тогда звучал бы вывод: мы, немцы, ощущаем с помощью абстракции, мы все испорчены историей, — вывод, который мог бы подорвать в самом корне всякую надежду на грядущую национальную культуру: ибо всякая подобная надежда является продуктом веры в неподдельность и непосредственность немецкого чувства, веры в нетронутость внутреннего мира. К чему еще надеяться, к чему верить, когда самый источник веры и надежды замутился; когда наша внутренняя природа научилась делать скачки, плясать, румяниться, проявлять себя в абстрактной форме и с известным расчетом, постепенно утрачивая способность находить самое себя! И как может великий продуктивный ум долго выдержать среди народа, который не уверен больше в единстве своего внутреннего мира и который распался на две половины: на образованных с искаженным и запутанным внутренним миром и на необразованных с недоступным внутренним миром! Как может он это выдержать, когда единство народного чувства утрачено, когда он, кроме того, знает, что именно чувства той части народа, которая называет себя образованной и заявляет претензии на представительство национального художественного духа, поддельны и подкрашены. Пусть даже в отдельных случаях суждение и вкус единиц сделались более утонченными и изощренными, — это не может его вознаградить: не мучительно ли для него чувствовать, что ему приходится говорить как бы для какой-то кучки сектантов и что он более не нужен в среде своего народа. Мо-

¹ См. сноску на с. 177.

жет быть, ему было бы приятнее теперь закопать в землю свои сокровища, ибо ему противно высокомерное покровительство сккты в то время, когда его сердце полно любви ко всем. Инстинкт народа уже больше не идет ему навстречу; бесполезно раскрывать ему со страстной надеждой свои объятия. Что остается ему теперь делать, как не направить всю силу своей ненависти против этого связывающего его заклятия, против препятствий, воздвигаемых на его пути так называемой культурой его народа, чтобы заклеить, по крайней мере в качестве судьи, то, что для него, живого и творящего жизнь, означает разрушение и осквернение: таким образом он вынужден променять божественную радость творчества и содействия на глубокое сознание исотвратимости своей судьбы и окончить свое существование как одинокий мыслитель и пресыщенный знаниями мудрец. Это — тягостнейшее из всех зрелищ; в каждом наблюдателе оно пробуждает чувство священной обязанности; он скажет себе: здесь нужна твоя помощь, ибо то высшее единство в природе и душе народа должно быть восстановлено и разрыв между внутренним и внешним должен исчезнуть под ударами молота нужды. К каким же средствам он должен теперь обратиться? Что ему остается опять-таки, кроме глубокого понимания? Высказывая свое убеждение, распространяя его, сея его щедрой рукой, он надеется взрастить известную потребность, а сильная потребность когда-нибудь породит мощное дело. И чтобы не было никаких сомнений, в чем я вижу эту нужду, эту потребность, это познание, о котором я говорил только что, — я удостоверяю здесь определенно, что то единство, к которому мы стремимся, и стремимся с большей страстностью, чем к политическому объединению, есть *немецкое единство, единство немецкого духа и жизни, основанное на устранении противоположности между формой и содержанием, внутренним миром и условностью.*

5

В пяти отношениях представляется мне опасным и вредным для жизни перенасыщение известной эпохи историей: избытком истории порождается описанный выше

контраст между внешним и внутренним и ослабляется тем самым личность; этот избыток создает для известной эпохи иллюзию, будто она в большей степени, чем всякая другая, обладает редчайшей из всех добродетелей — справедливостью: избытком этим нарушаются инстинкты народа, задерживается созревание как отдельных личностей, так и целого; на почве этого избытка вырастает вредная при всех условиях вера в старость человечества — вера в то, что наше поколение есть запоздалое поколение эпигонов; благодаря тому же избытку известная эпоха усваивает себе опасное настроение иронии к самой себе, которое в свою очередь влечет за собой еще более опасное настроение цинизма, а это последнее способствует все большему развитию расчетливой эгоистической практики, парализующей и в конце концов подрывающей жизненные силы.

А теперь возвратимся к нашему первоначальному положению: современный человек страдает ослаблением личности. Римлянин императорского периода, зная, что к услугам его целый мир, перестал быть римлянином и среди нахлынувшего на него потока чуждых ему элементов утратил способность быть самим собой и выродился под влиянием космополитического карнавала религий, нравов и искусств; эта же участь, очевидно, ждет и современного человека, который устраивает себе при помощи художников истории непрерывный праздник всемирной выставки; он превратился в наслаждающегося и бродячего зрителя и переживает такое состояние, из которого даже великие войны и революции могут вывести его разве только на одно мгновение. Война еще не кончилась, а ее уже успели сто тысяч раз переработать в печатную бумагу, она уже предлагается как новейшее средство для возбуждения испорченного аппетита обжиралам истории. И кажется почти невозможным извлечь сильный и полный тон даже при помощи сильнейшего удара по струнам: он сейчас же слабеет и в следующее же мгновение звучит исторически-нежно и в бессилии замирает. Выражаясь на языке морали, вы не умеете удержаться на почве возвышенного, ваши деяния суть внезапные удары, а не раскаты грома. Даже если вам удастся совершить нечто грандиозное и удивительное — оно все же без песни и без звуков нисходит в

Орк¹. Ибо искусство сейчас же обращается в бегство, как только вы приступаете к возведению исторического шатра над вашими подвигами. Тот, кто стремится в один миг понять, рассчитать и постигнуть там, где он, глубоко потрясенный, должен был бы стараться удержать непонятное, ибо оно возвышенно, может быть назван рассудительным, но только в том смысле, в котором Шиллер говорит о рассудке рассудительных; он не видит кое-чего, что видит ребенок, он не слышит кое-чего, что слышит ребенок; но это кое-что и есть именно самое важное; а так как оно ему непонятно, то его понимание оказывается более ребячливым, чем ребенок, и более нескладным, чем нескладность, — несмотря на все хитрые складки в пергаментных чертах его лица и виртуозное искусство, обнаруживаемое его пальцами в деле распутывания запутанного. Это значит: он уничтожил и утратил свой инстинкт, он не может по-прежнему, отпустив поводья, ввериться «божественному зверю» в тех случаях, когда разум ему изменяет, а путь идет через пустыни. От этого индивид делается робким, нерешительным и не смеет больше рассчитывать на самого себя. Он погружается в самого себя, в свой внутренний мир, т. е. в беспорядочную грудку накопленного знания, которое не проявляет себя ничем вовне, и образования, которое не претворяется в жизнь. Если мы обратим внимание на внешнее, то заметим, что подавление инстинктов историей превратило людей почти в сплошные abstractis² и тени: никто не осмеливается проявить свою личность, но каждый носит маску или образованного человека, или ученого, или поэта, или политика. Когда же кто-нибудь вздумает напасть на эти маски в полной уверенности, что это не шутовская комедия, а серьезное дело, — ибо все они выставляют на вид свою серьезность, — то в руках у него внезапно оказываются только лохмотья и пестрые лоскутья. Поэтому не следует поддаваться обману, но нужно прикрикнуть: «Или снимите ваши маскарадные уборы, или будьте тем, чем вы кажетесь». Каждый по природе серьезный человек не должен делаться Дон-Кихотом, ибо

¹ Одно из названий преисподней в римской мифологии.

² Абстракции (*лат.*)

у него есть лучшее занятие, чем борьба с такими мнимыми реальностями. Во всяком случае, он должен зорко вглядываться в окружающее, при виде замаскированных людей он должен кричать: «Стой, кто тут?» — и срывать с них личины. Странно! История должна была бы прежде всего сообщать людям мужество быть *честными*, хотя бы даже честными глупцами; и таково было действительно всегда ее влияние, но только не теперь! Мы видим одновременное господство исторического образования и универсального буржуазного сюртука. При том, что еще никогда не говорилось с таким пафосом о «свободной личности», как теперь, мы не видим не только свободных, но даже просто личностей, а только боязливо закутанных универсальных людсй. Индивид притаился в своем внутреннем мире: снаружи его совершенно незаметно, причем позволительно усомниться, могут ли вообще существовать причины без следствий. Или, может быть, необходимо поколение евнухов для охраны великого всемирно-исторического гарема? Им, конечно, чистая объективность очень к лицу. Дело похоже на то, что задача сводится к охране истории, с тем чтобы из нее получались лишь разные «истории», а не действительные события, и к предотвращению возможности для личности сделаться при посредстве истории «свободной», т. е. правдивой в отношении себя самой, правдивой в отношении других, и притом не только на словах, но и на деле. Только благодаря такой правдивости обнаружатся убожество и внутренняя нищета современного человека, а на месте тщательно все прикрывающей условности и маскарада могут появиться в качестве истинных спасителей искусство и религия, чтобы общими силами создать такую культуру, которая отвечала бы истинным потребностям человека и которая не учила бы нас только, подобно современному общему образованию, обманывать самих себя относительно этих потребностей и превращать таким образом в ходячую ложь.

В какие неестественные, искусственные и во всяком случае недостойные положения приходится попадать в эпоху, страдающую недугом общего образования, правдивейшей из всех наук, честной, нагой Богине Философии! В этом мире вынужденного внешнего однообразия она ос-

тается лишь ученым монологом одинокого скитальца, случайной добычей отдельного охотника, скрытой кабинетной тайной или неопасной болтовней между академическими старцами и детьми. Никто не осмеливается применить к самому себе закон философии, никто не решается жить как философ, обнаруживая ту простую верность мужа, которая заставляла античного мыслителя вести себя, как приличествовало стоику, где бы он ни находился и что бы ни делал, если только он однажды присягнул на верность стоической философии. Все же современное философствование носит политический и полицейский характер и осуждено правительствами, церковью, академиями, нравами и людской трусостью на роль только ученой внешности; оно ограничивается или вздохом: «о, если бы...», или же сознанием: «это было некогда...». Философия теряет свой смысл при историческом образовании, если только она хочет быть чем-то бóльшим, чем задержанным внутри человека знанием без внешнего действия: если бы современный человек вообще мог быть мужественным и решительным, если бы он не был даже в своих антипатиях существом исключительно внутренним, он отрекся бы от такой философии; теперь же он довольствуется тем, что стыдливо прикрывает ее наготу. Да, можно думать, писать, говорить, учить философски, — все это еще, пожалуй, разрешается; только в области действия, в так называемой жизни, дело обстоит иначе: тут позволено только что-нибудь одно, а все остальное просто невозможно; так угодно историческому образованию. Да и люди ли это действительно, спрашиваешь себя тогда, или, может быть, только думающие, пишущие и говорящие машины?

Гёте говорит где-то о Шекспире: «Никто не ставил так низко материального наряда, как он; он отлично знал внутренний человеческий наряд, а в этой области все похоже друг на друга. Говорят, что он хорошо изобразил римлян; я этого не нахожу, его римляне — все кровные англичане, но они, конечно, люди, люди до мозга костей, и, как таковым, им может быть впору и римская тога». Теперь я спрашиваю, мыслимо ли изобразить наших теперешних литераторов, представителей народа, чиновников и политиков в виде римлян: это безусловно недостижимо, ибо они не

люди, а только воплощенные учебники и, так сказать, конкретные абстракции. Если даже у них имеются характер и своеобразность, то они запрятаны настолько глубоко, что их невозможно извлечь на свет Божий: если они и могут считаться людьми, то только для того, кто «испытует утробы». Для всякого другого они нечто другое: не люди, не боги, не животные, а продукты исторического образования, одно сплошное образование, образ, форма без сколько-нибудь заметного содержания, и, к сожалению, лишь плохая форма, к тому же еще и униформа. И в этом смысле должно быть понято и оценено мое положение: *историю могут вынести только сильные личности, слабых же она совершенно подавляет*. Причина лежит в том, что она сбивает с толку наши чувства и ощущения в тех случаях, когда эти последние недостаточно мощны, чтобы помериться с прошлым. Тот, кто не осмеливается больше полагаться на самого себя, но невольно для определения своего чувства обращается к истории за советом: «как мне в этом случае ощущать?», тот из трусости постепенно превращается в актера и играет какую-нибудь роль, большей частью даже несколько ролей, и потому играет каждую из них так плохо и так плоско. Постепенно исчезает всякое соответствие между человеком и областью его исторических изысканий; мы видим, что мелкие самоуверенные юнцы обращаются с римлянами запанибрата, они копаются, роются в останках греческих поэтов так, как будто и эти содрога сохранились только для их хирургических операций и были бы *vilia*¹, подобно их собственным литературным содрога. Если, положим, кто-нибудь занимается изучением Демокрита², то мне всегда хочется спросить: почему именно Демокритом? почему не Гераклитом? или Филоном? или Бэконом? или Декартом³? и так дальше по

¹ Тела... жалкие крохи (лат.).

² Демокрит (V в. до н. э.) — древнегреческий философ-материалист, один из основоположников античной атеистики.

³ Гераклит Эфесский (VI—V вв. до н. э.) — древнегреческий философ. Филон Александрийский (ок. 25 до н. э. — ок. 50 н. э.) — иудейско-аллинистический религиозный философ. Бэкон Фрэнсис (1561—1626) — великий английский философ-материалист. Декарт Рене (1596—1650) — французский философ, математик, физик и физиолог.

усмотрению. И далее: почему именно философом? почему не поэтом, не оратором? И почему вообще греком, почему не англичанином, турком? Разве прошлое не достаточно обширно, чтобы в нем не нашлось и для вас чего-нибудь, что не делало бы ваш выбор столь случайным и смешным? Но как уже сказано, это — поколение евнухов: ибо для евнухов все женщины одинаковы, для них женщина есть женщина вообще, женщина в себе, вечно недоступное — и потому совершенно безразлично, чем бы вы ни занимались, лишь бы только история могла сохранить свою прекрасную «объективность», именно благодаря усилиям тех, кто никогда бы не мог сам делать историю. И так как вас никогда не будет притягивать к себе вечно-женственное, то вы его низводите до себя и, будучи сами среднего рода, трактуете и историю как нечто среднего рода. Но чтобы кто-нибудь не подумал, что я всерьез сравниваю историю с вечно-женственным, считаю нужным подчеркнуть, что я рассматриваю историю скорее как нечто вечно-мужественное; для тех же, кто насквозь пропитан «историческим образованием», довольно безразлично, должна ли история рассматриваться как первое или второе; ведь они сами и не женщины, и не мужчины, и даже не *сompunia*¹, а всегда только средний род, или, выражаясь на языке «образованных», только вечно объективное.

А раз личности выветрились описанным выше путем до полной бессубъективности, или, как говорят, объективности, то уже ничто больше не может на них действовать; пусть совершается что-либо благое и полезное в области практики, поэзии или музыки, такой выхолощенный носитель образования сейчас же, не обращая внимания на самое дело, начинает интересоваться только историей автора. Если последний успел уже создать что-нибудь раньше, то критик стремится сейчас же уяснить себе как прежний, так и вероятный будущий ход его развития, сейчас же автор сопоставляется с другими авторами в целях сравнения, анатомируется в отношении выбора материала и способа его трактования, разрывается на части, которые потом мудро вновь соединяются в целое, а вообще автор получа-

¹ Сообщество (лат.).

ет наставление и наставляется на путь истинный. Какие бы изумительные вещи ни совершались, всегда появляется толпа исторически нейтральных людей, готовых уже издали обозреть автора. И сейчас же эхо дает свой ответ, но всегда только как «критика», хотя еще за минуту до того критику и не снилась даже самая возможность совершающегося. Но нигде в этих случаях мы не видим практических результатов, а всегда только одну «критику»; и сама критика не производит какого-нибудь практического действия, а порождает опять только критику. При этом вошло в обычай рассматривать обилие критики как успех, а незначительное число ее или отсутствие — как неуспех. В сущности же все остается даже при наличии такого «успеха» по-старому: поболтают, правда, некоторое время о чем-то новом, а затем опять о другом новом, но продолжают делать тем временем то же, что всегда делалось раньше. Историческое образование наших критиков совершенно не допускает более, чтобы получился какой-нибудь практический результат в действительном значении этого слова, именно в смысле известного воздействия на жизнь и деятельность людей: на самое четкое черным по белому они тотчас накладывают свою промокательную бумагу, самый изящный рисунок они пачкают жирными штрихами своей кисти, которые выдают за поправки, — и дело сделано. Но их критическое перо никогда не прекращает своей работы, ибо они утратили власть над ним: скорее оно владеет ими, чем они им. Как раз в этой безудержности их критических излияний, в отсутствии способности владеть собой, в том, что римляне называли *impotentia*, и сказывается слабость современной личности.

6

Но оставим эту слабость. Обратимся лучше к одной из прославленных способностей современного человека с вопросом, правда несколько щекотливым: дает ли ему его знаменитая историческая «объективность» право называться сильным, точнее, *справедливым*, и справедливым в большей степени, чем люди других эпох? Верно ли, что эта объективность имеет своим источником повышенную

потребность в справедливости и стремление к ней? Или же она, будучи действием совсем других причин, только по внешности производит такое впечатление, как будто справедливость служит истинной причиной этого действия? Не создает ли она, быть может, вредный предрассудок о превосходстве современного человека, вредный в силу того, что он является слишком для него лестным? Сократ считал болезнью, близкой к помешательству, уверенность человека в обладании такой добродетелью, которой у него в действительности нет; и на самом деле такая иллюзия опаснее, чем противоположное заблуждение, заключающееся в приписывании себе мнимых недостатков или пороков. Ибо при последнем заблуждении человек еще не лишен возможности сделаться лучше: упомянутая же выше иллюзия делает человека или известную эпоху с каждым днем все хуже и хуже, т. е. — в данном случае — несправедливее.

Поистине никто не имеет бóльших прав на наше уважение, чем тот, кто хочет и может быть справедливым. Ибо в справедливости совмещаются и скрываются высшие и редчайшие добродетели, как в море, принимающем и поглощающем в своей неизведанной глубине впадающие в него со всех сторон реки. Рука справедливого, правомочного творить суд, уже не дрожит больше, когда ей приходится держать весы правосудия; неумолимый к самому себе, кладет он гирию за гирей, взор его не омрачается, когда чаша весов поднимается и опускается, а голос его не звучит ни излишней суровостью, ни излишней мягкостью, когда он провозглашает приговор. Если бы он был просто холодным демоном познания, то он распространял бы вокруг себя ледяную атмосферу сверхчеловечески ужасного величия, которой мы должны были бы страшиться, а не почитать ее; но что он, оставаясь человеком, пытается от поверхностного сомнения подняться к строгой достоверности, от мягкой терпимости к императиву «ты должен», от редкой добродетели великодушия к редчайшей добродетели справедливости, — что он теперь имеет сходство с тем демоном, будучи, однако, с самого начала не чем иным, как слабым человеком, — и прежде всего что он в каждый отдельный момент должен искуплять в самом себе свою

человечность и трагически изнемогать в стремлении к невозможной добродетели — все это возносит его на одинокую высоту как *достойный уважения* экземпляр человеческой породы: ибо истины желает он, но не как холодно-го, самодовлеющего познания, а как упорядочивающего и карающего судьбы; он стремится к истине не как к эгоистическому предмету обладания для отдельного лица, но как к священному праву передвигать все грани эгоистических владений, — словом, к истине как к вселенскому суду, а отнюдь не как к пойманной добыче и радости одинокого охотника. Лишь поскольку правдивый человек обладает безусловной решимостью быть справедливым, постольку можно видеть нечто великое в столь бессмысленно всегда восхваляемом стремлении к истине; тогда как для более тупого взора с этим стремлением к истине, имеющим свои корни в справедливости, сливается обыкновенно целый ряд самых разнообразных инстинктов, как то: любопытство, бегство от скуки, зависть, тщеславие, страсть к игре — инстинкты, которые не имеют ничего общего с истиной. Поэтому, хотя мир кажется переполненным людьми, которые «служат истине», тем не менее добродетель справедливости встречается очень редко, еще реже признается и почти всегда возбуждает смертельную ненависть к себе, между тем как толпа мнимых добродетелей всегда совершала свое шествие, окруженная почтением и блеском. Мало кто воистину служит истине, ибо лишь немногие обладают чистою волей быть справедливыми, и из числа последних лишь совсем немногие достаточно сильны, чтобы на деле быть справедливыми. Совершенно недостаточно обладать только волей к истине; и наиболее ужасные страдания выпадают на долю людей, обладающих стремлением к справедливости, но без достаточной силы суждения; поэтому интересы общего благосостояния требуют прежде всего самого широкого посева способности суждения, которая позволила бы нам отличить фанатика от судьбы и слепую страсть творить суд от сознательной уверенности в праве судить. Но где найти средство для культивации такой способности суждения?! Поэтому люди, когда им говорят об истине и справедливости, обречены испытывать вечно боязливую неуверенность в том, говорит

ли с ними фанатик или судья. Ввиду этого им следует простить, если они всегда с особой благосклонностью приветствовали тех «служителей истины», которые не обладают ни волей, ни способностью судить и ограничиваются задачей найти «чистое, самодовлеющее» познание или, точнее, истину, ни к чему не приводящую. Существует масса безразличных истин; существуют проблемы, для правильного решения которых не нужно никакого усилия над собой, не говоря уж о самопожертвовании. В этой безвредной области безразличия человеку, пожалуй, и удастся иногда делаться холодным демоном познания; и все-таки, даже когда, в особенно счастливые эпохи, целые когорты ученых и исследователей превращаются в таких демонов, не исключена, к сожалению, возможность, что эта эпоха будет страдать недостатком строгой и возвышенной справедливости, короче — отсутствием благороднейшей сердцевины так называемого инстинкта истины.

Допустим теперь, что мы имеем перед собой исторического виртуоза современности; может ли он считаться справедливейшим человеком своего времени? Совершенно верно, что он выработал в себе такую тонкость и возбудимость ощущения, что ничто человеческое ему не чуждо; самые разнообразные эпохи и личности находят себе немедленно отголосок в родственных звуках его лиры: он сделался пассивным эхом, которое своими отзвуками в свою очередь действует на другие подобные пассивные отголоски, пока наконец вся атмосфера данной эпохи не переполнится такими переплетающимися нежными и родственными отзвуками. Но мне кажется, что при этом мы слышим только как бы обертоны каждого оригинального исторического основного тона: крепость и мощь оригинала не находят себе выражения в этом небесно-прозрачном и остром звоне струн. Если основной тон вызывал в нас большей частью мысль о делах, нуждах, ужасах, то это эхо убаюкивает нас и превращает в изнеженных сибаритов; словно кто-то переложил героическую симфонию для двух флейт и приспособил ее к вкусам погруженных в свои грезы курильщиков опиума. Уже отсюда можно видеть, насколько эти виртуозы способны осуществить верховные притязания современного человека, именно притязания на

более возвышенную и чистую справедливость, ибо эта последняя добродетель не знает мягких приемов и ей чужды нежные волнения; она сурова и ужасна. Как низко в сравнении с ней стоит на лестнице добродетели великодушные — великодушные, которое может считаться преимуществом лишь некоторых, и притом весьма редких, историков! Но большинству удается подняться лишь до терпимости, до признания того, что не может быть оспорено, до приспособления и умеренно-благосклонного приукрашивания; они исходят при этом из вполне основательного предположения, что когда прошлое излагается без суровых нот в голосе и без выражения ненависти, то для неопытного читателя это может сойти за добродетель справедливости. Но творить суд может только превосходящая сила, слабость должна быть терпимой, если она не хочет стимулировать силу и превращать в комедию суд, творимый справедливостью. И вот же, остается еще одна ужасная разновидность историков; это — дельные, суровые и честные характеры, но — узкие умы; здесь имеются налицо как твердая решимость быть справедливым, так и пафос творящего суд; но все приговоры неправильны по той же приблизительно причине, по которой неправильны приговоры обыкновенных коллегий присяжных. Таким образом, мы видим, как мало вероятно частое появление исторических талантов. Мы не станем уже говорить здесь о замаскированных эгоистах и людях партий, которые стараются объективной миной прикрыть свою злую игру. Точно так же обойдем молчанием тех легкомысленных людей, которые пишут историю в наивной уверенности, что все общепринятые взгляды их эпохи правильны и что описывать события с точки зрения данной эпохи — значит вообще быть справедливым; это — та вера, в которой живет каждая религия и по поводу которой, поскольку речь идет о религиях, не стоит тратить много слов. Эти наивные историки понимают под «объективностью» оценку мнений и подвигов прошлого на основании ходячих суждений минуты: в них видят они канон всех истин; их труд есть приспособление прошлого к современной тривиальности. Наоборот, они называют «субъективным» всякое историческое описание, которое не считает эти ходячие мнения незыблемыми.

И разве не примешивается некоторая доля иллюзии даже к самому возвышенному пониманию слова «объективность»? Ведь под этим словом понимают такое душевное состояние историка, при котором он созерцает известное событие со всеми его мотивами и следствиями в такой чистоте, что оно не оказывает никакого влияния на его личность; при этом имеют в виду тот эстетический феномен, ту свободу от личного интереса, которую обнаруживает художник, созерцающий среди бурного ландшафта, под гром и молнию, или на море во время шторма свои внутренние образы и забывающий при этом о своей личности. На этом же основании к историку предъявляются требования художественной созерцательности и полнейшего погружения в событие; тем не менее было бы предрассудком полагать, что образ, который принимают вещи в душе настроенного таким манером человека, воспроизводит эмпирическую сущность вещей. Ведь не можем же мы думать, что в такие моменты вещи как бы самопроизвольно запечатлеваются, копируются, фотографируются душой в чисто пассивном состоянии.

Это, конечно, было бы мифологией, и притом весьма неудачной; кроме того, здесь упускалось бы из виду, что именно этот момент и есть момент наиболее энергичной и наиболее самостоятельной созидательной работы в душе художника, — момент наивысшего напряжения его творческой способности, результатом которого может быть только художественно правдивое, а не исторически верное изображение. Объективно мыслить историю — значит, с этой точки зрения, проделывать сосредоточенную работу драматурга, именно мыслить все в известной связи, разрозненное сплетать в целое, исходя всегда из предположения, что в вещи должно вложить некое единство плана, если его даже раньше в них не было. Так человек покрывает прошлое как бы сетью и подчиняет его себе, так выражается его художественный инстинкт, но не его инстинкт правды и справедливости. Объективность и справедливость не имеют ничего общего между собой. Вполне мыслимо такое историческое описание, которое не заключало бы в себе ни одной йоты обыкновенной эмпирической истины и которое в то же время могло бы с полным основанием претендовать на эпитет объективного. А Гриль-

парцер имеет мужество даже заявить следующее: «Что такое история, как не способ, которым человеческое сознание воспринимает *недоступное для него событие*, соединяет в одно целое, что, бог знает, находится ли в какой-либо связи, заменяет непонятное чем-либо понятным, приписывает свои понятия о внешней целесообразности некоторому целому, которому известна только внутренняя целесообразность, и предполагает наличность случая там, где действуют тысячи мелких причин? Каждый человек подчинен в то же время и своей индивидуальной необходимости, так что миллионы направлений идут параллельно друг другу в форме прямых или кривых линий, взаимно перекрещиваются, ускоряют или задерживают друг друга, стремятся вперед или назад и получают благодаря этому друг для друга значение случая, делая таким образом невозможным доказательство существования всепроникающей, всеохватывающей необходимости событий, если даже и не считаться при этом с влиянием явлений природы». А между тем именно такая необходимость должна выясниться в конечном результате упомянутого «объективного» рассмотрения вещей! Это — предположение, которое, выставленное историком в качестве догмата, может принять только самую курьезную форму; Шиллер, правда, ничуть не заблуждался относительно настоящего, чисто субъективного характера этого предположения, когда говорил об историке: «Одно явление за другим начинает ускользать из-под власти слепой случайности и беспорядочной свободы и включаться как соответствующее звено в известное гармоническое целое — *которое, правда, существует только в его воображении*». Но что сказать о следующем утверждении одного знаменитого виртуоза истории, выставленном с полной верой, а на самом деле искусно держащемся на границе, отделяющей тавтологию от бессмыслицы: «Не подлежит никакому сомнению, что вся человеческая деятельность подчинена незаметному и часто ускользающему от наблюдения, но могучему и неудержимому ходу вещей». В такого рода утверждении чувствуется не столько загадочная мудрость, сколько отнюдь не загадочное недомыслие, как в изречении гётевского придворного садовника: «Природу можно форсировать, но

нельзя принудить» — или в вывеске одной ярмарочной лавки, о которой рассказывает Свифт: «Здесь показывают величайшего в мире слона, за исключением его самого». Ибо какая, на самом деле, может быть противоположность между деятельностью людей и ходом вещей? И вообще, не странно ли, что историки, подобные тому, чье изречение мы цитировали выше, не могут быть поучительными, коль скоро они переходят на общие темы и пытаются замаскировать сознание своей слабости разными неясностями. В других науках общие положения суть самое главное, поскольку они содержат в себе законы; если же такого рода положения, как вышеприведенное, должны считаться законами, то на это можно возразить, что тогда работа исторического исследователя потрачена даром, ибо то, что вообще в таких положениях, за вычетом темного, неразложимого остатка, о котором мы говорили, остается истинного, — должно считаться известным и даже тривиальным, это бросается в глаза каждому, как бы ни была мала сфера его опыта. Но беспокоить по данному поводу целые народы и затрачивать на это годы тяжелого труда — не равносильно ли это нагромождению в естественных науках опытов, несмотря на то, что искомый закон мог бы быть выведен на основании уже имеющегося запаса опытов; это бессмысленное излишество в экспериментировании и составляет, впрочем, согласно Цёльнеру¹, слабую сторону современного естествознания. Если бы ценность драмы заключалась только в главной идее, выясняющейся к концу ее, то драма сама представлялась бы самым длинным, окольным и тяжелым путем к цели; поэтому я надеюсь, что история вправе усматривать свое значение не в общих идеях, выдаваемых за некоего рода цвет и плод, но что ценность ее в том и заключается, чтобы, взяв знакомую, может быть, обыкновенную тему, будничную мелодию, придать ей остроумную форму, поднять ее, повысить до степени всеохватывающего символа и таким способом дать почувствовать присутствие в первоначальной теме целого мира глубокомыслия, мощи и красоты.

¹ Цёльнер Иоганн Карл Фридрих (1834—1882) — немецкий астрофизик, автор работ по фотометрии, астрофизике и теории познания.

Но для этого необходимы прежде всего большие художественные способности, творческое парение мысли, любовное погружение в эмпирические данные, поэтическая переработка типов — для этого нужна во всяком случае объективность, но как положительное свойство. Как часто, однако, объективность является простой фразой! Место сверкающего внутри, а извне неподвижного и темного спокойствия художественного взора заступает аффектированное спокойствие, совершенно так же, как недостаток пафоса и моральной силы обыкновенно выдает себя за острый холод анализа. А в известных случаях банальность мысли и ходячая мудрость, которые производят на первый взгляд впечатление чего-то спокойного и невозмутимого только благодаря окружающей их скуке, отваживаются даже выдавать себя за то состояние художественного творчества, во время которого смолкает и делается совершенно незаметным субъект. Тогда пускается в ход все, что вообще не волнует читателя, причем все излагается самыми сухими словами. В этом стремлении заходят даже так далеко, что призванным к изображению известного момента прошлого считается тот, кого этот момент *нисколько не затрагивает*. Таково зачастую взаимное отношение филологов и древних греков: они ведь совершенно равнодушны друг к другу, и это называется тогда «объективностью»! Но в особенности возмутительны умышленное и торжественно выставляемое на вид беспристрастие и изысканные трезвенно-плоские приемы объяснения именно там, где дело идет об изображении наиболее возвышенных и наиболее редких моментов истории; это имеет место обыкновенно в тех случаях, когда равнодушие историка, старающегося казаться объективным, обуславливается его *тщеславием*. Вообще при оценке таких авторов следует исходить из принципа, что каждый человек именно настолько тщеславен, насколько ему не хватает ума. Нет, будьте по крайней мере честны! Не старайтесь придать себе вид художественной силы, которая действительно может быть названа объективностью, не старайтесь казаться справедливыми, если вы не рождены для ответственного призвания справедливых. Как будто задача каждой эпохи заключается в том, чтобы быть справедливой по отноше-

нию ко всему, что когда-нибудь имело место! В сущности, ни одна эпоха и ни одно поколение не имеют права считать себя судьями всех прежних эпох и поколений; эта столь тяжкая миссия выпадает всегда лишь на долю отдельных личностей, и притом крайне редких. Кто вас принуждает быть судьями? И далее, испытайте себя хорошенько, можете ли вы быть справедливыми, если бы вы этого и захотели! В качестве судей вы должны стоять выше того, кого вы судите, тогда как, в сущности, вы лишь явились позже на историческую арену. Гости, которые приходят последними на званый обед, должны, по справедливости, получить последние места; а вы хотите получить первые! Ну, тогда по крайней мере стремитесь совершить нечто великое и возвышенное, и, может быть, вам тогда действительно уступят место, хотя бы вы и пришли последними.

В объяснении прошлого вы должны исходить из того, что составляет высшую силу современности. Только путем наивысшего напряжения ваших благороднейших свойств вы сумеете угадать в прошлом то, что в нем представляется стоящим познания и сохранения и что есть в нем великого. Равное познается только равным, иначе вы всегда будете принижать прошлое до себя. Не верьте историческому труду, если он не является продуктом редчайших умов; а вы всегда сумеете заметить, какого качества ум историка, по тем случаям, когда ему приходится высказать какое-нибудь общее положение или повторять еще раз хорошо известные вещи: истинный историк должен обладать способностью перечеканивать общезвестное в нечто неслыханное и провозглашать общее положение в такой простой и глубокой форме, что при этом простота не замечается из-за глубины и глубина из-за пустоты. Никто не может быть одновременно великим историком, художественной натурой и плоским умом, но отсюда не следует, что можно относиться с пренебрежением к тем работникам, которые подвозят материал, складывают его в кучи и сортируют его, только потому, что они ни в каком случае не могут сделаться великими историками; их, разумеется, не следует смешивать с последними, но рассматривать как необходимых сотрудников и помощников на

службе их хозяина-мастера: в таком же примерно смысле, в каком французы — с большей наивностью, чем это возможно у немцев, — обыкновенно говорят об *historiens de M. Thiers*¹. Эти работники, возможно, станут постепенно большими учеными, но все же никогда не смогут стать мастерами. Большая ученость и большое плоскоумие — эти свойства уже гораздо легче уживаются друг с другом в одной голове.

Итак, история пишется только испытанными и выдающимися умами. Кто не пережил некоторых вещей шире и глубже всех, тот не сумеет растолковать чего-либо из великого и возвышенного в прошлом. Заветы прошлого суть всегда изречения оракула: только в качестве строителей будущего и знатоков настоящего вы поймете их. Теперь принято объяснять необыкновенно глубокое и широкое влияние Дельф главным образом тем, что дельфийские жрецы были удивительными знатоками прошлого; но пора уже понять, что только тот, кто строит будущее, имеет право быть судьей прошлого. Тем, что вы смотрите вперед, ставите себе великую *цель*, вы обуздываете в то же время ту страсть к анализу, которая своим пышным развитием теперь опустошает современность и делает почти невозможным всякое спокойствие, всякий мирный рост и созревание. Окружите себя частоколом великой и широко захватывающей надежды и полного упований стремления вперед. Творите в себе идеал, которому должно отвечать будущее, и отбросьте предрассудок, что вы эпигоны. Довольно с вас и того, что вы должны создавать и изобретать, устремив свой взор к будущей жизни; но не требуйте от истории, чтобы она ответила вам на вопросы: как и посредством чего? Если же вы, напротив, вживетесь в историю великих людей, то вам удастся извлечь оттуда верховную заповедь стремления к зрелости и освобождения себя от парализующего воспитательного гнета эпохи, которая видит свою выгоду в том, чтобы не позволить вам сделаться зрелыми, дабы властвовать над вашей незрелостью

¹ Историках г-на Тьера (*фр.*). *Тьер Адольф* (1797—1877) — французский государственный деятель времен Парижской коммуны, автор «Истории Французской революции».

и эксплуатировать вас. И если вы интересуетесь биографиями, то требуйте не тех, в которых повторяется припев «имярек и его эпоха», но только таких, на заглавном листе которых должно значиться: «Борец против своего времени». Старайтесь насытить ваши души Плутархом и имейте мужество верить в самих себя, веря в его героев. Сотня таких воспитанных не в духе времени, т. е. достигших зрелости и привычных к героическому, людей может заставить замолчать навеки все крикливое лжеобразование нашей эпохи.

7

Историческое чувство, когда оно властвует безудержно и доходит до своих крайних выводов, подрывает будущее, разрушая иллюзии и отнимая у окружающих нас вещей их атмосферу, в которой они только и могут жить. Историческая справедливость даже тогда, когда она неподдельна и проистекает из чистого сердца, есть ужасная добродетель, потому что она постоянно подкапывается под живое и приводит его к гибели: суд ее всегда разрушителен. Когда исторический инстинкт не соединяется с инстинктом созидания, когда разрушают и расчищают место не для того, чтобы будущее, уже живущее в надежде, имело возможность возвести свое здание на освободившейся почве, когда властвует одна справедливость, тогда творческий инстинкт утрачивает свою мощь и мужество. Так, например, религия, которая под воздействием чистой справедливости способна претвориться в историческое знание, — религия, которая подлежит строго научному изучению, — осуждена в то же время на полное уничтожение в конце этого пути. Причина заключается в том, что при исторической проверке обнаруживается каждый раз такая масса фальшивого, грубого, бесчеловечного, нелепого, насильственного, что та благоговейная атмосфера иллюзии, в которой только и может жить все, что хочет жить, необходимо должна рассеяться: только в любви, только осененный иллюзией любви может творить человек, т. е. только в безусловной вере в совершенство и правду. У каждого, кого лишают возможности любить безусловно, этим подрезывают

ся в корне его силы: он должен увянуть, т. е. сделаться бесчестным. В этой области истории должно быть противопоставлено искусство; и только в том случае, если бы история могла быть претворена в художественное произведение, т. е. сделаться чистым созданием искусства, ей удалось бы, быть может, поддерживать или даже пробуждать инстинкты. Но такого рода понимание истории стало бы в полное противоречие с аналитическим и антихудожественным направлением нашего времени и ощущалось бы даже последним как подделка. История же, которая только разрушает, не руководясь при этом внутренним стремлением к созиданию, делает в конце концов своих работников пресыщенными и неестественными, ибо такие люди разрушают иллюзии, а «того, кто разрушает иллюзию в себе или других, того природа наказывает, как самый жестокий тиран». Некоторое время, правда, можно заниматься историей в полной беспечности и беззаботности, без оглядки, как будто это такое же занятие, как всякое другое; в особенности это относится к новейшему богословию, которое, по-видимому, только благодаря своей полнейшей беспечности завязало сношения с историей и даже теперь не успело заметить, что оно тем самым, вероятно против своей воли, служит делу вольтеровского *écrasez*¹. Пусть никто не ищет за этим каких-нибудь новых и сильных созидательных инстинктов, разве только если рассматривать так называемый союз протестантов как зародыш новой религии, а юриста Гольцендорфа² (издателя и провозвестника так называемой библии протестантов) — как Иоанна Крестителя на берегах Иордана. Некоторое время укреплению такой беззаботности может способствовать еще продолжающая бродить в головах старшего поколения гегелевская философия, хотя бы в той форме, что различают между «идеей христианства» и разными несовершенными «формами проявления» ее и внушают себе мысль, что мы имеем дело здесь «с особой склонностью идеи» воплощаться все в более чистых формах и в последней

¹ Раздавите (фр.).

² Гольцендорф Франц фон (1829—1889) — немецкий криминалист и публицист.

инстанции в самую чистую, конечно, самую прозрачную и даже едва доступную наблюдению форму, которую она принимает в мозгу теперешнего *theologus liberalis vulgaris*¹. Если прислушаться к тому, как эти наиболее очищенные формы христианства оценивают предшествующие нечистые его формы, то на беспристрастного слушателя это зачастую производит впечатление, словно речь идет не о христианстве, а о... право, не знаю, о чем может идти речь, когда мы слышим, что «величайший богослов столетия» определяет христианство как религию, которая позволяет «ощутить сущность всех существующих и еще некоторых других пока только возможных религий», и когда «истинной церковью» должна считаться та, которая «превращается в текущую массу, где не заметно никаких твердых очертаний и каждая часть находится то там, то здесь и все мирно смешивается друг с другом». Еще раз, о чем может идти в данном случае речь?

То, чему нас учит пример христианства, которое благодаря влиянию историзирующей обработки стало равнодушным и неестественным в ожидании того момента, пока доведенная до совершенства историческая, справедливая интерпретация не растворит его в чистое знание о христианстве и тем погубит его окончательно, мы могли бы наблюдать на всем, что обладает жизнью: именно, что оно перестает жить, раз его разрезали на части без остатка, и что оно влачит болезненное и мучительное существование, когда над ним начинают проделывать опыты исторического анатомирования. Существуют люди, которые верят в преодолевающее и преобразующее целительное влияние немецкой музыки на немцев. Они смотрят с негодованием, как на величайшую несправедливость, допускаемую по отношению к самым живым элементам нашей культуры, на то, что такие люди, как Моцарт и Бетховен, уже теперь оказываются почти засыпанными всем ученым хламом биографических работ и что они вынуждаются исторической критикой путем целой системы попыток давать ответ на тысячи назойливых вопросов. Разве мы не отбрасываем преждевременно в сторону или по крайней мере не обес-

¹ Обыкновенного либерального теолога (*лат.*).

сливаем то, что еще ни в коем случае не может считаться исчерпанным в его живых влияниях, когда мы сосредоточиваем нашу любознательность на бесчисленных мелочах жизни и произведений и ищем познавательные проблемы там, где следовало бы просто учиться жизни и забывать все проблемы? Представьте себе, что несколько таких современных биографов перенесено на родину христианства или лютеровской Реформации; их трезвая, прагматизирующая любознательность оказалась бы как раз достаточной, чтобы сделать невозможной всякую чудесную духовную *actio in distans*¹ совершенно так же, как самое презренное животное путем поглощения желудей может помешать зарождению могучего дуба. Все живое нуждается в известной окружающей его атмосфере, в таинственной пелене тумана. Если мы отнимем у него эту оболочку, если мы заставим какую-нибудь религию, какое-нибудь искусство, какого-нибудь гения кружить в пространстве, подобно созвездию без атмосферы, то нам не следует удивляться их быстрому увяданию, засыханию и бесплодию. Так дело обстоит со всеми великими вещами, «которые никогда не удаются вне некоторого безумия», как говорит Ганс Сакс² в «Мейстерзингерах».

Но каждый народ, даже каждый человек, который стремится сделаться *зрелым*, нуждается в подобном обволакивающем его безумии, в подобном предохранительном и закутывающем облаке; теперь же вообще ненавидят созерцание, так как чтут историю больше жизни. Теперь даже ликуют по поводу того, что «наука начинает господствовать над жизнью»: нет ничего невозможного в том, что этого удастся достигнуть, но не подлежит сомнению, что такая покоренная жизнь не имеет большой ценности, потому что она в значительно меньшей мере является жизнью и в значительно меньшей степени обеспечивает жизнь в будущем, чем прежняя, управляемая не знанием, но ин-

¹ Действие на расстоянии (*лат.*).

² Сакс Ганс (1494–1576) — немецкий поэт-мейстерзингер. Башмачник. Создал свыше 6 тысяч песен, драм, фарсов, пьес. Образ Сакса получил художественное воплощение в операх Р. Вагнера, А. Лорцинга и др.

стинктами и могучими иллюзиями. Но наше время, скажут нам, и не стремится стать веком достигших законченности и зрелости, гармонически развитых личностей, а только *веком общего и наиболее производительного труда*. Последнее значило бы лишь: в соответствии с задачами эпохи люди должны быть выдрессированы так, чтобы как можно скорее принять участие в общей работе; они должны работать на фабрике общепольных вещей, прежде чем они созреют или, вернее, для того, чтобы они не могли созреть, ибо это было бы роскошью, которая отняла бы массу сил у «рынка труда». Некоторых птиц ослепляют, чтобы они лучше пели; я не верю, чтобы современные люди пели лучше, чем их предки, но знаю, что их заблаговременно ослепляют. Средством же, проклятым средством, к которому прибегают для того, чтобы их ослепить, служит *слишком яркий, слишком внезапный, слишком быстро меняющийся свет*. Молодежь как бы прогоняется сквозь строй столетий: юноша, который не имеет никакого представления о войне, о дипломатических действиях, о торговой политике, признается тем не менее достойным введения в область политической истории. Совершенно так же, как юноша бегло знакомится с историей, так же мы, современные, на бегу осматриваем хранилища искусств и так же слушаем мы концерты. Мы чувствуем, конечно, что одно звучит так, другое иначе, что одно действует так, а другое иначе; но утрачивать все более и более это чувство различия и новизны, ничему более чрезмерно не удивляться и, наконец, примиряться со всем — вот что называют теперь историческим чувством, историческим образованием. Говоря без прикрас, масса притекающего так велика, чуждое, варварское и насильственное, «свернувшись в отвратительный клубок», с такой силой устремляется на юношескую душу, что она может сохранить себя только при помощи преднамеренной тупости чувств. Там же, где в основе лежит более утонченное и более здоровое сознание, на сцену является также и другое ощущение — отвращение. Юноша чувствует себя лишенным почвы и начинает сомневаться во всех нравственных устоях и понятиях. Теперь он твердо знает: в различные времена все было иначе, и потому совершенно не важно, каков ты сам. В меланхо-

лическом равнодушии он перебирает мнение за мнением и научается понимать слова и настроение Гёльдерлина¹ при чтении сочинения Диогена Лаэртция² о жизни и учении греческих философов: «Я снова испытал то, что уже раньше было знакомо мне, а именно, что переходящее и изменчивое в человеческих идеях и системах действует на меня, пожалуй, более трагически, чем изменчивость судеб, которую обыкновенно считают единственно реальной». Нет, такое все затопляющее, оглушающее и насильственное историзирование, без сомнения, не нужно для юношества, как показывает пример древних, и даже в высшей степени опасно, как об этом свидетельствует новейшая история. Взгляните на студента, изучающего историю, этого наследника скороспелой, появляющейся чуть ли не в детские годы пресыщенности и разочарования. Теперь «метод» заменяет ему действительную работу, он усваивает себе сноровку и важный тон, манеру своего учителя; совершенно изолированный отрывок прошлого отдан на жертву его остроумию и усвоенному им методу; он уже успел нечто произвести на свет, или, употребляя более важный стиль, он нечто «создал», теперь он стал служителем истины на деле и является хозяином во всемирном царстве истории. Если он уже как мальчик считался «готовым», то теперь он сверхготов: стоит только его хорошенько потрясти, и на вас с треском посыплется его мудрость; но мудрость эта подгнила, и в каждом яблоке есть червоточина. Верьте мне, если люди принуждены работать на научной фабрике и приносить свою долю пользы прежде, чем они дозреют, то науке грозит в ближайшем будущем такая же гибель, как и невольникам, слишком рано принужденным работать на этой фабрике. Я сожалею, что принужден прибегать к жаргону рабовладельцев и работодателей для описания таких отношений, которые, собственно, должны мыслиться свободными от всяких утили-

¹ См. сноску на с. 167.

² *Диоген Лаэртций* (Лаэртский; 1-я пол. III в.) — историк философии, автор эллинистического трактата, излагающего биографии и воззрения античных мыслителей (одно из его условных названий — «Жизнеописание философов»).

тарных соображений и жизненной нужды, но слова «фабрика», «рабочий рынок», «спрос», «утилизация» и тому подобные вспомогательные термины эгоизма невольно просятся на язык, когда приходится изображать молодое поколение ученых. Добросовестная посредственность становится все посредственнее, а наука в смысле экономическом все полезнее. Собственно говоря, новейшее поколение ученых мудро только в одном отношении и в этом отношении, пожалуй, мудрее, чем все люди прошлого, во всех же остальных отношениях оно только, мягко выражаясь, бесконечно отлично от ученых прежнего склада. Несмотря на это, они требуют себе почестей и выгод, как будто государство и общественное мнение были бы обязаны считать новые монеты столь же полновесными, как и старые. Ломовые извозчики заключили между собой рабочий договор и объявили гения излишним, признав печать его на себе самих, но позднейшее поколение, вероятно, сейчас же заметит, что их здание представляет собой груду свезенного в кучу материала, а не правильную постройку. Тем, кто неумоимо твердит современный боевой и жертвенный клич: «разделение труда! плечо к плечу!», нужно раз и навсегда коротко и ясно сказать: если вы хотите двинуть науку как можно быстрее вперед, то вы рискуете ее очень быстро погубить, подобно тому как у вас погибнет наседка, если вы вздумаете принуждать ее искусственными мерами нести как можно быстрее яйца. О, конечно, наука в последнее десятилетие изумительно быстро шагнула вперед, но взгляните на ваших ученых, этих истощенных наседок. Поистине они не похожи на «гармонические» натуры; только кудахтать они умеют больше, чем когда-либо, так как они чаще несут яйца; правда, зато яйца делаются все меньше (хотя книги все толще). Последним и естественным результатом такого положения вещей является пользующаяся всеобщими симпатиями «популяризация науки» (наряду с ее «феминизацией» и «инфантилизацией»), т. е. пресловутая кройка научного платья по фигуре «смешанной публики», чтобы отличить здесь портновскую деятельность отменно портновским немецким языком. Гёте видел в этом злоупотребление и требовал, чтобы науки влияли на внешний мир только *повышенной действенностью*. Уче-

ным старших поколений такое злоупотребление наукой представлялось, кроме того, по весьма веским причинам делом тяжелым и обременительным, и точно так же в силу весьма веских причин ученые младшего поколения относятся к этому вопросу весьма легко, ибо они сами, за исключением маленького уголка их знаний, представляют собой весьма смешанную публику, разделяющую также и потребности последней. Им стоит только удобно усесться, чтобы открыть этой популярной смеси потребности и любопытства доступ в скромную область их изысканий. И этот-то простой акт удобства они претенциозно характеризуют словами: «Ученый скромно снисходит к своему народу», в то время как, в сущности, ученый лишь снизошел к самому себе, поскольку он сам является не ученым, а чернью. Создайте себе истинную идею «народа»: она никогда не может быть слишком благородной и возвышенной. Если бы вы в самом деле были высокого мнения о народе, то вы были бы милосердны к нему и поостереглись бы, конечно, предлагать ему вашу историческую «царскую водку» в качестве подкрепляющего и жизненного напитка. Но вы в глубине души весьма невысокого мнения о нем, ибо не можете иметь истинного и прочно обоснованного уважения к его будущему; вы действуете как практические пессимисты, я хочу сказать, как люди, которыми руководит предчувствие гибели и которые вследствие этого сделались апатично-равнодушными к чужому благу и даже к своему собственному. Лишь бы земля нас носила! И если она не хочет нас больше носить, то и в этом случае невелика беда, — так чувствуют они и ведут свое *ироническое* существование.

8

Может показаться странным, но отнюдь не противоречивым, если я тем не менее приписываю той самой эпохе, которая имеет обыкновение в такой громкой и назойливой форме предаваться беззаботнейшему ликованию по поводу своего исторического образования, род *иронического самосознания*, некоторое носящееся в воздухе предчувствие того, что здесь нет места ликованию, и страх, что, может

быть, близок конец всем наслаждениям исторического познания. Такого же рода загадку, но только относительно отдельных личностей поставил нам Гёте в своей замечательной характеристике Ньютона: он находит в глубине (или, правильнее, на вершинах) существа Ньютона «смутное предчувствие его неправоты», как некоторое, заметное только в определенные моменты, проявление высшего контролирующего создания, достигшего известного иронического обозрения необходимо присущей ему природы. Точно так же в более широко и высоко развитых исторических людях мы встречаем часто пониженное до уровня всеобщего скептицизма сознание, какая нелепость и предрассудок — вера, что воспитание народа должно носить исторический по преимуществу характер, как это имеет место сейчас; ведь именно наиболее сильные народы, и притом сильные своими делами и подвигами, жили иначе, иначе воспитывали юношество. Но именно нам эта нелепость, этот предрассудок и приличествует, обыкновенно возражают скептики, нам, поздним пришельцам, нам, последним выцветшим отпрыскам могучих и жизнерадостных поколений, нам, к которым следует отнести пророчество Гесиода¹, что люди некогда будут рождаться с седыми волосами и что Зевс истребит это поколение, как только в нем ясно обозначится названный признак. Историческое образование должно действительно считаться родом прирожденного седовласия, и те, кто с детства носят на себе его печать, вынуждены в конце концов прийти к инстинктивной вере в *старость человечества*; а старости и приличествует теперь стариковское занятие, именно заглядывание в прошлое, проверка счетов, подведение итогов, поиски утешения в прошлом в форме воспоминаний, короче — историческое образование. Но человеческий род крепок и устойчив и не желает, чтобы его рассматривали в его развитии вперед или назад по тысячелетиям или даже сотням тысяч лет; другими словами, он *вовсе* не желает, как целое, подвергаться рассмотрению со стороны бесконечно малого атома, точки — отдельного человека. Ибо что значит ка-

¹ Гесиод (VIII—VII вв. до н. э.) — первый известный по имени древнегреческий поэт.

ких-нибудь несколько тысячелетий (или, выражаясь иначе, промежуток времени в 34 следующие друг за другом человеческие жизни, считая по 60 лет в каждой) и можно ли говорить в начале такого периода о «юности», а в конце его уже о «старости человечества»? Не скрывается ли скорее за этой парализующей верой в уже начавшееся увядание человечества некоторое недоразумение, выросшее на почве унаследованного от Средних веков христианско-богословского представления или мысли о близком конце мира и о Страшном суде? Не приняло ли это представление лишь новую форму под влиянием повышенной исторической потребности в суде, словно наша эпоха последняя из возможных и сама призвана организовать тот мировой суд над всем прошлым, который христианская догма ожидала отнюдь не от людей, а от «Сына Человеческого»? Раньше это *memento mori*¹, обращенное как к человечеству, так и к отдельным личностям, представляло вечно терзающее жало и как бы острую вершину средневекового знания и средневековой совести. Провозглашенный новейшей эпохой в виде протеста лозунг *memento vivere*² звучит пока, говоря откровенно, довольно робко, произносится не полным голосом и едва ли не заключает в себе что-то неискреннее. Ибо человечество еще прочно сидит на *memento mori* и выдает это обстоятельство своей универсальной потребностью в истории: знание, несмотря на свой могучий размах, не сумело еще вырваться на волю, глубокое чувство безнадежности еще осталось и приняло ту историческую окраску, которая в настоящее время окутывает меланхолической дымкой все наше высшее образование и воспитание. Религия, для которой из всех часов человеческой жизни наиболее важным является последний, которая предсказывает прекращение земной жизни вообще и заставляет всех живущих жить, так сказать, в пятом акте трагедии, конечно, пробуждает глубочайшие и благороднейшие силы, но она враждебна всякому насаждению нового, всякому смелому опыту, всякому свободному желанию; она противится всякому полету в область неизвест-

¹ Помни о смерти (лат.).

² Помни о жизни (лат.).

ного, так как там у нее нет ни привязанностей, ни надежд; она мирится с вновь возникающим только скрепя сердце, чтобы при первом удобном случае отодвинуть его в сторону и принести в жертву, как соблазн к жизни, как ложь в оценке бытия. То же, что сделали флорентийцы, когда под впечатлением покаянных проповедей Савонаролы¹ они устроили знаменитое аутодафе из картин, рукописей, зеркал и масок, готово сделать христианство с каждой культурой, которая побуждает к стремлению вперед и избирает своим девизом упомянутое *memento vivere*, и если оно не может добиться этого прямым путем, без околичностей, т. е. путем применения силы, то оно достигает все же этой своей цели, действуя в союзе с историческим образованием, по большей части даже без ведома последнего, и, говоря затем от его имени, пожимая плечами, отрицает все вновь возникающее, стараясь набросить на него оттенок чего-то крайне запоздалого и свойственного эпитонам, короче говоря, характер прирожденной седины. Проникнутые горечью и глубокомысленно-серьезные размышления о тщете всего земного, о близости Страшного суда приняли теперь более утонченную форму скептического сознания, в силу которого быть знакомым со всем, что происходило раньше, хорошо потому, что все равно уже слишком поздно, чтобы создать что-нибудь лучшее. Таким путем историческое чувство делает обладателей его пассивными и ретроспективными, и разве только в момент минутного самозабвения, когда именно это чувство временно перестает действовать, страдающий исторической лихорадкой человек становится активным, чтобы сейчас же по совершении какого-либо действия подвергнуть его анатомическому сечению, задержать при помощи аналитического рассмотрения дальнейшее его влияние и препарировать его как «историю». В этом смысле мы еще живем в Средние века, а история продолжает оставаться замаскированной теологией, так же как и почтительность, с которой неученый профан относится к касте ученых, ведет свое происхождение от благоговения перед ду

¹ *Савонарола Джироламо* (1452–1498) — настоятель монастыря доминиканцев во Флоренции, обличитель папства.

ховными лицами. То, что раньше воздавалось церкви, то воздается и теперь, хотя в более скромных размерах, науке; но факт этой жертвы вообще есть результат прежнего влияния церкви, а не современного духа, который при всех своих других достоинствах отличается, как известно, некоторой скаредностью и плохо знаком с благородной добродетелью щедрости.

Быть может, этот вывод не понравится и встретит так же мало сочувствия, как сделанная выше попытка вывести избыток истории из средневекового *memento mori*, а также из той безнадежности, с которой христианство в глубине своего сердца относится ко всем грядущим эпохам земного существования. Пусть попытаются подыскать на место приведенного объяснения, принятого мною также не совсем без колебаний, лучшие объяснения, ибо что касается происхождения исторического образования — и его внутреннего, во всех отношениях коренного противоречия духу «нового времени» и «современного сознания», — то это происхождение *должно* быть в свою очередь объяснено исторически, история *должна* сама разрешить проблему истории, знание *должно* обратить свое жало против самого себя — этот тройной *долг* и есть императив духа «нового времени», если действительно в последнем имеются элементы чего-то нового, могучего, жизнеспособного и изначального. Или же правы те, которые говорят, что мы, немцы, оставляя в стороне романские народы, во всех высших проявлениях культуры осуждены быть постоянно только «потомками», потому что мы только и *можем* быть ими; это весьма спорное положение было высказано однажды Вильгельмом Ваккернагелем в такой форме: «Мы, немцы, народ потомков, мы со всем нашим высшим знанием и даже с нашей верой — только наследники античного мира; даже те, кто, будучи враждебно к этому настроенными, и не хотели бы этого, вдыхают непрерывно наряду с духом христианства также и бессмертный дух древнеклассического образования, и если бы кому-нибудь удалось исключить эти два элемента из жизненной атмосферы, окружающей внутреннего человека, то вряд ли от нее осталось бы даже столько, сколько необходимо для поддержания духовной жизни». Но если бы даже мы охотно успокои-

лись на том, что наше призвание — быть наследниками Древнего мира, если бы мы даже решились неуклонно рассматривать это наше призвание во всей его строгости и величии и в этой неуклонности видели бы наше почетное и единственное преимущество, то мы тем не менее были бы вынуждены спросить себя, действительно ли вечное наше назначение должно заключаться в том, чтобы быть *питомцами Древнего мира на его склоне*: будет же нам когда-нибудь разрешено ставить себе шаг за шагом все более высокие и далекие цели, когда-нибудь будет же за нами признана та заслуга, что мы воспроизвели в себе дух александрийско-римской культуры — и это благодаря нашей склонности к универсальной истории — в таких плодотворных и грандиозных формах, что имеем мы право теперь, в качестве благороднейшей награды, поставить себе еще более грандиозную задачу — связать себя с миром, лежащим за и вместе с тем над александрийской эпохой, и смело направить свои поиски за идеалами в древнегреческий мир великого, естественного и человеческого. *Но там мы видим реальность по существу исторической культуры и вместе с тем, несмотря на это или, скорее, благодаря этому, культуры несказанно богатой и жизненной.* Если бы даже мы, немцы, были не чем иным, как потомками, мы могли бы рассматривать такую культуру как наследство, которое мы должны усвоить себе, видеть наше величие и гордость именно в качестве потомков.

Этим мы хотим сказать одно, и только одно, что даже столь тягостное иногда представление о себе как об эпитогах может, при условии широкого его понимания, обусловить как для отдельных лиц, так и для целого народа весьма важные последствия и полное надежды влечение к будущему именно постольку, поскольку мы смотрим на себя как на наследников и потомков изумительных сил классического мира и поскольку мы в этом усматриваем нашу честь, наше отличие. Но мы никоим образом не должны смотреть на себя как на выцветших и захиревших последышей сильных поколений — последышей, ведущих жалкое существование антиквариев и могильщиков этих поколений. Таким последышам действительно выпадает

в удел ироническое существование: разрушение следует за ними по пятам на всем течении их убогого жизненного странствия; они содрогаются перед этим разрушением, наслаждаясь прошлым, ибо они представляют собой ходячую память, и в то же время их воспоминание без наследников не имеет никакой цены. Поэтому в их душе живет смутное чувство, что их жизнь есть несправедливость, ибо она не может быть оправдана никакой грядущей жизнью.

Представим себе, что эти последыши-антикварины внезапно решились бы заменить такое иронически-болезненное самоограничение беззастенчивостью; представим себе, что они зычным голосом возвестили бы: наше поколение на вершине своего развития, ибо только теперь оно обладает знанием о самом себе и только теперь оно само себе открылось, — и тогда мы имели бы зрелище, которое могло бы прекрасно проиллюстрировать загадочное значение для немецкого образования одной весьма знаменитой философской системы. Я думаю, что в истории немецкой образованности за последнее столетие мы не найдем ни одного опасного колебания или уклонения, которое не стало еще опаснее благодаря громадному и продолжающемуся до настоящей минуты влиянию этой философии, именно гегелевской. Поистине парализует и удручает вера в то, что ты последыш времен, но ужасной и разрушительной представляется эта вера, когда в один прекрасный день она путем дерзкого поворота мыслей начинает обоготворять этого последыша как истинную цель и смысл всего предшествовавшего развития, а в ученом убожестве его видит завершение всемирной истории. Такой способ мышления приучил немцев говорить о «мировом процессе» и оправдывать свою эпоху как необходимый результат всемирного процесса; эта точка зрения поставила историю на место других духовных сил, искусства и религии как единственную верховную силу, поскольку она является «реализующим самое себя понятием», «диалектикой духа народов» и «мировым судом».

Эту понятную на гегелевский лад историю в насмешку называли земным шествием Бога, хотя названный Бог есть, в свою очередь, лишь продукт самой истории. Но этот Бог

стал сам себе прозрачно ясным и понятным в недрах гегелевского мозга и успел пройти все диалектически возможные ступени своего развития, вплоть до упомянутого самооткровения, так что для Гегеля вершина и конечный пункт мирового процесса совпали в его собственном берлинском существовании. Мало того, ему бы следовало сказать, что все, что произойдет после него, в сущности, должно рассматриваться только как музыкальная кода всемирно-исторического рондо или, еще точнее, как нечто совершенно ненужное и лишнее. Этого он не сказал, но зато он привил пропитанным его философской закваской поколениям то восхищение перед «властью истории», которое на практике постоянно вырождается в голое преклонение перед успехом и идолопоклонство перед фактом, для какой-то цели теперь приспособили крайне мифологическое и, сверх того, весьма немецкое выражение «считаться с фактами». Но кто привык с самого начала гнуть спину и склонять голову перед «властью истории», тот под конец станет, подобно китайскому болванчику, механически поддакивать всякой власти, будет ли то правительство, общественное мнение или численное большинство, и двигать своими членами строго в такт с движениями нитки, за которую дергает какая-нибудь управляющая им «власть». Если каждый успех заключает в себе какую-нибудь разумную необходимость, если каждое событие есть победа логического или «идеи», тогда нам остается только стремительно преклонить колени и в этой позе пройти всю лестницу «успехов»! И после этого вы говорите, что время господства мифологии прошло или что религии находятся в состоянии вымирания? Взгляните только на религию исторического могущества, обратите внимание на священнослужителей мифологии идей и их израненные колена! И разве мы не видим, что даже сами добродетели шествуют в свите этой новой веры? Разве это не самоотречение, когда исторический человек позволяет превратить себя в объективное зеркало? Разве это не великодушие, когда он отрекается от всякой власти на небе и земле, преклоняясь в лице каждой власти перед властью в себе? Разве это не справедливость, когда он постоянно держит в руках весы, взвешивающие власти, зорко наблюдая, которая, как более могуществен-

ная и тяжелая, перевесит другую? А какой школой благоприличия является такое отношение к истории! Все рассматривать объективно, ни на что не гневаться, ничего не любить, все понимать — это делает человека столь кротким и гибким; и даже тогда, когда один из воспитанников названной школы начинает публично негодовать и раздражаться, этому только радуются, ибо все хорошо знают, что это нужно понимать в смысле артистическом и что это есть *ira* и *studium*¹ и в то же время вполне *sine ira et studio*².

Какими устарелыми должны казаться мысли, которые вызывают в моей душе зрелище такого сочетания мифологии и добродетели! Но мне надо их как-нибудь высказать, и пусть их осмеивают сколько хотят. Я бы сказал так: история постоянно твердит: «так было однажды», а мораль: «вы не должны» или «вы не должны были бы». С этой точки зрения история является в действительности компендиумом фактической безнравственности. В какую грубую ошибку впал бы тот, кто стал бы рассматривать историю в то же время и как судьбу этой фактической безнравственности! Так, например, тот факт, что Рафаэль должен был умереть, едва достигнув 36 лет, оскорбляет наше нравственное чувство: существо, подобное Рафаэлю, не должно умирать. Если же вы хотите прийти на помощь истории в качестве апологетов факта, вы скажете: он выразил все, что имел выразить, а если бы и продолжал жить, то мог бы постоянно создавать прекрасное, подобное прежнему, а не новую красоту и т. д. Но, идя этим путем, вы становитесь адвокатами дьявола, и именно потому, что вы из успеха, из факта делаете себе идола, в то время как факт всегда глуп и во все времена походил скорее на тельца, чем на Бога. Но кроме того, вам, как апологетам истории, служит суфлером также и невежество: ибо только потому, что вы не знаете, что представляет собой такая *natura naturans*³, как Рафаэль, вы можете оставаться равнодушным к тому, что он был и что его больше не будет.

¹ Гнев и пристрастие (*лат.*).

² Без гнева и пристрастия (*лат.*).

³ Творящая природа (*лат.*).

По поводу Гёте нас недавно тоже кто-то хотел просветить, утверждая, что в свои 82 года он уже пережил себя; а я все-таки охотно променял бы целые возы свежих высокосовременных жизней на несколько лет «пережившего себя» Гёте, чтобы быть еще участником таких бесед, какие вел Гёте с Эккерманом¹, и чтобы этим способом избавиться от всех современных поучений со стороны легионеров минуты. Сколь немногие из живущих имеют вообще право жить, когда такие люди умирают! Что живы многие и что тех немногих уже нет в живых, это — только грубая истина, т. е. непоправимая глупость, неуклюжее «так уж заведено», противопоставленное моральному «этого не должно было быть». Да, противопоставленное моральному! Ибо о какой бы добродетели мы ни говорили — о справедливости, о великодушии, о храбрости, о мудрости и сострадании человека, — везде он добродетелен потому, что он восстает против этой слепой власти фактов, против тирании действительного и подчиняется при этом законам, которые не тождественны с законами исторических приливов и отливов. Он плывет всегда против исторического течения, борется ли он со своими страстями, как ближайшей к нему формой окружающей его нелепой действительности, или стремится быть честным, в то время как вокруг него ложь плетет свои блестящие сети. Если бы даже вообще история не представляла собой ничего, кроме «мировой системы страсти и заблуждения», то человек должен был бы так читать ее, как Гёте некогда советовал читать «Вертера», т. е. слышать в ней зов: «Будь мужем и не следуй моему примеру!» К счастью, она сохраняет и память о великих борцах *против истории*, т. е. против слепой власти действительного, и пригвождает себя сама к позорному столбу тем, что выделяет в качестве подлинных исторических натур именно те натуры, которые, мало заботясь о «так оно есть», с радостной гордостью подчиняют свою деятельность принципу «так должно быть». Не хоронить свое собственное поколение, но *создать новое поколение* — вот цель, которая неустанно увлекает их вперед; и если даже сами они родились после-

¹ См. сноску на с. 116.

дышами — существует такой род жизни, который может заставить забыть это, — грядущее поколение будет знать их только как первенцев.

9

Не есть ли, быть может, наше время такой первенец? И в самом деле, острота его исторического чувства так велика и выражается в столь универсальной и прямо безграничной форме, что по крайней мере в этом будущие эпохи признают его первенство — если вообще эти *будущие эпохи* в смысле культурном когда-либо наступят. Но именно в этом пункте остается возможность тяжких сомнений. В современном человеке рядом с гордостью уживается ироническое отношение к самому себе, сознание, что ему приходится жить в историзирующем и как бы вечернем настроении, и страх, что он не сумеет ничего сохранить для будущего из своих юношеских надежд и юношеских сил. В некоторых отношениях идут еще дальше, вплоть до *цинизма*, оправдывая исторический ход вещей или даже всего мирового развития исключительно в интересах современного человека согласно циническому канону: именно так дело и должно было быть, как оно сейчас происходит, именно таким, а не другим должен был сделаться человек, какими являются теперь люди, против этой необходимости никто не должен восставать. Под спасительную сень такого рода цинизма спешит укрыться тот, кто не может выдержать состояния иронии; помимо этого последнее десятилетие предоставило в его распоряжение одно из своих лучших изобретений — именно громкую и закругленную фразу для выражения этого цинизма, характеризуя его своевременное и не знающее сомнений отношение к жизни как «полное растворение личности в мировом процессе». Личность и мировой процесс! Мировой процесс и личность земной блохи! Когда же мы наконец устанем вечно повторять эту гиперболу из гипербол, твердить это выражение: «Мир, мир, мир», в то время как по совести каждый из нас должен был бы лишь повторять: «Человек, человек, человек!» Наследники греков и римлян? Христианства? Это в глазах циников не имеет никакой цены; но наследники ми-

рового процесса! Вершины и мишени мирового процесса! Смысл и разгадка всех загадок становления, отлившиеся в форму современного человека, этого наиболее зрелого из всех плодов древа познания! — вот что я называю высоко-развитым самомнением; по этому признаку можно узнать первенцев всех эпох, если бы даже они и явились последними. Так далеко еще не заносилось никогда историческое созерцание, даже и тогда, когда оно видело сны; ибо теперь история человечества есть только продолжение истории животного и растительного царства; даже на дне морском исторический универсалист ухитряется находить свои следы в виде живой слизи. Если мы удивляемся громадности пути, пройденного уже человеком, как некоему чуду, то взор наш останавливается с головокружительным изумлением, как на еще более поразительном чуде, на современном человеке, который достиг того, что может мысленно проследить весь этот путь; он гордо стоит на вершине пирамиды мирового процесса; закладывая последний, замковый камень своего познания, он как бы хочет крикнуть прислушивающейся к его словам природе: «Мы у цели, мы — сама цель, мы — венец природы!»

Надменный европеец девятнадцатого столетия, ты неистовствуешь! Твое знание не завершает природу, а, напротив, убивает твою собственную. Сопоставь хоть однажды высоту твоего познания с глубиной твоей немощи в действии. Цепляясь за солнечные лучи знания, ты, правда, поднимаешься все ближе к небу, но также и спускаешься в хаос. Твой способ передвижения, карабканье вверх по лестнице знания, является для тебя роковым; основа и почва ускользают из-под твоих ног куда-то в неизвестное; жизнь твоя лишается всех точек опоры и держится только на паутинных нитях, которые рвутся при каждом новом усилии твоего познания. Но не стоит больше тратить по этому поводу серьезных слов, когда можно сказать нечто веселое.

Неистово-необдуманное раздробление и разрушение всех фундаментов, растворение их в непрерывно-текущее и расплывающееся становление, неустанное расщепление и историзирование всего прошлого современным человеком — этим большим пауком-крестовиком в центре всемирной паутины — пусть занимают и озабочивают мора-

листа, художника, верующего и даже государственного человека; нас же пусть сегодня позабавит все это, созерцаемое в блестящем волшебном зеркале *философа-пародиста*, в голове которого наше время дошло до иронического отношения к самому себе, и притом явно «до нечестивости» (говоря по-гётевски). Гегель где-то поучает нас, что «когда дух делает шаг вперед, то философы двигаются вместе с ним»: наша эпоха сделала такой шаг вперед в направлении иронического самопознания и — гляди-ка! — *Эд. фон Гартман*¹ очутился тут как тут и создал свою знаменитую философию бессознательного или, говоря точнее, свою философию бессознательной иронии. Редко нам случалось встречать более забавную выдумку и более удачные образчики философского плутовства, чем в сочинениях Гартмана; кто не уяснил себе процесса *становления* или не освободился внутренне от него благодаря Гартману, тот действительно созрел для прошедшего времени. Начало и цель мирового процесса, от первого недоумения сознания и до его обратного погружения в ничто, вместе с точно сформулированной задачей нашего поколения по отношению к мировому процессу, — все это изображено с точки зрения бессознательного, в котором столь остроумно найден источник вдохновения и которое освещено каким-то апокалиптическим светом, все подделано столь искусно и с такой искренней серьезностью, как будто это действительно серьезная философия, а не философия шутки ради, и все это, взятое в целом, заставляет видеть в авторе первого философского пародиста всех времен; принесем ввиду этого жертву на его алтарь, пусть этой жертвой изобретателю истинного универсального лекарства будет локон — воспользуемся украденным у Шлейермахера² выражением восхищения. Ибо, в самом деле, какое лекарство может быть действительно более эффективным против избытка исторического образования, как не гартмановская пародия на всемирную историю?

¹ *Гартман Эдуард фон* (1842—1906) — немецкий философ-идеалист, сторонник панпсихизма — идеалистического представления о всеобщей справедливости природы. Основой всего сущего считал абсолютно бессознательное духовное начало — мировую волю («Философия бессознательного»).

² См. сноску на с. 185.

Если бы мы захотели выразить без прикрас то, что Гартман возвещает нам с высоты своего окутанного курениями треножника бессознательной иронии, то мы должны были бы сказать: он возвещает нам, что наше время именно таково, каким оно должно было быть, чтобы человечество вдруг почувствовало, что с него решительно довольно такого существования, чему мы от всего сердца верим. То ужасное заострение нашего времени, то беспокойное постукивание костями, которое Давид Штраус в своей наивности изобразил нам как прекраснейшую действительность, у Гартмана находит свое оправдание не только, так сказать, сзади, *ex causis efficientibus*¹, но даже и спереди, *ex causa finali*²; этот шутник рассматривает нашу эпоху в свете дня Страшного суда, причем оказывается, что она очень хороша именно для того, кто сам ищет возможно острых страданий от неудобоваримости жизни и кто ждет не дождется наступления Страшного суда. Правда, Гартман называет возраст, к которому теперь приближается человечество, «возрастом возмужалости», а таким, с его точки зрения, должно считаться то счастливое состояние, когда господствует только одна «золотая посредственность» и когда искусство делается тем, чем примерно для «берлинского биржевика является вечером фарс», когда «нет спроса на гениев, потому что это равносильно было бы метанию бисера перед свиньями или же потому, что наша эпоха шагнула через стадию, которой приличествовали гении, к более важной стадии», именно к той стадии социального развития, в которой каждый работник «благодаря рабочему времени, оставляющему ему достаточный досуг для его интеллектуальных запросов, может вести комфортабельное существование». Ах, шутник из шутников, ты высказываешь страстное желание современного человечества, но тебе в то же время известно, что за призрак угрожает человечеству в конце этого возраста его возмужалости как результат такого интеллектуального развития до золотой посредственности, а именно: отращивание. Совершенно ясно, что сейчас положение дел

¹ Из действующих причин (*лат.*).

² Из конечной причины (*лат.*).

крайне неутешительно, но что в будущем будет еще хуже: «антихрист все шире и шире раскидывает свои сети», но так *должно* быть, так *должно* происходить и впредь, ибо тем самым мы находимся на вернейшем пути к отвращению от всего существующего. «Поэтому вперед по пути процесса жизни без колебаний, как работники в вертограде Господнем, ибо только один процесс сам по себе может нас привести к спасению!»

Вертоград Господа! Процесс! К спасению! Разве в этих словах не видно и не слышно голоса исторического образования, знающего только слово «становиться», умышленно замаскированного уродливой пародией и под прикрытием нелепой маски рассказывающего о себе самые невероятные небылицы! Ибо чего, в сущности, требует от работников в вертограде Господнем этот обращенный к ним лукавый призыв? К какой работе во имя неустанного движения вперед призывает их? Или, формулируя тот же вопрос иначе: что еще нужно сделать исторически образованному человеку, фанатику процесса, плывущему в потоке становления и уже захлебнувшемуся в нем, чтобы собрать жатву отвращения, этот драгоценнейший плод вертограда Господня? — Ему ничего не нужно предпринимать, а только продолжать жить, как он жил раньше, продолжать любить то, что он любил, продолжать ненавидеть то, что он ненавидел до сих пор, и продолжать читать газеты, которые он читал до сих пор; для него существует лишь один грех — жить иначе, чем он жил до сих пор. А как он жил до сих пор, об этом нам говорит с лапидарной ясностью та знаменитая страница с напечатанными крупным шрифтом тезисами, по поводу которых вся современная образованная чернь впала в слепой восторг и восторженное бешенство, ибо в этих тезисах она усмотрела оправдание своему собственному существованию, и притом оправдание с какой-то апокалиптической точки зрения. Ибо от каждой отдельной личности наш бессознательный пародист требовал «полного растворения личности в мировом процессе ради конечной цели последнего, т. е. спасения мира», — или, еще яснее и прозрачнее: «Утверждение воли к жизни провозглашается нами как единственно правильный предварительный принцип: ибо

только путем полного слияния личности с жизнью и ее страданиями, а не путем малодушного самоотречения личности и удаления от света может быть что-нибудь сделано для мирового процесса»; «Стремление к отрицанию индивидуальной воли так же глупо и бесполезно, как самоубийство, или, может быть, даже еще глупее»; «Мыслящий читатель поймет и без дальнейших указаний, какую форму должна получить основанная на этих принципах практическая философия и то, что такая философия должна повлечь за собой не разлад, а примирение с жизнью».

Мыслящий читатель поймет это; и как могли не понять Гартмана?! И сколь бесконечно забавно, что его неправильно понимали! И находятся люди, которые говорят, что современные немцы очень проникательны! Один прямодушный англичанин констатирует у них отсутствие *delicacy of perception* и даже осмеливается утверждать, что «*in the German mind there does seem to be something splay, something blunt-edged, unhandy and infelicitous*»¹ — согласился ли бы с этим великий немецкий пародист? Хотя, по его объяснению, мы и приближаемся к «тому идеальному состоянию, в котором человеческий род будет сознательно творить свою историю», но совершенно ясно, что мы довольно далеки от того еще более идеального состояния, когда человечество сможет вполне сознательно прочесть книгу Гартмана. Когда же такое время наступит, то ни один человек не сумеет произнести без улыбки слова «мировой процесс», ибо при этом он непременно вспомнит о том времени, когда евангелие-пародия Гартмана воспринималось, впитывалось, оспаривалось, почиталось, распространялось и канонизировалось со всей простоватостью упомянутого *German mind* или даже, по выражению Гёте, с «гримасничающей серьезностью совы». Но мир должен идти вперед, а то идеальное состояние, о котором шла речь выше, не может быть создано грезами, оно может лишь быть добыто в борьбе и завоевано, и путь к спасению, к избавлению от мнимой совиной серьезности лежит через

¹ Утонченности восприятия... «Немецкий ум оставляет впечатление чего-то вывихнутого, чего-то притупленного, неуклюжего и несчастного» (англ.).

веселую жизнерадостность. Это будет такое время, когда люди станут благоразумно воздерживаться от всяких конструктивных предположений насчет мирового процесса или даже истории человечества, — такое время, когда в центре внимания будут уже не массы, а снова отдельные личности, образующие род моста через необозримый поток становления. И эти личности не представляют собой звеньев какого-нибудь процесса, но живут как бы одновременно и вне времени благодаря истории, которая делает возможным такое сотрудничество; они составляют как бы республику гениальных людей, о которых где-то рассказывает Шопенгауэр¹: один великан окликает другого через пустынные промежутки времени, и эти беседы исполинов духа продолжают, не нарушаемые резвой суетой шумного поколения карликов, которые копошатся у их ног. Задача истории заключается в том, чтобы служить посредницей между ними и этим путем снова и снова способствовать созданию великого и давать ему силы. Нет, *цель человечества* не может лежать в конце его, а только в *его совершеннейших экземплярах*.

На это, правда, наш комик со своей достойной удивления диалектикой, которая в такой же степени неподдельна, в какой ее поклонники заслуживают удивления, возражает нам: «Так же мало, как с понятием развития совместимо было бы допущение бесконечной продолжительности мирового процесса в прошлом, ибо в этом случае все мыслимые формы развития были бы уже осуществлены, чего мы, однако, не видим (каков хитрец!), столь же мало можем мы допустить бесконечное продолжение процесса в будущем; оба эти допущения были бы равносильны упраздне-

¹ Ницше имеет в виду следующий отрывок из «Новых паралипомен» Шопенгауэра: «Часто говорят о республике ученых, но не о республике гениев. В последней дело обстоит следующим образом: один великан кличет другому через пустое пространство веков; а мир карликов, проползающих под ними, не слышит ничего, кроме гула, и ничего не понимает, кроме того, что вообще что-то происходит. А с другой стороны, — этот мир карликов занимается, там внизу, непрерывными дурачествами и производит много шума, носится с тем, что намеренно обронили великаны, провозглашает героев, которые сами — карлики, и т. п.; но все это не мешает тем духовным великанам, и они продолжают свою высокую беседу духов».

нию понятия развития в направлении к определенной цели (еще раз — каков хитрец!) и уподобили бы мировой процесс работе Данаид¹. Полная же победа логического над нелогическим (о, хитрец из хитрецов!) должна совпадать с окончанием мирового процесса во времени, т. е. с днем Страшного суда!» Нет, ясный и насмешливый дух, пока нелогическое продолжает властвовать так же, как сейчас, пока, например, о «мировом процессе» можно при всеобщем одобрении рассуждать так, как ты рассуждаешь, день Страшного суда еще далек: ибо на этой земле еще слишком светло и радостно, еще цветут некоторые иллюзии, вроде, например, иллюзии твоих современников относительно тебя, мы еще недостаточно зрелы для того, чтобы быть снова низринутыми в твоё ничто: ибо мы верим в то, что здесь, на земле, станет еще веселее, как только начнут правильно понимать тебя, о непонятный Бессознательный. Если же все-таки непреодолимое отвращение овладеет человечеством, как ты это предсказывал твоим читателям, если твоя характеристика современности и будущего окажется правильной — а никто ведь не относился к ним с таким презрением и отвращением, как ты, — то я готов голосовать вместе с большинством в предложенной тобой форме за то, чтобы твой мир погиб в ближайшую субботу в 12 часов ночи; и принятый нами закон пусть заканчивается такими словами: с завтрашнего дня время больше не существует и ни одна газета не будет больше выходить. Но может быть, ожидаемого действия не последует и наше голосование будет напрасно: ну, тогда у нас, во всяком случае, останется достаточно времени для следующего интересного эксперимента. Возьмем весы и положим на одну чашу гартмановское Бессознательное, а на другую — гартмановский Мировой процесс. Есть люди, которые полагают, что чаши весов будут в равновесии: ибо в каждой чаше мы имели бы по одному одинаково плохому слову и по одной удачной шутке. Когда все поймут, что Гартман шу-

¹ *Данаиды* — в греческой мифологии дочери царя Дана, за убийство своих мужей обреченные на бесконечную и бессмысленную работу — наполнять водой дырявый сосуд. В переносном значении *работа Данаид* — тщетные усилия.

тил, то уже никто не будет говорить о «мировом процессе» Гартмана иначе как только в шутку. И на самом деле, уже давно пора пустить в ход против излишеств исторического чувства, против чрезмерного увлечения процессом в ущерб бытию и жизни, против необдуманного отодвигания всех перспектив имеющееся в нашем распоряжении оружие сатирической злости; а творцу философии бессознательного нужно поставить в неумирающую заслугу, что он первый живо почувствовал все то смешное, что связано с представлением «мирового процесса», а еще живее сумел дать это почувствовать своим читателям при помощи нарочитой серьезности своего изложения. Для чего существует «мир», для чего существует «человечество» — этим мы пока заниматься не станем, разве только мы бы вздумали немного позабавиться: ибо дерзость маленького червяка-человека не есть ли самое забавное и самое веселое из всего совершающегося на земной сцене; но для чего существует отдельный человек — вот что ты должен спросить у самого себя, и если бы никто не сумел тебе ответить на это, то ты должен попытаться найти оправдание своему существованию, как бы *a posteriori*, ставя себе самому известные задачи, известные цели, известное «ради», высокое и благородное «ради». Пусть тебя ждет на этом пути даже гибель — я не знаю лучшего жизненного жребия, как погибнуть от великого и невозможного, *animaе magnaе prodigus*¹. Если же, напротив, учения о верховности становления, о текучести всех понятий, типов и родов, об отсутствии серьезного различия между человеком и животным, — учения, которые я считаю хотя и истинными, но смертоносными, — будут хотя бы в течение одного человеческого века распространяться среди народных масс с обычным для нашего времени просветительским решением, то никто не должен удивляться тому, что народ будет гибнуть благодаря эгоистической мелочности и эгоистическому ничтожеству, благодаря закостенению и себялюбию, предварительно расколовшись на части и перестав быть народом; на место последнего на арене будущего, может быть, появятся системы отдельных эгоизмов, будут

¹ Не пада своей дорогой жизни (*лат.*).

образовываться братства в целях хищнической эксплуатации всех стоящих вне братств и тому подобные создания утилитарной пошлости. Чтобы расчистить почву для таких организаций, нужно только продолжать излагать историю с точки зрения *масс* и стараться открыть в истории такие законы, которые могут быть выведены из потребностей этих масс, т. е. законов движения низших слоев общества. Массы представляются мне достойными внимания только в трех отношениях: прежде всего, как плохие копии великих людей, изготовленные на плохой бумаге со стертых негативов, затем, как противодействие великим людям и, наконец, как орудие великих людей; в остальном же побери их черт и статистика! Как! Статистика, по вашему мнению, доказывает, что в истории есть законы? Законы? Да, она показывает нам, насколько пошла и до тошноты однообразна масса; но разве действие сил тяготения, глупости, рабского подражания, любви и голода можно называть законами? Хорошо, допустим это; но тогда мы должны признать правильность и такого положения: поскольку в истории действуют законы, постольку эти законы не имеют никакой цены, как не имеет никакой цены тогда и сама история. Но в настоящее время как раз и пользуется всеобщим признанием тот род истории, который видит в главных инстинктах масс наиболее важные и значительные факторы истории, а на всех великих людей смотрит как на наиболее яркое выражение их, как на род пузырьков, отражающихся на поверхности воды. При этом масса сама по себе должна порождать великое, а хаос — порядок; и в заключение, конечно, затягивают гимн в честь творческих способностей масс. «Великим» с этой точки зрения называют все то, что двигало в течение более или менее продолжительного времени такими массами и что представляло собой, как говорят, «историческую силу». Но не значило ли бы это — умышленно смешивать количество и качество? Если грубой массе пришлось по душе какая-либо идея, например религиозная идея, если она упорно защищала ее и в течение веков цепко за нее держалась, то следует ли отсюда, что творец данной идеи должен считаться в силу этого, и только в силу этого, великим человеком? Но почему, собственно? Благороднейшее и высо-

чайшее совершенно не действует на массы; исторический успех христианства, его историческая мощь, живучесть и прочность — все это, к счастью, ничего не говорит в пользу величия его основателя, ибо, в сущности, оно говорило бы против него; но между ним и тем историческим успехом христианства лежит весьма земной и темный слой страстей, ошибок, жажды власти и почестей, действующих и поныне сил *impreii romanæ*¹, т. е. тот слой, от которого христианство получило земной привкус и земной придаток, обусловившие возможность его существования в этом мире и как бы обеспечившие его устойчивость. Величие не должно зависеть от успеха; и Демосфен завоевал величие, хотя он и не имел успеха. Наиболее чистые и наиболее искренние из последователей христианства всегда относились скептически к его светским успехам, к его так называемому «историческому влиянию» и скорее старались парализовать их развитие, чем способствовать им; ибо они обыкновенно ставили себя вне «мира сего» и не заботились о «процессе христианской идеи»; благодаря этому они в большинстве случаев и остались совершенно неизвестными и безымянными в истории. Или, выражаясь по-христиански: владыкой мира и вершителем успеха и прогресса является дьявол; он есть истинная сила всех исторических сил, и так будет, в сущности, всегда, хотя это, может быть, и покажется весьма обидным для эпохи, которая привыкла преклоняться перед успехом и исторической силой. Эта эпоха приобрела большой навык именно в искусстве давать вещам новые имена и даже дьявола ухитрилась окрестить наново. Несомненно, мы переживаем час великой опасности: человечество, по-видимому, весьма близко к открытию той истины, что рычагом исторических движений всегда служил эгоизм отдельных лиц, групп или масс; в то же время это открытие отнюдь не возбуждает ни в ком тревоги, напротив, оно возводится в *степень закона: эгоизм да будет нашим богом*. Опираясь на эту новую веру, мы собираемся с полнейшей сознательностью возвести здание будущей истории на фундаменте эгоизма, но только этот эгоизм должен быть эгоизмом разум-

¹ Римской империи (лат.).

ным, т. е. таким, который сам на себя налагает известные ограничения, чтобы прочнее укрепиться в своих позициях, и который изучает историю именно с целью узнать, что представляет собой эгоизм неразумный. Такого рода занятие историей научило нас, что в образовавшейся мировой системе эгоизмов на долю государства выпадает особая миссия: оно должно стать покровителем всех разумных эгоизмов для того, чтобы оградить их при помощи своей военной и полицейской силы от ужасных взрывов неразумного эгоизма. Для той же цели неразумным и потому опасным народным и рабочим массам тщательно прививается история, и именно история животного царства и история человечества, ибо известно, что даже крупница исторического образования в состоянии сломить силу грубых и тупых инстинктов и страстей или направить их в русло утонченного эгоизма. In summa¹: современный человек, говоря словами Э. фон Гартмана, «озабочен устройством здесь, на своей земной родине, удобного и комфортабельного жилья, имеющего в виду будущее». Этот же самый писатель называет подобную эпоху «возрастом возмужалости человечества» как бы в насмешку над тем, что теперь называется «мужем», словно под этим последним словом понимается только «трезвый себялюбец»; совершенно так же он предсказывает, что за этим возрастом возмужалости наступит соответствующий возраст старости, также, очевидно, только для того, чтобы посмеяться над нашими современными старцами, ибо он не раз упоминает о той зрелой созерцательности, с которой они «оглядываются назад, на бурные тревожения прожитых годов, и понимают всю тщету прежних ложных целей их стремлений». Нет, зрелому возрасту этого лукавого и исторически образованного эгоизма соответствует такой старческий возраст, который с отвратительной и унижительной жадностью цепляется за жизнь, а затем последний акт, которым «заканчивается эта странно изменчивая история, второе детство, полнейшее забвение, лишенное зрения, зубов, вкуса и всего».

Все равно, угрожает ли нашей жизни и нашей культуре опасность от этих беспутных, лишенных зубов и вкуса

¹ В итоге (лат.).

старцев или от так называемых мужей Гартмана, будем зубами вырывать у тех и других права нашей *молодости* и неустанно защищать в нашей молодости будущее от покушений этих иконоборцев будущего. Но в этой борьбе нам предстоит сделать еще одно особенно неприятное наблюдение, а именно, что *излишества исторического чувства, от которых страдает современность, умышленно поощряются и поддерживаются, с тем чтобы использовать их в известных целях.*

Пользуются же ими как средством, чтобы привить юношеству этот столь тщательно повсюду насаждаемый эгоизм зрелого возраста; ими пользуются, чтобы побороть в юношестве естественное отвращение к этим излишествам при помощи нарочитого научно-магического освещения, в котором изображается этот мужественный и в то же время недостойный мужчины эгоизм. Да, мы хорошо знаем, к каким результатам может привести чрезмерное преобладание истории, мы слишком хорошо это знаем; оно может в корне подрезать наиболее могучие инстинкты юности: юношеский огонь, юношеский задор, способность к самозабвению и к любви, охладить пыл присущего ей чувства справедливости, подавить или оттеснить на второй план упорное стремление к медленному созреванию, посредством противоположного стремления возможно скорее сделаться готовым, полезным и продуктивным, привить яд сомнения ее юношеской честности и смелости чувства; более того, история может лишить юность ее лучшего преимущества — ее способности проникаться глубокой верой в великую идею и претворять ее в недрах своего существа в еще более великую идею. Все это может натворить известный избыток истории, мы это видели; и именно тем, что она путем постоянного искажения горизонтов и перспектив и устранения предохранительной атмосферы не позволяет человеку чувствовать и действовать неисторически. От безграничных горизонтов он обращается тогда к самому себе, в свою узкую, эгонистическую сферу, в которой он неизбежно завянет и засохнет; может быть, ему удастся таким способом достигнуть благоразумия, но ни в коем случае — мудрости. Он доступен убеждению, он умеет считаться с обстоятельствами и приспособ-

сабливаться к ним, хорошо владеет собой, смекалист и умеет извлекать выгоду для себя и для своей партии из чужих выгод или невыгод; он утрачивает совершенно ненужную способность стыдиться и таким путем, шаг за шагом, превращается в гартмановского зрелого «мужа» и «старца». Но это и есть то, во что он *должен* превратиться, именно в этом и заключается смысл предъявляемого теперь с таким цинизмом требования «полного растворения личности в мировом процессе» — ради цели последнего, т. е. спасения мира, как нас уверяет шутник Э. фон Гартман. Ну, воля-то и цель этих гартмановских «мужей» и «старцев» едва ли заключается в спасении мира, но, несомненно, мир был бы ближе к спасению, если бы ему удалось избавиться от этих мужей и старцев. Ибо тогда наступило бы царство юности.

10

Упомянув здесь о *юности*, я готов воскликнуть: земля! земля! Довольно, слишком довольно этих страстных исканий и блуждания по чужим незнакомым морям! Теперь виднеется наконец вдали берег; каков бы ни был этот берег, мы должны к нему пристать, и наихудшая гавань лучше, чем блуждание и возвращение в безнадежную, скептическую бесконечность. Будем крепко держаться на обретенной земле, мы всегда сумеем найти потом хорошие гавани и облегчить потомству возможность пристать к ним.

Опасно и полно тревог было это плавание. Как далеки мы теперь от той спокойной созерцательности, с которой мы наблюдали начало плавания нашего корабля! Исследуя шаг за шагом опасности истории, мы увидели, что сами подвергнуты в наисильнейшей степени всем этим опасностям; мы носим на самих себе следы тех страданий, которые выпали на долю людей новейшего поколения вследствие избытка истории, и именно это исследование, чего я отнюдь не намерен скрывать от себя, носит вполне современный характер, характер слабовыраженной индивидуальности, проявляющейся в неумеренности его критики, в незрелости его человечности, в частом переходе от иро-

нии к цинизму, от самоуверенности к скептицизму. И все-таки я полагаюсь на ту вдохновляющую силу, которая, как гений, направляет мой корабль. И все-таки я верю, что юность направила меня на истинный путь, *заставив меня протестовать против исторического образования современного юношества* и заставив меня требовать, чтобы человек прежде всего учился жить и чтобы, только научившись жить, пользовался историей — исключительно для целей жизни. Нужно быть юным, чтобы понимать этот протест, более того: при преждевременном седовласии нашего теперешнего юношества нельзя быть достаточно юным, чтобы почувствовать, против чего, в сущности, здесь направлен протест. Я прибегну к помощи примера. Не далее как столетие тому назад в известной части молодого поколения Германии пробудилось естественное тяготение к тому, что называют поэзией. Можно ли заключить отсюда, что поколения, жившие до этого времени и в это самое время, никогда не заикались об этом роде искусства, внутренне им чуждом и неестественном с их точки зрения? Напротив, мы знаем как раз обратное: что эти поколения по мере своих сил размышляли, писали, спорили о «поэзии» посредством слов о словах, словах, словах. Но такое наступающее пробуждение известного слова к жизни во все не влекло за собой исчезновения самих сочинителей слов; в известном смысле они живы еще и поныне; ибо если, как говорит Гиббон¹, не требуется ничего, кроме времени, хотя и долгого времени, для того чтобы погибла известная эпоха, то точно так же не нужно ничего, кроме времени, хотя и гораздо большего времени, чтобы в Германии, «этой стране постепенности», исчезло навсегда какое-либо ложное понятие. Во всяком случае, понимающих поэзию людей теперь найдется, пожалуй, на сотню больше, чем столетие тому назад; может быть, через сто лет найдется еще сотня людей, которые за это время научатся понимать, что такое культура, а также и то, что у немцев нет до сих пор никакой культуры, как бы они ни распространились и ни важничали на сей счет. Им столь распро-

¹ Гиббон Эдуард (1737—1794) — английский историк. Автор «Упадка и разрушения Римской империи» (1776—1788).

страненная ныне удовлетворенность немцев своим «образованием» будет казаться в такой же степени невероятной и такой же нелепой, как нам — некогда общепризнанная классичность Готшеда¹ или возведение Рамлера² в сан немецкого Пиндара³. Они, может быть, придут к выводу, что это образование есть только известный вид знания об образовании, и к тому же совершенно ложного и поверхностного знания. Ложным же и поверхностным оно должно считаться именно потому, что противоречие между жизнью и знанием принималось всегда как нечто естественное и не замечалось наиболее характерное в образовании действительно культурных народов явление, а именно что культура может вырасти и развиваться лишь на почве жизни, в то время как она у немцев как бы прикрепляется к жизни вроде бумажного цветка к тарту или, подобно сахарной глазури, обливает снаружи торт и потому должна всегда оставаться лживой и бесплодной. Немецкое же воспитание юношества опирается именно на это ложное и бесплодное представление о культуре: конечной целью его, понимаемой в чистом и высоком смысле, является вовсе не свободный человек культуры, но ученый человек науки, и притом такой человек науки, которого можно использовать возможно раньше и который отстраняется от жизни, чтобы возможно точнее познать ее; результатом такого воспитания с общеэмпирической точки зрения является историческо-эстетический филистер образования, умный не по летам и самонадеянный болтун о государстве, церкви и искусстве, общее чувствилище для тысячи разнообразных ощущений, ненасытный желудок, который тем не менее не знает, что такое настоящие голод и жажда. Что воспитание, поставившее себе подобные цели и приводящее к таким результатам, противоестественно, это чувствует только тот, кто еще окончательно не сложился под влиянием его, это чувствует только инстинкт юности,

¹ *Готшед Иоганн Кристоф* (1700—1766) — немецкий писатель, критик и теоретик искусства.

² *Рамлер Карл Вильгельм* (1725—1798) — немецкий поэт века Просвещения, эпигон Горация и подражательных од.

³ См. сноску на с. 53.

ибо только она сохраняет еще инстинкт естественного, который это воспитание может заглушить лишь при помощи искусственных и насильственных мер. Но кто, в свою очередь, пожелал бы бороться с таким воспитанием, тот должен помочь юношеству сказать свое слово, тот должен путем уяснения понятий осветить путь для бессознательного протеста юношества и сделать последний вполне сознательным и смело заявляющим свои права. Каким же способом он может достигнуть этой не совсем обычной цели?

Прежде всего путем разрушения известного предрассудка, а именно веры в *необходимость* вышеуказанной воспитательной операции. Существует же мнение, что невозможна никакая иная действительность, кроме нашей современной, крайне убогой, действительности. Если бы кто-нибудь вздумал проверить этот факт на литературе, посвященной высшему школьному образованию и воспитанию за последние десятилетия, то он был бы неприятно удивлен, заметив, насколько, при всей неустойчивости предположений и при всей остроте противоречий, однообразны господствующие представления о конечной цели образования, насколько единодушно и решительно продукт предшествующего развития — «образованный человек», как его теперь понимают, — принимается за необходимое и разумное основание всякого дальнейшего воспитания. И это единодушие напало бы себе выражение, вероятно, в следующей формуле: «Юноша должен начать с науки об образовании, но не с науки о жизни и уж ни в коем случае не с самой жизни или жизненного опыта». Эта наука об образовании внедряется к тому же в головы юношей как историческое знание; другими словами, головы их начиняются невероятным количеством понятий, выведенных на основании весьма отдаленного знакомства с эпохами и народами прошлого, но отнюдь не на основании прямого наблюдения над жизнью. Страстная потребность юноши узнать что-нибудь собственными силами, страстная потребность чувствовать, как внутри его зреет стройная и живая система собственных переживаний, — эти потребности всячески стараются в нем заглушить и как бы опьянить, пробуждая в нем соблазнительную, но ложную уверенность, что

можно в течение немногих лет переработать в себе важнейшие и замечательнейшие результаты опытов прошлых эпох, и притом величайших из эпох. Это тот же претенциозный метод, в силу которого наши молодые художники изучают искусство в музеях и галереях, вместо того чтобы изучать его в мастерских великих художников, и прежде всего в единственной в своем роде мастерской единственной великой мастерицы — природы. Как будто поверхностной прогулки по владениям истории достаточно для того, чтобы перенять у прошлых времен их приемы и уловки и усвоить себе их жизненные итоги! Или как будто сама жизнь не есть известное ремесло, которое мы должны основательно и неустанно изучать и, не щадя усилий, упражняться в нем, если мы не хотим, чтобы им завладели дилетанты и болтуны!

Платон думал, что первое поколение его нового общества (в совершенном государстве) должно быть воспитано при помощи могучей *вынужденной лжи*: дети должны быть воспитаны в уверенности, что они уже раньше жили под землей, как бы в состоянии сна, где их лепил и формовал по своему усмотрению фабричный мастер природы. Немыслимо поэтому восставать против прошлого! Немыслимо противодействовать делу богов! Следующее правило должно считаться ненарушимым законом природы: кто родился философом, тот сделан из золота, кто родился стражем, тот сделан из серебра, а ремесленник — из железа и сплавов. Как невозможно, говорит Платон, сплавить вместе эти металлы, так невозможно будет когда-либо уничтожить кастовое устройство и перемешать касты друг с другом; вера в *aeterna veritas*¹ этого устройства и есть фундамент нового воспитания и вместе с тем нового государства. Совершенно так же верит и современный немец в *aeterna veritas* своего воспитания и своего вида культуры; и все-таки эта вера погибнет, как погибло бы платоновское государство, если бы необходимой лжи была противопоставлена необходимая истина: у немца нет своей культуры, ибо он не может обладать ею благодаря своему воспитанию. Он хочет цветка без корня и стебля, и хочет поэтому его

¹ Вечную истину (*лат.*).

напрасно. Такова простая истина, неприятная и неизящная, настоящая необходимая истина.

Но в этой необходимой истине должно быть воспитано *наше первое поколение*; ему, разумеется, придется в особенности сильно страдать от нее, ибо оно должно при помощи ее само себя воспитывать, и притом воспитывать в себе в борьбе с самим собой новые привычки и новую природу взамен старой и первоначальной природы и привычек, так что оно могло бы сказать самому себе на староиспанском наречии: «*Defienda me Dios de mi*» («Да защитит меня Господь от меня самого», т. е. от уже привитой мне воспитанием природы). Оно должно усваивать себе эту истину каплю за каплей, как горькое и противное лекарство, и каждый отдельный член этого поколения должен решиться произнести над самим собой тот приговор, с которым ему легче было бы примириться, если бы он относился вообще ко всей эпохе: у нас нет образования, мы непригодны для жизни, мы не способны правильно и просто смотреть и слушать, нам недоступно счастье обладания ближайшим и естественным, и до настоящего времени мы не заложили даже фундамента культуры, ибо сами не убеждены в том, что мы живем настоящей жизнью. Мы распались на мелкие куски, мы в нашем целом разделены полумеханически на внутреннее и внешнее, мы засыпаны понятиями, как драконовыми зубами, из которых вырастают понятия-драконы; мы страдаем болезнью слов, не доверяя никакому собственному ощущению, если оно еще не запечатлено в форме слов; в качестве такой мертвой и в то же время жутко шевелящейся фабрики понятий и слов я, может быть, еще имею право сказать о себе самом: *cogito, ergo sum*¹, но не *vivo, ergo cogito*². За мной обеспечено право на пустое «бытие», а не на полную и цветущую «жизнь»; мое первоначальное ощущение служит мне лишь порукой в том, что я являюсь мыслящим, но не в том, что я являюсь живым

¹ Я мыслю, следовательно, существую (*лат.*). (Рене Декарт, «Начала философии», I, 7, 9. Положение, исходя из которого французский философ и математик Декарт пытался построить систему философии, свободную от элементов веры и всецело основанную на деятельности разума.)

² Живу, следовательно, мыслю (*лат.*).

существом, порукою в том, что я — не animal¹, а разве только в крайнем случае — cogital². Подарите мне сначала жизнь, а я уж создам вам из нее культуру! — Так восклицает каждый отдельный член этого первого поколения, и все эти отдельные личности имеют возможность узнать друг друга по такому вот восклицанию. Но кто подарит им эту жизнь?

Не Бог и не человек, а только их собственная юность: снимите с нее оковы, и вы вместе с нею освободите и жизнь. Ибо она только до поры до времени скрывалась в темнице, она еще не засохла и не завяла — об этом вы можете спросить самих себя.

Но она больна, эта освобожденная от оков жизнь, и ее нужно лечить. У нее множество недугов, ее заставляют страдать не только воспоминания о прежних оковах, но и новая болезнь, которая нас здесь главным образом интересует, — *историческая болезнь*. Избыток истории подорвал пластическую силу жизни, она не способна больше пользоваться прошлым как здоровой пищей. Болезнь ужасна, и тем не менее если бы природа не наделила юность даром ясновидения, то никто бы не знал, что это болезнь и что рай здоровья нами утрачен. Та же самая юность при помощи все того же спасительного инстинкта природы угадывает, каким образом мы могли бы завоевать обратно этот рай; ей известны бальзамы и лекарства против исторической болезни, против избытка исторического: как же называются эти лекарства?

Пусть не удивляются, это названия ядов: средства против исторического называются неисторическим и над-историческим. Эти термины возвращают нас к исходным пунктам нашего исследования и к их взвешенному анализу.

Словом «неисторическое» я обозначаю искусство и способность *забывать* и замыкаться внутри известного ограниченного *горизонта*; «над-историческим» я называю силы, которые отвлекают наше внимание от процесса становления, сосредоточивая его на том, что сообщает бытию характер вечного и неизменного, именно на *искусстве* и *религии*. *Наука* — ведь о ядах говорила бы, конечно, она — видит в этой способности, в этих силах враждебные силы и способ-

¹ Живое существо (лат.).

² Мыслящее существо (лат.).

ности: ибо она считает только такое исследование вещей истинным и правильным и, следовательно, научным, которое видит всюду совершившееся, историческое и нигде не видит существующего, вечного; она живет во внутреннем противоречии с вечными силами искусства и религии точно так же, как она ненавидит забвение, эту смерть знания, как она стремится уничтожить все ограничения горизонтами и погружает человека в бесконечно-безграничное световое море познанного становления.

Как может он жить в нем?! Подобно тому как при землетрясениях разрушаются и пустеют города и человек лишь боязливо и на скорую руку строит свой дом на вулканической почве, так жизнь колеблется в своих устоях и лишается силы и мужества, когда под воздействием науки *сотрясается почва понятий*, отнимая у человека фундамент, на котором покоится его уверенность и спокойствие, а также веру в устойчивое и вечное. Должна ли господствовать жизнь над познанием, над наукой или познание над жизнью? Какая из двух сил есть высшая и решающая? Никто не усомнится: жизнь есть высшая, господствующая сила, ибо познание, которое уничтожило бы жизнь, уничтожило бы вместе с нею и самое себя. Познание предполагает жизнь и поэтому настолько же заинтересовано в сохранении жизни, насколько каждое существо заинтересовано в продолжении своего собственного существования. Поэтому наука нуждается в высшем надзоре и контроле; рядом с наукой возникает учение о *гигиене жизни*, а одно из положений этого учения гласило бы так: историческое и над-историческое должны считаться естественными противоядиями против заглушения жизни историческим, против исторической болезни. По всей вероятности, мы, больные историей, будем страдать также и от противоядий. Но то обстоятельство, что противоядия также причиняют нам страдания, не может считаться аргументом против правильности избранного метода лечения.

И вот в этом-то я и усматриваю миссию того *юношества*, того первого поколения борцов и истребителей змей, которое идет в авангарде более счастливого и более прекрасного образования и человечности, не получая от этого грядущего счастья и будущей красоты ничего, кроме

многообещающего предчувствия. Это юное поколение будет одновременно страдать и от болезни, и от противоядий, и все-таки оно имеет больше прав говорить о своем более крепком здоровье и более естественной природе, чем предыдущие поколения — поколения образованных «мужей» и «старцев» современности. Миссия же его заключается в том, чтобы подорвать веру в понятия, которые господствуют теперь относительно «здоровья» и «образования», и возбудить ненависть и презрение к этим чудовищным понятиям-ублюдкам; и наивернейшим показателем более прочного здоровья этой молодежи должно служить именно то, что она для обозначения истинной своей сущности не находит подходящего понятия или партийного термина в обращающейся в современной публике монете слов или понятий, а только в каждую удачную минуту своей жизни сознает в себе действие живущей в ней боевой отборочной и рассасывающей силы и всегда повышенного чувства жизни. Можно оспаривать, что эта молодежь уже обладает образованием — но какую молодежь можно в этом обвинить? Можно обвинять ее в грубости и неумеренности — но она еще недостаточно стара и умудрена опытом, чтобы сдерживать свои порывы; да, прежде всего ей нет никакой надобности лицемерно претендовать на законченное образование и защищать его, ибо она имеет право на все утешения и преимущества юности, в особенности на преимущество смелой и не знающей колебаний честности и на утешения воодушевляющей надежды.

Я знаю, что для всех живущих такой надеждой эти обобщения понятны и близки и их собственный опыт даст им возможность претворить их в личную доктрину; остальные же, быть может, не увидят в этом пока ничего, кроме покрытых блюд, смогших бы, пожалуй, оказаться и пустыми, откуда они однажды не изумятся и не увидят собственными глазами, что блюда полны и что в этих обобщениях заключались уложенные и сжатые нападки, требования, жизненные инстинкты и страсти, которые, однако, не могли долго лежать под спудом. Отсылая подобных скептиков к выводящему все на свет Божий времени, я в заключение обращаюсь к этому кругу уповающих, чтобы показать им символически ход и течение их исцеления, их

избавления от исторической болезни и вместе с тем их собственную историю вплоть до момента, когда они настолько оправятся от болезни, что смогут снова заняться историей и под верховным руководством жизни использовать прошлое в тройном смысле: монументальном, антикварном или критическом. В этот момент они будут невежественнее наших «образованных» современников, ибо они многое забудут и даже потеряют всякую охоту вообще интересоваться тем, что эти образованные хотели знать прежде всего; отличительными их признаками, с точки зрения образованных, будут служить именно их «необразованность», их равнодушие и замкнутость по отношению ко многому окруженному громкой славой и даже к некоторым хорошим вещам. Но зато они станут в этом конечном пункте своего лечения снова людьми и перестанут быть человекоподобными агрегатами, — а это есть нечто! В этом заключены надежды! Не радуется ли при такой перспективе сердце в вашей груди, вы, уповающие?

ШОПЕНГАУЭР КАК ВОСПИТАТЕЛЬ

1

Некий путешественник, повидавший много стран и народов, будучи спрошен, какое свойство людей он находил повсюду, сказал: все они склонны к лени. Иному может показаться, что было бы правильнее и точнее сказать: все они боязливы. Они прячутся за обычаи и мнения. В сущности, каждый человек хорошо знает, что он живет на свете только один раз, что он есть нечто единственное и что даже редчайший случай не сольет уже вторично столь дивно-пестрое многообразие в то единство, которое составляет его личность; он это знает, но скрывает, как нечистую совесть. Почему? Из страха перед соседом, который требует условности и сам прячется за нее. Но что же заставляет отдельного человека бояться соседа, мыслить и поступать стадно и не наслаждаться самим собой? Немногих и редких людей, быть может, — стыдливость. Но для огромного большинства это изнеженность, инертность — словом, та склонность к лени, о которой говорил путешественник. Он прав: люди еще более ленивы, чем трусливы, и всего больше боятся именно трудностей, которые на них возложила бы безусловная честность и обнаженность. Одни лишь творческие личности ненавидят это щеголяние в чужих манерах и надетых на себя мнениях и обнажают тайну, злую совесть каждого, — положение, что каждый человек есть однажды случающееся чудо; они осмеливаются показать нам человека, каков он есть, и он один, в каждом движении его мускулов; более того, что в этой строго последовательной своей единственности он прекрасен и достопримечателен, нов и невероятен, как всякое произведение природы, а отнюдь не скупен. Если великий мысли-

тель презирает людей, то он презирает их леность, ибо из-за нее они кажутся фабричным товаром, безразличными существами, недостойными общения и поучения. Человеку, который не хочет принадлежать к массе, достаточно только перестать быть инертным в отношении самого себя; пусть он следует голосу своей совести, который говорит ему: «Будь самим собою! Все, что ты теперь делаешь, думаешь и к чему стремишься, — это не ты сам».

Каждая юная душа слышит этот призыв днем и ночью и содрогается, ибо она чует предназначенную ей от века меру счастья, когда думает о своем подлинном освобождении, — того счастья, достигнуть которого никто не может ей помочь, пока она окована цепями предвзятых мнений и страха. И сколь безутешной и бессмысленной может стать жизнь без этого освобождения! Нет более пустынного и отвратительного создания в природе, чем человек, который сошел с пути своего гения и косится направо и налево, назад и во все стороны. В сущности, такого человека не стоит даже трогать, ибо он есть одна оболочка без ядра, сгнившее, раскрашенное, надутое платье, разряженное привидение, которое не может внушить даже страха, а тем более сострадания. И если о ленивом справедливо говорят, что он убивает время, то относительно эпохи, которая ищет своего спасения в общественных мнениях, т. е. в частной лености, нужно серьезно позаботиться, чтобы такое время действительно было убито: я хочу сказать, чтобы оно было вычеркнуто из истории истинного освобождения жизни. Как велико будет, вероятно, отвращение позднейших поколений при изучении наследия того периода, в котором господствовали не живые люди, а общественно мнящие подобия людей! Поэтому, быть может, какому-нибудь отдаленному потомству наша эпоха будет казаться самым темным и неизвестным, ибо самым нечеловеческим отделом истории. Я иду по новым улицам наших городов и думаю, как через столетие ничего не останется от всех этих гнусных домов, построенных поколением, которое имело общественные мнения, и как тогда будут, конечно, опрокинуты также и мнения этих домостроителей. Напротив, как много надежд могут питать все те, кто не чувствует себя гражданами этого времени; ибо,

будь они таковыми, они также служили бы тому, чтобы убить свое время и погибнуть вместе с ним, — тогда как они хотят, наоборот, пробудить время к жизни, чтобы самим продолжать жить в этой жизни.

Но если бы даже у нас не оставалось никакой надежды на будущее, то наше странное существование именно в этом настоящем побуждает нас сильнее всего жить по собственной мерке и собственному закону: та необъяснимость, что мы живем именно сегодня и все же имеем бесконечное время для возникновения, что мы обладаем только отрезком сегодняшнего дня и должны в нем показать, почему и для чего мы возникли именно теперь. Мы должны дать самим себе отчет в нашем бытии; следовательно, мы хотим также стать подлинными кормчими этого бытия и не допустить, чтобы наше существование было равносильно бессмысленной случайности. В отношении жизни нужно допустить некоторое дерзновение и риск, тем более что в худшем, как и в лучшем, случае мы все равно ее потеряем. Для чего быть привязанным к этому клочку земли, к этому ремеслу, для чего прислушиваться к тому, что говорит сосед? Какой провинциализм — подчиняться воззрениям, которые за несколько сот миль от нас уже необязательны! Восток и запад суть лишь черты, которые кто-то проводит мелом перед нашими глазами, чтобы воспользоваться нашей боязливостью. Я хочу сделать попытку прийти к свободе, говорит юная душа; и неужели этому должно помешать, что случайно две нации ненавидят одна другую и воюют между собой, или что между двумя частями света лежит море, или что всюду вокруг проповедуется религия, которая еще несколько тысячелетий тому назад совсем не существовала? Все это — не ты сам, говорит себе юная душа. Никто не может построить тебе мост, по которому именно ты можешь перейти через жизненный поток, — никто, кроме тебя самого. Правда, есть бесчисленные тропинки и мосты, есть полубоги, которые хотят перенести тебя через поток; но только ценой тебя самого: ты должен был бы отдать себя в залог, потерять самого себя. В мире есть единственный путь, по которому никто не может идти, кроме тебя; куда ведет он? Не спрашивай — иди по нему! Кто это сказал: «Человек никогда не

подымается выше, если не знает, куда еще может его повести его путь»?

Но как мы обретаем себя снова? Как может человек знать себя? Он есть существо темное и сокровенное; и если у зайца есть семь кож, то человек может семижды семьдесят раз сдирать самого себя и все же не сможет сказать: «Вот это — подлинно ты, это уже не оболочка». К тому же такое раскапывание самого себя и насильственное нисхождение в глубины своего существа по ближайшему пути есть мучительное и опасное начинание. Как легко человек может при этом так повредить себе, что уж никакой врач его не исцелит! И кроме того, к чему все это нужно, когда все свидетельствует о нашем существе: наша дружба и наша вражда, наш взгляд и наше рукопожатие, наша память и все, о чем мы забываем, наши книги и черты нашего пера? Но самое лучшее средство допроса состоит в следующем. Пусть юная душа обратит свой взор на прошлую жизнь с вопросом: что ты подлинно любила доселе, что влекло твою душу, что владело ею и вместе давало ей счастье? Поставь перед собою ряд этих почитаемых предметов, и, быть может, своим существом и своею последовательностью они покажут тебе закон основной закон твоего собственного «Я». Сравни эти предметы, посмотри, как каждый из них дополняет другой, расширяет, превосходит, просветляет его, как они образуют лестницу, по которой ты до сих пор карабкался к себе самому; ибо твоя истинная сущность лежит не глубоко скрытой в тебе, а неизмеримо высоко над тобою или по крайней мере над тем, что ты обычно принимаешь за свое «Я». Твои истинные воспитатели и руководители выдают тебе, что есть подлинный смысл и первичная основа твоего существа: нечто, не поддающееся никакому воспитанию и руководству, и во всяком случае, нечто трудно открываемое, связанное, парализованное; твои воспитатели могут быть только твоими освободителями. И в этом — тайна всякого образования: оно не дает нам искусственных членов, восковых носов, вооруженных очками глаз; напротив, то, что способно было бы приносить такие дары, есть лишь карикатура на воспитание. Воспитание же есть освобождение, отметание всех сорных трав, мусора и червей, которые хотят при-

коснуться к нежным зародышам растений, распространение света и тепла, любовное орошение ночным дождем; оно есть подражание природе и поклонение ей, где она настроена матерински-милосердно; оно есть завершение природы, поскольку оно предупреждает ее жестокие и немилосердные приступы и обращает их ко благу и поскольку оно набрасывает покрывало на проявление злобы и печального неразумия природы-мачехи.

Конечно, есть и другие средства найти себя — прийти в себя из того оглушения, в котором обычно живешь, точно в темной туче; но я не знаю лучшего средства, чем оглянуться на своих воспитателей и руководителей. И я хочу помянуть сегодня одного наставника и дрессировщика, которым я могу похвалиться, — Артура Шопенгауэра, — чтобы позднее помянуть и других.

2

Для того чтобы описать, каким событием был для меня первый взор, брошенный на произведения Шопенгауэра, я должен остановиться на одном представлении, которое в моей юности посещало меня столь часто и настойчиво, как вряд ли какое-либо другое. Когда я прежде предавался свободно мечтам и желаниям, то я надеялся, что судьба избавит меня от страшного усилия и обязательства воспитывать самого себя; что я вовремя найду в качестве воспитателя философа, настоящего философа, которому можно было бы подчиниться без дальнейших размышлений и доверять больше, чем самому себе. И тогда я спрашивал себя: каковы были бы те принципы, на которых он бы меня воспитывал? И я предполагал, что он сказал бы о двух правилах воспитания, которые господствуют в наше время. Одно из них требует, чтобы наставник быстро распознал способности своих воспитанников и затем направлял именно сюда все силы, соки и весь солнечный свет, чтобы содействовать правильному созреванию и плодотворности одной этой добродетели. Другое правило, напротив, требует, чтобы воспитатель использовал все наличные силы, возвращал их и приводил в гармоническое соотношение между собой. Но нужно ли поэтому принуж-

дать, например, к музыке того, кто имеет решительное влечение к ювелирному искусству? Нужно ли признать правым отца Бенвенуто Челлини, который постоянно принуждал своего сына к «милому рожку», т. е. к тому, что сын называл «проклятой дудкой»? В отношении столь сильных и ясно выраженных дарований это, вероятно, будет признано неправильным; и таким образом, принцип гармонического развития, быть может, применим только к более слабым натурам, которые, правда, содержат целое гнездо потребностей и склонностей, не имеющих, однако, — все в совокупности и каждая в отдельности — особенно большого значения? Но где вообще мы находим гармоническую целостность и многоголосную созвучность в одной натуре, где такая гармония поражает нас более, чем именно в людях, подобных Челлини, в которых все — познание и вожделение, любовь и ненависть — стремится к одному средоточию, к одной коренной силе и в которых именно принудительный и властный перевес этого живого центра создает гармоническую систему разносторонних движений? Итак, быть может, оба эти принципа не противоречат один другому? Быть может, один из них утверждает лишь, что человек должен иметь центр, а другой — что он должен иметь также и периферию? Тот философ-воспитатель, о котором я мечтал, вероятно, не только нашел бы центральную силу, но сумел бы также предупредить ее разрушительное влияние на другие силы; например, задача его воспитания, как мне казалось, сводилась бы к тому, чтобы преобразовать всего человека в живую и подвижную солнечно-планетную систему и открыть закон ее высшей механики.

Однако такого философа у меня не было, и я пытал себя в разных направлениях; я увидел, насколько жалкими представляемся мы, современные люди, по сравнению с греками и римлянами, даже в отношении серьезного и строгого понимания задач воспитания. С такой потребностью в сердце можно проблуждать по всей Германии, и в особенности по всем университетам, и не найти того, чего ищешь: ведь даже гораздо более низкие и простые желания остаются здесь неудовлетворенными. Если бы, например, кто-нибудь из немцев захотел получить серьезное оратор-

ское образование или пройти школу писателя, то он нигде не нашел бы руководителя и школы; у нас, по-видимому, никто даже не думал, что речь и письмо суть искусства, которые не могут быть приобретены без заботливого руководства и усерднейшего обучения. Ничто, однако, не обнаруживает высокомерного самодовольства наших современников так отчетливо и вместе с тем так постыдно, как частью скупая, частью бессмысленная скудость тех запросов, которые они предъявляют к воспитателям и учителям. Каким ничтожеством удовлетворяются даже наши наиболее знатные и наиболее осведомленные люди под названием домашних учителей; какая кунсткамера бестолковых голов и устарелых учреждений получает одобрение под высоким названием гимназий; что только ни удовлетворяет нас в качестве высшего образовательного учреждения — университета, — какие вожди и какие организации, по сравнению с трудностью задачи воспитывать человека в человеке. Даже столь превозносимый способ отношения немецких ученых к своей науке показывает прежде всего, что они думают при этом больше о науке, чем о человечности, что их учат, как потерянный отряд, жертвовать собою, чтобы привлечь новые поколения к тому же жертвоприношению. Общение с наукою, когда оно не руководится и не ограничивается никаким высшим правилом воспитания, а только все более разнуздывается, на основании принципа «чем больше, тем лучше», несомненно, столь же вредно для ученых, как и экономический принцип *laissez faire*¹ — для нравственности целых народов. Кто еще знает, что воспитать ученого, не пожертвовав его человечностью и не иссушив ее, есть в высшей степени трудная проблема? И все же эту трудность можно видеть воочию, если обратить внимание на многочисленные экземпляры, которые, бессмысленно и слишком рано отдав себя науке, выросли кривыми и однобокими. Но существует еще более важный признак отсутствия всякого высшего воспитания — более важный, более опасный и прежде всего более всеобщий. Если непо-

¹ Оставляя, допускать (*фр.*). Выражение традиционно употребляется в экономической литературе в значении «пусть все идет так, как идет» как символ либерализма и экономического невмешательства государства.

средственно ясно, почему теперь нельзя воспитать оратора или писателя, — именно потому, что для них нет воспитателей; если почти столь же ясно, почему ученый должен выходить теперь искаженным и односторонним, — потому что его воспитывает наука, т. е. нечеловеческая абстракция, — то спросить себя наконец: где, собственно, мы найдем для нас всех, ученых и неученых, знатных и простых, наши нравственные образцы и знаменитости среди наших современников, — видимое воплощение всей творческой морали нашего времени? Куда, собственно, делось всякое размышление о нравственных вопросах, которое ведь во все времена занимало каждое благородное общество? Таких знаменитостей более нет, и нет такого рода размышления; фактически мы живем унаследованным капиталом нравственности, который накопили наши предки и который мы умеем не умножать, а только расточать; о таких вещах в нашем обществе или вообще не говорят, или говорят с такой первобытной неумелостью и неопытностью, которая не может не вызывать негодования. Этим и объясняется, что наши школы и наставники просто игнорируют нравственное воспитание или ограничиваются формальностями; и добродетель есть слово, при котором учитель и ученик не мыслят уже ничего, — старомодное слово, при котором улыбаются, и худо, если не улыбаются, — ибо тогда лицемерят.

Найти объяснение этой дряблости и низкого уровня всех духовных сил трудно и сложно; но кто учтет влияние побеждающего христианства на нравственность нашего старого мира, тот не упустит из виду также и обратного влияния современного христианства, т. е. его все более вероятной судьбы в наше время. Христианство настолько превзошло высотой своего идеала античные моральные системы и повсеместно господствующую в них естественность, что у нас притупилось чувство к этой естественности и появилось отвращение к ней; затем, однако, когда лучшее и высшее хотя и было еще известно, но уже перестало быть достижимым, мы уже не могли вернуться, несмотря на все желание, к хорошему и высокому, т. е. к античной добродетели. В этом шатании между христианским и античным началами, между оробевшей или лживой нравственностью

и столь же трусливым и несвободным стремлением к античности живет современный человек и чувствует себя при этом плохо; унаследованная боязнь естественного и, с другой стороны, возродившаяся привлекательность этой естественности, жажда найти где-нибудь опору, бессилие сознания, которое постоянно колеблется между хорошим и лучшим, — все это создает беспокойство и смутность в современной душе, осуждающие ее на бесплодное и безрадостное бытие. Никогда нравственные воспитатели не были так нужны, как теперь, и никогда не было так маловероятно найти их; в эпохи, когда врачи нужнее всего, — при больших эпидемиях — они сами всегда подвергаются наибольшей опасности. Ибо где же врачи современного человечества, которые сами стояли бы так прочно и здорово на своих ногах, чтобы быть в состоянии еще поддерживать и вести других? На лучших личностях нашего времени лежит какая-то нечистота и придавленность, вечное недовольство борьбой между лицемерием и честностью, которая разыгрывается в их груди, беспокойное недоверие к самим себе, — и все это делает их совершенно неспособными быть вожаками и воспитателями других.

Итак, я предавался действительно фантастическим надеждам, когда мечтал найти в качестве воспитателя истинного философа, который освободил бы меня от несовершенства моего времени и снова научил быть простым и честным в мышлении и жизни, т. е. быть несвоевременным в глубочайшем смысле этого слова; ибо люди стали теперь столь многосторонними и сложными, что они должны становиться нечестными, если хотят вообще говорить, утверждать что-либо и поступать согласно своим утверждениям.

Одержимый такими нуждами, потребностями и желаниями, я познакомился с Шопенгауэром.

Я принадлежу к тем читателям Шопенгауэра, которые, прочитав одну его страницу, вполне уверены, что они прочитают все, написанное им, и будут слушать каждое сказанное им слово. У меня сразу явилось доверие к нему, и это доверие теперь таково же, каким было девять лет тому назад. Выражаясь нескромно и нелепо, но вразумительно, я скажу: я понял его, как будто он писал для меня. Поэтому я не нашел в нем ни одного парадокса, хотя кос-

где находил мелкие опшибки: ибо что такое парадоксы, как не утверждения, не внушающие доверия, потому что сам автор создал их без надлежащего доверия, — потому что он хотел в них блистать, соблазнять и вообще казаться чем-нибудь? Шопенгауэр никогда не хочет казаться: он пишет для себя, а никто не хочет быть обманутым, и тем более философ, который ставит себе закон: не обманывай никого, и даже самого себя! Он не пользуется даже тем любезным общественным обманом, который влечет за собою почти бессознательно; еще менее пользуется он более сознательным обманом с ораторской трибуны и искусственными средствами риторики. Нет, Шопенгауэр говорит с самим собою; или если непременно нужно думать о слушателе, то можно представить себе сына, которого поучает отец. Это — честная, грубоватая, добродушная беседа с любовно внимающим слушателем. Таких писателей нам недостает. Могучее самочувствие говорящего овладевает нами с первых звуков его голоса; мы как будто входим в горный лес, мы дышим глубоко и снова наконец чувствуем себя хорошо. Здесь мы ощущаем всюду одинаковую укрепляющую атмосферу; здесь есть какая-то неподражаемая свобода и естественность, как бывает у людей, которые сознают себя господами своего внутреннего дома, и притом весьма богатого дома; в противоположность писателям, которые сами больше всего удивляются тому, что они случайно оказались умными, и стиль которых приобретает в силу этого какой-то беспокойный и неестественный характер. Столь же мало речь Шопенгауэра напоминает нам речь ученого, у которого от природы негибкие и неумелые члены и узкая грудь и который выступает поэтому угловато, неуклюже и напыщенно; тогда как, с другой стороны, неотесанная и несколько медвежья душа Шопенгауэра учит нас не столько искать изящества и светской прелести хороших французских писателей, сколько пренебрегать этими качествами, и никто не найдет у него того поддельного, как бы посеребренного мнимофранцузского стиля, к которому так стремятся немецкие писатели. Речь Шопенгауэра изредка напоминает мне немного речь Гёте, в общем же для нее нет немецких образцов. Ибо он умеет говорить глубокомысленные вещи просто, захватыва-

ющие — без риторики, строго научные — без педантизма; у какого же немца он мог научиться этому? Он свободен также от утонченной, чрезмерно подвижной и — с позволения сказать — несколько не немецкой манеры Лессинга; и это — большая заслуга, так как в отношении прозаического изложения Лессинг — самый соблазнительный писатель среди немцев. И — чтобы сразу сказать главное, что я могу вообще сказать о его стиле, — я отношу к нему положение: «Философ должен быть очень честным, чтобы не пользоваться никакими поэтическими или риторическими вспомогательными средствами». Что честность есть нечто положительное, и даже добродетель, — это, правда, принадлежит в эпоху общественных мнений к запрещенным частным мнениям; и поэтому будет не похвалою, а только характеристикой Шопенгауэра, если я повторю: он честен и как писатель; а ведь честных писателей так мало, что, собственно, нужно быть недоверчивым ко всем людям, которые пишут. Я знаю только еще одного писателя, которого по степени честности я ставлю рядом с Шопенгауэром и даже выше его: это — Монтень. То, что такой человек вообще писал, поистине увеличивает охоту жить на этой земле. Мне, по крайней мере со времени знакомства с этой свободнейшей и могучей душой, хочется сказать о Монтене то, что он сам говорит о Плутархе: «Едва я взглянул на него, как у меня выросла то ли лишняя нога, то ли крыло». С ним был бы я заодно, если бы дело шло о том, чтобы устроиться поуютнее на земле.

Шопенгауэр имеет еще другое качество, общее с Монтенем, помимо честности: веселость, которая действительно веселит. *Aliis laetus, sibi sapiens*¹. Есть два весьма различных рода веселости. Истинный мыслитель веселит и утешает всегда, высказывает ли он свою серьезную мысль или свою шутку, свое человеческое познание или свою божественную благодать; он говорит без жалобных жестов, дрожащих рук, слезливых глаз, всегда уверенно и просто, бодро и сильно, быть может, немного по-рыцарски и сурово, но всегда как победитель; и именно это доставляет нам самое глубокое и полное веселье — видеть побеждающего

¹ Радующийся за других — мудр для себя (лат.).

бога рядом со всеми чудовищами, которых он поборол. Напротив, веселость, которую встречаешь порою у посредственных писателей и у ограниченных мыслителей, делает нашего брата несчастным, как я это, например, испытывал при чтении Давида Штрауса. Чувствуешь настоящий стыд иметь таких веселых современников, потому что они обличают перед потомством наше время и нас, его участников. Подобные весельчаки совсем не видят страданий и чудовищ, хотя они выдают себя за мыслителей, способных знать и побеждать их; их веселость возбуждает досаду, потому что она обманывает: она хочет уверить нас, что здесь завоевана победа. Ведь, в сущности, веселье есть только там, где есть победа: и это применимо к произведениям истинных мыслителей в такой же мере, как ко всякому художественному произведению. Пусть тема будет всегда столь ужасна и серьезна, сколь ужасна и серьезна на самом деле проблема жизни; подавляющим и мучительным образом произведение будет действовать на нас, только когда полумыслитель и полухудожник распространит вокруг него чад своего бессилия: тогда как человек не может пережить ничего лучшего и более радостного, чем близость к одному из тех победителей, которые, познав глубочайшее, должны полюбить самую основу жизни и, будучи мудрецами, в конце пути приходят к красоте. Они действительно говорят, а не заикаются и не болтают вслед за другими; они действительно движутся и живут, и не в тех жутких масках, в которых обыкновенно живут люди. Поэтому в их присутствии мы действительно чувствуем себя человеком и естественно и готовы воскликнуть вместе с Гёте: «Какая роскошная, драгоценная вещь — живое! Как приноровлено оно к своему состоянию, как истинно, как реально!»

Я изображаю здесь только первое, как бы физиологическое впечатление, которое произвел на меня Шопенгауэр, то волшебное изливание сокровеннейшей силы одного творения природы на другое, которое совершается при первом и самом слабом прикосновении; и когда я задним числом анализирую это впечатление, я нахожу в нем соединение трех элементов: впечатления его честности, его веселости и его постоянства. Он честен, потому что говорит и пишет с самим собой и для себя самого, он весел,

потому что мыслью одолел тягчайшее, и постоянен, потому что должен быть таковым. Его сила, подобно пламени при затишье, поднимается легко и прямо вверх, без колебаний, без дрожи, без волнения. При всех обстоятельствах он находит свой путь, так что мы даже не замечаем, что он искал его; он подвигается так быстро и уверенно, так неизбежно, как будто повинуется закону тяготения. И кто раз почувствовал, что значит среди нашего современного гибридного человечества найти однажды настоящее, четко выраженное, стоящее и движущееся на собственных ногах, нестесненное и невзнузданное естественное существо, тот поймет мое счастье и мое изумление, когда я нашел Шопенгауэра. Я почувствовал, что нашел в нем того воспитателя и философа, которого я так долго искал. Правда, я его встретил лишь в книге; и это было большим недостатком. Тем более силился я смотреть между строк и представить себе живого человека, великое завещание которого я читал и который обещал сделать своими наследниками лишь тех, кто захочет и сможет быть не просто его читателями, но его сыновьями и питомцами.

3

Для меня философ имеет значение ровно настолько, насколько он может давать пример. Что своим примером он может увлечь за собою целые народы — в этом нет сомнения; это показывает история Индии, которая почти тождественна с историей индийской философии. Но он должен давать пример своей видимой жизнью, а не только книгами, т. е. так, как учили философы Греции: выражением лица, осанкой, одеждой, едой, привычками более, чем речью, и тем паче писаниями. А как много недостает нам в Германии для этой мужественной явственности философской жизни; здесь лишь постепенно освобождаются тела, когда души, по-видимому, уже давно освобождены; и все же дух не может быть истинно свободным и независимым, когда эта достигнутая независимость — которая в своей основе есть творческое самоограничение — не доказывается сызнова каждым взглядом и шагом с утра до вечера. Кант был верен университету, подчинялся правительствам, со-

хранял видимость религиозной веры, терпел своих коллег и студентов; естественно поэтому, что его пример породил прежде всего университетских профессоров и профессорскую философию. Шопенгауэр не стесняется ученой касты, обособляется, достигает независимости от государства и общества — вот его пример, его образец, — чтобы отметить здесь лишь наиболее внешнюю сторону. Но много степеней в освобождении философской жизни еще неизвестны нам, немцам, хотя и не могут навсегда остаться неизвестными. Наши художники живут смелее и честнее; и самый яркий пример, стоящий перед нами, — пример Рихарда Вагнера — показывает, что гений не должен бояться вступать в самое враждебное противоречие с существующими формами и порядками, когда хочет вознести к свету высший порядок и истину, которые живут в нем. Правда, та «истина», о которой так много говорят наши профессора, есть, по-видимому, менее притязательное существо, не грозящее никаким беспорядком или непорядком: удобное и добродушное создание, которое непрерывно уверяет все существующие власти, что оно никому не хочет причинять никаких хлопот — ведь оно есть лишь «чистая наука». Итак, я хотел сказать, что немецкая философия должна все более разучиться быть «чистой наукой»; и таков именно пример Шопенгауэра-человека.

Но то, что он дорос до этого человеческого примера, есть совершенное чудо, ибо извне и изнутри ему угрожали чудовищные опасности, которые могли бы раздавить или раздробить всякое более слабое существо. Было, мне кажется, много данных к тому, чтобы Шопенгауэр-человек погиб, оставив после себя в лучшем случае «чистую науку»; но и то лишь — в лучшем случае, вероятнее всего, не осталось бы ни человека, ни науки.

Один новый английский писатель так изображает самую основную опасность для необычайных людей, живущих среди общества, привязанного к обыденщине: «Такие чужеродные характеры сначала тяготятся, затем впадают в меланхолию, затем заболевают и наконец умирают. Человек вроде Шелли не мог бы жить в Англии, и раса Шелли была бы невозможна». Наши Гёльдерлины, Клейсты и им подобные погибали от этой своей необычайнос-

ти и не выдерживали климата так называемой немецкой культуры; и только железные натуры, как Бетховен, Гёте, Шопенгауэр и Вагнер, могут устоять в нем. Но и у них действие утомительной борьбы и передряг сказывается на многих чертах: они дышат тяжелее, и в их тоне часто есть что-то слишком насильственное. Один опытный дипломат, лишь мельком видевший Гёте и говоривший с ним, сказал своим друзьям: «Voilà un homme, qui a eu de grands chagrins!» — что Гёте перевел так: «Он тоже из тех, кому пришлось солонка!» «Если, — прибавляет Гёте, — в чертах нашего лица не стираются следы перенесенных страданий и выполненных трудов, то неудивительно, что все, что остается от нас и наших стремлений, носит те же следы». И это — Гёте, на которого наши культурные филистеры указывают как на счастливейшего немца, чтобы этим доказать положение, что все-таки возможно стать счастливым среди них; при этом у них есть задняя мысль: нельзя простить никому, кто чувствует себя среди них несчастным и одиноким. Поэтому они даже выставили и практически поясняли с большой жестокостью утверждение, что во всяком уединении лежит тайная вина. Бедный Шопенгауэр тоже скрывал в душе такую вину — а именно, он ценил свою философию больше, чем своих современников; и притом, к своему несчастью, он знал именно от Гёте, что для спасения своей философии он должен всеми средствами защищать ее против невнимания своих современников, ибо существует род инквизиционной цензуры, в которой немцы, по свидетельству Гёте, пошли далеко; эта цензура есть ненарушимое молчание. Оно достигло уже по меньшей мере того, что значительная часть первого издания главного произведения Шопенгауэра стала макулатурой. Грозная опасность, что его великое деяние будет уничтожено просто его игнорированием, привела Шопенгауэра в ужасное и трудно укротимое беспокойство; у него не оказывалось ни одного более или менее значительного приверженца. Нам печально видеть, как он гонится за малейшими признаками известности; и его заключительный громкий, чрезмерно громкий триумф из-за того, что его наконец действительно читают, производит какое-то болезненно-трогательное впечатление. Именно все те черты,

которые не свидетельствуют о достоинстве философа, обнаруживают страдающего человека, который трепещет за судьбу своих ценнейших благ; так, его мучило беспокойство потерять свое маленькое состояние и, быть может, оказаться не в силах удержать свое чистое, истинно античное отношение к философии; так, в своей жажде по вполне доверчивым и сострадательным людям он попадал впросак и должен был постоянно снова с грустным взором возвращаться к своей верной собаке. Он был совершенным отшельником; ни один подлинно единомыслящий друг не утешал его, — а между одним и ни одним здесь, как и всюду между чем-либо и ничем, лежит бесконечность. Никто, имеющий истинных друзей, не знает, что такое есть подлинное одиночество, даже если бы он имел своим противником весь мир вокруг себя.

Ах, я замечая, вы не знаете, что такое одиночество. Где существовали могущественные общества, правительства, религии, общественные мнения, — словом, где была какого-либо рода тирания, там она ненавидела одинокого философа. ибо философия открывает человеку убежище, куда не может проникнуть никакая тирания, пещеру внутренней жизни, лабиринт сердца; и это досадно тиранам. Там скрываются одинокие; но там же таится и величайшая опасность для одиноких. Эти люди, укрывшие свою свободу во внутренний элемент, должны иметь и внешнюю жизнь, быть видимыми, показывать себя; в силу рождения, местопребывания, воспитания, отечества, случайностей, а также назойливости других людей они связаны бесчисленными человеческими отношениями; точно так же им приписываются бесчисленные мнения, просто потому, что это — господствующие мнения; каждый их жест, не выражающий отрицания, признается согласием; каждое движение руки, которое не разрушает, толкуется как одобрение. Они знают, эти одинокие и свободные духом, что они всегда в чем-либо кажутся не тем, что они суть по своим мыслям; тогда как они стремятся только к истине и честности, вокруг них завязывается сеть недоразумений; и их страстное вожделение правды не может защитить их от того, чтобы на их действиях не остался лежать налет ложных мнений, приспособления, полупризнаний, щадя-

щего умалчивания, ошибочных толкований. Это собирает облако меланхолии на их челе; ибо необходимость казаться не тем, что есть, такие натуры ненавидят больше смерти; и продолжительное озлобление делает их вулканическими и угрожающими. От времени до времени они мстят за свое насильственное самоскрывание, за свою вынужденную сдержанность. Они выходят из своей пещеры со страшным выражением лица; их слова и действия суть тогда взрывы, и случается, что они сами от этого погибают. Так опасно жил Шопенгауэр. Именно такие одинокие люди нуждаются в любви, ищут товарищей, перед которыми они могут быть открытыми и простыми, как перед самими собою, в присутствии которых прекращаются судороги молчания и позы. Отнимите этих товарищей, и вы создадите еще большую опасность; Генрих Клейст погиб из-за этой заброшенности, и самое опасное противоядие против необычных людей — это вогнать их так глубоко в самих себя, что их обратное движение к жизни становится всегда вулканическим взрывом. Но встречаются полубоги, которые умеют жить при таких ужасных условиях, и даже жить победоносно; и если вы хотите услышать их одинокие песни — слушайте музыку Бетховена.

Такова была первая опасность, в тени которой выросл Шопенгауэр: одиночество. Вторая же называется: отчаяние в истине. Эта опасность сопровождает каждого мыслителя, путь которого исходит от кантовской философии, если только он сильный и цельный человек в своих страданиях и желаниях, а не дребезжащая мыслительно-счетная машина. Мы, конечно, все хорошо знаем, что именно относительно этого условия дело обстоит весьма постыдно; мне кажется даже, что лишь на очень немногих людей Кант вообще оказал живое влияние и преобразовал их кровь и соки. Правда, мы всюду можем прочесть, что деяние этого тихого ученого вызвало революцию во всех областях духовной жизни; но я не могу поверить этому, потому что я не вижу этого на примере людей, которые должны были бы прежде всего революционизироваться сами, чтобы революция могла захватить целые области. Но как скоро Кант начнет оказывать действительное влияние на массы, оно скажется в форме разъедающего и раздробляющего

скептицизма и релятивизма; и лишь у самых деятельных и благородных умов, которые никогда не выдерживали состояния сомнения, его место заступило бы то духовное потрясение и отчаяние во всякой истине, какое пережил, например, Генрих Клейст под влиянием философии Канта. «Недавно, — пишет он как-то в своем захватывающем стиле, — я ознакомился с философией Канта и должен теперь сообщить тебе одну мысль из нее; ведь мне не нужно бояться, что она потрясет тебя так же глубоко, так же болезненно, как и меня. Мы не можем решить, есть ли то, что мы зовем истиной, подлинная истина, или это только так нам кажется. Если верно последнее, то истина, которую мы здесь ищем, после нашей смерти не существует более, и все наше стремление приобрести достояние, которое следовало бы за нами в могилу, тщетно. Если острие этой мысли не затронет твоего сердца, то улыбнись над другим человеком, который чувствует себя глубоко пораненным в своем интимнейшем святилище. Моя единственная, моя высшая цель пала, и у меня нет другой». Когда же люди будут снова ощущать так естественно, как Клейст, когда же они научатся снова измерять смысл философии по действию на свое «интимнейшее святилище»? И все же это необходимо, чтобы оценить, чем может быть для нас после Канта Шопенгауэр — именно вождем, который ведет нас с высот скептического недовольства или критического отречения на высоты трагического жизнепонимания; под бесконечным ночным небом с его звездами, и который сам впервые проложил себе этот путь. Его величие в том, что он стоит перед картиной мира, как перед целым, и толкует ее как нечто целое; тогда как даже самые острые умы не могут освободиться от заблуждения, будто к истолкованию жизни можно приблизиться путем тщательного исследования отдельных красок, которыми написана картина, и материала, на котором она написана; причем результатом исследования может явиться вывод, что это — весьма тонко вытканное полотно и что наложенные на него краски химически неопределимы. Шопенгауэр же знал: для того чтобы понять картину, нужно разгадать ее художника. Однако весь цех наук занят постижением только полотна и красок, а не самой картины; можно даже сказать, что лишь

тот, кто твердо сосредоточил внимание на общей картине жизни и бытия, может, не вредя себе, пользоваться отдельными науками; ибо вне такого руководящего общего представления они — только отдельные нити, которые нигде не ведут до конца и лишь залутывают и усложняют наш жизненный ход. Повторяю, Шопенгауэр велик тем, что преследует эту картину, как Гамлет — духа, не уклоняясь в сторону, как делают ученые, и не удовлетворяясь логической схоластикой, что бывает уделом необузданных диалектиков. Изучение всех четвертьфилософов нужно лишь для того, чтобы понять, что последние попадают сразу в те места в строении великих философий, в которых возможны ученые «за» и «против», — хитроумные размышления, сомнения, противоречия, — и что этим они уклоняются от требования всякой великой философии, которая, как целое, всегда говорит лишь одно: вот картина всей жизни и из нее научись понимать смысл твоей жизни. И наоборот: читай лишь свою жизнь и из нее понимай иероглифы жизни в целом. И так нужно прежде всего толковать и философию Шопенгауэра: индивидуально, исходя от отдельной личности самой по себе, познавая собственную нужду и потребность, собственную ограниченность, чтобы найти средства и утешение против них — именно самопожертвование, подчинение себя благороднейшим целям, и прежде всего целям справедливости и милосердия. Он учит нас различать между действительными и мнимыми средствами к человеческому счастью; он показывает, что ни богатство, ни почет, ни ученость не могут вывести личность из ее глубокого недовольства ничтожеством ее бытия, что стремление к этим благам приобретает лишь смысл в соединении с высокой и озаряющей общей целью — с влечением к могуществу, способному помочь нашей *physis*¹ и немного исправить ее неразумность и неловкость.

Этого ищешь прежде всего тоже только для самого себя; через себя же, в конечном счете, — для всех. Правда, это есть стремление, которое приводит к глубокому и сердечному смирению, ибо много ли может быть вообще исправлено в отдельной личности и во всей жизни!

¹ Природе (*греч.*).

Если мы применим эти слова к Шопенгауэру, то мы коснемся третьей и своеобразнейшей опасности, в которой он жил и которая таилась во всем строении и скелете его существа. Каждый человек находит обыкновенно в себе пределы как своему дарованию, так и своей нравственной воле, и это наполняет его тоской и меланхолией; и если чувство своей греховности влечет его к святости, то в качестве интеллектуального существа он несет в себе глубокое стремление к своему собственному гению. В этом — корень всякой истинной культуры, и если под последней я буду разуметь влечение человека возродиться в образе святого и гения, то я знаю, что не нужно быть буддистом, чтобы понять этот миф. Где мы встречаем дарование без этого влечения — в кругу ученых, а также среди так называемых культурных людей, — там оно внушает нам досаду и отвращение; ибо мы чуем, что такие люди при всем своем духовном богатстве не содействуют, а препятствуют росту новой культуры и созиданию гения, т. е. цели всякой культуры. Это есть состояние окаменения, равноценное той привычной, холодной и самодовольной добродетельности, которая также более всего далека от истинной святости и чуждается ее. В этом отношении в натуре Шопенгауэра лежала странная и крайне опасная двойственность. Лишь немногие мыслители ощущали в такой мере и с такой несравненной определенностью, что в них живет гений; и его гений обещал ему высшее — что не будет более глубокой борозды, чем та, которую проводит его плуг по почве нового человечества. Таким образом, он сознавал одну половину своего существа насыщенной и удовлетворенной, лишенной желаний и полной уверенности в своей силе и с величием и достоинством нес свое призвание победоносно-законченного гения. В другой половине его существа жило неукротимое томление; мы узнаём его, когда слышим, что он с болью отвращал свой взор от изображения великого основателя la Trappe¹, Рансе, говоря: «Это — дело благодати». Ибо гений сильнее других стремится к святости, так как со своей вершины он видит дальше и

¹ Орден траппистов, основанный в 1140 г. во Франции и реформированный в 1662 г. аббатом де Рансе.

яснее, чем другой человек, — видит глубину примирения между познанием и бытием, царство мира и побежденной воли, очертания другого берега, о котором говорят индусы. Но в этом-то и состоит чудо: сколь непостижимо цельной и неразрушимой должна была быть натура Шопенгауэра, если и эта тоска не могла разрушить и даже ожесточить ее! Что это означает — это каждый поймет в меру того, что и сколько есть он сам; целиком же и во всей силе этого не поймет никто из нас.

Чем больше размышляешь об описанных трех опасностях, тем загадочнее представляется бодрость, с которой Шопенгауэр боролся против них, и здоровье и крепость, которые он вынес из этой борьбы. Правда, он вышел из нее с многими шрамами и открытыми ранами и в настроении, которое, быть может, покажется чересчур жестким, а подчас и слишком воинственным. Даже над величайшим человеком возвышается его собственный идеал. Но то, что Шопенгауэр может служить образцом — несомненно, несмотря на все эти шрамы и пятна. Я готов даже сказать: то, что в его существовании было несовершенным и слишком человеческим, именно в самом человеческом смысле сближает нас с ним, ибо мы видим в нем страждущего и нашего товарища по страданиям, а не только недоступно высокого гения.

Те три органические опасности, которые угрожали Шопенгауэру, угрожают нам всем. Каждый из нас несет в себе, как ядро своего существа, некую творческую единственность; и когда он осознает эту единственность, вокруг него появляется своеобразный ореол — ореол необычного. Для большинства это есть нечто невыносимое, — ибо, повторяю, они ленивы, а с этой единственностью связана цепь усилий и тягот. Нет сомнения, что для необычного человека, который отягощает себя этой цепью, жизнь теряет почти все, чего от нее ждешь в юности: веселье, устойчивость, легкость, почет. Судьба одиночества — вот дар, который ему подносят его ближние; пустыня и пещера всегда готовы — он может жить, как хочет. Пусть он остерегается дать себя поработить, стать подавленным и меланхоличным, и потому пусть он окружит себя образами славных и смелых борцов, одним из которых был сам Шо-

пентауэр. Но и вторая опасность, угрожавшая Шопенгауэру, не совсем редка. Иногда человек от природы вооружен острым взором, и его мысли охотно вступают на диалектическую тропу; если он отпустит повод своему дарованию — как легко может он погибнуть духовно, чтобы вести лишь полупризрачное существование в «чистой науке»; или, привыкнув отыскивать в вещах «за» и «против», как легко может он отчаяться в самой истине и жить без бодрости и доверия, отрицая, сомневаясь, критикуя в недовольстве, в полунадежде, в ожидании последнего разочарования — *es möchte kein Hund so lange leben!*¹ Третья опасность есть ожесточение в нравственном и в интеллектуальном отношении: человек разрывает нить, которая его связывала с его идеалом; он перестает быть плодотворным в той или иной области, перестает созидать себе подобное и в отношении культуры становится вредным или бесполезным. Единственность его существа становится неделимым и необнаружимым атомом, холодной окаменелостью. И, таким образом, человека может погубить его единственность, как и боязнь этой единственности, его собственное «Я», как и отказ от него, полнота влечений и ожесточение; и жить — значит вообще находиться в опасности.

Кроме этих опасностей, которым Шопенгауэр был бы подвержен в силу всей своей организации, — все равно, в какое бы время он ни жил, — есть еще иные опасности, которые исходили из его времени; и это различие между органическими опасностями и опасностями времени существенно для выяснения того, что есть образцового и воспитательного в натуре Шопенгауэра. Представим себе философа со взором, устремленным на бытие; он хочет вновь определить его ценность. Ибо своеобразная работа всех великих мыслителей состояла в том, чтобы быть законодателями для меры, ценности и веса вещей. Какой помехой будет для него то, что человечество, которое он видит перед собой, именно в его время есть дряблый, изъеденный червями плод. Как много должен он добавлять к ничтожной ценности своего времени, чтобы быть справедливым к бытию вообще. Если изучение истории прошлых

¹ Ни одна собака не сможет прожить так долго! (нем.)

или чужих народов ценно, то больше всего для философа, который должен произнести справедливый приговор о человеческой судьбе в целом, т. е. не только о средней, но и прежде всего о высшей судьбе, которая может выпасть на долю отдельных людей или целых народов. Но все современное назойливо, оно действует и влияет на взор, даже когда философ того не хочет, и произвольно оно будет слишком высоко оценено в общем итоге. Поэтому философ должен надлежащим образом оценить свое время в его отличии от других эпох и, преодолевая современность для себя, преодолеть его также в том понятии о жизни, которое он дает, т. е. сделать незаметным и как бы затушевывать. Это — тяжелая и почти неразрешимая задача. Суждение старых греческих философов о ценности жизни говорит бесконечно больше, чем современное суждение, потому что они имели вокруг себя и перед собой саму жизнь в ее пышнейшем расцвете и потому что у них настроение мыслителя не затемнялось раздором между желанием свободы, красоты, величия жизни и влечением к истине, которое лишь спрашивает: какова ценность жизни вообще? Суждение, которое высказал о жизни Эмпедокл, среди могучей и роскошной жизнерадостности греческой культуры, сохраняет значение для всех времен; оно имеет весьма большой вес, тем более что ему не противоречит ни одно иное суждение какого-либо другого великого философа того же великого времени. Он говорит лишь отчетливее других, но в сущности — т. е. если уметь как следует раскрыть уши — они все говорят то же самое. Современный же мыслитель, повторяю, всегда будет страдать от невыполнимого желания: он будет требовать, чтобы ему сперва показали снова жизнь — настоящую, здоровую жизнь, и лишь затем он сможет произнести о ней свой приговор. По меньшей мере в отношении самого себя он будет считать нужным быть живым человеком, прежде чем иметь основание признать себя справедливым судьей. Вот почему именно новые философы принадлежат к могущественнейшим пособникам жизни и пробудителям воли к жизни, вот почему они стремятся от своей собственной ослабевшей эпохи к культуре, к преображенному человеку. Но это стремление есть вместе с тем и их опасность: в них реформатор жизни борется

с философом, т. е. с судьей жизни. И в какую бы сторону ни склонилась победа, эта победа всегда заключает в себе потерю. Как же избег Шопенгауэр и этой опасности?

Если каждый великий человек охотнее всего рассматривается как истое дитя своего времени и во всяком случае сильнее и ощутительнее страдает всеми его недугами, чем все меньшие люди, то борьба такого великого человека против своего времени есть, по-видимому, лишь бессмысленная и разрушительная борьба с самим собой. Но именно лишь по-видимому; ибо он борется с тем, что мешает ему быть великим, — а это означает у него лишь: свободно и цельно быть самим собой. Отсюда следует, что его вражда, в сущности, направлена против того, что хотя и есть в нем, но не есть собственно он сам — именно против нечистого нагромождения чужеродных и вечно несоединимых начал, против ложного присоединения своевременного к его несвоевременной природе, и в конечном счете мнимое дитя своего времени оказывается лишь пасынком последнего. Так и Шопенгауэр уже с ранней юности выступал против этой мнимой, тщеславной и недостойной своей матери — своей эпохи и, как бы отгоняя ее от себя, очищал и оздоравливал свое существо и обретал себя снова в своем исконном здоровье и чистоте. Поэтому произведениями Шопенгауэра можно пользоваться как зеркалом времени; и уж конечно, не вина зеркала, если все своевременное отражается в нем как искажающая болезнь, как худоба и бледность, как впалые глаза и вялые черты, если в нем ясно видны страдания пасынка. Жажда сильной натуры, здоровой и простой человечности была у него влечением к самому себе, и как только он преодолел в себе время, он изумленным взором увидел своего гения. Тайна его существа открылась ему теперь, намерение мачехи-времени скрыть от него этого гения было разрушено, и было найдено царство преображенного человека. И когда он теперь безбоязненно обращал свой взор на вопрос: «Какова ценность жизни вообще?» — то ему уже не нужно было осуждать беспорядочное и бледное время и его лицемерно-смутную жизнь. Он хорошо знал, что на этой земле есть и может быть найдено нечто более высокое и чистое, чем подобная своевременная жизнь, и что каждый, кто знает

и судит бытие только по этой безобразной его форме, относится к нему совершенно несправедливо. Нет, теперь вызывается сам гений, чтобы услышать, не может ли он, этот высший плод жизни, оправдать жизнь вообще; великодушный творческий человек должен ответить на вопрос: «Утверждаешь ли ты в глубине души это бытие? Удовлетворяет ли оно тебя? Хочешь ли быть его защитником, его искупителем? Одно лишь правдивое „да!“ из твоих уст — и столь тяжко обвиняемая жизнь будет оправдана!» Что ответит он на это? Его ответ есть ответ Эмпедокла.

4

Пусть этот последний намек остается пока непонятым; для меня теперь дело идет о чем-то весьма понятном — я хочу показать, как с помощью Шопенгауэра мы можем воспитаться в духе, противоположном нашему времени, — потому что у нас есть то преимущество, что благодаря ему мы действительно знаем наше время, — если, впрочем, видеть в этом преимущество! Во всяком случае, несколькими веками позднее это вообще уже будет невозможно. Я наслаждаюсь фантазией, что люди когда-нибудь пресытятся чтением, а вдобавок и писателями, что ученый однажды опомнится, составит свое завещание и распорядится в нем, чтобы его труп был сожжен вместе с его книгами, и в особенности вместе с его собственными произведениями. И если говорят, что леса все редеют, то не может ли когда-нибудь настать пора обращаться с библиотеками как с дровами, соломой и хворостом? Ведь большинство книг родилось из головного дыма и пара; так пусть же они снова обратятся в дым и пар! И если в них не было огня, то пусть их огонь накажет за это! Итак, не лишено возможности, что позднейший век признает именно нашу эпоху за *saeculum obscurum*¹, потому что именно его произведениями будут усерднее и дольше всего топить печи. Как счастливы мы, следовательно, что можем еще узнать нашу эпоху! И если вообще имеет смысл заниматься своим временем, то во всяком случае надо считать счастьем столь

¹ Темную эпоху (лат.).

основательное знакомство с ним, что уж не может оставаться никаких сомнений в нем; а это именно и дает нам Шопенгауэр.

Конечно, в сто раз больше было бы наше счастье, если бы это исследование показало, что еще никогда не бывало чего-либо столь гордого и обильного надеждами, как наша эпоха. И в настоящую минуту имеются в некоторых уголках земли, например в Германии, наивные люди, которые пытаются верить в нечто подобное и которые даже совершенно серьезно говорят о том, что несколько лет тому назад мир был исправлен и что люди, которые, быть может, питают тяжелые и темные сомнения относительно бытия, опровергнуты «фактами». Ибо дело обстоит так: основание новой германской империи есть решительный и уничтожающий удар, нанесенный всякому «пессимистическому» философствованию, — и ни на грош меньше. Кто хочет ответить на вопрос, какое значение имеет в наше время философ в качестве воспитателя, тот должен ответить и на это весьма распространенное и особенно культивируемое в университетах мнение, и притом следующим образом: срам и позор, что такая омерзительная, идолопоклонствующая перед модой лесть высказывается и повторяется так называемыми мыслящими и достойными людьми; это доказывает лишь, что они даже не подозревают, как далеко философская правда отстоит от правды газетной. Такие люди потеряли последний остаток не только философского, но и религиозного образа мыслей и взамен всего этого получили даже и не оптимизм, а просто журнализм — дух и бездушные дню и ежедневных листков. Всякая философия, которая верит, что политическое событие может вытеснить или даже разрешить проблему бытия, есть насмешка и карикатура на философию. С тех пор, как стоит мир, государства не раз основывались; это довольно старая история. Как же может политическое новшество само по себе сделать людей раз навсегда довольными обитателями земного шара? Но если кто-либо от всей души верит, что это возможно, пусть он только заявит о себе; ибо он поистине заслуживает стать профессором философии в немецком университете, подобно Гармсу в Берлине, Юргену Мейеру в Бонне и Карриеру в Мюнхене.

Здесь мы видим результаты того учения, с недавних пор проповедуемого на всех перекрестках, что государство есть высшая цель человечества и что у человека не может быть более высокой обязанности, чем служить государству, — учения, в котором я усматриваю возврат не к язычеству, а к глупости. Может быть, человек, который видит в государственной службе свой высший долг, действительно не знает никаких более высоких обязанностей, но из этого не следует, чтобы не существовало еще иных людей и обязанностей; и одна из этих обязанностей, которую я по крайней мере считаю более высокой, чем государственная служба, состоит в том, чтобы разрушать глупость во всех ее видах, и в том числе, стало быть, и эту глупость. Вот почему меня интересует здесь тот род людей, телеология которых несколько выходит за пределы государственного блага, — именно философы, да и то лишь в их отношении к миру, который в свою очередь довольно независим от государственного блага, — к культуре. Среди многих колец, которые, продетые одно в другое, образуют общественное бытие людей, есть золотые и есть поддельные.

Как же смотрит философ в наше время на культуру? Конечно, совсем иначе, чем те довольные своим государством профессора философии, о которых мы только что говорили. Он воспринимает симптомы полного истребления и искоренения культуры, когда думает о всеобщей спешке и возрастающей быстроте деградации, о прекращении всякой созерцательности и простоты. Воды религии отливают и оставляют за собой болото или топи; народы снова разделяются, враждуют между собой и хотят растерзать друг друга. Науки, культивируемые без всякой меры в слепом *laissez faire*, дробят и подмывают всякую твердую веру; образованные классы и государства захвачены потоком грандиозного и презренного денежного хозяйства. Никогда мир не был беднее любовью и благостью. Ученые круги не являются уже маяками или убежищами среди всей этой суеты обмирщения; они сами с каждым днем становятся все беспокойнее, все более бессмысленными и бессердечными. Все, включая и современное искусство и науку, служит грядущему варварству. Культурный человек выродился в величайшего врага культуры, ибо он на-

прочь отрицает общую болезнь и препятствует врачам. Они ожесточаются, эти обессиленные бедные плуты, когда говорят об их слабости и противодействуют их вредному духу лжи. Им очень хотелось бы заставить нас поверить, что они побили рекорд в состязании всех веков, и они держатся с искусственной веселостью. В их манере симулировать счастье есть подчас что-то трогательное, так как их счастье совершенно непостижимо. Их даже не хочется спросить, как Тангейзер спросил Битерольфа: «Чем же ты, несчастный, наслаждался?» Увы! Мы ведь сами хорошо знаем это. Над нами навис зимний день, и мы живем на высокой горе, в нужде и опасности. Кратка всякая радость и бледен всякий луч солнца, который скользит к нам по белым горам. Вот раздается музыка, старик вертит ручку шарманки, люди пляшут — и с трепетом смотрит на это путник; так дико, замкнуто, бесцветно и безнадежно здесь все, и среди этой нищеты слышен звук радости, громкой бессмысленной радости! Но уже спускаются туманы раннего вечера, звук замолкает, и скрипят по снегу шаги путника; куда он ни смотрит, он видит лишь пустынное и жестокое лицо природы.

Но если бы было односторонним отмечать лишь бледность линий и туманность красок в картине современной жизни, то, во всяком случае, обратная сторона ничем не отраднее, а лишь еще более тревожна. Конечно, существуют силы, и даже огромные силы, но это — силы дикие, первобытные и совершенно немилосердные. На них смотришь с трепетным ожиданием, как на котел волшебной кухни: каждое мгновение что-то может дрогнуть и блеснуть в нем, возвекая ужасные явления. Уже целое столетие мы подготовлены к капитальным потрясениям; и если с недавних пор пытаются этому глубочайшему современному влечению к разрушениям и взрывам противопоставить обустривающую силу так называемого национального государства, то ведь и последнее еще долго будет служить лишь к увеличению всеобщей непрочности и уязвимости. И нас не введет в заблуждение, что отдельные люди живут так, как будто бы они ничего не знали о всех этих тревогах: их беспокойство показывает, что они их хорошо знают; они заняты собой с такой торопливостью и исключительнос-

тью, с какой еще никогда люди не думали о себе; они строят и возвращают для текущего дня, и погоня за счастьем никогда не бывает горячее, чем когда оно должно быть захвачено между сегодняшним и завтрашним днем, ибо послезавтра, быть может, пора для охоты вообще придет к концу. Мы живем в эпоху атомов и атомистического хаоса. В Средние века враждебные силы более или менее сдерживались Церковью, и производимое ею давление до известной степени сближало их между собой. Когда связь прерывается и давление ослабевает, одна сила восстает против другой. Реформация признала многие вещи за области, которые не должны были определяться религиозной мыслью; это была цена, которой она купила себе самой право на существование, — подобно тому, как и само христианство, по сравнению с более религиозным античным миром, утвердило свое существование сходной ценой. С того времени это дифференцирование распространялось все дальше. Теперь почти все на свете определяется лишь самыми грубыми и злыми силами — эгоизмом приобретателей и военной тиранией. Правда, государство в руках военной власти пытается, как и эгоизм приобретателей, собственными силами организовать все снова и служить связью и давлением для всех этих враждебных сил; т. е. оно хочет, чтобы люди идолопоклонствовали перед ним так же, как они это делали прежде в отношении Церкви. Будет ли эта попытка иметь успех? Мы еще увидим это; во всяком случае, мы еще теперь живем среди ледохода Средних веков; река вскрылась, и началось могучее опустошающее движение. Лыдина громоздится на льдину; все берега затоплены и находятся в опасности. Революция совершенно неизбежна, и притом атомистическая революция; но в чем состоят мельчайшие, неделимые частицы человеческого общества?

Нет сомнения, что при приближении таких эпох человеческое находится еще в большей опасности, чем во время самого крушения и хаотического вихря, и что боязливое ожидание и жадное использование минуты пробуждают все трусливые и эгоистические склонности души; тогда как действительная нужда, и особенно всеобщая великая нужда, способна улучшать и согревать людей. При таких опасностях нашей эпохи кто же захочет быть стражем и

рыцарем человечности, этого неприкосновенного святого сокровища, постепенно накопленного многочисленными поколениями? Кто водрузит образ человека в то время, когда все чувствуют в себе лишь себялюбивые вожделения и собачью трусость и, следовательно, отпали от этого образа, возвратясь назад в животную или даже мертвомеханическую стихию?

В новое время были выставлены один вслед за другим три образа человека, из созерцания которых смертные, вероятно, еще долго будут черпать стремление к преобразению своей собственной жизни; это — человек Руссо, человек Гёте и человек Шопенгауэра. Из них первый образ — самый зажигательный, и ему обеспечено широчайшее влияние; второй создан лишь для немногих, именно для созерцательных натур в крупном стиле, и непонятен для массы. Третий ищет в качестве своих зрителей самых деятельных людей, ибо лишь такие могут без вреда смотреть на него; созерцательных же он ослабляет, а толпу пугает. От первого образа изошла сила, которая повлекла и еще влечет к бурным революциям, ибо во всех социалистических волнениях и землетрясениях все еще движется человек Руссо, подобно древнему Тифону под Этной. Угнетенный и наполовину раздавленный высокомерными кастами и беспощадным богатством, испорченный священниками и дурным воспитанием, стыдясь перед самим собой смешного склада своей жизни, человек в своей нужде призывает «святую природу» и внезапно чувствует, что она далека от него, как какой-нибудь бог Эпикура. Его мольбы не достигают ее — так глубоко погрузился он в хаос неестественного. С негодованием отбрасывает он все пестрые украшения, которые еще недавно казались ему самым человеческим его достоянием, свои искусства и науки, преимущества своей утонченной жизни, — он бьет кулаком о стены, в тени которых он так выродился, и громко требует света, солнца, леса и скал. И когда он восклицает: «Одна лишь природа хороша, и только естественный человек человечен!» — то он презирает себя и стремится уйти от себя. В этом настроении душа готова к самым ужасным решениям, но вместе с тем вызывает из своих глубин все наиболее благородное и редкое.

Человек Гёте не представляет столь грозной опасности, и есть даже в известном смысле корректив¹ именно к тем опасным возбуждениям, которым подвержен человек Руссо. Гёте сам в юности всем своим любвеобильным сердцем был привязан к евангелию доброй природы; его Фауст был высшей и смелейшей копией человека Руссо, по крайней мере поскольку нужно было изобразить последнего в его голоде по жизни, в его недовольстве и тоске, в его общении с демонами сердца. И теперь посмотрите, что рождается из всего этого скопления туч, — наверное, уже не молния! Здесь именно и сказывается новый образ человека — человека Гёте. Можно было бы подумать, что Фауст проходит через эту всюду стесненную жизнь как ненасытный бунтарь и освободитель, как сила, отрицающая из благости, как подлинный религиозный и демонический гений переворота, — в противоположность к его совсем не демоническому спутнику (хотя он и не может избавиться от этого спутника и должен одновременно и пользоваться скептической злобностью и отрицанием последнего, и презирать их — как это есть трагическая судьба всякого бунтаря и освободителя). Но подобное ожидание не оправдывается; человек Гёте покидает здесь человека Руссо, ибо он ненавидит все насильственное, всякий скачок, — а это значит: всякое действие; и таким образом освободитель мира, Фауст, становится как бы только путешественником вокруг света. Все царства жизни и природы, все прошедшие эпохи, искусства, мифологии, все науки видят, как мимо них проносится ненасытный созерцатель; глубочайшие влечения возбуждаются и умиротворяются, даже Елена не может более удержать Фауста — и вот должно наступить мгновение, которого поджидает его глумливый спутник. В любом месте земли полет кончается, крылья опадают, и Мефистофель уже тут как тут. Когда немец перестает быть Фаустом, для него нет большей опасности, чем стать филистером и попасть в руки дьявола, — одни лишь небесные силы могут его спасти от этого. Человек Гёте, как я сказал, есть созерцательный человек высокого уровня, который лишь потому не погибает на земле от голода, что

¹ Поправка, частичное изменение или исправление (от *фр.* correctif).

собирает для своего пропитания все великое и достопримечательное, что когда-либо было и еще есть на свете, хотя жизнь есть здесь лишь переход от одного вождения к другому; он не деятельный человек; напротив, если он где-либо примкнет к определенной организации деятельных существ, то можно быть уверенным, что из этого не выйдет ничего путного — как, например, из всего усердия, которое сам Гёте обнаруживал к театральному делу, — и прежде всего, что не будет опрокинут никакой «порядок». Человек Гёте есть консервативная и мирная сила, однако в нем таится опасность, как я уже сказал, выродиться в филистера, подобно тому, как человек Руссо легко может стать демагогом-заговорщиком. Если бы человек Гёте обладал немного большей мускульной силой и первобытной дикостью, все его добродетели были бы крупнее. Кажется, Гёте сам сознавал, в чем опасность и слабость его человека; он наметил ее в словах, обращенных Ярно к Вильгельму Мейстеру: «Вы недовольны и раздражены — это мило и хорошо; разозлитесь как-нибудь порядком — и это будет еще лучше».

Итак, говоря совершенно открыто: чтобы стало лучше, необходимо, чтобы мы когда-нибудь сделались немного злее. И в этом нам должен помочь образ шопенгауэровского человека. Шопенгауэровский человек берет на себя добровольное страдание правдивости, и это страдание помогает ему убить личную волю и подготовить тот совершенный переворот в его существе, достижение которого и образует собственно смысл жизни. Это высказывание правды кажется другим людям порождением злобы, ибо в сохранении своей половинчатости и искусственности они видят долг человечности и полагают, что нужно быть злым, чтобы так разрушать их игрушки. Они склонны крикнуть такому человеку то, что Фауст говорит Мефистофелю: «Вечно действенной, целебно-творческой силе ты противопоставляешь холодный кулак дьявола»; и тот, кто хотел бы жить по-шопенгауэровски, походил бы, вероятно, более на Мефистофеля, чем на Фауста, — именно для современных близоруких глаз, которые в отрицании всегда видят отпечаток зла. Но существует род отрицания и разрушения, который есть именно истечение могущественной

жажды освящения и спасения жизни. И первым его философским наставником среди нас, утративших святость и подлинно обмирщенных людей, выступил Шопенгауэр. Всякое бытие, которое можно отрицать, тем самым и заслуживает отрицания; и быть правдивым — значит верить лишь в то бытие, которого нельзя отрицать и которое само истинно и правдиво. Поэтому правдивый человек сознает, что его деятельность имеет метафизическое, объяснимое из законов иной и высшей жизни и в глубочайшем смысле утверждающее значение; хотя все, что он делает, кажется разрушением и ломкой законов этой жизни. При этом его деятельность должна стать длительным страданием; но он знает то, что знает и Мейстер Экхарт: «Быстрейшее животное, которое доведет вас до совершенства, есть страдание». Мне кажется, что у каждого, кто представит себе подобное направление жизни, должно расшириться сердце и зародиться горячее желание стать таким шопенгауэровским человеком, т. е. в отношении себя и своего личного блага быть чистым и изумительно равнодушным, в своем познании быть исполненным могучего пожирающего пламени и бесконечно удаленным от холодной и презренной нейтральности так называемых людей науки, высоко поднимаясь над ворчливо раздраженными мыслями, принося всегда себя первого в жертву познанной правде и глубоко сознавая те страдания, которые должны возникнуть из его правдивости. Правда, он уничтожает свое земное счастье своею храбростью, он должен быть враждебен даже людям, которых любит, и учреждениям, из лона которых он произошел, он не должен щадить ни людей, ни вещей, хотя сам страдает от наносимых им ударов, он останется непонятым и долго будет считаться союзником сил, которые ненавидит; благодаря ограниченности всякого человеческого понимания он будет вынужден быть несправедливым при всем своем стремлении к справедливости; но он может утешить себя словами, которые однажды употребляет Шопенгауэр, его великий воспитатель: «Счастливая жизнь невозможна; высшее, чего может достигнуть человек, есть героический жизненный путь. Таким путем идет тот, кто в какой-либо области и в каком-либо деле борется с чрезмерными трудностями за какое-либо общее

благо и в заключение побеждает, но при этом плохо или совсем не вознаграждается. Тогда в конце пути он останавливается окаменелый, подобно принцу в „Короле-вороне“ Гоши, но в благородной позе и с великодушным жестом. Память о нем сохраняется и чувствуется, как память героя; его воля, умерщвляемая в течение целой жизни трудом и усилиями, неуспехом и неблагодарностью мира, угасает в нирване». Правда, такой героический жизненный путь, как и связанное с ним умерщвление воли, менее всего соответствует жалкому понятию тех, кто больше всего говорит об этом, празднует торжества в память великих людей и полагает, что великий человек просто велик на тот же лад, как они сами — малы, т. е. как бы в виде подарка и для своего удовольствия или же чисто механически и в слепом подчинении внутреннему принуждению; так что тот, кто не получит подарка и не чувствует принуждения, имеет такое же право быть малым, как великий человек — быть великим. Но быть одаренным или принужденным — это презренные слова, с помощью которых люди хотят уйти от внутреннего голоса, и хула на того, кто вслушался в этот голос, т. е. на великого человека; именно он меньше всех позволяет одаривать или принуждать себя. Не хуже всякого маленького человека знает он, как можно взять жизнь с легкой стороны и как мягка постель, в которой он мог бы растянуться, если бы стал обходиться с собой и со своими ближними прилично и на обычный лад; ведь все людские порядки устроены так, чтобы постоянно рассеивать мысли и не ощущать жизни. Почему же он так сильно хочет противоположного, т. е. непременно ощущать жизнь, — а это значит — страдать от жизни? Потому что он замечает, что его хотят обмануть относительно его самого и что существует некоторого рода заговор, чтобы выкрасть его из его собственной пещеры. И вот он противится, наостряет уши и решает: «Я хочу принадлежать самому себе!» Лишь постепенно он начинает понимать, как страшно это решение. Ибо отныне он должен спуститься в глубины бытия, с рядом необычайных вопросов на устах: зачем я живу? Какой урок могу я взять от жизни? Как я стал тем, что я есть, и почему же я страдаю от этой моей природы? Он мучится и видит, что

никто так не мучится, что, наоборот, руки его ближних страстно протянуты к фантастическим событиям, разыгрывающимся на политической сцене, или что они сами разгуливают в сотне масок, переодетые юнпами, мужами, старцами, отцами, гражданами, священниками, чиновниками, купцами, суетливо озабоченные своею общею комедией и нисколько не думая о себе самих. Все они на вопрос: зачем ты живешь? — быстро и гордо ответили бы: «Чтобы стать хорошим гражданином, или ученым, или государственным деятелем», и все же они суть что-то, что никогда не может стать иным. И почему они суть именно это? Увы! — это, а не что-либо лучшее? Кто понимает свою жизнь лишь как точку в развитии поколения, или государства, или науки и, следовательно, хочет целиком принадлежать процессу становления, истории, тот не понял урока, заданного ему бытием, и должен выучить его снова. Это вечное становление есть лживая кукольная комедия, из-за которой человек забывает себя самого, развлечение, которое разрушает личность, нескончаемая игра тупоумия, которую большое дитя — время — забавляется на наших глазах и с нами. Героизм же правдивости состоит в том, чтобы в один прекрасный день перестать быть его игрушкой. В становлении все пусто, обманчиво, плоско и достойно нашего презрения; загадку, которую человек должен разрешить, он может разрешить лишь в бытии, будучи таким, а не иным, — лишь в непреходящем. Теперь он начинает испытывать, как глубоко он сросся со становлением, с одной стороны, и с бытием — с другой; чудовищная задача восстает перед его душой: разрушить все становящееся, осветить все ложное в вещах. Он тоже хочет все познать, но он хочет это иначе, чем гётевский человек, не ради благородной изнеженности, чтобы сохранить себя и усладить многообразием вещей; напротив, себя самого он первого приносит в жертву. Героический человек презирает свое благополучие и злополучие, свои добродетели и пороки и вообще измерение вещей меркой своей личности, он ничего не ждет больше от самого себя и хочет во всех вещах увидеть эту безнадежную их основу. Его сила лежит в самозабвении; и если он вспоминает себя, то он смотрит на себя с высоты своей великой цели, и ему

кажется, что под собой и позади себя он видит неприметную горку шлака. Старые мыслители всеми силами искали счастья и правды — а никогда человек не найдет того, чего он ищет. — гласит злое правило природы. Но кто ищет во всем неправды и добровольно приобщает себя к несчастью, тому, быть может, уготовлено иное чудо разочарования: нечто невыразимое, по сравнению с чем счастье и истина суть лишь ночные чудища, приближается к нему, земля теряет свою тяжесть, земные события и силы становятся сонными грезами, и все вокруг озаряется тихим светом, как в летний вечер. Созерцателю чудится, что он только что просыпается и что вокруг него еще лишь реют облака исчезающего сна. Этим облакам тоже суждено когда-либо рассеяться; и тогда настанет день.

5

Но я обещал рассказать о Шопенгауэре как о воспитателе на основании своего личного опыта. А для этого совсем недостаточно обрисовать, да к тому же в несовершенных выражениях, того идеального человека, который царит внутри Шопенгауэра и вокруг него, образуя как бы его платоновскую идею. Остается еще самое трудное: сказать, каким образом из этого идеала происходит новый круг обязанностей и как можно такую высочайшую цель связать с правильною деятельностью, — словом, доказать, что этот идеал имеет воспитательное значение. Иначе можно было бы подумать, что это есть лишь блаженное, пленительное настроение, которое доступно нам в отдельные мгновения, но вслед за этим тотчас же покидает нас, отдавая нас во власть тем большего разочарования. И бесспорно, что так начинается наше знакомство с этим идеалом — такими внезапными сменами света и тьмы, упоения и отвращения, и что здесь повторяется опыт столь же старый, как идеалы вообще. Но мы не должны стоять долго у дверей, и начальное состояние скоро кончается. И потому нужно поставить строго и ясно вопрос: возможно ли настолько приблизить эту непостижимо высокую цель, чтобы, уводя нас вверх, она вместе с тем воспитывала нас? В противном случае на нас могли бы осуществиться вели-

кие слова Гёте: «Человек рожден для ограниченного положения; он способен видеть простые, близкие, определенные цели и приучается пользоваться средствами, которые у него под рукой; но как только он берется за отдаленное, он не знает ни — чего хочет, ни — что должен делать, и совершенно безразлично, разбрасывается ли он ввиду множества предметов или же его выводит из равновесия их высота и величие. Для человека всегда несчастье стремиться к чему-либо, с чем он не может связать себя правильной самодеятельностью». Это возражение, по-видимому, с полным правом может быть выставлено против шопенгауэровского человека: его величие и достоинство способно лишь выводить нас из равновесия и тем самым снова удаляет нас от всякого действительного общения; сотрудничество обязанностей, поток жизни — все исчезает при этом. Быть может, при этих условиях один приучится делать досадное разграничение и жить на основании двоякого мерил, т. е. находиться в противоречии с самим собой, быть неуверенным и здесь и там и потому с каждым днем становиться все менее сильным и плодотворным; тогда как другой принципиально откажется участвовать в деятельности и будет лишь смотреть, как действуют другие. Опасности всегда велики, когда человеку приходится слишком трудно и когда он не в состоянии выполнять обязанности; более сильные натуры могут на этом погибнуть; более слабые и многочисленные погружаются в созерцательную лень и под конец из лени теряют даже созерцательность.

В ответ на такие возражения я готов признать, что наша работа здесь едва лишь началась и что на основании собственного опыта я теперь вижу и знаю определенно лишь одно: что возможно, исходя от этого идеального образа, надеть на себя и других цепь выполнимых обязанностей и что некоторые из нас уже чувствуют давление этой цепи. Но чтобы без колебаний высказать формулу, которой я хотел бы охватить этот новый круг обязанностей, я нуждаюсь в следующих предварительных соображениях.

Более глубокие люди во все времена испытывали сострадание к животным именно потому, что последние страдают от жизни и все же не имеют силы обратить жало

страдания против себя самих и истолковать метафизически свое бытие; вид бессмысленного страдания возмущает нас до глубины души. Поэтому не однажды возникало предположение, что в телах этих животных помещаются души отягощенных виною людей и что это на первый взгляд возмутительно бессмысленное страдание полно высшего смысла и значения перед лицом вечной справедливости — именно есть наказание и покаяние. Поистине тяжкая кара — жить в образе животного, томясь от голода и вожделений и не имея ни малейшего понимания этой жизни, и нельзя придумать судьбы более тяжелой, чем судьба хищного зверя, который гоним в пустыне мучительной пуждой, редко утоляет эти муки, да и то лишь так, что само удовлетворение становится страданием, достигаясь в раздирающей борьбе с другими зверями или выражаясь в отвратительной жадности и пресыщении. Быть так слепо и бешено привязанным к жизни без всякого высшего вознаграждения с ее стороны, не иметь даже и отдаленного знания о том, почему и за что терпишь это наказание, а, напротив, с ужасающей страстью бессмысленно жаждать его, как какого-то счастья, — вот что значит быть животным; и если вся природа движется в сторону человека, то она дает этим понять, что человек нужен ей для ее спасения от проклятия животной жизни и что в нем, наконец, бытие находит себе такое отражение, в котором жизнь является уже не бессмысленной, а обнаруживает свою метафизическую значительность. Но рассудим поглубже: где кончается зверь и где начинается человек? Тот человек, который только и нужен природе? Пока кто-либо стремится к жизни как к какому-то счастью, он еще не поднял взора над горизонтом зверя, и вся разница лишь в том, что он более сознательно стремится к тому, чего зверь ищет слепым инстинктом. Но ведь так живем мы все значительную часть нашей жизни: мы не выходим обычно из животного состояния, мы сами — звери, осужденные, по-видимому, на бессмысленное страдание.

Но есть мгновения, когда мы понимаем это, тогда облака разрываются, и мы видим, как вместе со всей природой нас влечет к человеку, т. е. к чему-то, что стоит высоко над нами. Содрогаясь, мы оглядываемся вокруг себя

в этом внезапном свете и смотрим назад: мы видим, как бегут утонченные хищные звери и мы сами среди них. Чудовищная подвижность людей в великой земной пустыне, их созидание городов и государств, их ведение войн, их неустанное схождение и расхождение, их беспорядочная беготня, их взаимное подражание, их умение перехитрить и уничтожить друг друга, их крик в нужде, их радостный рев в победе — все это есть продолжение животного состояния; как будто человеку суждено сознательно регрессировать и обмануться в надежде на свои метафизические задатки, — более того, как будто природа, так долго ждавшая человека и работавшая над ним, отшатывается теперь от него и готова вновь вернуться к бессознательности инстинкта. Ах, ей нужно познание, и она страшится того познания, в котором нуждается; и вот пламя, беспокойно и как бы пугаясь самого себя, колеблется во все стороны и охватывает тысячи вещей, прежде чем охватить то, ради чего вообще природа нуждается в познании. Мы все понимаем в отдельные мгновения, что широчайшие планы нашей жизни создаются лишь для того, чтобы убежать от нашей истинной задачи, что мы охотно хотели бы куда-нибудь спрятать свою голову, где бы наша стоглазая совесть не могла нас поймать, что мы спешно дарим свое сердце государству, добыванию денег, общению с друзьями или науке, только чтобы не владеть им более, что мы даже отдаемся барщине ежедневного труда с такой горячностью и бешенством, какие вовсе не нужны для нашей жизни, — потому что, нам кажется, нужнее всего не приходить в сознание. Все полны этой спешки, ибо каждый бежит от себя самого; и все робко скрывают эту спешку, ибо хотят казаться довольными и не показать своей нищеты более зорким наблюдателям; все испытывают потребность в новых звучных словесных погремушках, чтобы обвешать ими жизнь и тем придать ей что-то шумно-праздничное. Всякому известно то странное состояние, когда нас внезапно одолевают неприятные воспоминания, и мы стараемся порывистыми жестами и звуками изгнать их из сознания; но по жестам и звукам обычной нашей жизни можно угадать, что мы все и постоянно находимся в подобном состоянии — в состоянии страха перед воспомина-

нием и самоуглублением. Что же так часто задевает нас, какая муха не дает нам спать? Вокруг нас бродят привидения, каждое мгновение жизни хочет нам что-то сказать, но мы не хотим слушать эти таинственные голоса. Мы боимся, когда мы одни и в тишине, что нам прошепчут что-то на ухо, и потому мы ненавидим тишину и оглушаем себя общением с людьми.

Повторяю, все это мы изредка понимаем и дивимся тогда всей нашей головокружительной спешке и боязни и всему состоянию нашей жизни, похожему на сон, когда мы боимся проснуться и грезим тем живее и беспокойнее, чем ближе мы к пробуждению. Но вместе с тем мы чувствуем, что мы слишком слабы, чтобы долго выносить такие мгновения глубочайшей сосредоточенности, и что мы — не те люди, к которым стремится вся природа как к своему спасению; хорошо, если нам вообще удастся вынырнуть и заметить, в какой поток мы так глубоко погружены. Но даже вынырнуть и очнуться на мгновение мы не можем собственными силами, нас должен поднять кто-нибудь. Кто же именно?

Это те подлинные люди, которые уже не звери, — философы, художники и святые; при их появлении и в их появлении природа, которая никогда не делает скачков, делает свой единственный скачок, и притом скачок радости, ибо она чувствует себя впервые у цели, — т. е. там, где она понимает, что должна разучиться иметь цели и что она делала слишком высокие ставки в игре жизни и становления. Она преображается при этом познании, и кроткая вечерняя усталость — то, что люди зовут «красотой», — покрояется на ее лице. То, что она высказывает теперь с этим преображенным выражением лица, есть великая разгадка бытия; и высшее желание, какое может иметь смертный, это — длительно и с открытыми ушами прислушиваться к этой разгадке. Если кто-либо подумает о том, что, например, должен был услышать в течение своей жизни Шопенгауэр, то он, вероятно, скажет затем самому себе: «О, мои глухие уши, моя мутная голова, мой колеблющийся разум, мое сдавленное сердце, все, что я зову своим, как я презираю это! Не уметь летать, а только трепыхаться! Видеть над собой высоту и не уметь подняться на нее! Знать путь,

который ведет к этому необозримому свободному горизонту философа, твердой ногой вступить на него и через несколько шагов отшатнуться обратно! И если бы хоть на один день было осуществимо это великое желание — как охотно можно было бы отдать за него всю остальную жизнь! Подняться так высоко, как поднимается мыслитель, в чистую атмосферу Альп и снегов, туда, где нет уже туманов и завес и где основная сущность вещей выражается в резких и застывших формах, но с совершенной понятностью! При одной мысли об этом душа становится одинокой и бесконечной; но если бы ее желание исполнилось, если бы когда-либо взор пал на вещи прямо и светло, подобно лучу света, если бы замерли стыд, робость и вожделение, — каким словом назвать тогда ее состояние, этот новый и загадочный трепет без возбуждения, с которым она тогда, подобно душе Шопенгауэра, возлегла на великой, писанной образами книге бытия, на окаменевшем учении о становлении не как ночь, а как раскаленный красный свет, заливающий весь мир. И какая участь — почувать своеобразное назначение и блаженство философа, чтобы ощутить всю шаткость и все злосчастие нефилософов, безнадежно жаждущих! Знать, что ты — плод на дереве, который никогда не может созреть от недостатка света, и тут же рядом с собой видеть солнечный свет, в котором ты нуждаешься!»

Здесь достаточно муки, чтобы сделать такого неудачника завистливым и злобным, если бы он вообще мог стать завистливым и злобным; но, вероятно, он обратит наконец свою душу в другую сторону, чтобы она не пожирала самое себя в этом тщетном влечении, — и теперь он откроет новый круг обязанностей.

И тут я дошел до ответа на вопрос, возможно ли связать себя правильной самодеятельностью с великим идеалом шопенгауэровского человека. Прежде всего бесспорно следующее: эти новые обязанности не суть обязанности одинокого; напротив, обладая ими, принадлежишь к могущественному сообществу, которое соединено, правда не внешними формами и законами, но зато единой основной мыслью. Это — основная мысль культуры, поскольку последняя ставит перед каждым из нас лишь одну задачу:

содействовать созиданию философа, художника и святого в нас и вне нас и тем трудиться над совершенствованием природы. Ибо как природа нуждается в философе, так она нуждается и в художнике — для метафизической цели, именно для своего собственного самоуяснения, для того, чтобы иметь наконец чистый и законченный образ того, что ей никогда не удастся отчетливо рассмотреть в беспокойном процессе своего становления, — т. е. для своего самопознания. Гёте в глубокомысленно-шутливых словах дал понять, что для природы все ее попытки имеют смысл лишь тогда, когда она ждет художника, который встретил бы ее на полпути, угадал наконец ее лепет и высказал бы то, на что собственно направлены ее попытки. «Я часто говорил, — восклицает он однажды, — и еще часто буду повторять, что *causa finalis*¹ всех мировых и человеческих дел есть драматическая поэзия. Ведь вся штука абсолютно не годится ни на что другое». И наконец, природа нуждается в святом, в котором совершенно растворилось «Я» и страдальческая жизнь которого уже не ощущается или почти не ощущается индивидуально, а сознается как глубочайшее чувство равенства, солидарности и единства со всем живущим, — в том святом, в котором осуществляется чудесное превращение, недоступное игре становления, высшее и конечное вочеловечение, к которому стремится и влечется вся природа как к спасению от самой себя. Нет сомнения, что мы все родственны ему и связаны с ним подобно тому, как мы родственны философу и художнику; бывают мгновения и как бы искры самого яркого и любвеобильного пламени, при свете которого мы уже не понимаем слова «Я»; по ту сторону нашего существа лежит нечто, что в такие мгновения становится посюсторонним, и потому мы из глубины души жаждем мостов между тем и этим берегом. Правда, в нашем обычном состоянии мы ничем не можем содействовать созиданию спасительного человека; потому-то мы и ненавидим себя в этом состоянии, и эта ненависть есть корень того пессимизма, которому Шопенгауэр должен был снова обучать наше поколение, но который так же стар, как стремление к культуре.

¹ Конечная причина (лат.).

Она есть корень пессимизма, но не его цветок, его основание, а не его верхушка, начало его пути, а не его цель; ибо когда-нибудь мы должны еще научиться ненавидеть нечто иное и более всеобщее, чем нашу личность и ее жалкую ограниченность, ее изменчивость и ее беспокойство — в том более высоком состоянии, в котором мы будем любить также нечто иное, чем то, что мы можем любить теперь. Лишь когда, в нынешней или грядущей жизни, мы сами будем приняты в этот возвышенный орден философов, художников и святых, будет поставлена и новая цель нашей любви и ненависти; пока же у нас есть наша задача и наш круг обязанностей, наша ненависть и наша любовь. Ибо мы знаем, что такое культура. Она требует в отношении шопенгауэровского человека, чтобы мы постоянно подготавливали его созидание и содействовали ему, узнавая и устраняя с пути все враждебное культуре, — словом, чтобы мы неутомимо боролись против всего, что лишило нас высшего осуществления нашего бытия, помешав нам самим стать такими шопенгауэровскими людьми.

6

Часто бывает труднее согласиться с какой-либо истинной, чем усмотреть ее, и так и настроено, вероятно, большинство людей, когда они размышляют о положении: «Человечество должно непрерывно трудиться над созиданием отдельных великих людей — и это, а не что иное, есть его задача». Как естественно было бы применить к обществу и его целям вывод, который можно извлечь из рассмотрения каждой породы животного и растительного царства, именно что в ней все сводится к отдельному высшему экземпляру, к более необычному, могущественному, сложному, производительному, — если бы внушенные нам воспитанием выдумки о цели общества не оказывали столь упорного противодействия. Собственно, легко понять, что там, где какой-либо вид достигает своей границы и своего перехода в высший вид, лежит и цель его развития, а не в массе экземпляров и их благосостоянии и еще менее — в экземплярах позднейших по времени; что эта цель скорее лежит в разбросанных и случайных, по-видимому, жизнях, которые

изредка возникают там и сям при благоприятных условиях; и столь же легко, казалось бы, можно понять требование, чтобы человечество, способное осознавать свою цель, отыскивало и устанавливало эти благоприятные условия, при которых могут возникать великие спасительные люди. Но этому мешает все, что угодно: то эта конечная цель должна усматриваться в счастье всех или большинства, то — в развитии крупных сообществ; и сколь быстро человек решается пожертвовать своею жизнью, например, государству, столь же медленно и неуверенно он стал бы вести себя, если бы не государство, а отдельный человек потребовал этой жертвы. Кажется нелепостью, чтобы человек жил ради другого человека: «нет, ради всех других людей, или по крайней мере ради возможно большего числа!» О, милый человек, как будто более разумно ставить решение в зависимость от числа там, где дело идет о ценности и значении! Ибо вопрос ставится таким образом: как твоя жизнь — жизнь отдельного человека — может приобрести высшую ценность и глубочайшее значение? При каких условиях она менее всего растрачивается даром? Разумеется, лишь в том случае, если ты живешь для пользы редчайших и ценнейших экземпляров, а не для пользы большинства, т. е. экземпляров наименее ценных, если брать их поодиночке. И именно этот образ мыслей нужно внедрять и укреплять в каждом молодом человеке, чтобы он смотрел на себя как на неудавшееся произведение природы, но вместе с тем как на свидетельство величайших и чудеснейших намерений этой художницы; ей не удалось это — должен он сказать себе, — но я хочу почтить ее великое намерение тем, что буду стараться, чтобы когда-либо ей это лучше удалось.

Эта мысль вводит его в круг культуры, ибо культура есть дитя самопознания каждого отдельного человека и его неудовлетворенности самим собой. Каждый верующий в культуру тем самым утверждает: «Я вижу над собой нечто более высокое и человеческое, чем я сам; помогите мне все достигнуть этого, как я хочу помочь каждому, кто исполнен того же познания и страдания, — чтобы наконец возник снова человек, который чувствовал бы себя завершенным и бесконечным в познании и любви, в созерцании и

действовании и всем своим целостным существом был бы связан с природой как судья всех вещей и мерило их ценности». Трудно привести человека в это состояние безбоязненного самопознания, потому что невозможно научить его любви; ибо в одной лишь любви душа находит не только ясный, расчленяющий и полный презрения взгляд на самое себя, но и жажду заглянуть за пределы самого себя и всеми силами искать свое скрытое где-то высшее «Я». Итак, лишь тот, кто отдал свое сердце какому-нибудь великому человеку, получает в силу этого свое первое культурное посвящение: его знаком служит самопристыжение без озлобления, ненависть к собственной узости и связанности, сочувствие гению, который всегда вырывался из этой нашей спертой и сухой атмосферы, предчувствие будущности всего развивающегося и борющегося и глубочайшее убеждение, что почти всюду видишь природу в нужде, видишь, как она влечется к человеку, как болезненно она чувствует постоянную неудачу своего дела и как ей все же везде удаются чудеснейшие зачатки, черты и формы; так что люди, среди которых мы живем, походят на нагроможденные обломки драгоценнейших художественных эскизов, где все взывает к нам: придите, помогите, завершите, соедините, что принадлежит к одному целому, — мы беспредельно стремимся стать цельными.

Эту совокупность внутренних состояний я назвал первым культурным посвящением; теперь же мне предстоит изобразить действие второго посвящения, и я хорошо знаю, что здесь моя задача труднее. Ибо здесь должен совершиться переход от внутренних событий к оценке внешних событий, взор должен обратиться вовне, чтобы найти в великом подвижном мире то же влечение к культуре, которое ему известно из описанного уже первого опыта; личность должна использовать свою борьбу и свое стремление как азбуку, с помощью которой она может теперь вычитать смысл человеческих влечений. Но и здесь она не может остановиться, от этой ступени она должна подняться на еще более высокие; культура требует от нее не только этого внутреннего переживания, не только оценки окружающего его потока внешнего мира, но и, кроме того и прежде всего, действия, т. е. борьбы за культуру и вражды против

влияний, привычек, законов и учреждений, в которых она не может узнать своей цели — созидания гения.

Того, кто способен стать на эту вторую ступень, прежде всего поражает, как необычайно мало и редко знание этой цели, как всеобщее, наоборот, стремление к культуре и как велика масса сил, затрачиваемая на служение ей. В изумлении спрашиваешь себя: быть может, такое знание совсем не нужно? Быть может, природа достигает своей цели и тогда, когда большинство неправильно определяет цель своих собственных усилий? Кто привык придавать большое значение бессознательной целесообразности природы, не затруднится, вероятно, ответить: «Да так оно и есть! Пусть люди думают и говорят о своей конечной цели что хотят, они все же в своем темном влечении хорошо сознают верный путь». Чтобы уметь возразить на это, нужно кое-что пережить; но кто действительно убежден в этой цели культуры, т. е. в том, что она должна служить возникновению истинных людей, и ни чему иному, и затем обратить внимание на то, как еще теперь, несмотря на весь роскошный показатель вид культуры, возникновение таких людей немногим отличается от длительного истязания животных, — тот найдет весьма нужным, чтобы на место этого «темного влечения» было наконец поставлено сознательное хотение. И это в особенности еще по другому основанию: именно, чтобы была уничтожена возможность пользоваться для совсем иных целей этим не сознающим своей цели стремлением, этим прославленным темным влечением и вести его на пути, где никогда не может быть достигнута указанная высшая задача — создание гения. Ибо существует род эксплуатируемой и взятой в услужение культуры — оглянитесь вокруг себя! И именно те силы, которые деятельнее всего поддерживают культуру, питают при этом задние мысли, и их общение с ней лишено чистого и бескорыстного настроения.

Тут прежде всего мы видим эгоизм приобретателей, который нуждается в содействии культуры и в свою очередь оказывает ей поддержку, но вместе с тем хотел бы предписать ей цель и меру. Отсюда исходит то излюбленное суждение и та цепь заключений, которые гласят приблизительно так: максимум знания и образования, следова-

тельно, максимум потребности, следовательно, максимум производства, следовательно, максимум прибыли и счастья, — такова эта соблазнительная формула. Образование ее сторонники могли бы определить как знание, с помощью которого становишься в потребностях и их удовлетворении насквозь своевременным, но вместе с тем лучше всего владеешь средствами и путями, чтобы как можно легче добывать деньги. Итак, цель состоит в том, чтобы создать как можно больше ходячих людей, в том смысле, в каком мы называем ходячей монету; и, согласно этому воззрению, народ будет тем счастливее, чем больше в нем будет таких ходячих людей. Поэтому безусловной задачей современных образовательных учреждений должно быть — помогать каждому стать ходячим, насколько это возможно по его природе, развить каждого так, чтобы присущая ему степень постижения и знания давала возможно большую меру счастья и прибыли. Личность должна — так гласит требование — с помощью такого общего образования уметь точно расценивать себя, чтобы знать, что она может требовать от жизни; и в заключение утверждают, что существует естественный и необходимый союз между «интеллигентностью и зажиточностью», между «богатством и культурой», — более того, что этот союз есть нравственная необходимость. Здесь ненавистно всякое образование, которое делает одиноким, которое ставит цели за пределами денег и дохода и связано с потерей большого количества времени; такие более серьезные виды образования обыкновенно обзывают презрительным именем «утонченного эгоизма», «безнравственного эпикурейского наслаждения культурой». Конечно, с точки зрения нравственности, признаваемой этими кругами, ценно прямо противоположное, именно быстрое образование, чтобы поскорее стать существом, приобретающим деньги, но вместе с тем основательное образование, дающее возможность зарабатывать очень много денег. Человеку дозволяется лишь такое количество культуры, какое нужно в интересах общей доходности и мирового хозяйства, но это количество от него и требуется. Словом: «человек имеет необходимое притязание на земное счастье, — поэтому необходима культура, но только поэтому!»

Тут, во-вторых, проявляется эгоизм государства, который тоже хочет возможно большего расширения и распространения культуры и имеет в своих руках самые могущественные орудия, чтобы удовлетворить свои желания. При условии, что государство сознает себя достаточно сильным, чтобы уметь не только расковывать, но и вовремя запрягать в ярмо, при условии, что его фундамент достаточно широк и прочен, чтобы выдерживать все здание культуры, — распространение образования среди его граждан всегда идет на пользу лишь ему самому, в его соперничестве с другими государствами. Всюду, где теперь говорят о «культурном государстве», его задачей считают освободить духовные силы определенного поколения настолько, чтобы оно могло служить и оказывать помощь существующему порядку, — но и только в этой мере: подобно тому, как лесной ручей частично отводится плотинами, чтобы его уменьшенная сила могла двигать мельницы, — тогда как его полная сила была бы скорее опасна, чем полезна для мельницы. Освободить — значит здесь вместе с тем и еще в гораздо большей мере заковывать в цепи. Стоит вспомнить лишь о том, что стало постепенно из христианства под влиянием государственного эгоизма! Христианство есть несомненно одно из чистейших проявлений описанного влечения к культуре, и притом именно к непрерывному созиданию святого; но так как оно в тысяче отношений было использовано для того, чтобы вертеть мельницы государственной власти, оно постепенно стало больным до мозга костей, лицемерным и лживым и выродилось до противоречия со своей первоначальной целью. Даже его последнее событие — немецкая реформация — было бы одной внезапной и мимолетной вспышкой, если бы оно не заимствовало незаконно новых сил и нового пламени из возгоравшегося пожара государственной борьбы.

В-третьих, культура поощряется всеми, кто сознает безобразное или скучное содержание жизни и хочет прикрыть его так называемой прекрасной формой. С помощью внешности, с помощью слов, жестов, украшений, пышности, манерности наблюдатель должен быть приведен к ложному заключению о содержании — в предположении, что о внут-

ренной стороне обычно судят по внешней. Мне иногда кажется, что современные люди наводят друг на друга безграничную скуку, так что находят наконец необходимым сделать себя интересным с помощью всякого рода искусств. И вот они заставляют своих художников изготавливать из самих себя пикантное и острое блюдо; они обливают себя пряностями всего Востока и Запада; и, конечно, теперь они пахнут весьма интересно, всем Востоком и Западом. Они устраиваются так, чтобы удовлетворять всякому вкусу; и каждый должен получить угощение, хочется ли ему благоухания или зловония, утонченности или мужицкой грубости, греческого или китайского духа, трагедий или драматизованных непристойностей. Знаменитейшие повара этих современных людей, которые во что бы то ни стало хотят быть интересными и чувствовать интерес, находятся, как известно, у французов, худшие — у немцев. Это для последних, в сущности, утешительнее, чем для первых, и мы ничуть не обижаемся на французов, если они насмеются над нами за недостаток в нас интересного и элегантного, и если, глядя на стремление отдельных немцев к элегантности и манерам, они вспоминают индейца, который хочет иметь кольцо в носу и вопиет, чтобы его татуировали.

И здесь ничто не мешает мне уклониться в сторону. Со времени последней войны с Францией многое в Германии изменилось и переместилось, и ясно, что мы принесли домой, между прочим, и некоторые новые желания относительно немецкой культуры. Эта война была для многих первым путешествием в более элегантную часть света; и как восхитительно кажется беспристрастие победителя, когда он не стыдится научиться культуре у побежденного! В особенности художественному ремеслу неоднократно указывают на необходимость соперничества с более образованным соседом, устройство немецкого дома должно стать похожим на устройство французского, и даже немецкий язык должен, при содействии основанной на французский образец академии, усвоить себе «здоровый вкус» и отделаться от сомнительного влияния, оказанного на него Гёте, — как это совсем недавно высказал берлинский академик Дюбуа-Реймон. Наши театры уже давно тихо и по-

ченно стремятся к той же цели, и даже эlegantный немецкий ученый уже найден — и тут, конечно, следует ожидать, что все, что доселе не могло как следует подчиниться этому закону эlegantности, — немецкая музыка, трагедия и философия — будет отныне признано не немецким и отброшено в сторону. Но поистине, не стоило бы двинуть пальцем ради немецкой культуры, если бы немец понимал под культурой, которой ему еще недостает и о которой он должен теперь думать, только искусства и манеры, способные сделать жизнь миловидной, включая сюда всю изобретательность танцмейстеров и обойщиков, — если бы и в языке он хотел заботиться лишь об одобренных академией правилах и о некоторой введенной во всеобщее употребление манерности. Более высоких притязаний последняя война и личное сравнение с французами, по-видимому, не возбудили; напротив, меня часто берет подозрение, что немец хотел бы теперь насильственно освободиться от тех старых обязанностей, которые на него возлагают его удивительные дарования, своеобразная меланхолия и глубокомыслие его натуры. Он хотел бы охотнее начать скорморощничать, быть обезьяной, учиться манерам и искусствам, которые делают жизнь занимательной. Но нельзя вообще возвести на немецкий дух большую хулу, чем трактуя его так, как будто он сделан из воска, так что в один прекрасный день к нему можно прилепить и эlegantность. И если, к сожалению, верно, что добрая часть немцев охотно готова давать лепить и формировать себя, то в ответ на это надо говорить так часто, пока это не будет услышано: в вас совсем уже не живет та старая немецкая порода, которая, правда, жестка, тверда и полна противодействия, но именно потому, что она есть драгоценнейший материал, над которым могут работать лишь величайшие мастера, ибо они одни его достойны. Напротив, то, что составляет вас, есть размяченный и разжиженный материал; делайте из него что хотите, лепите эlegantных кукол и интересных идолов, — и на этом оправдаются слова Рихарда Вагнера: «Немец угловат и неуклюж, когда он хочет казаться изысканным; но он становится возвышенным и превосходит всех, когда запыхает огнем». И эlegantные люди имеют все основания опасаться этого немецкого ог-

ня — иначе он может их как-нибудь пожрать вместе со всеми их восковыми куклами и идолами. Впрочем, можно было бы найти еще иной и более глубокий источник этой распространяющейся в Германии склонности к «прекрасной форме»: это — та суета, то захватывающее дух улавливание момента, та чрезмерная спешка, которая срывает все вещи еще недозрелыми с ветвей, та погоня и скачка, которая проводит ныне борозды по лицу людей и как бы татуирует все, что они делают. Они несутся вперед с неприличной озабоченностью, как будто в них действует какое-то зелье, не дающее им спокойно дышать, — гонимые рабы трех «м» — момента, мнений и моды; так что отсутствие достоинства и благоприличия действительно бросается в глаза уже слишком мучительно, и становится необходимой лживая элегантность, чтобы замаскировать болезненность этой недостойной спешки. Такова именно связь между модной жадностью к прекрасной форме и безобразным содержанием нынешних людей: первая должна скрывать, последнее должно быть скрыто. Быть образованным означает ныне: не давать заметить, как жалок и дурен современный человек, как он хищен в своих стремлениях, как ненасытен в накоплении, как своекорыстен и бесстыден в наслаждении. Мне уже неоднократно возражали, когда я воочию показывал кому-либо отсутствие немецкой культуры: «Но ведь это отсутствие совершенно естественно, потому что немцы были до сих пор слишком бедны и скромны. Дайте нашим согражданам стать сперва богатыми и гордыми самими собой, тогда они будут иметь и культуру!» Пусть вера дает блаженство, этот род веры делает меня несчастным, ибо я чувствую, что та немецкая культура, о которой здесь мечтают, — культура богатства, внешней отделки и манерного актерства, — есть враждебнейший противополообраз той немецкой культуры, в которую верю я. Конечно, тот, кому приходится жить среди немцев, сильно страдает от пресловутой серости их жизни и их чувств, от бесформенности, тупоумия и тугодумства, от неуклюжести в более тонких отношениях, а еще более — от завистливости и некоторой скрытности и нечистоты характера; тяжела и оскорбительна укоренившаяся любовь к ложному и поддельному, к плохим подражаниям, к не-

удачным пересадкам хороших иностранных вещей на родную почву; теперь же, когда еще присоединилось худшее зло — лихорадочное беспокойство, погоня за успехом и добычей и переоценка момента, — вызывает величайшее негодование мысль, что все эти болезни и слабости никогда не будут в корне излечены, а всегда лишь будут закрашиваться — подобной «культурой интересной формы»! И это — у народа, который создал Шопенгауэра и Вагнера! И еще часто должен создавать! Или, может быть, мы безнадежно обманываемся? Может быть, эти гения совсем не представляют ручательства, что подобные же силы действительно присущи немецкому духу и уму? Может быть, они сами — только исключение, как бы последние отроги качеств, которые некогда считались немецкими? Я не могу решить этого вопроса и потому возвращаюсь к пути общего размышления, от которого слишком часто отвлекают меня тревожные сомнения. Еще не все силы были перечислены, которые хотя и содействуют культуре, но не признают ее цели — создания гения; я назвал три из них — эгоизм приобретателей, эгоизм государства и эгоизм всех, кто имеет основание скрываться и прятаться под внешней формой. Я называю, в-четвертых, эгоизм науки и своеобразную сущность ее служителей — ученых.

Наука относится к мудрости, как добродетельность к жажде святости: она холодна и суха, не имеет любви и ничего не знает о глубоком чувстве неудовлетворенности и тоскующего стремления. Она столь же полезна самой себе, сколь вредна своим служителям, поскольку она переносит на них свой собственный характер и тем мертвит их человечность. Пока под культурой разумеют, главным образом, содействие, она проходит с беспощадной холодностью мимо великого страдающего человека, потому что наука видит всюду лишь проблему познания и потому что в пределах ее мира страдание в собственном смысле есть нечто недопустимое и непонятное, т. е. в лучшем смысле опять-таки лишь проблема.

Но когда человек приучается превращать каждый опыт в диалектическую игру вопросов и ответов и в чисто головное дело, то изумительно, как скоро он засыхает в подобной деятельности и едва ли не превращается в стуча-

ший костями скелет. Каждый знает и видит это; каким же образом случается, что юноши тем не менее нисколько не пугаются таких скелетов и постоянно сызнова слепо, безвольно и безмерно отдаются наукам? Ведь это не может проистекать из мнимого «влечения к истине»; ибо как вообще могло бы существовать влечение к холодному, чистому, бесплодному познанию? Напротив, непредубежденный взор вполне ясно может усмотреть, каковы подлинные движущие силы в служителях науки; и следует посоветовать начать наконец исследовать и анатомировать ученых, после того как они сами приучились дерзко ощупывать и разлагать все на свете, в том числе и высшие святости. Если говорить вполне откровенно, то мое суждение гласит: ученый состоит из сложного сплетения весьма различных побуждений и импульсов; он — безусловно нечистый металл. Возьмите прежде всего сильную и все растущую жажду новизны, искание познавательных авантур, непрерывно действующую силу нового и редкого в противоположность старому и скучному. Присоедините к этому некоторый инстинкт диалектической игры и выслеживания, охотничью любовь к лукавым обходам мысли, так что собственно ищут не истину, а само искание, и главное наслаждение состоит в том, чтобы хитро прокрадываться, окружать и умерщвлять по правилам искусства. Сюда присовокупляется еще и страсть к противоречию: личность хочет чувствовать себя отличающейся от всех других и давать себя чувствовать другим; борьба становится удовольствием, и личная победа — целью, тогда как борьба за истину есть только предлог. Далее, ученому в значительной мере присуща склонность открывать некоторые «истины», именно из покорности известным господствующим лицам, кастам, мнениям, церквам, правительствам, ибо он чувствует, что приносит себе пользу, приводя «истину» на их сторону. Менее постоянно, но все же довольно часто ученый обнаруживает следующие качества. Во-первых, прямодушие и любовь к простоте — весьма ценные свойства, если они не сводятся к одной лишь неловкости и неопытности в симуляции, для которой ведь требуется некоторое остроумие. И действительно, всюду, где особенно бросаются в глаза остроумие и ловкость, нужно немного

остерегаться и подвергать сомнению прямоту характера. С другой стороны, это прямодушие по большей части немногое стоит и лишь редко приносит пользу даже наукам, потому что оно ограничивается областью привычного и склонно говорить истину лишь относительно простых или безразличных вещей, ибо здесь инертности более соответствует говорить истину, чем ее умалчивать. И так как все новое заставляет людей переучиваться, то прямодушие почитает, насколько это возможно, старое мнение и упрекает возвестителя нового в том, что ему недостает *sensus recti*¹. Оно сопротивлялось учению Коперника несомненно потому, что имело здесь наглядную видимость и привычку. Нередкая у ученых ненависть к философии есть прежде всего ненависть к длинным цепям умозаключений и к искусственности доказательств. В сущности, каждое поколение ученых имеет естественную меру дозволенной пытливости; то, что выходит за эти пределы, подвергается сомнению и служит основанием, чтобы заподозрить прямодушие. Во-вторых, острота зрения вблизи, соединенная с сильной близорукостью в отношении далекого и общего. Поле зрения ученого обыкновенно очень невелико, и он должен приближать глаза вплотную к предмету. Если ученый хочет перейти от одной исследованной точки к другой, то он должен передвинуть весь зрительный аппарат к этой точке. Он разлагает картину на отдельные пятна, подобно человеку, который пользуется биноклем, чтобы смотреть на сцену, и видит то голову, то кусок платья, но никогда ничего целого. Эти отдельные пятна он никогда не видит в их соединении, а лишь делает выводы об их связи, поэтому общее не производит на него сильного впечатления. Он оценивает, например, произведение по его отдельным частям, или положениям, или ошибкам, не будучи в состоянии обозреть его в целом; он мог бы утверждать, что картина, написанная масляными красками, есть дикая куча мазков. В-третьих, трезвенность и обыденность его натуры во всех ее склонностях и антипатиях. Это свойство особенно помогает ему в истории, поскольку он выслеживает мотивы прошедших людей по знакомым ему мотивам.

¹ Чувства правоты (лат.).

Норка крота — самое подходящее для крота место. Он защищен от всех искусственных и широко захватывающих гипотез; при упорстве он раскапывает все обыденные мотивы прошлого, потому что чувствует их близкими себе. Правда, именно поэтому он по большей части не способен понимать и ценить редкое, великое и необычное, т. е. важное и существенное. В-четвертых, бедность чувством и сухость. Она делает его способным даже к вивисекциям. Он не чувствует страдание, которое часто несет с собой познание, и потому не чувствует страха в областях, где у других людей содрогается сердце. Он холоден и потому легко кажется жестоким. Его считают также смелым, но он не смел, — как нельзя назвать смелым мула, который не знает головокружения. В-пятых, низкая самооценка, скромность. Осужденные жить в жалком углу, они не чувствуют, что приносят себя в жертву и растрачивают себя; они, по-видимому, в глубине души знают, что они — животные пресмыкающиеся, а не летающие. Это качество придает им даже трогательность. В-шестых, верность своим учителям и вождям. Им они хотят помочь от всей души и хорошо знают, что лучше всего помогут им истиной. Они благодарны своим учителям, потому что получили через их посредство доступ в величественные хоромы науки, куда они никогда не пришли бы на собственном пути. Кто в настоящее время умеет быть учителем и открыть новую область, в которой посредственные умы могут работать с некоторым успехом, тот сейчас же становится знаменитым человеком: так велик прилетающий к нему рой. Правда, каждый из этих верных и благодарных есть вместе с тем беда для учителя, так как все они подражают ему, и именно его недостатки кажутся чрезмерно большими и преувеличенными, выступая на таких маленьких людях, тогда как, наоборот, достоинства учителя представлены в этих людях соответственно уменьшенными. В-седьмых, привычное шествование по пути, на который ученого толкнули, любовь к истине, основанная на отсутствии мысли, в силу раз принятой привычки. Такие натуры суть собиратели, объяснители, составители гербариев и указателей; они учатся и ищут в пределах данной области просто потому, что никогда не думали, что есть еще другие области. В их тру-

долюбили есть что-то напоминающее чудовищную глупость силы тяготения; и потому они часто многое осуществляют. В-восьмых, бегство от скуки. Тогда как подлинный мыслитель ни к чему так не стремится, как к досугу, обычный ученый бежит от досуга, потому что не знает, что с ним делать. Его утешители — книги, т. е. он слушает, как мыслит другой, и это занятие сокращает ему долгий день. В особенности он выбирает книги, которыми как-нибудь возбуждается его личное участие, где он может, в силу симпатии или антипатии, перейти в некоторое состояние аффекта, т. е. книги, в которых подвергается рассмотрению он сам или его сословие, его политическое, или эстетическое, или даже лишь грамматическое мнение; а если у него есть собственная наука, то у него никогда нет недостатка в средствах развлечения и всегда есть возможность прогнать скуку убиванием мух. В-девятых, мотив заработка хлеба насущного. Истине служат, когда она в состоянии доставлять жалованье и лучшие места или, по крайней мере, приобретать расположение тех, в чьих руках насущный хлеб и почет. Но и только этой истине служат: благодаря чему можно провести границу между полезными истинами, которым служат многие, и истинами бесполезными; последним же отдаются лишь немногие, те, к кому неприменимы слова: *ingenii largitor venter*¹. В-десятых, почтение по отношению к другим ученым, боязнь их неодобрения; более редкий, но более высокий мотив, чем предыдущий, — впрочем, тоже весьма распространенный. Все члены цеха ревниво следят друг за другом и озабочены, чтобы истина, от которой зависит так много — пропитание, должность, почесть, — была действительно окрещена именем того, кто ее открыл. Человеку, открывшему истину, стараются отдать должные почести, чтобы требовать того же для себя на случай, если сам когда-нибудь откроешь истину. Ложь и заблуждение разрушают с громким треском, чтобы число конкурентов не было слишком велико; но иногда так же громко разрушают подлинную истину, чтобы по крайней мере на короткое время дать простор упорным и дерзким заблуждениям; ведь нигде, а следова-

¹ Поощритель брюха (*лат.*).

тельно, и здесь нет недостатка в «моральных идиотизмах», которые обычно зовутся мошенничеством. В-одиннадцатых, ученый из тщеславия, уже более редкая разновидность. Он по возможности хочет иметь в своем исключительном распоряжении отдельную область и потому выбирает всякого рода редкости, в особенности если они требуют исключительных расходов, путешествий, раскопок, многочисленных связей в различных странах. Он удовлетворяется по большей части честью быть самому редкостным явлением и не думает зарабатывать себе хлеб своими учеными занятиями. В-двенадцатых, ученый с инстинктом игры. Его забава состоит в том, чтобы отыскивать узелки в науках и распутывать их; он стремится при этом не слишком напрягаться, чтобы не потерять чувства игры. Поэтому он и не заходит слишком далеко, но часто воспринимает то, чего никогда не видит цеховой ученый своим тяжело ползущим взором. Если я наконец, в-тринадцатых, укажу на плечисс к справедливости как на мотив ученого, то мне могут возразить, что это благородное влечение, имеющее уже метафизический смысл, слишком трудно отличить от других мотивов и что оно, в сущности, неуловимо и неопределимо для человеческого взора; итак, я присоединяю этот последний пункт с благочестивым пожеланием, чтобы это влечение встречалось среди ученых чаще и было могущественнее, чем о том свидетельствует видимость. Ибо даже одна искра огня справедливости, запав в душу ученого, может осветить и сжечь очищающим пламенем его жизнь и стремление, так что у него уже не останется покоя и он навсегда будет изгнан из того тепловатого или морозного настроения, в котором обычный ученый выполняет свое ремесло.

Представим себе, что мы смешали и хорошенько взболтали все эти элементы, или большинство, или некоторые из них, — и мы имеем происхождение служителя истины. Весьма любопытно, как здесь, в интересах, в сущности, внечеловеческого и сверхчеловеческого дела, чистого и самодовлеющего, а следовательно, и бесстрастного познания, сливается и входит в химическое соединение множество мелких, весьма человеческих интересов и влечений и как результат этого соединения — ученый — представляется

в свете этого небесного, высокого и безусловно чистого дела столь преобразенным, что совсем забывается та мешанина, которая нужна для его создания.

Но есть моменты, когда приходится думать и напоминать как раз об этом: именно когда речь идет о значении ученого для культуры. Кто умеет наблюдать, тот замечает, что ученый по своему существу неплодотворен — результат его происхождения! — и что он испытывает некоторую исконную ненависть к плодотворным людям, поэтому-то во все времена гении и ученые враждовали между собой. Дело в том, что последние хотят убивать природу, разлагать и постигать ее, первые же хотят обогащать природу новой живой природой; отсюда противоречие в их настроениях и деятельности. Вполне счастливые эпохи не нуждались в ученом и не знали его, совершенно больные и хмурые эпохи ценили его как высшего и достойнейшего человека и отдавали ему первое место.

Где тот врач, который знал бы, в какой мере наша эпоха здорова или больна? Бесспорно, что и теперь еще в весьма многих отношениях оценка ученого слишком высока и потому действует вредно, в особенности на условия развития гения. Нужды гения не находят отклика в сердце ученого, он его отчитывает суровым, холодным голосом и пожимает плечами, как будто встретился с чем-то странным и нелепым, на что у него нет ни времени, ни охоты. У него тоже не найти знания цели культуры.

Что же уяснилось нам вообще из всех этих размышлений? Что всюду, где, по-видимому, теперь живет всего поощряется культура, нет никакого сознания ее цели. Пусть государство громко претендует на заслуги в области культуры — оно поощряет ее только для себя и не понимает цели высшей, чем свое благо и свое существование. Цель желаний приобретателей в их неустанном требовании обучения и образования есть все-таки лишь приобретение. Если нуждающиеся в красивой форме приписывают себе подлинную работу над культурой и, например, полагают, что все искусство принадлежит им и должно служить их потребностям, то ясно лишь одно: утверждая культуру, они утверждают лишь самих себя, следовательно, и их отношение к культуре основано на недоразумении. Об уче-

ном было сказано достаточно. Сколь усердно все четыре силы совместно размышляют над тем, как им помочь себе при посредстве культуры, столь же вялы и бессмысленны они, когда не затронут их интерес. И потому условия возникновения гения не улучшились в новое время и отвращение к оригинальным людям настолько возросло, что Сократ не мог бы жить у нас, и во всяком случае не мог бы дожить до семидесяти лет.

Но я напомню о том, что я развил в третьем отделе: весь наш современный мир отнюдь не представляется столь прочным и длительным, чтобы можно было предсказать вечное существование и его понимание культуры. Нужно, наоборот, считать даже вероятным, что ближайшее тысячелетие додумается до таких новинок, от которых поднялись бы дыбом волосы на голове каждого нынешнего человека. Вера в метафизическое значение культуры сама по себе, пожалуй, еще не испугала бы, но страшными, быть может, показались бы некоторые выводы из нее в применении к воспитанию и к школьному делу.

Нужно, правда, совершенно необычное размышление, чтобы отвлечься от нынешних воспитательных учреждений и всмотреться в те совершенно инородные и чужеродные организации, которые, быть может, признает нужными уже следующее за нами или третье поколение. В то время как усилия нынешних воспитателей направлены на создание либо ученого, либо чиновника, либо приобретателя, либо филистера образования, либо, наконец и чаще всего, смеси из них всех, — эти еще неоткрытые учреждения будущего преследовали бы более трудную задачу, — впрочем, не более трудную по существу, так как это — более естественная и постольку и более легкая задача; и что, например, труднее, чем насильственно изготавливать из юноши ученого, как это теперь делается? Но трудность лежит для человека в том, чтобы переучиваться и ставить себе новую цель; и потребуются невыразимые усилия, чтобы заменить новой идеей основы нашего нынешнего воспитания, корни которого лежат в Средневековье и которому, как цель законченного образования, преподносится собственно тип средневекового ученого. Пора уже ясно представить себе эти противоречия, ибо какое-нибудь по-

коление должно же начать борьбу, в которой суждено победить позднему поколению. Уже теперь отдельный человек, поняв эту новую основную идею культуры, стоит на распутье: если он пойдет по одному пути, он будет любезен своему времени, оно не поскупится на венки и награды для него, могущественные партии будут его поддерживать, за его спиной будет стоять столько же единомыслящих, сколько стоит впереди него; и когда первый в ряду произнесет лозунг, его подхватят во всех рядах. Здесь первая обязанность — сражаться рука об руку, вторая же — считать врагами всех, кто не хочет стоять в одном ряду с другими. Другой путь сводит его с более редкими попутчиками, он труднее, сложнее и круче; идущие по первому пути высмеивают того, кто следует по второму пути, как более трудному и опасному, и пытаются переманить его к себе. Когда оба пути где-либо скрещиваются, то его обижают, оттесняют или оставляют в одиночестве, пугливо сторонясь его. Что же означает для этих разнородных путников обоих путей организация культуры? Та огромная толпа, которая теснится на первом пути к своей цели, разумеет под ней учреждения и законы, которые вносят порядок в ее жизнь и движение и изгоняют всех строптивых и одиноких, всех стремящихся к более высоким и отдаленным целям. С точки зрения этой последней, меньшей группы организация культуры, конечно, должна преследовать совсем иную цель: она хотела бы, опираясь на прочную организацию, предупредить, чтобы огромная толпа не разогнала ее в разные стороны и не затопила, чтобы составляющие ее личности не погибали от преждевременного истощения и не отвлекались от их великой задачи. Эти личности должны осуществить свое дело — в этом смысл их единения; и все, участвующие в организации, должны стараться путем взаимопомощи и непрерывного очищения своей жизни подготавливать рождение гения и созревание его дела. Немало людей, даже из числа второстепенных и третьестепенных дарований, предназначены для такого содействия и, лишь подчиняясь этому назначению, получают сознание, что живут ради обязанностей и что их жизнь имеет цель и значение. Теперь же соблазнительный голос нынешней модной «культуры» отвлекает именно эти даро-

вания с их пути и заглушает их инстинкт: это искушение обращается к их своекорыстным побуждениям, к их слабостям и тщеславию, и дух времени шепчет им с льстивым усердием: «Следуйте за мной и не идите туда! Ибо там вы — лишь слуги, помощники, орудие, там вы теряетесь в свете высших натур, не пользуетесь своим своеобразием, там вас тянут за нити и заключают в оковы, как рабов и даже как автоматы: здесь, у меня, вы — господа, вы наслаждаетесь своей свободной личностью, ваши дарования могут блистать, вы сами будете стоять в передних рядах, огромная свита будет толпиться вокруг вас, и клич общественного мнения доставит вам, конечно, больше наслаждения, чем высокомерно-милостивое одобрение, исходящее от холодных эфирных высот гения». Таким соблазнам поддаются лучшие люди; и, в сущности, решающей здесь является не столько исключительность и сила дарования, сколько влияние некоторого общего героического настроения и степень внутреннего сродства и слияния с гением. Ибо есть люди, которые ощущают как свою нужду, когда видят мучительную борьбу гения и грозящую ему опасность саморазрушения, или когда его произведения равнодушно отстраняются близоруким эгоизмом государства, плоскомыслием приобретателей, сухим самодовольством ученых; и потому я надеюсь также, что найдутся люди, которые поймут, что я хотел сказать, изображая судьбу Шопенгауэра, и куда, по моему мнению, должен нас вести Шопенгауэр как воспитатель.

7

Но оставим в стороне все мысли о далеком будущем и о возможном перевороте в деле воспитания; спрашивается, что нужно в настоящее время желать и, в случае надобности, доставлять тому, кто готовится быть философом, чтобы он вообще мог передохнуть и чтобы ему было обеспечено, конечно, не легкое, но все же возможное существование Шопенгауэра? Что, кроме того, нужно было бы изобрести, чтобы сделать более вероятным его воздействие на современников? И какие препятствия должны быть устранены, чтобы прежде всего сделать действительно влиятельным

его пример, чтобы философ мог воспитывать философов? Здесь наши размышления входят в область практического и щекотливого.

Природа всегда хочет быть общепользуемой, но она не всегда умеет найти для этой цели лучшие и удобнейшие средства и приемы; в этом — ее великое страдание, поэтому она грустна. Что созданием философа и художника она хотела сделать человеку бытие понятным и значительным — это ясно из ее собственного влечения к искуплению; но как неверно, как слабо и бледно действие, которого она в большинстве случаев достигает с помощью философов и художников! Как редко это действие вообще имеет место! Особенно большие затруднения доставляет ей общепользуемое применение философа; она подвигается здесь как бы на ощупь и с помощью случайных догадок, так что ее намерения бесчисленное множество раз не удаются и большинство философов не становятся общепользуемыми. Поведение природы кажется расточительностью, но это — расточительность не от буйной роскоши, а от неопытности; можно предполагать, что, будь она человеком, ее досада на себя и на свою неумелость была бы безгранична. Природа пускает философа, как стрелу, в людей; она не целится, но надеется, что стрела куда-нибудь попадет. При этом она множество раз ошибается и испытывает огорчение. В области культуры она столь же расточительна, как когда сажает и сеет. Своих целей она достигает на один общий и тяжеловесный лад, и при этом она растрчивает слишком много сил. Отношение между художником, с одной стороны, и знатоками и любителями его искусства — с другой, таково же, как отношение между тяжелой артиллерией и несколькими воробьями. Это есть образ действия, свойственный наивному усердию: катить лавину, чтобы сдвинуть немного снега, убить человека, чтобы согнать муху с его носа. Художник и философ свидетельствуют против целесообразности средств природы, хотя они представляют блестящее доказательство мудрости ее целей. Они действуют лишь на немногих, а должны действовать на всех; и даже в этих немногих философы и художники попадают не с той силой, с какой они посылают свой заряд. Печально, что приходится столь различно оце-

нивать искусство как причину и искусство как действие! Сколь грандиозно оно как причина и сколь слабо, наподобие тихого отголоска, в своем действии! Нет сомнения, художник созидает свое творение согласно воле природы, для блага других людей; и тем не менее он знает, что никогда уже никто из этих других людей не будет понимать и любить его творение так, как он сам понимает и любит его. Итак, эта высокая и единственная степень любви и понимания, в силу неумелого распоряжения природы, необходима для того, чтобы возникла низшая степень того и другого; более высокое и благородное употреблено как средство для возникновения более ничтожного и низменного. Природа хозяйствует неразумно, ее расходы значительно превышают достигаемый ею доход; при всем своем богатстве она когда-нибудь должна разориться. Она устроилась бы разумнее, если бы руководствовалась хозяйственным правилом: мало издержек и стократный доход; если бы, например, существовало лишь немного художников, и притом сравнительно несильных, но зато множество воспринимающих и наслаждающихся искусством, и если бы последние имели более сильную и могущественную натуру, чем сами художники, — так, чтобы действие художественного произведения было в сто раз сильнее его самого. Или, по меньшей мере, можно было бы ожидать, что причина и действие будут равносильными; но как мало природа удовлетворяет это ожидание! Часто похоже, что художник, а тем более философ — случай для своей эпохи, что они — отшельники или заблудившиеся путники в чужом обществе. Попробуйте только прочувствовать всей душой, всецело и до конца, как велик Шопенгауэр и как мало, как бессмысленно его влияние! Ничто не может быть постыднее именно для честных людей нашей эпохи, чем видеть, сколь случайным является в ней Шопенгауэр и какие силы и препятствия ослабили его влияние. Сначала и долго ему препятствовало отсутствие читателей — к вечному позору для нашего литературного периода; затем, когда читатели пришли, — неумеренность его первых публичных свидетелей; еще более, мне кажется, оупение всех современных людей в отношении книг, которые они решительно отказываются воспринимать всерьез; посте-

пенно сюда присоединилась еще одна опасность, возникшая из многочисленных попыток приспособить Шопенгауэра к слабосильной эпохе или потреблять его как чужеродную и заманчивую пряность, как своего рода метафизический перец. Правда, он постепенно стал известен и знаменит, и я думаю, что уже теперь его имя знает большее число людей, чем имя Гегеля; и все же он еще отшельник, все же его действие еще не обнаружилось! Менее всего честь противодействия ему принадлежит его литературным противникам и хулителям, во-первых, потому, что каждого, кто на это способен, они непосредственно приводят к Шопенгауэру, ибо кого же может убедить погонщик ослов не ездить на прекрасном коне, как бы он ни расхваливал своего осла вместо коня?

Но кто понял неразумие в природе нашего времени, тот будет искать средства против него: его задачей будет ознакомить с Шопенгауэром свободные умы и всех, кто глубоко страдает от нашего времени, собрать их, создать из них течение, чтобы с его помощью преодолеть ту неумелость, которую природа обнаружила здесь, как и обычно, при употреблении философа. Такие люди усмотрят, что одни и те же препятствия мешают действию великой философии и преграждают путь созданию великого философа; поэтому они могут определить свою задачу как подготовку воссоздания Шопенгауэра, т. е. философского гения. Но то, что сопротивлялось с самого начала действию и распространению его учения и что стремится также всеми средствами загубить и это возрождение философа, есть, коротко говоря, вычурность современной человеческой природы; поэтому все, кто на пути стать великими людьми, должны растратить невероятную силу, чтобы только спасти себя самих от этой вычурности. Мир, в который они теперь вступают, опутан сетью уловок; это отнюдь не обязательно религиозные догматы, но и такие скользкие понятия, как «прогресс», «общее образование», «национальность», «современное государство», «борьба за культуру»; можно даже сказать, что все общие слова носят теперь на себе искусственное и неестественное одеяние, и поэтому более светлая позднейшая эпоха признает наше время в высшей степени уродливым и искаженным, как бы громко

мы ни кичились нашим «здоровьем». Красота античных сосудов, говорит Шопенгауэр, заключается в том, что они так наивно выражают то, для чего они предназначены; и то же применимо ко всей остальной утвари древних: чувствуешь, что если бы природа сама создала вазы, амфоры, лампы, столы, стулья, шлемы, щиты, панцири и прочее, они имели бы именно такой вид. Напротив: кто теперь смотрит, как почти каждый возится с искусством, государством, религией, культурой, — по многим основаниям мы умалчиваем о наших «сосудах», — тот находит у людей некоторую варварскую произвольность и чрезмерность выражений, и развивающемуся гению более всего мешает то, что в его время в ходу такие чудные понятия и такие капризные потребности; это — та свинцовая тяжесть, которая столь часто незаметно и необъяснимо лежит на его руке, когда он ведет свой плуг, и даже величайшие его произведения, насильственно освобождаясь от этого давления, должны до известной степени нести на себе отпечатки этой насильственности.

Отыскивая условия, с помощью которых в счастливейшем случае прирожденный философ не будет по крайней мере задавлен этой современной вычурностью, я замечаю нечто знаменательное: это отчасти именно те условия, в которых, в общем и целом, вырос сам Шопенгауэр. Правда, не было недостатка и в противодействующих условиях: так, в лице его тщеславной и изысканной матери ему угрожала близость этой вычурности нашего времени. Но гордый и республикански свободный характер его отца как бы спас его от матери и дал ему первое, что необходимо философу: непоколебимую и суровую мужественность. Отец его не был ни чиновником, ни ученым: он часто путешествовал с юношей по чужим странам — условие, благоприятствующее тому, кто хочет знать не книги, а людей, и почитать не правительство, а истину. Своевременно он стал нечувствительным к национальным ограничениям или научился остро сознавать их; он жил в Англии, Франции и Италии как на родине и чувствовал немалую симпатию к испанскому духу. В общем, он не почитал за особую честь быть рожденным именно среди немцев; и я даже не знаю, переменил ли бы он свое мнение при новых политических

условиях. О государстве он, как известно, думал, что его единственная цель — давать охрану внешнюю, охрану внутреннюю и охрану против охранителей и что, когда ему приписывают еще иные цели, помимо охраны, это легко может угрожать его истинной цели, поэтому он, к ужасу так называемых либералов, завещал свое имущество вдовам и сиротам тех прусских солдат, которые в 1848 году пали в борьбе за порядок. Вероятно, отныне все более будет признаком духовного превосходства, если кто умеет просто смотреть на государство и его обязанности: ибо у кого есть в душе *furog philosophicus*¹, у того уже не будет времени для *furog politicus*² и такой человек мудро остережется читать каждый день газеты, а тем более служить какой-либо партии, хотя он ни на мгновение не поколеблется в случае действительной нужды своего отечества быть на своем посту. Все государства, в которых о политике должны заботиться, кроме государственных деятелей, еще и другие люди, плохо устроены и заслуживают того, чтобы погибнуть от этого множества политиков.

Другое весьма благоприятное для Шопенгауэра условие состояло в том, что он не сразу был предназначен и воспитан для ученой карьеры, но некоторое время, хотя и с отвращением, работал в купеческой конторе и, во всяком случае, всю свою юность вдыхал свежую атмосферу крупного торгового дома. Ученый никогда не может стать философом; даже Кант не смог стать им, а, несмотря на врожденное влечение своего гения, до конца оставался как бы в состоянии неразвернувшейся куколки. Кто думает, что в этих словах я несправедлив к Канту, тот не знает, что такое философ: ибо философ — не только великий мыслитель, но и настоящий человек; а когда же ученый мог стать настоящим человеком? Кто между собою и вещами ставит понятия, мнения, прошедшие времена и книги, т. е. кто в широчайшем смысле слова рожден для истории, тот никогда не увидит вещи впервые и никогда не будет сам такой впервые виданной вещью; у философа же то и другое стоит в связи, так как наибольшее поучение он приоб-

¹ Философская ярость (*лат.*).

² Политической ярости (*лат.*).

ретает из себя самого и так как он служит самому себе копией и сокращенным выражением всего мира. Если же кто созерцает себя в свете чужих мнений, то неудивительно, что он и в себе не видит ничего, кроме чужих мнений! И таковы ученые, так они живут и созерцают. Напротив, Шопенгауэр имел неопишное счастье видеть гения вблизи — не только в себе, но и вне себя, в Гёте; это двойное отражение основательно научило и умудрило его относительно всех ученых целей и культур. Благодаря этому опыту он знал, каким должен быть свободный и сильный человек, к которому стремится всякая художественная культура; мог ли он после того, что он видел, иметь большую охоту заниматься так называемым искусством по ученой или сверхкритической привычке современных людей? Ведь он видел даже нечто еще более высокое: страшную небесную картину суда, в которой вся жизнь, даже высшая и совершенная, была взвешена и найдена слишком легкой; он видел святого как судью бытия. Невозможно определить, как рано Шопенгауэр узрел эту картину жизни, и притом именно в той форме, в какой он позднее пытался передать ее во всех своих произведениях; можно доказать, что уже юноша — и хотелось бы верить, что уже ребенок, — имел это страшное видение. Все, что он позднее усваивал из жизни и книг, из всех областей науки, служило ему почти лишь краской и средством изображения; даже философией Канта он воспользовался прежде всего как исключительным риторическим орудием, с помощью которого, как ему казалось, он мог еще отчетливее высказаться об этой картине; и той же цели у него по временам служила буддистская и христианская мифология. Для него существовала только одна задача и сотни тысяч средств, чтобы разрешить ее; один смысл и бесчисленные иероглифы, чтобы его выразить.

К прекрасным условиям его существования принадлежало то, что он действительно мог жить для такой задачи, согласно его девизу: *vitam impendere vero*¹, и что его не погубила подлость, связанная с жизненной нуждой; известно, как горячо он благодарил своего отца именно за

¹ Отдать жизнь за правду (*лат.*).

это; тогда как в Германии человек по большей части осуществляет свое научное назначение за счет своего характера, как «бесцеремонный пройдоха», ищущий мест и почестей, осторожный, гибкий и льстивый в отношении влиятельных лиц и начальников. К сожалению, Шопенгауэр ничем не обидел многочисленных ученых более, чем своим несходством с ними.

8

Этим указаны некоторые условия, при которых философский гений в наше время может по крайней мере возникнуть, несмотря на вредные противодействия: свободная мужественность характера, раннее познание людей, отсутствие ученого воспитания, патриотической узости, нужды зарабатывать хлеб и связи с государством, — словом, свобода и опять свобода: та дивная и опасная стихия, в которой дано было возрости греческим философам. Кто захочет упрекнуть его в том, в чем Нибур упрекал Платона, — именно в том, что он был плохим гражданином, тот пусть упрекает; он будет прав, — и Платон также. Другой увидит в этой великой свободе самопревознесение; он также будет прав, ибо он сам не мог бы ничего поделать с такой свободой и, несомненно, весьма превознес бы себя, если бы желал ее для себя. Эта свобода есть действительно великая вина; и лишь великими делами ее можно искупить. Поистине всякий посредственный сын земли имеет право смотреть с озабоченностью на такое привилегированное существо; пусть только сохранит его Бог от этой привилегии, которая равносильна ужасной обязанности. Ведь он бы тотчас же погиб от своей свободы и своего одиночества и стал бы глупцом — злостным глупцом от скуки.

Быть может, тот или иной отец будет в состоянии научиться чему-либо из вышесказанного и совершить что-либо практическое в отношении домашнего воспитания своего сына; хотя, поистине, нельзя ожидать, чтобы отцы захотели иметь сыновьями непременно философов. Вероятно, во все времена отцы восставали против философствования своих сыновей как против величайшей причуды; как известно, Сократ пал жертвой гнева отцов за «развращение

юношества», и Платон по тем же причинам считал необходимым создание совершенно нового государства, чтобы не ставить возникновение философов в зависимость от неразумия отцов. И похоже на то, что Платон действительно чего-то достиг. Ибо современное государство причисляет содействие философии к своим задачам и стремится во всякое время осчастливить известное число людей той «свободой», в которой мы видим самое существенное условие для возникновения философа. Но с Платоном в истории приключилось странное несчастье: как только когда-либо возникало создание, которое в существенных чертах соответствовало его предложениям, оно оказывалось при ближайшем рассмотрении детенышем кобальда, безобразным подкидышем — каким было, например, средневековое жреческое государство по сравнению с тем владычеством «сыновей богов», о котором мечтал Платон. Современное государство, правда, бесконечно далеко от мысли сделать властителями именно философов, и слава Богу! — прибавит каждый христианин; но нужно наконец рассмотреть, соответствует ли даже содействие философии, как оно его понимает, платоновскому духу, я хочу сказать: настолько ли это содействие серьезно и искренно, как если бы его целью было созидание новых Платонов. Если обычно философ кажется случайным в своей эпохе, то действительно ли государство ставит себе теперь задачу сознательно превратить эту случайность в необходимость, т.е. и в этом отношении помочь природе?

К сожалению, опыт свидетельствует нам об ином; он говорит, что ничто так не препятствует созиданию и размножению великих философов милостью природы, как плохие философы милостью государства. Щекотливая тема, не правда ли? — та самая тема, на которую, как известно, впервые обратил внимание Шопенгауэр в своем знаменитом трактате об университетской философии. Я возвращаюсь к этому предмету, ибо надо заставить людей относиться к нему серьезно, т.е. действительно реагировать на него, и я считаю бесполезным каждое написанное слово, за которым не стоит такой призыв к действию; во всяком случае, полезно снова демонстрировать вечно справедливые суждения Шопенгауэра, и притом прямо в отношении к на-

шим ближайшим современникам, ибо добродушные люди могут подумать, что со времени его тяжких обвинений все в Германии переменялось к лучшему. Его дело не доведено до конца даже и в этом пункте, как бы ничтожен он ни был.

При ближайшем рассмотрении эта «свобода», которой государство ныне, как я сказал, хочет осчастливить некоторых людей ко благу философии, оказывается вообще не свободой, а должностью, которая кормит приставленного к ней человека. Содействие философии состоит, следовательно, лишь в том, что государство в настоящее время дает возможность по крайней мере нескольким людям жить с помощью их философии благодаря тому, что они могут заработать себе на хлеб; тогда как старые мудрецы Греции не состояли на жалованье у государства, а разве только получали от него в почетный дар, как Зенон, золотой венец и гробницу на Керамике. Полезно ли для истины, когда указывают путь, на котором она может служить источником дохода, на это я не могу дать исчерпывающего ответа, ибо здесь все зависит от свойств и годности отдельного человека, которому открывают этот путь. Я легко могу себе представить такую степень гордости и самоуважения, при которой человек говорит своим ближним: заботьтесь вы обо мне, у меня есть более существенное дело — именно забота о вас. У Платона и Шопенгауэра такая высота настроения и его выражения не удивила бы нас; и потому именно они могли бы быть даже университетскими философами (Платон и бывал временами придворным философом), не унижая достоинства философии. Но уже Кант был, как обычно бывает наш брат ученый, осторожным, покорным и лишенным величия в своем отношении к государству; так что он во всяком случае не мог бы оправдать университетскую философию, если бы она когда-либо была обвинена. Но если есть натуры, которые могли бы ее оправдать, — именно натуры типа Шопенгауэра и Платона, — то я боюсь одного: они никогда не будут иметь повода к тому, ибо никогда государство не осмелится покровительствовать таким людям и принимать их на такие должности. Почему именно? Потому что каждое государство бонется их и всегда будет покровительствовать лишь

тем философам, которых оно не боится. Дело в том, что иногда государство вообще боится философии, и именно в этом случае оно тем более будет стремиться привлекать к себе философов, чтобы делать вид, как будто на его стороне философия, так как на его стороне те люди, которые носят ее имя и все же совсем не страшны. Но если бы нашелся человек, который действительно обнаружил бы намерение подходить с ножом истины ко всему, и в том числе к государству, то государство, так как оно прежде всего заботится о своем существовании, вправе освободиться от такого человека и относиться к нему как к своему врагу; подобно тому, как оно исключает и гонит религию, которая ставит себя выше него и хочет быть его судьей. Итак, если кто согласен быть философом милостью государства, то он должен также согласиться, чтобы на него смотрели как на такого, который не станет искать истину во всех потаенных уголках. По крайней мере пока ему покровительствуют и он занимает должность, он должен признавать над истиной еще нечто высшее — именно государство; и не одно лишь государство, а вместе с тем и все, что нужно для блага государства: например, известную форму религии, общественного устройства, военной службы — на всех таких вещах написано «не тронь меня». Уяснил ли себе когда-либо университетский философ весь объем своего обязательства и самоограничения? Я не знаю этого; но если он уяснил себе это и все же остался чиновником, то он был плохим другом истины; если же он так и не уяснил себе этого, — ну, я думаю, и тогда его нельзя назвать другом истины.

Таково наиболее общее сомнение: впрочем, будучи наиболее общим, оно для современных людей — наиболее слабое и безразличное. Большинство удовлетворится пожиманием плеч и словами: «Как будто что-либо великое и чистое вообще могло существовать и укрепиться на этом свете, не делая уступок человеческой низости! Или вы хотите, чтобы государство лучше преследовало философов, чем вознаграждало их и брало в услужение?» Не отвечая сейчас на этот последний вопрос, я прибавлю еще, что уступки, которые философия делает государству, идут в настоящее время весьма далеко. Во-первых: государство

выбирает себе своих философских слуг, и притом столько, сколько ему нужно для его учебных заведений; оно ведет себя, следовательно, так, как будто может различать между хорошими и плохими философами, более того, оно предполагает, что всегда должно быть достаточно хороших, чтобы занять все его кафедры. Не только в отношении достоинства философов, но и в отношении необходимого числа их государство есть теперь авторитет. Во-вторых: оно принуждает тех, кого оно избрало, жить в определенном месте, среди определенных людей и заниматься определенной деятельностью: они должны обучать каждого юношу-студента, который имеет к тому охоту, и притом ежедневно в назначенные часы. Я спрашиваю: может ли философ добросовестно обязаться иметь ежедневно что-либо, чему он мог бы учить? И притом учить каждого, кто хочет слушать? Не должен ли он в таком случае напускать на себя вид, будто знает больше, чем он действительно знает? Не должен ли он говорить перед неизвестной аудиторией о вещах, о которых он мог бы безопасно говорить только с ближайшими друзьями? И вообще, не лишает ли он себя тем своей высшей свободы — возможности следовать за своим гением, когда и куда он его зовет, — обязанный в определенные часы публично мыслить о наперед назначенных темах? И это — перед юношами! Разве подобное мышление, так сказать, не оскоплено уже заранее? А что, если он в один прекрасный день почувствует: сегодня я не могу мыслить, мне не приходит в голову ничего умного? — и все-таки он должен был бы идти и симулировать мысль!

Но — возражат на это — он ведь совсем не должен быть мыслителем, а в лучшем случае лишь размышляющим и обдумывающим человеком, и прежде всего — ученым знатоком всех прежних мыслителей; о них-то он всегда сможет рассказать что-нибудь, чего не знают его ученики. Это есть третья, в высшей степени опасная уступка государству со стороны философии, когда она обязывается выступать по преимуществу и главным образом как ученость. Прежде всего как знание истории философии; тогда как для гения, который чисто и с любовью взирает на вещи, подобно поэту, и не может вложить себя в них достаточно

глубоко, рыться в многочисленных чужих и извращенных мнениях есть едва ли не самое отвратительное и неуместное занятие. Ученое историческое знание прошлого никогда не было делом подлинных философов, ни в Индии, ни в Греции; и если профессор философии занимается подобной работой, он должен примириться с тем, что о нем, в лучшем случае, скажут: он — дельный филолог, антикварий, лингвист, историк, — но никогда не скажут: он — философ. Да и первое, повторяю, лишь в лучшем случае: ибо в отношении большинства ученых работ, которые делают университетские философы, филолог испытывает чувство, что они сделаны плохо, без научной строгости и в большинстве случаев отвратительно скучно. Кто освободит, например, историю греческих философов от того усыпительного тумана, который в ней распространили ученые, но не слишком научные и, к сожалению, слишком скучные работы Риттера, Брандиса и Целлера¹? Я, по крайней мере, читаю Диогена Лаэртского² охотнее, чем Целлера, ибо в первом, по крайней мере, живет дух древних философов, в последнем же — ни этот дух, ни какой-либо иной. И, наконец, самое главное: к чему нашим юношам история философии? Должен ли хаос мнений лишить их мужества иметь мнения? Или их нужно обучить участвовать в хоре, прославляющем торжество прогресса в наше время? Или, наконец, они должны научиться ненавидеть или презирать философию? Можно почти допустить последнее, когда знаешь, как студенты должны терзать себя из-за философских экзаменов, чтобы втиснуть в свой бедный мозг наряду с величайшими и труднейшими идеями человеческого духа нелепейшие и самые путанные выдумки. Единственная критика философии, которая возможна и которая действительно что-либо доказывает, — именно попытаться, можно ли жить согласно ее учению, — никогда не преподается в университетах, а всегда лишь словесная критика слов. И теперь представьте себе юношескую голову, не имею-

¹ Целлер Эдуард (1814—1908) — немецкий историк античной философии. Ему принадлежит трактат «Философия греков в ее историческом развитии».

² См. сноску на с. 285.

щую большого жизненного опыта, в которой сохраняются одновременно и в беспорядке пятьдесят словесных систем и пятьдесят их критик, — какое опустошение, какое одичание, какая насмешка над философским воспитанием! И действительно, в университетах, как это всеми признано, подготавливают не к философии, а к философскому экзамену, и обычный, знакомый результат его сводится к тому, что испытуемый — увы! слишком испытуемый — со вздохом признается: «Слава богу, что я не философ, а христианин и гражданин своего государства!»

А что, если этот вздох и есть цель государства и «философское воспитание» есть не что иное, как отвлечение от философии? Подумайте об этом! Но если бы это было так, то надо бояться лишь одного: что юношество наконец когда-нибудь догадается, для чего здесь собственно эксплуатируется философия. Высшая цель, создание философского гения есть только предлог? А цель, может быть, именно предупредить его возникновение? Идеальный смысл превращен в свою противоположность? Ну, тогда — горе всему этому миру государственной и профессорской мудрости!

И может быть, что-либо подобное уже чувствуется? Я не знаю; во всяком случае, университетская философия стала предметом всеобщего презрения и недоверия. Последнее находится отчасти в связи с тем, что как раз теперь на кафедрах господствует слабая порода; и если бы Шопенгауэр теперь писал свой трактат об университетской философии, он обошелся бы без дубины, а мог бы победить легкой тростью. Это — наследники и потомки тех уродливых мыслителей, по бестолковым головам которых он бил: они кажутся младенцами и карликами и напоминают об индийском изречении: «По своим делам рождаются люди — немые, глухими, глупыми и безобразными». Эти отцы заслуживали такого потомства своими «делами», как говорит изречение. Поэтому нет никакого сомнения, что учащаяся молодежь скоро сумеет обходиться без философии, которая преподается в университетах, и что люди, не причастные к университету, уже теперь обходятся без нее. Вспомните только о своем собственном студенческом времени; я по крайней мере был совершенно равнодушен к университетским философам; они казались мне людьми,

которые составляют для себя какую-то мешанину из плодов других наук, а в свободные часы читают газеты и посещают концерты; впрочем, даже их академические товарищи относились к ним с любезно замаскированным презрением. Предполагалось, что они мало знают и что у них всегда под рукой затемняющий оборот, чтобы скрыть этот недостаток знания. Поэтому они охотно сосредоточивались на таких туманных местах, в которых не может долго находиться человек с ясным взором. Один возражал против естественных наук: ни одна из них не может мне объяснить простейшего становления, какое же мне дело до них всех? Другой говорил об истории: у кого есть идеи, тому она не дает ничего нового. Словом, они всегда находили основания, по которым более соответствует философскому достоинству ничего не знать, чем учиться чему-либо. Если они принимались за учение, то их тайным намерением при этом было убежать от наук и основать темное царство в какой-либо неисследованной и неосвещенной их области. Таким образом, они шли впереди наук лишь в том смысле, в каком дичь идет впереди преследующих ее охотников. В последнее время они забавляются утверждением, что они, собственно, лишь пограничная стража и надзиратели наук; здесь они пользуются главным образом учением Канта; из последнего они стремятся сделать ленивый скептицизм, о котором скоро никто не будет беспокоиться. Лишь изредка кое-кто из них подымается на высоту маленькой метафизики, с обычными последствиями в виде головокружения, головной боли и кровотечения из носа. После того, как им столь часто не удавалось это путешествие в туманы и облака, после того, как какой-либо грубый и твердоголовый питомец истинных наук не раз хватал их за косу и стягивал назад, их лицо приобретает постоянное выражение жеманства и раскаяния во лжи. Они совершенно потеряли радостное доверие к философии, так что никто из них не сделает и шагу в жизни в угоду своей философии. Некогда иные из них мечтали открыть новые религии или заменить старые религии своими системами; теперь у них исчезла такая самонадеянность, они по большей части благочестивые, робкие и туманные люди; никогда они не бывают храбры подобно

Лукрецию, не чувствуют ненависти к бремени, которое лежало на людях. И логическому мышлению у них нельзя более научиться; обычные прежде упражнения в диспутах они прекратили, исходя из естественной оценки своих сил. Несомненно, в настоящее время представители специальных наук логичнее, осторожнее, скромнее, изобретательнее, — словом, ведут себя более философски, чем так называемые философы: так что каждый согласится с беспристрастным англичанином Бэдждотом, когда он говорит о нынешних строителях систем: «Кто не убежден заранее, что их послышки содержат удивительное смешение истины и заблуждения и что поэтому не стоит труда размышлять об их выводах? Готовое и законченное в этих системах, быть может, привлекает юношей и производит впечатление на неопытных, но развитые люди не дают себя ослепить этим. Они всегда готовы благоприятно принять намеки и предложения, и даже самая незначительная истина им любезна, — но большая книга, наполненная дедуктивной философией, возбуждает в них подозрения. Бесчисленные недоказанные отвлеченные принципы спешно собраны сангвиническими людьми и тщательно растянуты в книгах и теориях, чтобы объяснить с помощью их весь мир. Но мир не заботится об этих абстракциях, и это неудивительно, ибо они противоречат друг другу». Если некогда философы, в особенности в Германии, были погружены в столь глубокое размышление, что им грозила постоянная опасность удариться головой о каждое бревно, то теперь, как Свифт передает это о лапутийцах, к ним приставлена целая толпа трещотников, которые при случае наносят им легкий удар по глазам или еще куда-нибудь. Эти удары бывают иногда слишком сильными, и тогда отрешенные от земли философы забываются и сами ударяют — что всегда кончается их посрамлением. Не видишь ты бревна, что ли, тупая башка! — говорит тогда трещотник, — и тогда философ видит бревно и становится снова покорным. Эти трещотники суть естественные науки и история; постепенно они так укротили это царство грез и умозрения в Германии, которое долгое время выдавалось за философию, что упомянутые господа умозрения были бы охотно готовы прекратить попытку идти самостоятель-

но; но когда они неожиданно бросаются в объятия наук или хотят прицепиться к ним, чтобы идти у них на поводу, то последние начинают тотчас же трещать как можно страшнее — как будто хотят сказать: «Этого только не доставало, чтобы такой умозрительный господин портил нам естественные науки или историю! Долой его!» И они опять возвращаются назад, к собственной непрочности и беспомощности; им непременно нужно иметь под руками немножко естествознания, например, в виде эмпирической психологии, как у гербартианцев¹, а также немножко истории — тогда они по крайней мере могут официально изображать из себя людей, занимающихся наукой, хотя в душе они посылают к черту всякую философию и всякую науку.

Но признаем, что эта толпа плохих философов смехотворна — и кто же не признает этого? Спрашивается, в какой мере она так же вредна? Я отвечаю коротко: она вредна тем, что делает философию смехотворной. Пока будет существовать эта признанная государством карикатура на мышление, всякое великое действие истинной философии будет уничтожаться или по крайней мере задерживаться, и притом именно этим проклятием смешного, которое навлекли на себя представители великого дела, по которому переносится и на само дело. Поэтому я считаю содействием культуре, если философия будет лишена всякой государственной и академической санкции и если государство и университет вообще будут освобождены от непосильной для них задачи различать между истинной и мнимой философией. Оставьте философов расти в диком виде, лишите их всякой надежды на получение мест и включение в гражданские профессии, перестаньте щекотать их жалованьем, более того — преследуйте их, будьте к ним немилостивыми — и вы увидите чудеса! Тогда они разбегутся во все стороны и будут всюду искать себе кровли, эти бедные мнимые мыслители; для них откроется то место пастора, то должность школьного учителя; иной спрячется в редакцию газеты, другой начнет писать учеб-

¹ *Гербартианцы* — последователи Гербарта Иоганна Фридриха (1776—1841), немецкого философа-идеалиста, психолога и педагога.

ники для женских гимназий; разумнейший из них возьмется за плуг, а самый тщеславный пойдет ко двору. Внезапно все разлетится, и гнездо опустеет, ибо нет ничего легче, чем освободиться от плохих философов — стоит только перестать покровительствовать им. И это во всяком случае целесообразнее, чем официальное государственное покровительство какой-либо философии, какова бы она ни была.

Государству вовсе не важна истина вообще, а исключительно лишь полезная ему истина, или, говоря еще точнее, лишь все, что ему полезно, будь то истина, полуистина или ложь. Союз между государством и философией имеет, следовательно, смысл лишь в том случае, если философия может обещать быть всегда полезной государству, т. е. ставит государственную пользу выше, чем истину. Правда, для государства было бы великолепно иметь и истину в услужении и на жалованье у себя; но только оно само хорошо знает, что к природе истины принадлежит не оказывать никаких услуг и не состоять ни на чьем жалованье. Поэтому в том, что оно имеет, оно имеет лишь ложную «истину», существо с личиной; а последнее, к сожалению, не может дать ему того, чего оно так жаждет от подлинной истины, — именно его собственного оправдания и освящения. Когда средневековый властитель хотел, чтобы его короновал папа, но не мог от него добиться этого, он избирал себе другого папу, который и оказывал ему эту услугу. Это до некоторой степени еще удавалось; но современному государству не удастся назначать свою собственную философию, чтобы быть легитимированным ею; ибо философия по-прежнему идет против государства, и притом еще больше, чем раньше. Я думаю совершенно серьезно: для него полезнее совсем не заниматься ею, ничего не искать у нее и, насколько возможно, игнорировать ее, как нечто безразличное. Если этот нейтралитет не удержится, если она станет опасной и угрожающей ему, то пусть оно ее преследует. Так как государство интересуется университетом лишь в том отношении, что может с его помощью воспитывать преданных и полезных граждан, то оно должно было бы побояться подвергать опасности эту преданность и пользу, требуя от молодых людей экзамена по фи-

лософии; правда, сделать из философии экзаменное пугало станет в отношении ленивых и неспособных голов верным средством вообще отпугнуть их от ее изучения; но эта выгода не возместит ущерба, который может возникнуть от этого насильственного изучения философии дерзновенными и беспокойными юношами: они знакомятся с запрещенными книгами, начинают критиковать своих учителей и наконец даже подмечают цель университетской философии и этих экзаменов, — не говоря уж о тех сомнениях, которые при таких условиях будут посеяны в головах молодых богословов и в результате которых богословы начинают вымирать в Германии, как горные бараны в Тироле. Я, конечно, знаю, что государство могло возражать против всего этого, пока еще на всех полях росло прекрасное зеленое гегельянство; но после того, как эта жатва была побита градом и не исполнилось ни одного из возлагавшихся на нее ожиданий, все житницы остались пустыми — тут уж лучше ничего не возражать, а просто отвернуться от философии. Теперь государственное могущество уже достигнуто; тогда, во времена Гегеля, его стремились достигнуть — в этом большая разница. Государство не нуждается более в санкции философии, и потому она стала излишней для него. Если оно перестанет содержать ее профессуры, или, как я предвижу это для ближайшего времени, будет содержать их лишь небрежно и напоказ, то это принесет ему пользу; но мне представляется более важным, чтобы и университет усмотрел в этом выгоду для себя. По крайней мере мне думается, что приют истинной науки должен считать благоприятным для себя обстоятельством возможность освободиться от общения с полнаукой и четвертьнаукой. Кроме того, с репутацией университетов дело обстоит слишком неблагоприятно, чтобы не было надобности принципиально желать исключения дисциплин, которые низко ценятся самими академическими деятелями. Ибо стоящие вне университета люди имеют серьезные основания вообще пренебрежительно относиться к университетам: они упрекают их в трусости, в том, что маленькие боятся больших, а большие — общественного мнения; что во всех вопросах высшей культуры они не идут впереди, а медленно и поздно ковыляют сзади; что

подлинный дух некоторых выдающихся наук совсем не соблюдается в них. Так, например, лингвистика изучается усерднее, чем когда-либо, но для себя самих считают ненужной строгую школу письма и речи. Индийская древность открывает свои ворота, а знатоки ее имеют вряд ли иное отношение к самым непреходящим творениям индусов, к их философским творениям, чем зверь — к лире; хотя уже Шопенгауэр считает знакомство с индийской философией одним из величайших преимуществ нашего века перед прежними. Классическая древность уже перестала отличаться от всякой иной древности и не влияет более, как нечто классическое и образцовое, как это показывают ее питомцы, которые уже наверно не суть образцовые люди. Куда девался дух Фридриха-Августа Вольфа, о котором Франц Пассов мог сказать, что он кажется ему истинно патриотическим, истинно гуманным духом, достаточно сильным, чтобы зажечь и привести в брожение целую часть света, — куда девался этот дух? В противоположность этому, в университеты все более вторгается журнализм, и нередко под именем философии; гадкая, прикрашенная манера чтения, Фауст и Натан Мудрый всегда на устах, речь и взгляды наших противных литературных газет, в последнее время еще болтовня о нашей святой немецкой музыке, даже требование кафедр для Шиллера и Гёте, — все эти признаки говорят о том, что университетский дух начинает смешивать себя с духом времени. И тут мне кажется в высшей степени важным, чтобы вне университетов возник более высокий трибунал, который наблюдал бы и за университетами и оценивал бы то образование, которое дают эти учреждения; и как только философия выделится из университетов и тем очистится от всяких недостойных соображений и затемнений, она неизбежно станет таким трибуналом; без государственной власти, без жалованья и почестей она сумеет исполнять свое дело, освобожденная и от духа времени, и от страха перед ним, — словом, живя наподобие Шопенгауэра, как судья окружающей ее так называемой культуры. Таким способом философ может принести пользу и университету, не сливаясь с ним, а, наоборот, созерцая его из некоторого достойного отдаления.

Но в конце концов, что значит существование государства, польза университетов, когда ведь дело идет прежде всего о существовании философии на земле или — чтобы не оставить ни малейшего сомнения в том, что я разумею, — когда бесконечно важнее, чтобы на свете возник философ, чем чтобы продолжали существовать какое-либо государство или университет! По мере того, как увеличивается рабство перед общественным мнением и опасность для свободы, достоинство философии может возрасти; оно стояло выше всего среди катастроф погибавшей Римской республики и во времена Империи, когда ее имя, как и имя истории, стало *ingrata principibus nomina*¹. Брут больше свидетельствует о ее достоинствах, чем Платон; это эпохи, в которых этика перестает иметь общие места. Если философия теперь мало почитается, то нужно задать себе вопрос, почему ее не исповедует теперь ни один великий полководец и государственный деятель? Конечно, лишь потому, что в ту пору, когда он искал ее, он встречался под именем философии с бессильным фантомом — с ученой мудростью и осторожностью, проповедуемой с кафедр, — словом, потому, что философия давно уже успела стать смешным делом. Однако она должна была бы быть страшным делом; и люди, которые призваны искать могущества, должны были бы знать, какой источник героизма течет в ней. Пусть скажет им американец, какое значение имеет великий мыслитель, приходящий на эту землю, в качестве нового средоточия огромных сил. «Смотрите, что бывает, — говорит Эмерсон², — когда великий Бог посылает на нашу планету мыслителя. Тогда все в опасности, как когда пожар охватывает большой город и никто не знает, прочно ли еще что-нибудь и чем все это кончится. Тогда нет ничего в науке, чего нельзя было бы завтра поставить вверх дном, и ничего не значат более ни литературные репутации, ни так называемые вечные знаменитости; все вещи, которые в настоящую минуту дороги и ценны людям, обязаны своим значением лишь идеям, поднявшимся над их духовным го-

¹ Неблагодарным именем знатных (*лат.*).

² Эмерсон Ралф Уолдо (1803—1882) — американский философ-идеалист и писатель.

ризонтом и обуславливающим современный порядок вещей так же, как плоды определены деревом. Новый уровень культуры мгновенно внес бы переворот во всю систему человеческих стремлений». Да, если подобные мыслители опасны, то, конечно, ясно, почему наши академические мыслители неопасны; ибо их мысли растут так мирно и привычно, как плод растет на дереве; они не пугают, не выходят из колеи; и о всех их мыслях и мечтах можно было бы сказать то, что имел возразить Диоген, когда при нем хвалили некоего философа: «Чем же он может гордиться, если он так давно занимается философией и еще никого не огорчил?» Да, так должна была бы гласить надгробная надпись университетской философии: «Она никого не огорчила». Но это, конечно, скорее похвала старой женщине, чем богине мудрости, и неудивительно, если те, кто знает эту богиню лишь в образе старой женщины, сами весьма мало походят на мужчин и потому вполне по своим заслугам уже не обращают на себя внимания людей силы.

Но если дело обстоит так в наше время, то достоинство философии повергнуто в прах; кажется, что она сама стала чем-то смешным или безразличным; поэтому все истинные ее друзья обязаны свидетельствовать против этого смешения и по меньшей мере показать, что смешны или безразличны лишь ложные служители и недостойные сановники философии. Еще лучше, если они сами покажут на деле, что любовь к истине есть нечто страшное и могучее.

То и другое доказал Шопенгауэр — и будет со дня на день доказывать все яснее.

РИХАРД ВАГНЕР В БАЙРОЙТЕ

1

Чтобы событие имело величие, необходимы два условия: величие духа тех, которые осуществляют его, и тех, которые его переживают. Само по себе всякое событие лишено величия, и если исчезают целые созвездия, погибают народы, основываются огромные государства и ведутся войны с неимоверными усилиями и жертвами, то дуновение истории развеивает множество подобных событий, как будто это — снежные хлопья. Но бывает также, что и сильный человек наносит удар, который бесследно падает на твердый камень; короткий, резкий отзвук — и все кончено. История почти не говорит о подобных заглохших событиях. Поэтому в душу каждого, кто видит наступающее событие, закрадывается забота, окажутся ли переживающие его люди достойными его. В наших делах мы всегда надемся на это взаимное соответствие между деянием и восприимчивостью и имеем его в виду в малом и великом, и кто хочет давать, должен позаботиться, чтобы люди, принимающие его даяние, стояли на высоте последнего. Именно поэтому единичное действие даже великого человека лишено всякого величия, если оно мимолетно, глухо и бесплодно; ибо в момент, когда он совершал его, у него, во всяком случае, отсутствовало глубокое сознание, что именно теперь оно необходимо; он не совсем верно метил и не вполне точно определил и выбрал время. Он был во власти случайности, между тем как быть великим и прозревать необходимость — неразрывно связано между собой.

Поэтому пусть размышляют о своевременности и нужности байройтских событий те, кто сомневается, что Вагнер прозрел их необходимость. Нам, более доверчивым,

кажется, что он верит и в величие своего действия, и в величие духа тех, кто его переживает. Этим должны гордиться все, на кого распространяется эта вера; ибо что эта вера распространяется не на всех, не на всю эпоху и не на весь немецкий народ в его нынешнем виде, это он сам сказал в своей торжественной речи, произнесенной 22 мая 1872 г., — и нет среди нас никого, кто бы мог возразить ему что-либо более утешительное. Он сказал тогда: «Я обращался за содействием только к вам, друзьям моего особого искусства, моей личной деятельности и творчества, только вашей помощи я искал, чтоб показать мои произведения в чистом и неискаженном виде всем, кто уделял моему творчеству серьезное внимание, несмотря на то что до сих пор видел мои произведения лишь в искаленном и нечистом виде».

Бесспорно, в Байройте стоит посмотреть и на зрителей. Мудрый наблюдатель, сравнивающий достопримечательные явления культуры различных веков, нашел бы там много интересного. Он почувствовал бы, что здесь он внезапно попал в теплые воды, как будто, плывя по озеру, приблизился к струе горячего ключа; «этот ключ — говорит он себе — берет начало из других, более глубоких источников: окружающая вода не объясняет, откуда он взялся, ибо сама по себе слишком неглубока». Участники байройтских празднеств должны производить, таким образом, впечатление несвоевременных людей: их родина — не нынешнее время, их причину и вместе с тем оправдание нужно искать в чем-либо ином. Мне все более становится ясным, что «образованный» человек, как исключительный и совершенный продукт современности, может лишь через посредство пародии подойти ко всему, что мыслит и делает Вагнер, — и как фактически все это было пародировано; он освещает и байройтское событие далеко не волшебным фонарем наших газетных остряков, и хорошо еще, если все кончается только пародией! Она разряжает дух отчужденности и вражды, который мог бы найти другие пути и средства, и при случае уже находил их. Указанный наблюдатель культуры уловит и это необычайное обострение и напряжение противоположных направлений. То обстоятельство, что единичная личность в течение обыкновенной че-

ловческой жизни могла дать нечто во всех отношениях новое, должно было вызвать негодование всех, кто верует в постепенность всякого развития, как в своего рода нравственный закон. Они сами медлительны и требуют медленности, а тут пред ними необычайно преуспевающий; не понимая, как это ему удастся, они раздражаются против него. Байройтским событиям не предшествовали никакие предвестия, никакие переходные моменты, никакие посредствующие акты; никто, кроме Вагнера, не знал ни самой цели, ни длины пути к ней. Это есть первое кругосветное путешествие в сфере искусства; и в нем, по-видимому, было открыто не только новое искусство, но и вообще искусство. Все прежние искусства нашего времени благодаря этому наполовину обесценены, как жалкая нищета или праздная роскошь; и даже слабые и смутные воспоминания об истинном искусстве, которое мы, люди нового времени, унаследовали от греков, должны исчезнуть, поскольку они не могут быть озарены новым пониманием. Для многого теперь пришла пора погибнуть; это новое искусство есть прорицатель, предсказывающий гибель не одному только прежнему искусству: его угрожающая длань должна поселить тревогу во всей нашей современной культуре, как только замолкнут насмешливые пародии на него. Пусть же останется ей краткое мгновение для забавы и смеха!

Мы же, апостолы воскресшего искусства, найдем время и охоту для серьезности, для глубокой святой серьезности! Шумиха слов, которую культура доселе поднимала вокруг искусства, ощущается нами теперь как бесстыдная назойливость. Все нас обязывает к молчанию, к пятилетнему Пифагорову молчанию. Кто из нас не осквернял себя отвратительным идолопоклонничеством перед современным образованием?! Кто не нуждался в очищающей воде?! Кто не слышал увещающего голоса: молчать и быть чистым?! Молчать и быть чистым! Только мы, внемлющие этому голосу, сподобились той широты взора, которая нужна, чтобы созерцать байройтское событие; и именно в этом заключается великое будущее этого события.

После того как в один из майских дней 1872 г. был заложен первый камень на байройтской возвышенности, Вагнер возвращался с некоторыми из нас в город; шел

проливной дождь, и небо заволокло тучами. Он молчал, погруженный в себя, и при этом долго смотрел проникновенным взором, который не опишешь словами. В этот день он начинал свой шестидесятый год: все прошлое было подготовлением к этому моменту. Известно, что люди в опасные и вообще важные моменты своей жизни в состоянии охватить посредством бесконечно ускоренного внутреннего созерцания все пережитое и с редкой отчетливостью вновь распознать как ближайшее, так и отдаленнейшее. Что видел Александр Великий в то мгновение, когда он заставил Европу и Азию пить из одной чаши? Но что созерцал Вагнер, погруженный в самого себя, размышляя о том, чем он был, чем стал и чем будет, — об этом мы, ближайшие ему люди, можем до известной степени догадаться. Только этот вагнеровский взор дает нам уразуметь его великое дело — и в этом уразумении найти залог плодотворности последнего.

2

Было бы странно, если бы то, что человек больше всего любит и лучше всего умеет делать, не проявилось во всем складе его жизни; напротив, у высокоодаренных людей жизнь становится отображением не только характера, как у всякого смертного, но прежде всего отображением и интеллекта, и свойственных ему дарований. Жизнь эпического поэта будет заключать в себе нечто эпическое — как это, между прочим, заметно у Гёте, в котором немцы совсем неправильно привыкли видеть преимущественно лирика; жизнь драматурга будет протекать драматически.

Драматизм в развитии Вагнера нельзя не заметить с того момента, когда господствующая в нем страсть осознала самое себя и овладела всей его натурой; тем самым пришел конец исканиям на ощупь, блужданиям и всякого рода уклонениям в сторону, и в самых запутанных его путях и странствиях, в его часто фантастических планах господствует единая внутренняя закономерность, единая воля, которая нам их объясняет, как ни странно звучат порой эти объяснения. Но был и додраматический период в жизни Вагнера — его детство и юность, и нельзя пройти мимо

них, не натолкнувшись на загадку. Его детство и юность далеко не предвещают будущего Вагнера, и то, что теперь, оглядываясь назад, можно было бы принять за предвестие, оказывается ближайшим образом лишь совокупностью качеств, которые могут возбудить скорее сомнение, чем надежду: дух беспокойства и раздражительности, нервная суетливость в погоне за сотнями вещей, страстная любовь к почти болезненным, напряженным настроениям, внезапные переходы от моментов полного душевного покоя к насильственному и крикливому. Его не стесняли какие-либо строгие наследственные и семейные художественные традиции: живопись, поэзия, драматическое искусство и музыка были ему так же близки, как и научное образование и карьера. При поверхностном взгляде можно было подумать, что он рожден быть дилетантом. Маленький мирок, под игом которого он вырос, нельзя признать благоприятной родиной для художника. Его легко могло увлечь опасное удовольствие — отведывать всего понемногу, равно как и обычное в среде ученых самомнение, связанное с многознайством. Его чувство легко возбуждалось, но не находило достаточного удовлетворения. Как бы далеко ни проникал взор мальчика, он видел себя окруженным стариковски-рассудительным, но бодрым духом, к которому в смешном и резком противоречии находился пестрый театр и смиряющий душу тон музыки. Мыслящему наблюдателю вообще бросается в глаза, как редко именно современный человек, наделенный высокими дарованиями, отличается в юности и детстве наивностью, индивидуальностью и своеобразием. Напротив, те редкие экземпляры, которые, подобно Гёте и Вагнеру, вообще приходят к наивности, обретают ее скорее в зрелом, чем в детском и юношеском возрасте. В частности художник, для которого особенно характерна врожденная сила подражания, подвержен влиянию расслабляющего многообразия современной жизни, как какой-то острой детской болезни. В детстве и юности он скорее походит на старика, чем на самого себя. Удивительно строгий первообраз юноши Зигфрида в «Кольце Нибелунгов» мог воспроизвести только муж, — и именно муж, лишь поздно обретший свою юность. Поздно, как и юность, наступил у Вагнера и его зрелый возраст,

так что по крайней мере в этом отношении он составляет противоположность предвосхищающей природы.

С наступлением его духовной и нравственной зрелости начинается и драма его жизни. И как изменяется теперь его облик! Его натура кажется страшно упрощенной, как бы разорванной на два влечения или две сферы. В самом низу бурлит в стремительном потоке могучая воля, которая на всем пути, во всех пещерах и ущельях как бы рвется к свету и жаждет власти. Только чистый и свободный дух мог указать этой воле путь к добру и спасению; в соединении с более узким сознанием такая воля, с ее безграничным и тираническим вожделием, могла бы стать роковой; и, во всяком случае, ей нужно было открыть путь к свободе, свежему воздуху и солнечному свету. Могучая воля озлобляется, когда она постоянно наталкивается на непреодолимые препятствия; неосуществимость может зависеть от обстоятельств, неотвратимости рока, а не от недостатка сил; но кто не в силах расстаться со своим стремлением, несмотря на его неосуществимость, испытывает некоторую подавленность и потому становится раздражительным и несправедливым. Он приписывает свои неудачи другим, в пылу ненависти он готов признать виновным весь мир; иногда он храбро пробирается окольными и потайными дорогами или совершает насилие; поэтому нередко случается, что прекрасные натуры, стремясь к лучшему, все же деградируют. Даже среди тех, кто искал лишь личного нравственного усовершенствования — среди отшельников и монахов, — можно встретить таких деградировавших, больных, опустошенных и истерзанных неудачами людей. Увещающий дух — дух, преисполненный доброты, ласки и безмерной кротости, которому ненавистны насилие и саморазрушение и который никого не хочет видеть в оковах, — он говорил с Вагнером. Он снизошел на него, ласково обвил его крыльями и указал ему путь. Мы подходим здесь к другой сфере вагнеровской природы; но как нам описать ее?

Образы, которые творит художник, не есть он сам, но ряд образов, к которым он явственно питает глубочайшую любовь, говорит во всяком случае кое-что о самом художнике. Пусть предстанут перед вами образы Риенци, Моря-

ка-Скитальца и Сснты, Тангейзера и Елизаветы, Лоэнгри-на и Эльзы, Тристана и Марке, Ганса Сакса, Вотана и Брунхильды: через все эти образы словно проходит непре-рывный, в недрах земли таящийся поток нравственного благородства и величия, который в своем течении стано-вится все чище и прозрачнее, и здесь мы стоим — правда, со стыдливой сдержанностью — перед внутренним процес-сом в душе самого Вагнера. У какого художника найдешь что-либо подобное в столь грандиозной форме? Шилле-ровские образы, начиная от «Разбойников» и кончая Вал-ленштайном и Теллем, совершают такой же путь облаго-раживания и так же говорят нечто о развитии их творца, но у Вагнера масштаб больше, путь длиннее. Все прини-мает участие в этом очищении, и его выражением служит не только миф, но и музыка. В «Кольце Нибелунгов» я на-хожу самую нравственную музыку, какую только я знаю, например, там, где Зигфрид будит Брунхильду; здесь Ваг-нер достигает такого величия и святости настроения, что мы вспоминаем о сверкающих ледяных и снежных альпий-ских вершинах — столь чистой, уединенной, недостижимой, безмятежной, облитой светом любви является здесь при-рода; все тучи и непогоды, и даже все возвышенное лежит ниже ее. Взирая отсюда на Тангейзера и Скитальца, мы начинаем понимать, как сложился Вагнер-человек, как он начал мрачно и беспокожно, как бурно искал он удовле-творения, как стремился он к могуществу, к опьяняющим наслаждениям, как часто бежал назад с отворачиванием и как он хотел сбросить с себя бремя, хотел забыться, отречься, отказаться. Поток прорывался то в то, то в другое русло и проникал в самые мрачные ущелья. Во тьме этого почти подземного искания высоко над ним показалась звезда со скорбным мерцанием; он назвал ее, лишь только узнал, вер-ностью, бескорыстной верностью! Почему же светила она ему яснее и чище всего, какую тайну всего его существа заключает в себе слово «верность»? Ведь на всем, над чем он размышлял и что творил, он запечатлел образ и про-блему верности, в его произведениях — почти закончен-ный цикл всевозможных видов верности, включая самые прекрасные и редко прозреваемые: верность брата сестре, друга другу, слуги — господину, Елизаветы — Тангей-

эсру, Септы — Скитальцу, Курвеналю и Марке — Тристану, Брунхильды — сокровенным желанием Вотана. Это — изначальный опыт, познание, которое Вагнер черпает из личных переживаний и чтит как религиозную тайну. Его он выражает словом «верность», его неустанно воплощает в бесчисленных образах и из глубокой благодарности наделяет всем прекрасным, чем сам обладает. Он познал, что невинная ясная сфера его существа из свободной бескорыстной любви осталась верна другой — темной, необузданной и тиранической.

3

Во взаимной связи обеих глубочайших сил, в их взаимной верности заключалась великая необходимость, благодаря которой он мог оставаться цельным и самим собой, но именно это было не в его власти, и он должен был заимствовать это у других, ибо он сознавал, что им постоянно овладевает искушение неверности с ее грозными для него опасностями. Здесь таится неисчерпаемый источник страданий всего развивающегося — неуверенность. Каждое из его влечений не знало меры, все жизнерадостные дарования боролись между собой и жаждали полного удовлетворения; и чем богаче они были, тем большее они вносили смятение, тем враждебнее было их столкновение. Случай и жизнь манили к могуществу, блеску, огненным наслаждениям; еще более мучила беспощадная необходимость жить во что бы то ни стало: всюду были западни и оковы. Как можно было сохранить здесь верность, остаться невредимым? Это сомнение овладевало им часто, и оно выражалось в той форме, в которой художник может проявлять свои сомнения, — в художественных образах. Елизавета может только страдать, молиться и умереть за Тангейзера, она спасает его, непостоянного и неводержанного, своей верностью, но спасает не для этой жизни. Опасности и отчаяние подстерегают на жизненном пути всякого истинного художника, заброшенного в нашу современность. Многими путями он может достигнуть славы и могущества, не раз предлагают ему покой и довольство, как их понимает современный человек, но честный художник задыхается сре-

ди этих испарений. Опасность заключалась в искушении и в борьбе с искушением, в отвращении к современному способу добывания радостей и чести, в ярости против самодовольства наших современников. Представьте себе Вагнера занимающим какую-нибудь должность — ему ведь приходилось служить капельмейстером в городских и придворных театрах; ощутите, как этот серьезнейший художник насильственно добивается серьезности в этих современных учреждениях, где все проникнуто легкомыслием и требует легкомыслия, как это удастся ему в частностях, а в целом никогда не удастся; им овладевает отвращение, он хочет бежать — но некуда; и он снова должен вернуться к цыганам и отщепенцам нашей культуры — здесь он свой человек. Выпутываясь из одного положения, он редко добивается лучшего и впадает в страшную нужду. Так Вагнер менял города, страны, товарищей, и едва понятно, как мог он вообще так долго терпеть такую среду и ее притязания. Над большей частью его прошлой жизни нависла тяжелая туча. По-видимому, его надежды не простирались далее завтрашнего дня, — и если он не отчаивался, то у него не было и веры. Он чувствовал себя как странник, идущий ночью с тяжелой ношей, глубоко утомленный и все же возбужденный ночным бдением. Внезапная смерть являлась в его мечтах не ужасом, а манящим, пленительным призраком. Бремя, путь и ночь — все с плеч долой — это звучало обольстительно. Сто крат он бросался сызнова в жизнь с мимолетной надеждой и оставлял все призраки позади себя. Но в его действиях почти всегда было какое-то отсутствие меры — признак того, что он не глубоко и не крепко верил в эту надежду, а отуманивался ею. Противоречие между желаниями и обычной полувозможностью или невозможностью их осуществления жалило его, как терния. Раздражаемое постоянными лишениями, его воображение теряло меру, когда он внезапно избавлялся от нужды. Жизнь становилась все более запутанной, но тем отважнее и изобретательней был он как драматург в отыскании средств и выходов, хотя то были лишь драматические вспомогательные приемы, подмененные мотивы, которые обманывают на мгновение и для мгновения изобретены. Они всегда у него под рукой, но так же быстро и растрачивают-

ся. Жизнь Вагнера, если близко смотреть на нее, вблизи и холодно, имеет — пользуясь здесь одной мыслью Шопенгауэра — очень много комического и даже грубо-комического. Как должно бы действовать подобное чувство, сознание грубой низменности в продолжении целого ряда лет на художника, который больше, чем кто иной, мог свободно дышать лишь в сфере возвышенного и сверхвозвышенного, — об этом стоит призадуматься тому, кто умеет думать.

В таких условиях, которые лишь при точнейшем описании могут вызвать должную степень сострадания, ужаса и удивления, развивается способность учиться, весьма необычайная даже для немцев, этого истинно учащегося народа; с этим новым увлечением выросла и новая опасность, гораздо большая, чем опасность беспочвенной, непостоянной жизни, влекомой во все стороны беспокойной мечтой. Из новичка, пытающего свои силы, Вагнер превратился во всестороннего мастера музыки и сцены, в отношении всех технических основ той или другой он стал изобретателем и творцом. Никто не будет оспаривать, что он дал высший образец искусства великой декламации. Но он достиг еще большего, и для этого более, чем кто-либо другой, он должен был трудиться над изучением и усвоением высшей культуры. И как он это делал! Радостно смотреть на это; все это прирастает к нему, врастает в него, и чем больше и труднее постройка, тем сильнее он напрягает тетиву своего упорядочивающего и властвующего мышления. И тем не менее редко кому был так труден доступ к наукам и искусствам, и часто он должен был импровизировать пути к ним. Обновитель простой драмы, разгадчик положения искусства в истинном человеческом обществе, поэтический истолкователь прошедших жизневоззрений, философ, историк, эстетик и критик, мастер слова, мифолог и мифотворец, Вагнер впервые объял величественное и огромное древнее создание и запечатлел на нем руины своего духа. Какое обилие знаний он должен был собрать и сосредоточить, чтобы подняться на такую высоту! И однако, эта масса не подавила его воли к действию, и никакая пленительная деталь не отвлекла его в сторону. Чтобы получить представление о его необыкновенной деятельности, возьмем для примера как великий контраст — Гёте. В сво-

ем знания и учении Гёте подобен разветвленной речной сети, которая, однако, уносит не всю свою силу в море, но теряет и рассеивает на своих путях и извилах по меньшей мере столько же, сколько приносит с собой к устью. Правда, такое существо, как Гёте, содержит и дает больше радостного; на нем лежит печать чего-то кроткого и благородно-расточительного, тогда как сила и бурность вагнеровского движения может испугать и отпугнуть. Пусть боится, кто хочет; мы же можем стать лишь отважнее при виде героя, который даже в отношении современной культуры «не научился бояться».

Так же мало научился он искать успокоения в истории и философии, черпать из них то, что в них есть волшебнотворящего и уводящего от действия. Ни творящий, ни борющийся художник не были отвлечены в нем учением и образованием от предуказанного им пути. Как только им овладевала творческая сила, история превращалась в его руках в мягкую глину. Тогда он сразу становился к ней в другие отношения, чем всякий ученый; так грек относился к своему мифу, когда он перерабатывал и создавал его, правда — с любовью и некоторым трепетным благоговением, но все же пользуясь верховным правом творца. И именно потому, что она была ему еще покорнее и послушнее, чем всякая греза, он мог влагать в отдельное событие типичность целых эпох и достигать этим путем правдивости изображения, недоступной историку. Где были так переданы в образах плоть и дух рыцарского Средневековья, как это сделано в «Лоэнгрине»? И не будут ли говорить «Мейстерзингеры» отдаленнейшим временам о германском духе, даже больше, чем говорить, — не будут ли они самым зрелым плодом этого духа, который всегда стремится преобразовывать, а не разрушать и, несмотря на свое широкое довольство, не разучился испытывать благородную неудовлетворенность, влекущую к делу обновления?

Именно такого рода неудовлетворенность все снова и снова вызывали в Вагнере его занятия философией и историей. Они служили ему не только оружием для борьбы, но он чувствовал здесь прежде всего то одушевляющее веяние, которое несется с могил всех великих борцов, всех великих страдальцев и мыслителей. Ничто так не отличает

нас от современности, как то употребление, которое мы придаем истории и философии. На долю первой теперь, по обычному о ней представлению, выпала задача дать современному человеку, кряхтя и с трудом бегущему к своим целям, перевести дух, чтобы он хоть на мгновение мог почувствовать себя, так сказать, без хомута. Ту роль, которую сыграл одинокий Монтень в движениях реформационного духа своей проповедью внутреннего успокоения, мирного сосредоточения в себе и отдохновения, — а так понял его, без сомнения, лучший его читатель Шекспир, — играет теперь для современного духа история. Если немцы уже целое столетие занимаются преимущественно изучением истории, то это показывает, что в движении современного человечества она является задерживающей, тормозящей и успокаивающей силой, и это некоторые, пожалуй, готовы вменить ей в заслугу. В общем же это опасный симптом, когда духовные искания народа направлены преимущественно на прошедшее, — это признак расслабления, вырождения и одряхления, делающих его добычею всех распространяющихся опасных недугов, в особенности же политической горячки. Такое состояние слабости, в противоположность реформационным и революционным движениям, являют собой наши ученые в истории современного духа; они не поставили себе высокой задачи, но обеспечили себе своеобразный род безмятежного счастья. Мимо них, но уж, конечно, не мимо самой истории проходит путь каждого более свободного и мужественного человека. История таит в себе совершенно другие силы — и это чувствуют именно такие натуры, как Вагнер. Но она должна быть продуктом более властной души, написана более серьезно и строго, а главное — без того оптимизма, с каким ее толкуют, — словом, совершенно иначе, чем это делают немецкие ученые. На их произведениях лежит печать приукрашивания, печать покорности и удовлетворенности, они готовы оправдать ход вещей. Хорошо еще, если кто-то дает понять: он доволен только потому, что могло бы быть и еще хуже. Большинство из них невольно верят, что все прекрасно, именно так, как было. Если бы история не была все еще скрытой христианской теодицеей, если бы она была изложена правдивее и с большим жаром сочувствия, то она меньше всего могла бы служить тем, чем

она служит теперь: усыпляющим средством против всяких стремлений к разрушению и обновлению. В таком же положении находится и философия. Большинство людей хотят из нее извлечь поверхностное – весьма поверхностное – понимание вещей, чтобы затем приспособиться к ним. Даже ее благороднейшие представители так усердно подчеркивают ее умиротворяющее и утешающее влияние, что искатели покоя и ленивцы могут возомнить, что они ищут того же, что и философия. Мне, например, кажется, что самым главным вопросом для всякой философии является то, насколько вещи обладают неизменными качествами и формами, чтоб затем, дав ответ на этот вопрос, с беззаветной храбростью отдаться совершенствованию той стороны мира, которая будет признана изменчивой. Этому учат на деле и истинные философы тем, что работают над совершенствованием весьма изменчивых воззрений людей и не скрывают своей мудрости; этому учат и истинные ученики истинной философии, которые, подобно Вагнеру, умеют извлекать из нее непреклонность воли, а отнюдь не наркотическое воздействие. Вагнер более всего философ там, где он дееспособен и героичен. Именно как философ Вагнер прошел безбоязненно не только через огонь различных философских систем, но и сквозь туман науки и учености и остался верен своему высшему «Я», требовавшему от него полноты проявления его многоголосного существа и повелевавшему страдать и учиться, чтобы иметь возможность выполнить эту задачу.

4

История развития культуры со времени греков довольно коротка, если принимать во внимание собственно лишь действительно пройденный путь и оставить в стороне периоды застоя, регресса, колебаний и еле заметного движения вперед. Эллинизация мира и ее осуществление путем ориентализации эллинизма – эта двойная задача Александра Великого – все еще остается последним великим событием. Старый вопрос, можно ли вообще привить чужую культуру, остается проблемой, над которой мучаются еще в новейшее время. Ритмическая игра этих двух взаимодей-

ствующих факторов — вот что, в сущности, определяло до сих пор ход истории. Христианство, например, является частью восточной древности, которая и продумывается, и осуществляется людьми с большой основательностью. С прекращением его влияния опять усиливается власть эллинской культуры. Мы переживаем явления, столь странные для нас, что они остались бы необъяснимыми, как бы висящими в воздухе, если бы мы, удаляясь в глубь времен, не были в состоянии по аналогии связать их с греческими явлениями. Таким образом, между Кантом и элеатами, между Шопенгауэром и Эмпедоклом, между Эсхилом и Рихардом Вагнером оказывается такая близкая и родственная связь, что становится почти очевидным относительный характер любых понятий о времени: начинает казаться, что многие вещи связаны друг с другом, а время лишь облако, застилающее наши глаза и эту взаимную связь. История точных знаний производит такое впечатление, как будто мы именно теперь весьма близко подошли к александрийско-греческому миру и маятник истории снова возвратился к той точке, откуда он начал свои колебания, — вернулся назад, в загадочную даль и глубь времен. Картина нашего современного мира ничуть не нова: знатоку истории должно все более казаться, будто он вновь узнает старые знакомые черты. Дух эллинской культуры в бесконечно рассеянном виде почил на нашей современности: в то время, как различные силы приходят в столкновение и происходит обмен плодами современного знания и умения, снова замсрцал в бледных очертаниях образ эллинизма, но еще отдаленный и бесплодный. Мир, достаточно ориентализированный, снова жаждет эллинизации. Тот, кто хочет ему помочь в этом, должен обладать быстротой и окрыленной поступью, чтобы объединить самые разнообразные и отдаленные точки знания, самые различные сферы человеческого дарования, чтобы пройти необъятное поприще и завладеть им. Таким образом, необходим целый ряд анти-Александров, обладающих высшей силой — соединять и связывать, притягивать к себе отдаленные нити и предохранять ткань от разрушения. Задача заключается теперь не в том, чтобы подобно Александру разрубать гордиев узел греческой культуры, концы которого разошлись по краям света, а в том,

чтобы завязать его после того, как он уже был разрублен. В лице Вагнера я вижу такого анти-Александра. Все разрозненное, слабое и инертное он скрепляет и соединяет, он обладает, если позволено будет употребить медицинский термин, вяжущими свойствами. В этом отношении он является одной из крупнейших культурных сил. Искусство, религия, история народов — его сфера, здесь он властелин; и, однако, он является противоположностью полигистора — ума, исключительно собирающего и классифицирующего, ибо он перерабатывает в целое, одухотворяет собранный материал; он — упрости́тель мира. Такое представление не будет ошибочным, если мы сопоставим эту наиболее общую задачу, поставленную ему его гением, с тем ближайшим и более частным делом, которое непосредственно связано для нас теперь с именем Вагнера. От него ожидают реформы театра. Допустим, что она ему удастся. Какое же значение имело бы это для той высшей и более отдаленной задачи?

Да, реформа театра изменила бы и преобразовала бы современного человека. В нашей современной действительности одно настолько связано с другим, что, если выдернуть хоть один гвоздь, все здание может зашататься и упасть. И от всякой другой действительной реформы можно было бы ждать того же, что и от вагнеровской, хотя и может показаться, что мы здесь преувеличиваем ее значение. Нет никакой возможности достигнуть высшего и чистейшего действия сценического искусства, не обновляя тем самым всего: морали, государства, воспитания и общественной жизни. Любовь и справедливость, укрепляясь в одной области, в данном случае в пределах искусства, должны по закону внутренней необходимости распространяться и дальше и не способны вернуться в прежнее неподвижное зачаточное состояние. Уже для того, чтобы понять, насколько отношение современного искусства к жизни служит только символом вырождения этой жизни, насколько наши театры являются позором для тех, кто их строит и посещает, нужно изменить свой взгляд на все и научиться смотреть на обыкновенное и повседневное как на нечто весьма необычное и запутанное. Удивительная запутанность суждений, плохо скрытое стремление к забавам и развле-

чению во что бы то ни стало — ученые соображения, напускная серьезность, притворство артистов, делающих вид, что они серьезно относятся к своему искусству, грубая жажда наживы со стороны предпринимателей, пустота и беспорядочность общества, которое лишь постольку думает о народе, поскольку он ему полезен или опасен, и которое посещает театры и концерты, нисколько не думая при этом о каких-либо обязанностях, — все это вместе образует удушливую и пагубную атмосферу нашего современного искусства. Но если свыкнуться с этой атмосферой, подобно нашим образованным классам, то, пожалуй, придешь к мысли, что она необходима для твоего здоровья, и почувствуешь себя плохо, если по какой-либо принудительной необходимости очутишься на время вне ее. Единственный способ наглядно убедиться, насколько пошлы, и притом странно и причудливо пошлы, наши театральные учреждения, это — противопоставить им прошлую действительность греческого театра! Допустим, что мы ничего не знали бы о греках; в таком случае мы, наверное, были бы совершенно не в состоянии разобраться в окружающих нас обстоятельствах и возражения, вроде сделанных впервые в широком стиле Вагнером, показались бы нам мечтаниями людей, обретающихся в заоблачном мире. Могут возразить, что раз люди таковы, то и подобное искусство их удовлетворяет и они его достойны, а другими они никогда и не были. Но они, без сомнения, были другими, и даже теперь можно встретить людей, недовольных существовавшим до сего времени порядком, — доказательством этому служит факт предприятия в Байройте. Здесь вы находите подготовленных и посвященных зрителей, подъем в людях, сознающих себя на вершине своего счастья, чувствующих, что в нем сосредоточено все их существо, и черпающих силы для дальнейших и высших стремлений. Здесь вы находите преданную самоотверженность художников и прекраснейшее из всех зрелищ — победоносного творца произведения, представляющего собой совокупность целого ряда художественных подвигов. Не кажется ли волшебством подобное явление в наши дни? Не должны ли чувствовать себя преображенными и обновленными те, кто призван участвовать и созерцать это явление, чтобы в свою

очередь преобразовывать и обновлять другие сферы жизни? Не обрели ли мы наконец пристань после блуждания по пустынной дали моря, не распростерлась ли здесь тишь над водами? Любой, вернувшись из царящей здесь глубины и уединенности к плоской и низменной жизни, столь не похожей на увиденное, будет непрестанно вопрошать себя, подобно Изольде: «Как сносила я это? Как еще снесу это?» И если он не в силах будет таить в себе свою радость и свою горе, то отныне он не пропустит случая засвидетельствовать о них делами. Где — спросит он — те люди, которые страдают от современного порядка вещей? Где наши естественные союзники, заодно с которыми мы можем вступить в борьбу со все растущими атаками на современную образованность? Ибо пока у нас только один враг — пока только! Это — именно те «образованные», для которых слово «Байройт» означает одно из их позорнейших поражений. Они не содействовали делу, они яростно восставали против него или, что еще вернее, прикидывались глухими, что превратилось в обычное оружие самых мудрых противников. Но именно благодаря тому, что они своей враждой и коварством не сумели поколебать внутренней сути Вагнера, не сумели помешать его делу, мы узнали еще одно: они выдали свою слабость и то, что сопротивление теперешних властелинов уже не выдержит частых натисков. Наступила благоприятная минута для всех стремящихся к завоспаяниям и победам, величайшие царства широко открыты; знак вопроса стоит рядом с именами владельцев везде, где только существуют владельцы. Так, например, здание воспитания признано уже дряхлым и разваливающимся, и везде мы встречаем лиц, которые втихомолку покидают его. Если бы можно было тех, которые фактически уже теперь глубоко недовольны, вызвать хоть раз на открытое возмущение и протест! Если бы можно было освободить их от их робкого недовольства! Я знаю, что если скинуть со счетов всего нашего образовательного дела скромный вклад этих людей, то это было бы самым чувствительным кровопусканием для него и привело бы к его ослаблению. Среди ученых, например, остались бы верными старому режиму только зараженные политическим сумасбродством да всякого рода литературная братия. Этот отвратительный

строй, опирающийся на сферы насилия и несправедливости, на государственную власть и общество и видящий свою выгоду в том, чтобы сделать их все более беспощадными, без этой опоры является чем-то слабым и усталым. Достаточно отнестись к нему с подобающим презрением, чтобы он сам собой рухнул. Кто борется за справедливость и любовь между людьми, тот должен менее всего опасаться этого строя, ибо действительные враги предстанут перед ним лишь тогда, когда он окончит свой бой с их авангардом — современной культурой.

Для нас Байройт имеет значение утренней молитвы в день битвы. Было бы высшей несправедливостью предполагать, что мы заботимся только лишь об искусстве, предполагая, что оно может служить лекарственным средством и наркотиком против всех остальных бедствий. Трагическое художественное произведение, созданное в Байройте, являет для нас именно образ борьбы единичных личностей со всем, что выступает против них под видом непреодолимой необходимости, — с властью, знаком, обычаями, договорами и порядком вещей. Для отдельного человека нет прекраснейшей доли, как в борьбе за справедливость и любовь созреть для смерти и пожертвовать собой. Полный тайны взор трагедии, обращенный на нас, — не ослабляющие и не сковывающие наши члены чары. Правда, они требуют от нас покоя, пока их взор устремлен на нас; ибо искусство существует не для самой борьбы, но для тех минут отдыха в начале и среди ее, для тех минут, когда, оглядываясь и исполняясь предчувствия, мы постигаем символическое, когда вместе с чувством легкой усталости приближается освежающий сон. Приходит день, и с ним битва. Священные тени рассеиваются, и искусство снова далеко от нас, но его утешение почиет над человеком от предутреннего часа. Отдельный человек постоянно наталкивается на свою личную неудовлетворительность, свое бессилие и несовершенство; откуда ему взять мужества в борьбе, если он не посвящен заранее в нечто сверхличное? Величайшие страдания отдельной личности: отсутствие общности знания у людей, неопределенность конечных выводов, неравномерность способностей — все это порождает потребность в искусстве. Нельзя быть счастливым,

пока вокруг все страдает и готовит себе страдания, нельзя быть нравственным, пока ход человеческого бытия обуславливается насилием, обманом и несправедливостью. Нельзя быть даже мудрым, пока все человечество не будет соревноваться в искании мудрости и не введет единичную личность разумнейшим путем в сферу жизни и знания. Как можно было бы выносить это троякое чувство неудовлетворительности, если бы не было возможности усмотреть в самой борьбе, в стремлении и гибели нечто возвышенное и значительное и научиться в трагедии находить радость в ритме великой страсти и в жертве ее. Искусство, конечно, не учит и не приводит к немедленной деятельности; в этом смысле художник — и не воспитатель, и не советник, объекты стремлений трагических героев не суть цели, сами по себе достойные преследования. Пока мы находимся во власти искусства, оценка вещей изменяется, как это бывает и во сне; то, что нам кажется настолько достойным стремлений, что мы одобряем героя, предпочитающего смерть измене своей цели, в реальной жизни редко имеет ту же цену и заслуживает той же затраты сил; поэтому искусство и есть деятельность отдыхающего. Борьба, изображаемая им, представляет собою упрощение действительной жизненной борьбы, его проблемы представляют сокращение бесконечно запутанного счета человеческой деятельности и воли.

Но именно в том-то и заключается величие и необходимость искусства, что оно дает иллюзию упрощенного мира, сокращенного решения загадки жизни. Никто из страдающих от жизни не может обойтись без этой иллюзии, как никто не может обойтись без сна. Чем труднее познать законы жизни, тем пламеннее стремимся мы к иллюзии такого упрощения, хотя бы на миг, тем сильнее чувствуется напряженная рознь между всеобщим познанием вещей и духовно-нравственной силой отдельной личности. Для того чтобы лук не надломился, нам дано искусство.

Отдельная личность должна быть посвящена в нечто сверхличное — этого требует трагедия. Она должна преодолеть ужас тоски, навеваемой индивиду смертью и временем, ибо в одно кратчайшее мгновение, в пределах одного атома ее жизненного пути может совершиться нечто

святое, что с избытком вознаградит ее за всю борьбу и все бедствия, — это и называется обладать трагическим умонастроением. И если всему человечеству суждено когда-нибудь погибнуть — а кто может в этом сомневаться, — то перед ним стоит как цель эта высшая задача всех грядущих времен — так срастись в едином и общем, чтобы как одно целое пойти навстречу предстоящей гибели с трагическим умонастроением. Эта высшая задача несет в себе залог всего грядущего благородства человечества; окончательный отказ от нее явился бы самым печальным зрелищем, какое только может представить себе друг человечества. Так я это ощущаю! Есть только одна надежда и одна порука за будущность человечества: она лежит в том, чтобы трагическое умонастроение не омертвело в нем. По земле должен бы пронестись небывалый вопль ужаса, если бы люди когда-либо совершенно утратили его, и, наоборот, нет более воодушевляющей радости, как знать то, что мы знаем, а именно, что трагическая мысль опять возродилась к жизни. Ибо это — радость вполне сверхличная и всеобщая, она — ликование человечества, увидавшего залог будущей связи и движения вперед всего человеческого.

5

Вагнер направил на настоящую и прошлую жизнь яркий луч познания, достаточно сильный, чтобы пролить свет на непривычные нам дали; поэтому он и является упрощителем мира, ибо в том и заключается упрощение мира, что взор познающего снова овладевает ужасающей сложностью и беспредельностью кажущегося хаоса и сливает воедино то, что раньше было несовместимым и разобренным. Вагнеру удалось это благодаря тому, что он открыл отношения между двумя явлениями, которые казались отчужденными друг от друга и замкнутыми как бы в двух сферах: между музыкой и жизнью, а также между музыкой и драмой. Не то чтобы он изобрел или создал эти отношения: они налицо и лежат, так сказать, на пути всякого. Великая проблема в этом случае подобна драгоценному камню: тысячи проходят мимо, пока наконец один не поднимет его. Почему — спрашивает себя Вагнер — в жизни совре-

менных людей именно такое искусство, как музыка, проявилось с необычайной силой? Видеть в этом проблему еще не значит низко оценивать нашу жизнь. Нет, если взвесить все великие силы, присущие этой жизни, и при этом вызвать из глубины своей души образ существования, полного стремлений и борьбы за сознательную свободу и независимость мысли, тогда только самое присутствие музыки в этом мире покажется загадочным. И тогда, пожалуй, скажешь: такая эпоха не могла породить музыки! Но чему тогда приписать ее появление? Случаю? Конечно, единственный великий художник мог бы появиться и случайно. Но появление целого ряда великих художников, как мы это видим в новейшей истории музыки и как это было в прошлом лишь однажды — у греков, убеждает нас, что здесь господствует не случай, а необходимость. Эта необходимость и есть проблема, на которую Вагнер дает нам ответ.

Он первый пришел к сознанию того бедственного состояния, которое царит теперь везде, где есть народы, связанные цивилизацией. Всюду замечается заболевание речи, и над всем человеческим развитием тяготеет гнет этой ужасной болезни. Язык постоянно принужден был восходить на последние ступени для него достижимого, все реже служа выражению сильных движений чувства, которые он вначале мог передавать во всей их простоте; он стремился охватить мир мысли, т. е. то, что наиболее далеко отстоит от мира чувств. Но благодаря своему чрезмерному развитию его силы истощились в непродолжительный период новейшей цивилизации. Таким образом, язык не в состоянии больше выполнять теперь своего единственного назначения — служить средством общения между страждущими на почве простейших жизненных нужд. Человек не может более при помощи языка сообщить о своей нужде и, следовательно, не может по-настоящему выразить себя. При этом смутно сознаваемом состоянии язык сделался повсюду какой-то независимой силой, которая как бы рукой призрака хватает людей и насильно тащит их туда, куда они, собственно, не хотят идти. Как только они пытаются столкнуться и объединиться для общего дела, ими овладевает безумие всеобщих понятий и даже просто словесных звуков; и вследствие этой неспособности выразить

себя творения их коллективного духа носят на себе печать взаимного непонимания, отвечая не их действительным нуждам, а только бессодержательности поработивших их слов и понятий. Таким образом, к прочим страданиям человечества присоединяются еще страдания условности, то есть согласованности в словах и поступках при несогласованности в чувствах. Как в период падения всякого искусства наступает момент, когда его болезненно разрастающиеся средства и формы начинают тиранически подавлять юные души художников и обращают их в своих рабов, точно так же теперь, при постепенной деградации языка, мы становимся рабами слова. Под гнетом этого рабства никто не в состоянии более проявить себя таким, каков он есть, и говорить наивно, и только немногие вообще в силах сохранить свою индивидуальность в борьбе с образованием, которое видит залог своего успеха не в том, чтобы творчески идти навстречу определенным чувствам и потребностям, а в том, чтобы опутывать личность сетью «ясных понятий» и научать ее правильно мыслить: как будто имеет какую-либо цену — сделать человека правильно мыслящим и умозаключающим существом, если не удалось сделать его предварительно существом правильно чувствующим. Если теперь в среде столь тяжело пораженного человечества раздается музыка наших немецких мастеров, то что, собственно, выражается в этих звуках? Да не что иное, как верное чувство — враждебное всему условному, всякой искусственной отчужденности и всякому непониманию человека человеком. Эта музыка есть возврат к природе и вместе с тем очищение и преображение природы; ибо в душе наиболее любящих людей пробудилась потребность этого возврата и в их искусстве звучит природа, претворенная в любовь.

Это мы можем принять как первый ответ Вагнера на вопрос о том, какое значение имеет музыка в наше время; но у него есть еще и второй ответ. Отношение музыки к жизни не есть только отношение одного вида речи к другому — оно есть также отношение совершенного мира звуков к миру образов в его целом. Как зрительный образ существование современного человека при сравнении с прежними явлениями жизни представляет несказанную бед-

ность и скудость, несмотря на несказанную пестроту, которая может обрадовать только поверхностный взор, стоит только присмотреться попристальнее и проанализировать впечатление от этой бурно-подвижной игры красок. Не похожа ли она в целом на сверканье и переливы бесчисленного множества камешков и осколков, заимствованных у прежних культур? Не есть ли это неуместная роскошь, раздражительная претенциозная внешность? Не одежда ли это из пестрых лоскутов для нагого и зябнущего? Не напускная ли это пляска веселости у страдальца? Не гримаса ли это гордого довольства, скрывающая глубокую рану? И при всем этом — прикрытые и таящиеся под быстрым движением и вихрем серое бессилие, гложущее недовольство, трудолюбивая скука, позорное убожество! Явление современного человека свелось к одной видимости. В том, что он теперь представляет, он не только не виден, а скорее скрыт; и остаток изобретательного искусства, сохранившийся у некоторых народов, например у французов и итальянцев, весь тратится на эту игру в прятки. Всюду, где теперь требуют «формы», — в обществе, разговоре, в литературном стиле, в сношениях между государствами — невольно понимают под этим угодливую внешность в противоположность истинному понятию формы как необходимого воплощения, не имеющего ничего общего с «угодным» и «неугодным» именно потому, что оно необходимо, а не произвольно. Но даже там, где среди цивилизованных народов теперь отсутствует определенное требование формы, мы все же не встретим этого необходимого воплощения; и только в своем стремлении к угодливой внешности эти народы не так счастливы, хотя, по меньшей мере, столь же усердны. Насколько угодлива всюду внешность и почему каждому должны нравиться усилия современного человека усвоить себе хоть некоторую внешнюю форму, это чувствует каждый в той мере, в какой он сам есть современный человек. «Только рабы на галерах, — говорит Тассо, — знают друг друга, мы же учтиво обманываемся в других, чтобы они в свою очередь обманывались в нас».

И вот в этом мире форм и преднамеренной отчужденности появляются души, исполненные музыки. Ради чего? Они движутся в великом свободном ритме, проникнуты

благородной честностью и сверхличной страстью, они пылают мощно-спокойным пламенем музыки, которое из неисчерпаемой глубины пробивается в них к свету, — и все это ради чего?

Через посредство этих душ музыка призывает свою равноправную сестру — гимнастику, как свое необходимое воплощение в царстве видимого. В поисках и томлении по ней она становится судьей над изолгавшимся призрачным видимым миром современности. Вот второй ответ Вагнера на вопрос о том, какое значение имеет музыка в наше время. Помогите мне — взывает он ко всем, умеющим слышать, — помогите мне открыть ту культуру, которую возмещает моя музыка, как вновь обретенный язык истинного чувства; призадумайтесь над тем, что душа музыки стремится теперь облечься в плоть, что она через вас всех ищет свой путь к воплощению в движении, действии, учреждениях и нравах. Есть люди, которым ясен этот призыв, и их число все возрастает. Этим людям впервые вновь стало понятным, что значит основать государство на музыке: древние греки не только понимали это, но и требовали от себя. Эти понимающие люди произнесут такой же окончательный приговор над современным государством, какой уже большинство людей произнесло над Церковью. Средство к достижению столь новой, но не такой уж неслыханной цели лежит в осознании постыднейших недостатков нашего воспитания и причины вывести нас из варварского состояния. Ему недостает движущей и созидающей души музыки: напротив, его требования и учреждения возникли в такое время, когда еще не родилась эта музыка, на которую мы теперь возлагаем столь большие надежды. Наше воспитание — самое отсталое явление современной жизни, — и отсталое именно по отношению к единственной новой воспитательной силе, дающей людям настоящего преимущество перед людьми прошлых веков — или давшей бы его, если бы они отказались вести свою бессознательную сиюминутную жизнь! Так как до сих пор они только гнали от себя душу музыки, то они не могли предугадать значения гимнастики в греческом и вагнеровском смысле этого слова, и в этом состоит причина, почему их пластические художники обречены впредь до тех пор, пока

музыка не станет их путеводительницей в новый мир зрительных образов. Пусть появляется сколько угодно талантов, они придут или слишком поздно, или слишком рано, и во всяком случае не вовремя, ибо они не нужны и бездейственны; ведь даже совершенные и высшие образы прежних времен, служащие прототипами для современных художников, не нужны, почти утратили свое воздействие и не оказывают почти никакой помощи в работе. Если в их внутреннем созерцании не возникает никаких новых образов и они оглядываются только на старое, то и служат они истории, а не жизни, и еще при жизни умирают. Но кто теперь чувствует в себе действительную, плодотворную жизнь — что в наше время означает: музыку, — найдет ли тот в вымученных образах, формах и стилях, окружающих его, что-либо, пробуждающее надежды на будущее? Он выше подобной суетности; он так же мало надеется найти чудеса пластического творчества вне своего идеального мира звуков, как не ждет от наших отживших и слинявших языков появления великих творцов слова. Он охотнее через силу направит свой глубоко неудовлетворенный взор на нашу современность, чем станет внимать пустым утешениям. Пусть лучше желчь и ненависть наполняют его сердце, раз оно недостаточно нежно для сострадания! Лучше злоба и презрение, чем обманчивое самообольщение и тихое опьянение, которому предаются наши «друзья искусства». Но если даже он способен на что-нибудь большее, чем отрицание и насмешку, если он умеет любить, сострадать и участвовать в творчестве, он и тогда должен прежде всего отрицать, чтобы тем проложить сначала дорогу своей готовой к состраданию душе. Для того чтобы музыка могла в будущем настраивать сердца многих людей на лучшее и внушать им свои высшие намерения, это столь священное искусство должно перестать служить предметом увеселения и услаждения. Нужно изгнать именно «друга искусства» — эту опору наших художественных увеселений, театров, музеев, концертных обществ. Благоклонность, с которой государство встречало все его желания, нужно обратить в несочувствие; общественное мнение, особенно ценившее создание такой дружбы с искусством, должно уступить место более правильному по-

ниманию. А пока что даже отъявленный враг искусства может сойти для нас за стоящего и полезного союзника, так как то, против чего он ведет борьбу, есть искусство, как его понимает «друг искусства»: ведь другого он не знает! Пусть он продолжает укорять этого друга искусства за безумные траты денег на постройку театров и общественных памятников, на приглашение «знаменитых» певцов и актеров, на содержание совершенно бесплодных художественных школ и картинных галерей, не говоря уж о бесцельной затрате в каждой семье сил, времени и денег на воспитание мнимого «интереса к искусству». Здесь нет ни голода, ни насыщения, а только худосочная игра во что-то, похожее и на то и на другое, изобретенная ради тщеславного желания выставить себя напоказ или ввести людей в заблуждение, а то и хуже: когда на искусство смотрят сравнительно серьезно, то от него требуют, чтобы оно порождало известного рода голод и потребность, и видят его задачу как раз в этом искусственно созданном возбуждении. Как бы боясь погибнуть от отвращения к себе и своей тупости, люди вызывают всех злых демонов, чтобы они преследовали их, как охотники свою добычу. Томятся по страданию, гневу, ненависти, возбуждению, жаждут внезапного испуга, напряжения, от которого дыхание останавливается в груди, призывают художника как заклинателя этой охоты духов. Искусство в душевном обиходе наших образованных людей в настоящее время — или совершенно лживая, или позорная, унижительная потребность, оно для них или ничто, или нечто дурное. Лучший и более редкий художник как бы охвачен дурманящим сновидением, мешающим ему видеть все это, и повторяет нетвердым и неуверенным голосом сказочно-прекрасные слова, которые, мнится, долетают к нему из какой-то дали, но долетают неясные и непонятные. Напротив, художник новейшего пошиба, в полном презрении к мечтательным поискам и речам своего более благородного сотоварища, шествует и ведет за собой на привязи всю лающую свору страстей и мерзостей, чтобы по первому требованию спустить их на современных людей. Последние же предпочитают лучше быть затравленными, израненными и истерзанными, чем быть вынужденными жить в тиши с самими собой.

С самими собой! Эта мысль потрясает современные души, это их страх и грозящий им призрак.

Когда я в многолюдных городах вижу эти тысячи людей с тупым и суетливым выражением лица, я твержу себе: у них тяжело на душе. Но всем им искусство служит только для того, чтобы на душе стало еще хуже, еще тупее и бессмысленнее, еще тревожнее и похотливее. Ибо неверное чувство неотступно давит и мучит, не дает им признаться самим себе в своей духовной нищете. Хотят ли они что-нибудь сказать, условность шепчет им на ухо что-либо, отчего они забывают, что, собственно, хотели высказать; желают ли они объясниться друг с другом, их разум парализуется словно волшебным заклятьем, и они называют счастьем свое несчастье, да еще старательно объединяются на пагубу себе. Так они окончательно деградируют, превращаясь в безвольных рабов ложного чувства.

6

Я покажу только на двух примерах, насколько в наше время извращены чувства и насколько чуждо современности сознание этой извращенности. Некогда с благородным пренебрежением смотрели на людей, занимающихся денежными операциями, хотя и нуждались в них. Признавали, что во всяком обществе неизбежны и грязные стороны. Теперь же они стали властвующей силой современного человечества, наиболее привлекательной его стороной. Некогда более всего остерегались придавать слишком серьезное значение дню и минуте и рекомендовали *nil admirari* и заботу о вечных вопросах; теперь же в современной душе осталось только одно серьезное отношение — к известиям, которые приносит газета или телеграф. Использовать мгновение и для его использования как можно скорее составить себе о нем надлежащее суждение! Можно подумать, что у современного человека осталась только одна добродетель — присутствие духа. К сожалению, на самом деле это скорее вездесущее присутствие грязной ненасытной жадности и всюду поспевающего любопытства. Существует ли вообще теперь какой-либо дух — это мы предоставляем исследовать будущим судьям, которые некогда займутся оценкой

современных людей. Но уже теперь пошлость нашего века очевидна, ибо он чтит именно то, что презирали прежние, более благородные века. Если же он присвоил себе все драгоценные приобретения былой мудрости и искусства и щеголяет в этом богатейшем из одеяний, то он проявляет при этом ужасающее сознание своей пошлости, пользуясь этой одеждой не для того, чтобы согреться, а только чтобы обмануть других в отношении себя. Потребность притворяться и скрываться представляется ему более настоящей, чем спасение от стужи. Так, ученые и философы пользуются индийской и греческой мудростью не для того, чтобы самим стать мудрее и спокойнее: их работа направлена на одно — доставить современности обманчивую славу мудрости. Исследователи животного царства стараются представить зверские взрывы насилия, хитрости и жажды мести в современных взаимоотношениях государств и людей как неизменные законы природы. Историки с боязливым старанием пытаются доказать положение, что каждая эпоха имеет свое право и свои условия, дабы, таким образом, уже заранее подготовить для будущего суда, ожидающего наше время, основную идею защиты. Учение о государстве, народе, хозяйстве, торговле и праве — все носит теперь этот подготовительно-апологетический характер. По-видимому, вся сила деятельных умов, не успевшая еще израсходоваться на движение громадного механизма наживы и власти, направлена исключительно на то, чтобы защитить и оправдать современность.

Перед каким обвинителем? — с недоумением спрашиваешь себя.

Перед собственной нечистой совестью.

И тут сразу становится ясной задача современного искусства: притупить или опьянить людей! Усыпить или оглушить! Совесть, сознание превратить тем или иным способом в незнание! Помочь душе современного человека уйти от чувства вины, вместо того чтобы вернуть ее к невинности! И это хоть на немногие мгновения! Оправдать человека в его собственных глазах, заставив молчать его внутренний голос или дав ему возможность не слышать его! Те немногие, которые хоть раз действительно ощутили эту постыднейшую роль, это ужасное унижение искус-

ства, будут преисполнены в душе горести и страдания, но также и нового неодолимого стремления. Кто желает освободить искусство, восстановить его поруганную святыню, должен сам сначала освободиться от современной нечисти в душе. Только невинным может он прийти к невинности искусства; он должен пройти два великих очищения и посвящения. Если он выйдет при этом победителем и обратится из глубины освобожденной души к людям через посредство освобожденного искусства, тогда только встретится он с величайшей опасностью, тогда только ждет его самая страшная борьба. Люди охотно растерзали бы и его, и его искусство, чтобы только не сознаться, что им стыдно перед самими собой. Может статься, что освобождение искусства, единственный луч надежды в наши дни, останется событием для немногих одиноких душ, между тем как большинство будет по-прежнему довольствоваться колеблющимся и чадящим огнем деградировавшего искусства. Ведь они желают не света, а ослепления, ведь они ненавидят свет, когда он направлен на них самих.

Поэтому они бегут от нового носителя света. Но он следует за ними по пятам, влекомый любовью, породившей его, и хочет покорить их. «Вы должны, — взывает он к ним, — пройти через мои мистерии. Вам нужны очищения и потрясения. Дерзайте ради вашего спасения, покиньте тускло освещенный угол природы и жизни, единственно, по-видимому, знакомый вам. Я вас введу в царство, столь же реальное. Вы сами решите, когда вернетесь из моей пещеры к вашему свету дня, какая жизнь подлинная и где день, а где пещера. Природа в своих глубинах гораздо богаче, могущественнее, блаженнее, страшнее. Вы ее не знаете в вашей обыденной жизни; постарайтесь снова слиться с природой и дайте мне претворить вас вместе с ней и в ней моими чарами любви и огня».

Так говорит людям голос вагнеровского искусства. То, что мы, дети жалкого века, впервые услышали его звуки, показывает, сколь достоин сострадания именно наш век, и показывает вообще, что истинная музыка есть что-то роковое и предопределенное; ибо ее появление именно в настоящее время нельзя приписать пустому, бессмысленному случаю; случайный Вагнер был бы подавлен превосход-

ством тех сил, в которые он был брошен судьбой. Но появление настоящего Вагнера носит характер освещающей и все оправдывающей необходимости. Его искусство, рассматриваемое в процессе возникновения, представляет чудеснейшее зрелище, несмотря на страдания, которыми сопровождалось его появление, ибо всюду были видны разум, закон и цель. Созерцатель, упоенный этим зрелищем, будет славить это исполненное страданий возникновение и с радостью отметит, как у определенной натуры и дарования все идет на благо и пользу, какую бы тяжелую школу она ни проходила, как каждая опасность делает ее отважнее, каждая победа — осмотрительнее, как она, питаясь ядом и невзгодами, все же остается здоровой и сильной. Насмешки и возражения окружающего мира суть для нее лишь побуждение и стимул; если она заблудится, то вернется из затерянности и блужданий с богатейшей добычей; если она спит, то «накапливает во сне лишь новые силы». Она закаляет даже тело и укрепляет его. Она живет, не истощая жизни; она властвует над человеком, как окрыленная страсть, и подымает его над землю, когда ноги его отказываются идти в песках, когда они изранены о камни. Ее свойство — делиться с другими, каждый должен принять участие в ее творчестве; она щедро рассыпает свои дары. Отвергаемая, она становится еще щедрее; когда одаренные ею злоупотребляют ее дарами, она отдает в придачу свое последнее драгоценнейшее сокровище — и никогда еще не были эти одаренные вполне достойны ее дара, так гласит опыт древнейших и новейших времен. Поэтому одаренная натура, через посредство которой музыка говорит миру явлений, — самое загадочное, что есть под солнцем; она — бездна, в которой покоятся в сочетании сила и добро; мост, переброшенный от «Я» к «Не-Я». Кто мог бы точно определить цель ее существования вообще, хотя целесообразность, быть может, и просвечивает в процессе ее появления? Но в блаженном предчувствии зарождается вопрос: не существует ли действительно большее ради меньшего, величайшие дарования — ради пользы малых сих, высшая добродетель и святость — ради слабых? Не прозвучала ли истинная музыка оттого, что люди менее всего ее заслужили, но более всего нуждались

в ней? Попробуйте хоть раз проникнуться безмерным чудом этой возможности и оглянитесь тогда на жизнь: она станет светлой, как бы темна и туманна ни казалась она нам раньше.

7

Иначе и быть не может: наблюдатель, имеющий перед собой такую натуру, как Вагнер, невольно от времени до времени оглядывается на самого себя, на свою ничтожность и слабость, и спрашивает себя: что мне она? при чем тут, собственно, ты? Он, вероятно, не найдет ответа на этот вопрос и в недоумении и молчаливом смущении беспомощно остановится пред своим собственным существом. Пусть он удовлетворится тем, что ему дано было пережить, пусть ответом на те вопросы ему послужит именно это чувство отчужденности от самого себя. Ибо это чувство и приобщает его к самому могучему проявлению духа Вагнера, к средоточию его силы, к демонической отчуждаемости и самоотречению его природы, которая сообщается другим точно так же, как и сама захватывает все другие существа и в одарении и приятии обнаруживает свое величие. Наблюдатель, как бы подчиняясь щедрой и богатой натуре Вагнера, тем самым приобщается ее мощи и становится как бы через него могущественным. И всякий, кто внимательно вдумается в себя, поймет, что для созерцания необходимо таинственное соперничество, свойственное всякому созерцанию чего-либо вне себя. Если его искусство заставляет нас пережить все то, что испытывает душа в своих странствованиях, вступая в общение с другими душами, принимая участие в их судьбах, — душа, научающаяся смотреть на мир тысячью глаз, — то из этой отчужденности и отдаленности от художника мы получаем возможность теперь увидеть и его самого, пережив его в себе. Мы тогда определенно сознаем, что весь мир видимого в Вагнере углубляется в мир звуков, делается чем-то внутренним и ищет свою потерянную душу; равным образом в Вагнере все слышимое в мире стремится стать также и явлением для очей, выйти и подняться к свету, как бы воплотиться. Его искусство непрестанно ведет его по двойному пути, из мира игры

звуков в загадочно родственный мир игры-зрелища и обратно. Он постоянно принужден — а вместе с ним и зритель — переводить видимое движение в душу, возвращая его к первоисточнику, и вновь затем созерцать сокровеннейшую ткань души в зрительном явлении, облекая самое скрытое в призрачное тело жизни. В этом и состоит сущность дифирамбического драматурга, если взять это понятие во всей его полноте, обнимающей и актера, и поэта, и музыканта; значение этого понятия может быть с полной необходимостью установлено нами на примере единственного совершенного дифирамбического драматурга, предшествовавшего Вагнеру, — Эсхила и его эллинских сотоварищей по искусству. Если были попытки объяснять величайшие примеры развития из внутренних препятствий и недочетов, если, например, для Гёте поэзия была чем-то вроде исхода для неудавшегося живописца, если о шиллеровских драмах можно говорить как о переложенном в стихи красноречии народного оратора; если Вагнер сам пытается объяснить высокое развитие музыки немцев, между прочим, тем, что они за отсутствием соблазна прирожденного мелодического дарования принуждены были отнестись к музыке с такой же глубокой серьезностью, с какой их реформаторы отнеслись к христианству, — если подобным же образом мы пожелали бы поставить развитие Вагнера в связь с каким-либо внутренним препятствием, то за ним следовало бы признать и значительное актерское дарование, которое, не считая возможным идти обычными тривиальными путями, нашло для себя исход и спасение в привлечении всех отраслей искусства к одному великому сценическому откровению. Но в такой же степени можно допустить другое: что могучая музыкальная натура, придя в отчаяние от сознания, что ей приходится обращаться с речью к полумузыкантам и вовсе не музыкантам, насильственно вторглась в область других искусств, чтобы таким образом передать себя наконец со стократной ясностью и добиться понимания — истинно всенародного понимания в среде народа. Как бы мы ни представляли себе развитие этого первобытного драматурга, он в своей зрелости и законченности является созданием, свободным от внутренних препятствий и пробелов. Он становится истинно сво-

бодным художником, который не может не охватить своей мыслью все отрасли искусств, посредником и примирителем между разрозненными на первый взгляд сферами, восстановителем объединенности и цельности художественного дарования, которая не может быть разгадана и раскрыта, а лишь показана на деле. Тот, перед кем внезапно совершилось это деяние, будет поработан им, как страшным таинственным волшебством. Он очутится лицом к лицу с силою, уничтожающей все доводы разума, и все, чем он прежде жил, покажется ему непонятным и неразумным. Вне себя, мы плывем по какой-то загадочной огненной стихии, перестаем понимать самих себя, узнавать то, что было нам так близко. Мерило ускользает из наших рук, все закономерное, застывшее приходит в движение, все предметы сверкают в новых красках, говорят с нами новыми письменами. Надо быть Платоном, чтобы при этом смешении могучего восторга и страха отважиться, как он, на такое обращение к драматургу: «Если в нашу общину явится человек, который благодаря своей мудрости обладает способностью стать всем и подражать всем вещам, мы почтим его как святого и достойного удивления, мы прольем елей на его голову, увенчаем его, но в то же время попытаемся убедить его уйти в другую общину». Член платоновской общины мог и должен был заставить себя сказать нечто подобное; мы же, живущие в совершенно ином общественном союзе, томимся и жаждем пришествия этого чародея — хотя и боимся его, — именно дабы наш общественный союз и злой разум и мощь, воплощением которых он является, хоть раз нашли свое отрицание. Такое состояние человечества, его общественного строя, нравов, образа жизни и общего уклада, при котором не чувствовалось бы нужды в подражающем художнике, быть может, не вполне невероятно, но это «быть может» более чем смело и, пожалуй, равносильно «быть не может». Говорить о чем-либо подобном позволительно лишь тому, кто мог бы, предвосхищая, создать и прочувствовать высшее мгновение всего грядущего, а затем немедленно ослепнуть, подобно Фаусту; кто бы мог это и имел бы на это право — ибо мы не имеем права даже на эту слепоту, — тогда как, например, Платон имел право быть слепым по отношению ко всей эллинской

реальности после того единственного взгляда, который он бросил на идеально-эллиническое. Мы, прочие, быть может, потому и нуждаемся в искусстве, что у нас открылись глаза на лики действительности и нам нужен именно универсальный драматург, чтоб он хоть на несколько часов освободил нас от того страшного разлада, который прозревший человек испытывает между собой и обременяющими его задачами. При его помощи мы восходим на высшие ступени ощущения, и чудится нам, что мы там снова пребываем среди вольной природы и в царстве свободы. Оттуда мы видим, как бы в огромном мареве, себя и себе подобных в борьбе, победе и гибели, как нечто возвышенное и значительное, нас влекут к себе ритм страсти и жертва ее, в каждом могучем шаге героя мы слышим глухой отголосок смерти и в ее близости начинаем находить высшую прелесть жизни.

Так, переродившись в трагических людей, мы с необычным настроением спокойствия возвращаемся к жизни, возвращаемся с новым чувством уверенности, словно мы нашли обратный путь от великих опасностей, уклонений и восторгов в свой тесный, родной круг, где теперь можно зажить с более высоким пониманием добра и, во всяком случае, более благородной жизнью. Ибо все, что здесь кажется нам важным, необходимым и направленным к цели, при сравнении с тем путем, который мы прошли, хотя и в сновидении, представляется нам только странно разрозненными отрывками тех целостных переживаний, сознание которых наполнило нас страхом. Нам угрожает даже опасность, и мы можем впасть в искушение слишком легко отнестись к жизни именно потому, что мы с такой необычной серьезностью отнеслись к ней в искусстве, говоря словами Вагнера, рисуящего свою собственную жизненную судьбу. Ибо если для нас, не созидающих, а только воспринимающих подобное искусство дифирамбического драматурга, его сновидение кажется большей правдой, чем сама явь и действительность, то какова должна быть оценка этой противоположности художником?! Ведь чем является он среди этого навязчивого шума и назойливости дня, житейских нужд, общества, государства? Быть может, единственным бодрствующим, единственным правдиво и ре-

ально настроенным существом среди спящих, запутавшихся и измученных, среди всех этих грезящих и страждущих. Иногда он чувствует себя как бы охваченным долгой бессонницей, словно он всю свою, как день ясную, сознательную жизнь должен проводить среди сомнамбул и серьезно хлопочущих о чем-то привидений. Поэтому теперь все то, что другим кажется обычным, для него является странным, и ему хочется встретить это впечатление от окружающих его явлений надменной насмешкой. Но как своеобразно усложняется это чувство, когда к его ясности и дерзновенной гордыне присоединяется другое стремление — тоска по низинам, любовное желание земли, радости общения. Ибо когда он подумает обо всем том, чего он, одинокий творец, лишен, у него появляется потребность, подобно Богу, сошедшему на землю, «вознести в огненных объятиях к небу» все слабое, человеческое, заблудшее, чтоб найти наконец любовь, а не поклонение и дойти до полного самоотречения в этой любви. Но именно предположенное нами скрещивание чувств есть действительное чудо, совершающееся в душе дифирамбического драматурга, и если где можно составить себе понятие о природе последнего — то именно здесь. Когда он переживает противоборство этих чувств, когда в нем сочетается холодногордая отчужденность и то изумление, которое он испытывает пред миром со страстным желанием приблизиться к нему с любовью — в такие моменты и возникает в нем процесс зачатия искусства. Взоры его, обращенные на землю и жизнь, становятся тогда подобными солнечным лучам, «влекущим к себе воды», сгущающим туманы и собирающим грозные тучи. Вещим ясновидением и в то же время самоотверженной любовью исполнен его взор, и всюду, где падает свет этого двойного сияния, природа со страшной быстротой стремится к освобождению, к разряжению своих сил, к откровению самых сокровенных своих тайн; и притом со стыдом. Не будет одной лишь метафорой сказать, что его взгляд застиг врасплох природу, что он увидел ее нагой, — и вот она стыдливо ищет укрыться в своих противоположностях. Дотоле незримое, внутреннее ищет убежища в сфере зримого и становится явлением, дотоле лишь видимое скрывается в темном море зву-

ков. Так природа, желая скрыть себя, раскрывает сущность своих контрастов. В бурно-ритмическом и все же легком танце, в восторженных движениях изначальный драматург говорит о том, что происходит теперь в нем и в природе. Дифирамб его движений выражает не только трепет познания и дерзость прозрения, но и любовное сближение, радость самоотречения. Упоенное слово подчиняется ритму; в сочетании со словом звучит мелодия. И эта мелодия мечет свои искры дальше — в царство образов и понятий. Проносится сновидение, и подобное, и чуждое образу природы и ее жениха; оно сгущается в человеческие формы, расширяется в законченную смену героически-дерзкой воли, блаженной гибели и отречения от воли. Так возникает трагедия, так обогащается жизнь прекраснейшей мудростью — мудростью трагической мысли, так, наконец, возникает среди смертных их величайший чародей и благодетель — дифирамбический драматург.

8

Собственно, жизнь Вагнера, то есть постепенное раскрытие в нем дифирамбического драматурга, была в то же время его непрерывной борьбой с самим собой, поскольку он был не только дифирамбическим драматургом. Борьба с враждебным ему миром потому и была такой страшной и мучительной, что он слышал в самом себе голос этого «мира», этого обольстительного врага, сам носил в себе могучего противоборствующего демона. Когда в нем заговорила господствующая идея его жизни, а именно, что театр может произвести несравненное действие, величайшее возможное для искусства действие, все его существо пришло в сильнейшее смятение. Этим еще не было дано ясного, определенного ответа на вопрос, что же теперь желать и делать. Мысль явилась ему вначале в образе обольстительницы, она была выражением темной личной воли, ненасытно алчущей власти и блеска. Влияние, ни с чем не сравнимое влияние — но посредством чего? на кого? — это стало навязчивым вопросом, постоянной задачей его ума и сердца. Он хотел побеждать и покорять, как еще ни один из художников не покорял, и, если возможно, одним

ударом достигнуть той тиранической власти, к которой его так смутно влекло. Ревнивым, пытливым взглядом он измерял все, что имело успех, еще больше он присматривался к тем, на кого надо было оказать влияние. Волшебным оком драматурга, читающего в сердцах людей, как в знакомой книге, он проник и в зрителя, и в слушателя, и, если при этом им овладевало зачастую беспокойство, он все же немедленно схватился за средства покорить зрителя и слушателя. Эти средства были у него под рукой. То, что оказывало сильное влияние на него самого, он и хотел, и мог воспроизвести. На каждой ступени своего развития он воспринимал у своих прообразов только то, что он сам мог в свою очередь воспроизвести. Никогда он не сомневался, что ему удастся все, чего только он захочет. В этом отношении он был, пожалуй, более высокого мнения о себе, чем Гёте, который говорил: «Мне всегда казалось, что все уже в моей власти; мне могли бы надеть корону, и я нашел бы, что так оно и должно быть». Уменье Вагнера и его вкус, а равно и его намерения — все это так подходило одно к другому, как ключ к своему замку, и одновременно достигло величия и свободы, — но тогда это еще не было так. Какое ему было дело до бессильного, хотя и благородного, но все же эгоистически обособленного чувства того или другого литературно и эстетически образованного друга искусства, стоящего вдали от толпы! Но могучие душевные бури, поднимающиеся в толпе в отдельные высокие моменты драматического пения, это внезапное, овладевающее душами, благородное и насквозь бескорыстное упоение — все это было отзвуком его собственного опыта и чувства, и в такие минуты его охватывала пламенная надежда на высшее влияние и власть. В большой опере он, таким образом, увидел средство для выражения своих основных мыслей, к ней влекло его вожделение, на ее родину он устремил свой взор. Целый долгий период его жизни со всеми рискованными сменами его планов, работами, переменами местожительства, знакомствами объясняется исключительно этим вожделением и теми внешними препятствиями, которые встречал этот ищущий, беспокойный, страстно-наивный немецкий художник на своем пути. Другой художник лучше его понимал, как завоевать власть

на этом поприще. И теперь, когда мало-помалу раскрывается, каким искусным хитросплетением всякого рода влияний Мейербер подготавливал себе путь и достигал своих побед и с какой тщательностью он взвешивал последовательность «эффектов» в самой опере, можно понять степень стыда и озлобления, охватившего Вагнера, когда ему открылись глаза на эти «художественные средства», почти неизбежные для желающих сорвать успех у публики. Я сомневаюсь, чтобы история могла назвать другого великого художника, который бы начал свое дело с такого огромного заблуждения и так необдуманно и чистосердечно отдался самой возмутительной форме искусства. Но то, как он это делал, имело свое величие, и результаты поэтому получились изумительно плодотворные. Он понял, в своем отчаянии от осознанной им ошибки, основы современных успехов, современную публику и всю современную ложь искусства. Он стал критиком «эффекта», и в нем пробудилось предчувствие собственного просветления. С этой минуты дух музыки заговорил с ним, возвещая ему новые душевные чары. Он словно вышел на свет после долгой болезни и, едва доверяя своей руке и глазам, медленно пошел своей дорогой; и тогда для него явилось чудесным открытием сознание, что он все еще музыкант, все еще художник и что он только теперь и стал таковым.

На каждой ступени дальнейшего развития Вагнера обе основные силы его существа все теснее сплетаются; постепенно исчезает страх, который они испытывают друг к другу. Высшая сущность в нем уже не из милости оказывает услуги своему порывистому земному брату — она любит его и должна служить ему. Все нежное и чистое на вершине развития находит в конце концов свое выражение и в самой мощи. Необузданное влечение идет своим путем, как и раньше, но по иным стезям, туда, где властвует высшая сущность, а она, в свою очередь, с любовью нисходит на землю и в земном узнает свой символ. Если бы возможно было в подобной же форме говорить о последней цели и результатах этого развития и все же оставаться понятным, то нашлось бы, вероятно, и образное выражение для обозначения этой продолжительной промежуточной стадии развития, но я сомневаюсь в первом и потому отка-

зываюсь от второго. Эта промежуточная ступень, в отличие от предыдущего и последующего периодов, может быть исторически обозначена двумя словами: Вагнер становится революционером общества, Вагнер признает в лице народа-поэта единственного бывшего до настоящего времени художника. К тому и другому привела его основная идея, которая после пережитого им глубокого отчаяния и раскаяния предстала перед ним в новом образе и могущественнее, чем когда-либо. Влияние, несравненное влияние при посредстве театра! Но на кого? Он содрогался при воспоминании о тех, на кого он хотел влиять до сих пор. Из собственного опыта он понял позорное положение искусства и художников — он узнал бездушное, черствое общество, считающее себя добрым, но в сущности злое, причисляющее искусство и художника к свите своих рабов, необходимых ему для удовлетворения мнимых потребностей. Современное искусство — роскошь, он понял это; понял и то, что оно живет и деградирует вместе с обществом, основанным на роскоши. Это общество, с жестокосердной разумностью воспользовавшееся своей силою, чтобы сделать бессильный класс — народ — все более покорным и униженным, убивало в народе все народное и выработывало из него современного рабочего. Оно же лишило народ всего великого, благородного — всего того, что он, единственный истинный художник, созидал для себя под гнетом нужды и в чем он кротко изливал свою душу, его мифа, его напевов, его плясок, творческого богатства его речи, чтобы дистиллировать из всего этого усладительный напиток для себя, средство против истощения и скуки своего существования — современное искусство. Каким образом это общество возникло, как оно умело высасывать новые силы из противоположных ему на первый взгляд сфер мощи, как, например, оно сумело воспользоваться впадшим в лицемерие и половинчатость христианством, как защитой против народа для утверждения себя и своего достоинства, как наука и ученые охотно подчинились этой рабской повинности — все это Вагнер проследил исторически, и в результате его наблюдений им овладело отвращение и гнев. Из сострадания к народу он стал революционером. С этой поры он возлюбил народ, тосковал по не-

му, как тосковал он по народному искусству, ибо — увы! — только в нем, исчезнувшем, едва чуемом, искусственно отесненном народе он думал обрести единственного достойного зрителя и слушателя, которому была бы по плечу мощь того художественного произведения, о котором он мечтал. Так он стал задумываться над вопросом: как возникает народ и как он возрождается?

Он всегда находил только один ответ. Если бы множество людей страдало тем же, чем страдаю я, думал он, то это и был бы народ. И где одинаковые страдания порождают одинаковые стремления и желания, там будут искать и одинакового способа их удовлетворять, будут находить в этом удовлетворении одинаковое счастье. Оглядываясь на то, что ему самому приносило наибольшее утешение и ободряло его в его нужде, в чем он находил полнейший душевный отклик своему страданию, он с блаженной уверенностью сознавал, что этим для него были только миф и музыка. Миф, в котором он видел порождение и язык народной нужды, и музыка, происхождение которой было родственно мифу, но еще более загадочно. В оба эти элемента погружал он свою душу, чтобы исцелить ее, к ним он тяготел наиболее страстно. Из этого он имел право заключать, сколь родственна его нужда нужде народа в пору его возникновения и что народ вновь восстанет, если в нем будет много Вагнеров. В каком же положении находились миф и музыка в нашем современном обществе, пока они еще не сделались жертвой этого общества? Их постигла одинаковая участь, и это лишь подтверждает их таинственную связь. Миф глубоко пал и исказился, превратившись в сказку, занимательную игру, радость детей и женщин выродившегося народа; его дивная, строго святая мужественная природа была утрачена. Музыка сохранилась еще у бедных, простых и одиноких. Немецкому музыканту не удалось занять благоприятное положение среди искусств, служивших роскоши. Он сам стал чудовищной, таинственной сказкой, полной трогательных звуков и предвещаний, беспомощным вопрошателем, каким-то замороженным существом, ждущим избавления. И художник слышал здесь ясно веление, обращенное к нему одному, — вернуть мифу его мужественность, освободить музыку от заморожив-

ших ее чар и дать ей возможность заговорить. Он почувствовал, как освободился от оков его дар драматического творчества, как утвердилось его господство над еще не открытым промежуточным царством между мифом и музыкой. Свое новое художественное создание, в котором он соединил воедино все, что знал могучего, действенного, несущего блаженство, он поставил теперь пред людьми с великим, мучительно острым вопросом: «Где вы, страждущие тем же, чем страдаю я, и ждущие того же? Где та множественность, в которой я жажду увидеть народ? Я узнаю вас по тому, что у вас будет общее со мной счастье и общее утешение: по вашей радости я узнаю, в чем ваши страдания!» «Тангейзером» и «Лоэнгрином» задан был этот вопрос; он искал себе подобных — одинокий жаждал множественности.

Но что ему пришлось испытать? Ни от кого он не услышал ответа; никто не понял его вопроса. Не то чтобы последовало молчание — напротив, отвечали на тысячи вопросов, им не поставленных. О новых художественных произведениях без умолку трещали, словно они были созданы только для того, чтобы их заглушили слова. Среди немцев вспыхнула какая-то горячка эстетического писательства и болтовни. Измеряли, ощупывали художественные произведения и личность самого художника с бесстыдством, свойственным немецким ученым не менее, чем немецким журналистам. Своими писаниями Вагнер пытался облегчить понимание поставленного им вопроса. Новое смятение и жужжание! Композитор, который пишет и мыслит, показался всем какой-то невероятной диковиной. Стали кричать, что он — теоретик, желающий преобразовать искусство на основании каких-то отвлеченных умствований. Побить его камнями! Вагнер был ошеломлен. Его вопрос остался непонятым, его страдания не встретили отклика, его произведения были обращены к глухим и слепым; народ, о котором он мечтал, оказался химерой. Он поколебался и остановился в нерешительности. Перед его взорами встала возможность полного крушения всего — но этой возможности он не испугался. Может быть, по ту сторону разрушения и запустения есть место для новой надежды, а может быть, и нет — но во всяком случае «ни-

что» лучше отвратительного «ничто». Вскоре он стал политическим изгнанником и впал в нужду.

И только теперь, вместе с этим страшным поворотом в его внешней и внутренней судьбе, начинается период жизни великого человека, как золотым отблеском озаренный сиянием высшего мастерства! Теперь только гений дифирамбической драматургии сбрасывает с себя последнее покрывало! Он — одинок; время для него больше не имеет значения; он потерял надежду. Охватывающим мир взором он вновь измеряет глубь и на этот раз проникает до дна ее. Там видит он страдание, заложенное в основе вещей, и с этого времени, как бы отрешившись от самого себя, спокойнее несет свою долю страданий. Жажда высшей власти, это наследие прежних состояний, всецело переходит в художественное творчество. В своем творчестве он обращается теперь только к самому себе, а не к публике или народу, и прилагает все силы к тому, чтобы придать этому творчеству отчетливость и силу, достойные такого могучего диалога. Творчество предыдущего периода было еще несколько иным: в нем он еще принимал во внимание, хотя и с деликатностью и благородством, необходимость непосредственного действия. Ведь этим творчеством он хотел поставить вопрос, чтобы получить немедленный ответ на него. И как часто Вагнер хотел облегчить тем, кого он вопрошал, понимание: он шел навстречу им, снисходя к их неопытности, к их неумению отвечать, и прибегал к старым формам и средствам выражения в искусстве там, где он имел основание опасаться, что его собственный язык не будет иметь требуемой убедительности и понятности, он пытался убедить, ставя вопрос на получуждом ему, но более знакомом его слушателям языке. Теперь уже ничто не побуждало его более к такому отношению; он хотел теперь только одного — столкнуться с самим собою, мыслить сущность мира в событиях, философствовать в звуках. Все, что оставалось в нем преднамеренного, было направлено на вопросы о вещах. Кто достоин знать, что в нем совершалось тогда, о чем он вел сам с собою речь в священных тайниках своей души — а не многие достойны этого, — тот пусть слушает, созерцает и переживает «Тристана и Изольду» — этот настоящий

opus metaphysicum¹ всего искусства — произведение, на котором покоится гаснущий взгляд умирающего, с его ненасытным, полным истомы стремлением к тайнам ночи и смерти, к бегству от жизни, которая, как нечто злое, обманчивое и разлучающее, резко выделяется в лучах таинственного, зловещего утра; к тому же это — драма, облеченная в самую суровую, строгую форму, покоряющая своей величавой простотой и этим соответствующая тайне, о которой говорит, — тайне смерти при живом теле, единства в раздвоенности. И все же есть нечто более удивительное, чем это произведение, это — сам художник, который вслед за тем мог создать в самое короткое время мировую картину, столь богатую многообразием красок, как «Мейстерзингеры из Нюрнберга», — который, создавая оба эти произведения, как бы отдыхал и набирался сил, чтобы тем временем с размеренной спешностью возвести набросанное и начатое им четырехчастное исполинское здание, свое байройтское творение искусства «Кольцо Нибелунгов» — плод двадцатилетнего размышления и творчества. Кого удивит соседство «Тристана» и «Мейстерзингеров», тот не понял существенной черты в жизни и природе всех истинно великих немцев. Он не знает, на какой именно почве выросла оригинальная и единственная в своем роде немецкая веселость Лютера, Бетховена и Вагнера, совершенно непонятная другим народам и, по-видимому, утраченная даже современными немцами, — та сверкающая, как золото, перебродившая смесь простодушия, проникновенной любви, созерцательности и веселого лукавства, которую Вагнер, как драгоценнейший напиток, поднес всем, кто глубоко страдал от жизни и, как бы с улыбкой выздоравливающего, снова обращает к ней свои взоры. И по мере того, как он сам более примиренно смотрел на жизнь, реже обуреваемый гневом и отвращением, в любви и печали, скорее добровольно отказывался от власти, чем трепетно отступал перед ней; по мере того, как он в тиши вел вперед свое великое дело, прибавляя к партитуре партитуру, произошло нечто такое, что заставило его насторожиться. Явились друзья, возвестившие ему скрытую под-

¹ Метафизический труд (лат.).

земную тревогу многих душ. То далеко еще не был «народ», подвигшийся и заявивший о себе, но, пожалуй, зародыш и первый жизненный источник воистину человеческого общества, сумевший сложиться в грядущие времена. Это пока было лишь порукой тому, что его великое дело когда-нибудь можно будет отдать под охрану и в руки верных людей, которые будут хранить для будущих поколений это чудное наследие и достойны стать его хранителями. Любовь друзей внесла в дни жизни Вагнера новые светлые краски и тепло. Он уже не был одинок в своей благородной заботе: до заката закончить свое дело и найти гостеприимный кров. И тут произошло событие, которое он мог истолковать лишь символически и которое имело для него значение нового утешения и счастливого предзнаменования. Его заставила пристальнее всмотреться великая война немцев — тех самых немцев, которых он считал столь глубоко выродившимися и в такой мере отпавшими от возвышенного немецкого духа, изученного им с глубокой сознательностью и познанного в самом себе и других великих исторических немцах. Он увидал, что эти немцы в невероятно трудном положении проявляли две подлинные добродетели — бесхитростное мужество и осмотрительность; ошарашенный, он начал верить, что он еще, пожалуй, не последний немец и что со временем более могущественная сила, чем его самоотверженные, но немногочисленные друзья, станет в защиту его дела в те долгие дни, когда оно, как художественное творение будущего, будет выжидать предопределенного будущего. Может быть, эта вера и не могла надолго предохранить его от сомнений, в особенности когда он начинал строить надежды на ближайшее будущее. Но так или иначе, он испытал могучий толчок, напомнивший ему о неисполненном еще высоком долге.

Его дело не было бы доведено до конца, если бы он оставил потомству лишь немые партитуры. Ему предстояло персд лицом всех показать и научить тому, что никто не мог разгадать без него, что было дано ему одному, — новому стилю передачи и исполнения его произведений, дать на примере то, чего не мог дать никто другой, и таким образом установить традицию стиля, записанную не знач-

ками на бумаге, а впечатлениями в человеческих душах. Это стало для него тем более серьезной обязанностью, что другие его произведения постигла тем временем, именно в отношении стиля их исполнения, самая нетерпимая и нелепая участь: их прославляли, ими восхищались и — их искажали, и никто, по-видимому, не возмущался этим. И как ни странно это может показаться, но это так: в то время как он, проникательно оценивая своих современников, все более определенно отказывался от мысли иметь у них успех и от стремления к власти, явились и «успех», и «власть»; по крайней мере весь мир твердил ему об этом. Не помогало и то, что он решительно и неоднократно старался выяснить, что все эти успехи суть полнейшее недоразумение и позорят его; люди не привыкли встречаться с художником, умеющим по-настоящему разбираться в характере производимого им действия, что даже его торжественнейшим протестам не верили. Когда ему стала ясна связь современных театральных порядков и театральных успехов с характером современного человека, он порвал с этим театром. Что ему мог дать эстетический энтузиазм и ликование возбужденной толпы? Он только озлоблялся, когда видел, как его произведения попадали в зияющую пасть ненасытной скуки и жадности развлечений. Насколько поверхностным и неосмысленным являлось здесь всякое действие, насколько все здесь, в сущности, сводилось скорее к удовлетворению ненасытной жадности, чем к питанию голодного, это он понял из одного регулярно повторяющегося явления. Все, даже сами исполнители, смотрели на его искусство как на всякую другую театральную музыку и обращались с ним по отвратительным рецептам оперного стиля: рубили и перекраивали его произведения при содействии образованных капельмейстеров, изготавливая из них именно оперы; а певцы полагали, что можно как следует передать их, только старательно вытравив из них сначала всю душу. В лучшем случае неумело и с боязливой неуклюжестью следовали предписаниям Вагнера, поручая, например, передачу ночного стечения народа на улицах Нюрнберга, указанного Вагнером во втором акте «Мейстерзингеров», искусственно движущимся балетным танцорам и чистосердечно веря при этом, что действуют

без всяких злых побочных целей. Самоотверженные попытки Вагнера на своем примере показать возможность хотя бы только корректного и неискаженного исполнения и его старания ознакомить отдельных певцов с новым по существу стилем передачи всякий раз тонули в тине господствовавшего безмыслия и рутины. Они сверх того постоянно заставляли его соприкасаться с тем именно театром, который в основе своей был ему отвратителен. Ведь даже Гёте потерял всякую охоту присутствовать при исполнении своей «Ифигении». «Я невыразимо страдаю, — пояснял он, — когда я принужден бороться с этими призраками, которые появляются на свете не такими, какими должны были бы быть». «Успех» же его на этом опротивившем ему театре все более возрастал. Дело дошло до того, что большие театры почти исключительно жили за счет жирных доходов, доставляемых им искусством Вагнера, обезображенным на оперный лад. Даже некоторые друзья Вагнера были введены в заблуждение возрастающей страстью театральной публики, он должен был перенести худшее — этот великий страстотерпец — видеть своих друзей, опьяненных «успехами» и «победами» там, где исключительно возвышенная его мысль повергалась во прах и отрицалась. Казалось, что серьезный и положительный во многом народ именно в отношении к своему самому серьезному художнику не хотел отказаться от систематического легкомыслия, как бы изливая на него все, что было пошлого, бессмысленного, грубого и злого в немецком духе. Когда во время немецкой войны, по-видимому, взяло верх более широкое и свободное течение умов, Вагнер вспомнил о своем долге верности и попытался спасти хотя бы свое величайшее произведение от этих сомнительных успехов и оскорблений и выставить его на показ в его действительном ритме. Так пришел он к идее Байройта. Под влиянием нового течения в умах он полагал возможным вызвать повышенное чувство долга в тех, кому он хотел доверить драгоценнейшее свое достояние. Из этого двоякого чувства долга возникло событие, которое своеобразным солнечным блеском озарило ближайшие и последние годы его жизни. Оно было создано для блага далекого, еще только возможного, но недоказуемого будущего; для

современников и людей, живущих только настоящим, оно представляло не более как загадку или предмет ужаса, для немногих же призванных ему содействовать оно было высокого рода предвосхищением и предвкушением, благодаря которому они могли чувствовать себя одухотворенными, одухотворяющими и плодотворными далеко за пределами настоящей минуты. Для самого же Вагнера оно несло новый мрак трудов, забот, размышлений, печали, новый взрыв враждебных сил; но все это — залитое лучами звезды самоотверженной верности и превращенное этим светом в несказанное счастье.

Едва ли нужно говорить, что веяние трагического коснулось этой жизни. И каждый, душе которого доступно подобное состояние, каждый, кому не окончательно чужды чувство гнетущего трагического разочарования в жизненных целях, уклоны и крушения намеченных путей, а также отречение и очищение через любовь, почует в том, что Вагнер дает нам теперь в своих художественных созданиях как бы видение и отголосок собственного героического существования. И кажется нам, словно где-то вдали Зигфрид повествует о своих подвигах, и проникновенное счастье воспоминания окутано глубокой грустью увядающего лета, и вся природа затихла в желтых отблесках вечерних лучей.

9

Всякий, кто думал и мучился над тем, как сложился Вагнер-человек, должен для своего исцеления и успокоения призадуматься и над тем, что представляет собой Вагнер как художник, и внимательно взглянуть в образ могущества и смелости, ставших истинно свободными. Если искусство вообще есть только способность передавать другим то, что сам пережил, если каждое художественное произведение, непонятное другим, является внутренним противоречием, то величие Вагнера как художника заключается именно в той демонической общительности его природы, которая как бы на всех языках говорит о себе и с величайшей ясностью разоблачает его самые внутренние, личные переживания. Его появление в истории искусства подобно

вулканическому извержению единой нераздельной художественно-творческой силы самой природы, после того как человечество привыкло считать разъединение и разобщенность искусств за правило. Поэтому останавливаясь в нерешительности, какое дать ему имя, — назвать ли его поэтом, пластиком или композитором, употребляя даже эти слова в самом широком смысле, или создать для него новое слово.

Поэтический элемент Вагнера сказывается в том, что он мыслит видимыми и чувствуемыми событиями, а не понятиями, т. е. что он мыслит мифически, как всегда мыслил народ. В основе мифа лежит не мысль, как это полагают сыны искусственной культуры, но он сам есть мышление, он передает некоторое представление о мире в смене событий, действий и страданий. «Кольцо Нибелунгов» есть огромная система мыслей, но не облеченная в форму мысли как понятия. Возможно, что философ мог бы противопоставить этому нечто вполне соответствующее, где не было бы ни образа, ни действия, а только ряд понятий. Тогда одно и то же нашло бы свое выражение в двух противоположных сферах — с одной стороны, для народа, а с другой — для противоположности народа — теоретического человека. К последнему Вагнер не обращается, ибо теоретический человек смыслит в истинной поэзии, в мифе ровно столько, сколько глухой в музыке, иначе говоря, оба видят только движение, которое им кажется бессмысленным. Находясь в одной из этих противоположных сфер, невозможно заглянуть в другую. Пока находишься под обаянием поэта, мыслишь, как он, становишься существом исключительно чувствующим, видящим и слышащим. Заключения, которые делаешь, являются лишь связью видимых событий, следовательно, фактическими, а не логическими причинностями.

Когда герои и боги мифических драм, как их создаст Вагнер, принуждены объясняться и словами, возникает близкая опасность, как бы этот язык слов не пробудил в нас теоретического человека и не перенес нас, таким образом, в другую, чуждую мифу сферу; так что слово в конце концов не только не разъяснит нам того, что перед нами происходит, но мы просто ничего не поймем. Поэтому Ваг-

нер вернул язык к тому первобытному состоянию, когда он почти еще не мыслит в понятиях, когда он еще сам есть поэзия, образ и чувство. Неустрашимость, с которой Вагнер взялся за эту прямо отпугивающую задачу, показывает, как властно вел его поэтический гений, за которым он послушно следовал, куда бы ни направлялся его призранный вождь. Нужно было, чтобы каждое слово этих драм могло быть спето, чтобы оно могло быть вложено в уста богов и героев: в этом заключалось необычайное требование, которое Вагнер предъявил своему творчеству речи. Всякий другой пришел бы в отчаяние, ибо наш язык кажется нам слишком устарелым, истощенным, чтобы предъявлять к нему такие требования, какие ему ставил Вагнер. И все же его удар по скале вызвал к жизни богатый источник. Вагнер сильно любил свой язык и многого от него требовал. Поэтому именно ему, как никому из немцев, доставляли страдание вырождение и упадок языка, это постоянное обнищание и извращение его форм, неуклюжее построение предложений с помощью частиц, невозможные в пении вспомогательные глаголы. Ведь все это вошло в обиход языка благодаря погрешностям и небрежности. С другой стороны, он искренне гордился сохранившейся еще доселе самобытностью и неисчерпаемостью этого языка, многозвучной силой его корней, в которых он предчувствовал, в противоположность в высшей степени производным, искусственным риторическим языкам романских племен, удивительные предрасположенность и предуготованность к музыке — к истинной музыке. В поэзии Вагнера чувствуется наслаждение немецким языком, какая-то задушевность и искренность общения с ним; это, за исключением Гёте, не чувствуется в такой степени ни в одном немецком писателе. Пластичность выражений, смелая сжатость, мощь и ритмическое многообразие, редкое богатство сильных и выразительных слов, упрощенная конструкция предложений, почти единственное в своем роде искусство находить выражение волнующему чувству и предчувствию, порой бьющий во всей своей чистоте народный дух и характерность образов, напоминающие пословицы, — вот свойства ее, перечислив которые, мы все же упустили бы самое могучее и изумительное в ней. Кто прочтет одно за

другим такие два произведения, как «Тристан» и «Мейстерзингеры», испытает такое же удивление и недоумение по отношению к языку их, какое он испытывает по отношению к их музыке: как вообще возможно было творчески овладеть двумя мирами, столь противоположными по форме, краскам, строю и душевному складу. Это самая сильная сторона дарования Вагнера, нечто доступное только великому мастеру: для каждого произведения вычеканить особый язык и облечь новое внутреннее содержание в новую плоть и новые звуки. Где налицо такая редчайшая сила — всякое порицание всегда останется мелочным и бесплодным, хотя бы оно было направлено на отдельные вольности и странности или на частую неясность выражения и затуманенность мысли. К тому же тех, кто громче всего до сих пор выражал свое порицание, в сущности, отталкивал и поражал не самый язык, а душа произведения и особый род выраженных им чувств и страданий. Будем ждать того времени, когда и их душа преобразится, тогда они сами заговорят другим языком, и тогда, мне кажется, и немецкий язык будет в общем находиться в лучших условиях, чем теперь.

Но прежде всего все размышляющие о Вагнере как о поэте и творце языка не должны забывать, что ни одна из вагнеровских драм не предназначена к чтению и, таким образом, к ним нельзя предъявлять тех требований, которые мы предъявляем к литературной драме. Последняя имеет в виду воздействовать на чувства исключительно путем понятий и слов; эта задача подчиняет ее власти риторики. Но страсть в жизни редко бывает красноречива: в литературной драме она неизбежно должна быть таковой, чтобы вообще выразить себя так или иначе. Но когда язык народа находится уже в состоянии упадка и увядания, драматургом-литератором овладевает сильное искушение придать необычайную окраску и новую форму словам и мыслям. Он хочет поднять язык, чтобы вновь зазвучали в нем возвышенные чувства, и рискует при этом остаться совершенно непонятым. Он хочет также своими возвышенными афоризмами и блестящими мыслями поднять страсть на некоторую высоту и вследствие этого впадает в другую крайность: становится неискренним и искусственным. Ибо

действительная страсть жизни не говорит сентенциями, а опозитизированная страсть легко возбуждает недоверие относительно своей честности, если она существенно расходится с этой действительностью. Напротив того, Вагнер — первый познавший внутренние недостатки литературной драмы — придает каждому драматическому действию тройную ясность выражения: в слове, жесте и музыке. В музыке души слушатели непосредственно переживают глубокие внутренние движения действующих лиц драмы, затем они в жестах артистов воспринимают первое воплощение этих внутренних процессов, а, наконец, в словах встречают второе, уже побледневшее их отражение, перенесенное в область сознательной воли. Все эти действия следуют одновременно, нисколько не мешая друг другу. Они побуждают того человека, перед глазами которого проходит такая драма, к совершенно другому пониманию и переживанию, словно его чувства стали одновременно более одухотворенными, а его дух более чувственным, и все, что рвется из души и жаждет откровения, ликует в свободном блаженстве познания. Каждое событие вагнеровской драмы раскрывается перед зрителем с величайшей ясностью, и именно благодаря музыке, которая все освещает изнутри и накаляет своим пламенем, и поэтому-то ее творец и не нуждается в средствах, к которым прибегает художник слова, чтобы озарить и согреть свои образы. Все построение драмы здесь становится проще. Ее зодчий мог снова отважиться на проявление своего ритмического чувства в общих и главных пропорциях здания. Ибо ничто не побуждало его более к преднамеренной запутанности и сбивчивой пестроте архитектурного стиля, посредством которых художник слова, добиваясь успеха для своего произведения, старается вызвать чувство удивления и напряженного интереса, чтобы затем довести его до степени радостного восхищения. Ему не нужно было при помощи искусственных приемов достигать впечатления идеализирующей высоты и дали. Речь вернулась от риторической расплывчатости к прежней замкнутости и мощи языка чувств. И хотя артист несравненно меньше прежнего говорил о том, что он делает и чувствует по пьесе, внутренние движения, которых драматург слова избегал из боязни мнимой

их несценичности, вызывали в зрителе страстное сочувствие, между тем как сопровождающий их язык жестов мог теперь проявляться в более мягких переходах. Вообще выражение страсти в пении длительнее, чем в словах. Музыка как бы растягивает ощущение, поэтому артисту, который одновременно и певец, приходится преодолевать слишком непластическую размашистость движений, от которой страдает на сцене литературная драма. Он стремится придать больше благородства своим жестам, тем более что музыка погружает его чувство в волны более чистого эфира и тем самым невольно приближает его к красоте.

Чрезвычайные задачи, которые Вагнер возлагает на актеров и певцов, возбуждают среди целых поколений соревнование в стремлении воплотить своей игрой образ каждого вагнеровского героя с той пластической законченностью и рельефностью, которая уже дана Вагнером в самой музыке его драмы. Следуя за ним, пластический художник увидит наконец чудо нового мира образов, которые до него впервые увидел только сам творец «Кольца Нибелунгов», этот создатель пластических образов высшего порядка, подобно Эсхилу указывающий пути грядущему искусству. Уже одно соревнование вызовет к жизни великие дарования, когда искусство пластики станут сравнивать по впечатлению с такой музыкой, как вагнеровская. В ней источник светлого, лучезарного счастья. Когда слушаешь ее, почти вся прежняя музыка кажется неглубокой и несвободной, как будто она до сих пор служила только игрой для тех, кто недостойн чего-то серьезного, или поучением для тех, кто не заслуживает даже игры. Прежняя музыка доставляла лишь на краткий миг то счастье, которое постоянно дарует нам вагнеровская музыка. Кажется, лишь в редкие минуты забывая, как бы находившие на нее, она обращалась к самой себе и устремляла свой взор, подобно рафаэлевской Цецилии, ввысь, дальше от слушателей, требующих от нее развлечения, увеселения и учености.

О Вагнере-музыканте можно вообще сказать, что он дал язык всему в природе, что до тех пор не хотело говорить. Он не верит, чтобы что-нибудь могло быть немым. Он погрузился в утреннюю зарю, леса, туманы, ущелья, горные вершины, ужасы ночи, блеск месяца и подметил

в них затаенное желание: и они также хотят звучать. Если философ говорит, что в одушевленной и неодушевленной природе существует воля, жаждущая бытия, то музыкант прибавляет: и эта воля на всех своих ступенях хочет бытия в звуках.

До Вагнера музыка была в общем замкнута в тесные рамки, она соответствовала устойчивым состояниям человека — тому, что греки называют *ethos*, и лишь начиная с Бетховена она впервые стала обретать язык *пафоса*, страстной воли, внутренних драматических переживаний человека. Прежде одно какое-нибудь настроение сосредоточенности, веселости, благоговения, раскаяния должно было найти выражение в звуках; стремились посредством определенного заметного однообразия формы и продления этого однообразия внушить слушателю смысл этой музыки и привести его наконец в соответствующее настроение. Для изображения всех таких настроений и состояний были необходимы известные формы, и некоторые из них благодаря условности стали в таких случаях обычными. Их продолжительность зависела от предусмотрительности музыканта, имевшего в виду дать соответствующее настроение, но в то же время не наскучить излишней монотонностью. Был сделан шаг вперед, когда стали изображать противоположные настроения одно за другим, подметив прелесть контраста, а затем пошли и далее, и одна и та же пьеса стала воспроизводить противоположные «этосы», например противоборство мужской и женской темы. Все это — еще грубые и первобытные ступени музыки. Боязнь страсти диктует одни законы, боязнь скуки — другие. Всякое углубление и нарушение границ чувства казалось «неэтичным». Но после того, как искусство этоса в своем произведении обычных состояний и построений стало бесконечно повторяться, оно, несмотря на удивительнейшую изобретательность его мастеров, истошилось. Бетховен первый заставил музыку заговорить новым языком, запрещенным до того времени, — языком страсти. Но так как его творчество выросло на законах и условностях искусства этоса и принуждено было как бы оправдываться перед последним, то его художественное развитие страдало от своеобразных затруднений и неясности. Внутреннее, драматиче-

ское событие — ибо всякая страсть имеет драматическое течение — стремилось вылиться в новые формы, но традиционная схема музыки настроения противоборствовала и возражала чуть ли не с видом морали, восстающей против вторжения безнравственности. Иногда кажется, что Бетховен поставил себе противоречивую задачу — средствами этоса дать выражение пафосу; но к величайшим и позднейшим произведениям Бетховена это представление не вполне применимо. Чтобы передать великую кривую, описываемую страстью, он действительно нашел новое средство: он брал отдельные пункты ее траектории и обозначил их с величайшей точностью, чтобы слушатель мог по ним восполнить всю линию. С внешней стороны новая форма представлялась как бы соединением в одно целое нескольких музыкальных пьес, из которых каждая в отдельности выражала как будто некоторое устойчивое состояние, в действительности же — только один момент в драматическом течении страсти. Слушатель воображал, что он слушает старую музыку настроения. Ему стало лишь непонятным взаимоотношение отдельных частей, которое нельзя уже было вывести из канона противопоставления. Даже у менее значительных композиторов явилось некоторое презрение к требованию художественной целостности композиции, последовательность частей в их произведениях стала произвольной. Изобретение великой формы страсти привело по недоразумению к прежней отдельной музыкальной теме с произвольным содержанием, и взаимное соотношение частей исчезло совершенно. Вот почему после Бетховена симфония представляет такую до странности неясную картину, в особенности когда она в частностях еще лепечет языком бетховенского пафоса. Средства не соответствуют цели, да и самая цель в общем не ясна слушателю, потому что и самому композитору она никогда не была ясна. Но именно требование, чтобы было сказано что-либо определенное, и притом сказано с совершенной ясностью, тем настоятельнее, чем выше, труднее и значительнее самый род произведения.

Поэтому все усилия Вагнера были направлены на то, чтобы найти все средства, служащие ясности. Прежде всего он должен был освободиться от всех предрассудков

и требований старой музыки состояний и заставить говорить свою музыку — этот звучащий процесс чувства и страсти — вполне недвусмысленным языком. Если мы сравним его реформы в музыке с тем, что сделал изобретатель свободной группы в области пластики, то мы получим представление о том, чего он достиг. Вся прежняя музыка при сравнении с вагнеровской покажется скованной, неуверенной и неловкой, как будто на нее нельзя смотреть со всех сторон и она стыдится самой себя. Вагнер улавливает каждую ступень, каждый оттенок чувства с величайшей уверенностью и точностью. Он берет самое нежное, отдаленное, тонкое движение души, не опасаясь, что оно ускользнет от него, и фиксирует его как нечто твердое и устойчивое, между тем как всякому другому показалось бы, что это неуловимый, хрупкий мотылек. Его музыка никогда не страдает неопределенностью, никогда не зависит от настроения; все, что говорит ею — человек или природа, — отличается строго индивидуализованной страстью. Буря и огонь получают у него характер принудительной мощи, присущей личной воле. Над всеми этими звучащими индивидами и над борьбой их страстей, над всем этим водоворотом противоположностей парит верховное понимание правящего симфонического разума, непрестанно вносящего в борьбу примирение. Вся музыка Вагнера в целом является образом мира в том смысле, как его понимал великий эфесский философ, — как гармонии, порожденной спором, как единства справедливости и вражды. Я изумляюсь возможности найти великую линию единой страсти в множестве расходящихся по различным направлениям страстей. А что это возможно, доказывает каждый отдельный акт вагнеровской драмы, рассказывающей одновременно частные истории отдельных индивидов и вместе с тем общую историю всех. С самого начала мы уже замечаем, что перед нами — противоположные отдельные течения, над которыми властвует один могучий, определенно направленный поток. Вначале этот поток беспокойно течет по подводным утесам, воды как будто стремятся иногда разделиться, броситься в разные стороны. Но постепенно мы начинаем замечать, что внутреннее общее течение становится могущественнее, стремительнее. Поры-

вистое беспокойство переходит в покой широкого грозного движения к еще неведомой цели. И внезапно, в заключение, поток во всей своей шире низвергается в глубину, в демоническом порыве к клокочущей бездне. Никогда еще Вагнер не бывал в большей степени самим собою, как именно тогда, когда трудности удесятерились и он с радостью законодателя мог во всю силу проявить свою власть. Укрощать бешеные непокорные массы, приводя их к простому ритму, проводить сквозь пестрое многообразие требований и стремлений единую волю — таковы задачи, для которых он чувствует себя рожденным и в сфере которых он чувствует себя свободным. И при этом он никогда не изнемогает, не падает от истомления у цели. В то время как другие старались сложить с себя бремя, он постоянно стремился связать себя самыми тяжелыми законами. Жизнь и искусство становились ему в тягость, если он не мог играть самыми трудными их проблемами. Стоит хоть раз вникнуть в отношение мелодии в пении к мелодии в речи, посмотреть, как Вагнер относится к высоте, силе и темпу речи обуреваемого страстью человека, видя в ней природный прототип, подлежащий переработке в искусстве, сообразить затем, как эта поющая страсть введена им во все симфоническое построение музыки, чтобы получить представление о чуде преодоленных трудностей. При этом его изобретательность в малом и в великом, вездесущность его духа и постоянное трудолюбие таковы, что при одном взгляде на вагнеровскую партитуру начинаешь думать, что до него не существовало настоящего труда и усилий. Кажется, что и в отношении трудностей искусства он мог бы с полным правом сказать, что главная добродетель драматурга заключается в самоотверженности; но он, вероятно, возразил бы нам, что существует только одна трудность, это — когда человек еще не свободен. Добродетель же и добро — легки.

Общее впечатление от Вагнера как художника сближает его — чтобы напомнить более знакомый тип — с Демосфеном: суровая строгость в отношении к предмету, умение властно взяться за дело и охватить его; стоит ему лишь наложить на что-либо свою руку, и она уже не упустит из своих железных пальцев раз схваченное. Как Демосфен, он

скрывает от нас свое искусство, вынуждает забыть его, заставляя думать о самом деле. И все же он, как и Демосфен, — конечное и высшее явление в целом ряде могучих художественных гениев, и следовательно, ему приходится больше скрывать, чем первым в этом ряду. Его искусство действует как природа, как обновленная, вновь обретенная природа. В нем нет ничего аподиктического¹, как у всех прежних композиторов, играющих при случае своим искусством и выставляющих напоказ свое мастерство. При исполнении произведения вагнеровского искусства не думаешь ни об интересном, ни о забавном, ни о самом Вагнере, ни вообще об искусстве, чувствуешь лишь необходимое в нем. Какую строгость и выдержанность воли, какое самоподчинение должен был проявить художник в период своего развития, чтобы наконец, достигнув зрелости, с радостным чувством свободы в каждую минуту творчества создавать только необходимое, — в этом едва ли кто-либо и когда-либо будет в состоянии отдать себе полный отчет. Достаточно, если мы хоть иногда замечаем, что его музыка с суровой решимостью подчиняется ходу драмы, неумолимому, как рок, между тем как огненная душа этого искусства жаждет хоть раз без всяких препон пронестись по пустыне.

10

Художник, имеющий такую власть, подчиняет себе других художников, даже не стремясь к этому. С другой стороны, только для него покоренные им его друзья и приверженцы не представляют опасности, между тем как менее значительные характеры, ищущие опоры в друзьях, обыкновенно теряют при этом свободу. Весьма интересно проследить, как Вагнер всю свою жизнь избегал всякого образования партий и как все же каждый фазис его творчества создавал круг приверженцев, который, по-видимому, имел целью удержать его на этом фазисе. Но он всегда вырывался из этого круга, не позволяя связывать себя.

¹ *Аподиктический* (греч. *apodeiktikos*) — достоверный, основанный на логической необходимости, неопровержимый.

К тому же его путь был слишком длинен, чтобы каждый мог легко с самого начала угнаться за ним, и при этом столь необычен и крут, что у самого верного спутника порой захватывало дух. В любой период жизни Вагнера друзья охотно возвели бы его учение в догму, а равным образом и враги, хотя по другим причинам. Будь чистота его творческого характера на одну ступень ниже, он гораздо скорее мог бы сделаться решающим хозяином в современном искусстве и музыке, чем он теперь в конце концов и стал в том более высоком смысле, что всякое новое художественное творение невольно приводится на суд его творца и его художественной индивидуальности. Он подчинил себе самых ярких противников. Нет больше одаренного музыканта, который бы в душе не внимал ему и не считал его более достойным внимания, чем себя и всех прочих композиторов вместе. Те, которые во что бы то ни стало желают как-нибудь выдвинуться, борются именно с этой покоряющей их внутренней прелестью и с боязливым старанием замыкаются в кругу старых мастеров, предпочитая искать опоры для своей «самостоятельности» лучше в Шуберте и Генделе, чем в Вагнере. Напрасно! Сопrotивляясь лучшим порывам своей совести, они, как художники, становятся незначительнее и мельче. Они портят свой характер тем, что принуждены терпеть плохих союзников и друзей, и, несмотря на все эти жертвы, им все же по временам приходится внимать, хотя бы в мечтах, Вагнеру. Эти противники достойны жалости: они воображают, что много потеряют, потеряв самих себя; и в этом они заблуждаются.

Вагнеру мало дела до того, будут ли отныне композиторы сочинять по-вагнеровски и вообще будут ли они сочинять. Он даже делает все возможное, чтобы разрушить ту губительную веру, будто к нему должна еще примкнуть новая школа композиторов. Поскольку он оказывает непосредственное влияние на музыкантов, он старается научить их искусству великого исполнения. Он полагает, что наступила пора в развитии искусства, когда настойчивое стремление стать дельным мастером изображения и исполнения гораздо ценнее, чем капризная прихоть во что бы то ни стало «творить» самому, ибо это творчество на той

ступени, которой достигло искусство, роковым образом ведет к тому, что действительно великое опошляется в своих действиях от постоянного применения его без разбора и средства и приемы гения тратятся при ежедневном пользовании ими. Даже хорошее в искусстве излишне и вредно, если оно основано на подражании лучшему. Вагнеровские цели и средства составляют одно неразрывное целое, и требуется лишь простая художественная честность, чтобы почувствовать всю недобросовестность подражания его приемам в совершенно других, более мелких целях.

Если Вагнер, таким образом, не хочет иметь ничего общего с толпой сочиняющих по-вагнеровски музыкантов, то тем настоятельнее он выдвигает перед всеми талантливыми людьми новую задачу — отыскать вместе с ними законы стиля драматической передачи. Настоятельнейшая необходимость влечет его установить для своего искусства традицию стиля, которая дала бы возможность его произведениям сохраниться в чистом виде, пока они не достигнут того будущего, к которому они предназначены своим творцом.

Вагнер обладает ненасытным стремлением сообщить все, что имеет отношение к этому обоснованию стиля и тем самым к дальнейшему существованию его искусства. Сделать свое произведение, говоря словами Шопенгауэра, священным вкладом и истинный плод своего существования — достоянием человечества, завещать их правильнее судящему потомству — это стало для него высшей и первой целью, ради нее он нес терновый венец, который со временем превратится в лавровый. На сбережении и охране своего создания он сосредоточил все свои стремления так же решительно, как насекомое в последней стадии своего развития прилагает все старания, чтобы охранить свои яички и обеспечить свое потомство, которого оно никогда не увидит. Оно кладет яички там, где оно уверено, что они найдут жизнь и питание, — и спокойно умирает.

Эта первая и непосредственная цель побуждает его все к новым открытиям. Чем сильнее в нем сознание борьбы с самым враждебным ему веком, сознательно и упорно не желающим внимать ему, тем более черпает он средств из

своей демонической способности сообщать себя людям. Но постепенно даже эта эпоха начинает поддаваться его неустанным попыткам и гибкой настойчивости и прислушиваться к нему. Как только хоть издалека представлялся более или менее значительный случай пояснить свои мысли на примере, Вагнер с готовностью пользовался им. Он применяет свою мысль к любым сложившимся условиям и даже при самых неблагоприятных условиях для ее воплощения находит ей выражение. Встречая душу, сколько-нибудь способную понять его, он бросает в нее свои семена. Он не терял надежды и там, где холодный наблюдатель только пожимал плечами. Стократ он впадает в ошибки, чтобы хоть раз оказаться правым перед этим наблюдателем. Как мудрец вступает в тесное общение с людьми лишь постольку, поскольку он в состоянии через них умножить сокровищницу своих знаний, так и художник не имеет, по-видимому, почти никакого отношения к своим современникам, если только они не могут сделать чего-либо для увековечивания его творчества. Его можно любить, только любя это увековечивание, и равным образом ему чувствителен только один род направленной против него ненависти — именно ненависть, которая стремится разрушить мосты к этой будущности его творчества. Ученики, которых Вагнер воспитал себе, отдельные музыканты и актеры, которым он сказал что-либо или показал какой-либо жест, большие и малые оркестры, которыми он дирижировал, города, в которых проявлял серьезную деятельность, властители и женщины, которые полубоязливо, полуплюбовно принимали участие в его планах, различные европейские страны, где он временно был судьей и карающей совестью их искусства, — все постепенно стало отголоском его мысли, его ненасытного стремления к грядущей жатве. Если этот отклик и долетал к нему часто искаженным и неясным, то все же наконец победное могущество его голоса, сотни раз разносившегося в мире, должно было вызвать и могучий отзвук; и скоро станет немислимым не слышать или превратно понимать его. Этот отклик уже теперь потрясает посвященные искусству учреждения современных нам людей; всякий раз, когда веяние этого гения проносилось по этим садам, все засохшее и не способ-

ное устоять против ветра начинало шататься; но еще красноречивее, чем это шатание, говорило везде возникавшее сомнение. Никто не мог предвидеть, где и когда могло внезапно прорваться влияние Вагнера. Он совершенно не способен рассматривать благо искусства отдельно от всякого другого блага или невзгоды. Где только современный дух таит в себе опасности, он проникательно-недоверчивым взглядом чует опасность и для искусства. В своем представлении он разбирает по частям все здание нашей цивилизации, и ничто подгнившее, кое-как слаженное не ускользает от его взора. Если при этом он наталкивается на устойчивые стены и вообще на прочные фундаменты, он ищет средства использовать их в качестве бастионов и защитных крыш для своего искусства. Он живет как беглец, который думает не о своем спасении, а о сохранении тайны, как несчастная женщина, которая хочет спасти не свою жизнь, а жизнь ребенка, которого она носит в себе. Он живет, подобно Зиглинде, «ради любви».

Ибо, конечно, полна многообразных страданий и стыда жизнь того, кто скитальцем и чужаком живет в этом мире и все же принужден говорить с ним, обращаться к нему с требованиями, презирать его и не быть в состоянии обходиться без него. Это, собственно, и есть горе художника будущего. Он не может, подобно философу, в темном углу для себя лично гнаться за познанием. Он нуждается в человеческих душах как в посредниках между собой и будущим, в общественных учреждениях как в поруче этого будущего, как в мостах между настоящим и будущим. Его искусство не может быть погружено и ввезено на корабле письменности, что способен сделать философ. Искусство нуждается в мастерах для своей передачи, а не в буквах и нотах. В течение целых периодов жизни Вагнера не покидает страх не отыскать таких мастеров и быть вынужденным вместо примеров, которые он мог бы им дать, ограничиться указаниями на бумаге, а вместо примера на деле дать слабое отражение этого дела, пригодное для тех, кто читает книги, т. е. не для художника.

Вагнер, как писатель, производит тяжелое впечатление храброго человека с раздробленной правой рукой, вынужденного сражаться одной левой. Писать для него всегда

мучение, когда по временно непреодолимой необходимости он лишен настоящего, свойственного ему способа выражения в виде блестящих и победоносных примеров. В его писаниях нет ничего канонического, строгого, но в его произведениях заключен канон. Его писания — это попытки осознать тот инстинкт, который побуждал его к творчеству, и как бы посмотреть самому себе в глаза. Он надеялся, что, если ему удастся претворить свой инстинкт в познание, в душах его читателей произойдет обратный процесс. С этой целью он и взялся за перо. Если бы оказалось, что он в данном случае преследовал невозможное, то Вагнер разделил бы лишь судьбу всех, кто размышлял об искусстве; но перед большинством из них он имеет то преимущество, что обладает могущественнейшим общим инстинктом искусства. Я не знаю сочинений по эстетике, которые проливали бы столько света, сколько сочинения Вагнера. Из них можно узнать все, что можно вообще узнать о рождении художественного произведения. В них выступает свидетелем один из истинно великих, и его показания становятся с годами более правильными, свободными, ясными и определенными. Даже когда он спотыкается на пути познания, искры брызжут из-под его ног. Такие сочинения, как «Бетховен», «О дирижировании», «Об актерах и певцах», «Государство и религия», отнимают всякую охоту возражать и склоняют к тихому, внутреннему, благоговейному созерцанию, словно при открытии драгоценных ковчегов. Другие, а именно более ранние его произведения, в том числе «Опера и драма», волнуют, возбуждают беспокойство. В них чувствуется неравномерность ритма, благодаря чему они, как проза, приводят в некоторое смущение. Диалектика часто не выдержана в них, ход их благодаря скачкам чувства скорее замедленный, чем быстрый. На них, как тень, лежит отпечаток какого-то отвращения автора, словно художник стыдился отвлеченных рассуждений. Не вполне подготовленного читателя, быть может, более всего стесняет тон, исполненный достоинства, авторитетности, ему одному свойственный и трудно поддающийся описанию. На меня это производит часто такое впечатление, словно Вагнер говорит перед врагами, ибо все эти сочинения написаны в разговорном, а не

в обычном литературном стиле и покажутся более ясными, если их услышать в выразительном чтении перед врагами, с которыми он не хочет сближаться, а потому и держится холодно и на известном расстоянии. Тем не менее нередко захватывающая страстность его чувства прорывается сквозь эту намеренную личину. Тогда исчезают искусственные, тяжелые, загроможденные словами периоды и вырываются предложения и целые страницы, которые можно причислить к лучшему, что имеется в немецкой прозе. Но если даже предположить, что в этих частях своих писаний он обращается к своим друзьям и призрак его противника уже не стоит около него, то все же все эти друзья и враги, к которым Вагнер обращается как писатель, имеют нечто общее, что их глубоко отделяет от того «народа», ради которого он творит как художник. При своем утонченном и бесплодном образовании они ничуть не народны, и тот, кто хочет быть понятым ими, должен говорить не народным языком, как и говорили наши лучшие прозаики, а вместе с ними и сам Вагнер. Можно себе представить, какого насилия над собой это ему стоило. Но заботливое, так сказать, материнское влечение, которому он приносит всякие жертвы, толкает его самого в туманную атмосферу ученых и образованных, которую он навсегда покинул в качестве творца-художника. Он подчиняется языку образованности и всем законам ее речи, хотя он первый почувствовал глубокое несовершенство этого способа общения.

Ибо различие его искусства от всего искусства новейших времен заключается именно в том, что он не говорит языком кастовой образованности и вообще не признает более противоположности между образованными и необразованными. В этом отношении оно является прямой противоположностью ко всей культуре Ренессанса, которая до сих пор действовала на нас, современных людей, своими светлыми и тевными сторонами. Искусство Вагнера освобождает нас на мгновения от нее, и мы только тогда и получаем возможность окинуть взглядом ее однообразный характер. Мы начинаем видеть в Гёте и Леопарди последних великих потомков итальянских филологов-поэтов; в «Фаусте» — воплощение самой ненародной загадки, которую задали себе новые времена в лице жаждущего жизни

теоретического человека. Даже гётевская песня есть перепев народной песни, а не прообраз ее, и ее творец прекрасно понимал это, когда с такой серьезностью старался внушить одному из своих приверженцев такую мысль: «Мои произведения не могут стать популярными. Заблуждается тот, кто думает об этом и стремится к этому».

Нужно было узнать на опыте, но нельзя было угадать возможность зарождения такого лучезарного и согревающего искусства, способного одновременно и озарить своими лучами малых и нищих духом, и растопить высокомерие знающих. Но в сознании каждого, кто это узнал, этот опыт должен теперь совершенно изменить взгляды на воспитание и культуру. Перед ним поднимается завеса будущего, когда не будет высших благ и счастья, которые не были бы доступны сердцам всех. И позор, который лежал до сих пор на слове «общедоступный», снимется с него. Если предчувствие с такой смелостью уносит нас вдаль, мы не можем не отнестись сознательно к пугающей социальной неопределенности нашего времени и скрыть от себя опасность, грозящую искусству, не имеющему, по-видимому, никаких корней, разве только в том отдаленном будущем, цветущие ветви которого видны нам, между тем как основание, на котором оно растет, скрыто от наших глаз. Как нам спасти в ожидании будущего это бездомное искусство, как нам задержать поток неизбежной всеобщей революции, чтобы вместе со многими заслуженно обреченными на гибель не были унесены волнами воодушевляющие предвестия и залоги лучшего будущего, более свободного человечества?

Кто задумывается над такими вопросами, тот принимает участие в заботах Вагнера. Он вместе с ним будет стремиться отыскать те устойчивые силы, которые согласятся стать гениями, защитниками благороднейших ценностей человечества в дни землетрясения и крушений. Только в этом смысле Вагнер своими писаниями вопрошает образованных людей, хотят ли они укрыть и сохранить в своих сокровищницах его наследие — драгоценное кольцо его искусства; и даже то великое доверие, которое Вагнер выказал немецкому духу в его политических стремлениях, я мог бы объяснить тем, что он верил в силу, кротость

и отвагу народа реформации — в те свойства, которые необходимы, чтобы «ввести море революции в русло спокойно текущего потока человечества», и я готов допустить, что не что иное, как это, хотел он выразить символикой своего «Кайзеровского марша».

В общем же готовый на всякую помощь порыв художника-творца слишком велик, любовь его к людям слишком широка, чтобы взор его мог ограничиться пределами национальных перегородок. Его мысли, как у всякого истинного и великого немца, сверхнемецкие, и язык его искусства обращен не к народам, а к людям.

Но к людям грядущего!

Это и есть его вера, его страдание, его гордость. Ни один художник прошлых времен не получил такого замечательного дара в удел от своего гения, никто, кроме него, не был приговорен к этой капле страшной горечи, примешанной к каждому кубку нектара, подносимому вдохновением. Не то чтобы он был, как можно было бы подумать, непризнанный, оскорбленный, одинокий в своем веке художник, который создал себе эту веру в целях самозащиты. Успех или неуспех у современников не мог бы ни сломить, ни утвердить этой веры. Он не принадлежит к настоящему поколению, будет ли оно восхищаться им или порицать его: это подсказывал ему его инстинкт; и явится ли когда-нибудь поколение, которое признает его своим, этого нельзя доказать тому, кто не хочет в это верить. Но этот неверующий может, пожалуй, поставить вопрос, каково должно быть то поколение, в котором Вагнер признал бы свой «народ» как совокупность всех связанных одним общим горем и ищущих спасения в одном общем им всем искусстве. У Шиллера, правда, было больше веры и надежды. Он не спрашивал, каково будет это будущее, если инстинкт художника, возвещающего наступление его, окажется не ложным. Он прямо требовал от художников:

На смелых крыльях поднимитесь
Над бегом проходящих лет;
И в вашем зеркале зарею
Грядущий отразится век!

Да хранит нас здравый рассудок от веры, что когда-нибудь человечество может найти окончательный идеальный строй и счастье, подобно солнцу тропических стран, будет посылать неизменно свои знойные лучи всем людям этого строя. Вагнер ничуть не разделяет этой веры — он не утопист. Если же он не может отказаться от веры в будущее, то лишь постольку, поскольку он находит в современном человеке свойства, не составляющие неизменной принадлежности характера и органического строения человека, а нечто изменчивое и преходящее; именно благодаря этим свойствам искусство среди людей этого времени не имеет родины и сам Вагнер является предвестником и посланником другой эпохи. Ни золотого века, ни безоблачного неба не суждено этим грядущим поколениям, на которые указывает ему его инстинкт и смутные черты которых можно угадать по тайнописи его искусства, насколько вообще возможно по роду удовлетворения судить о характере нужды. Над полями этого будущего не раскинутся, подобно вечной радуге, сверхчеловеческое добро и справедливость. Быть может, грядущее поколение покажется в общем даже более злым, чем наше, ибо оно будет откровеннее как в дурном, так и в хорошем. Возможно, что душа его, если бы ей дано было высказаться во всей полноте и свободе, потрясла и испугала бы наши души, как если бы мы услышали голос какого-либо дотоле скрытого злого демона в природе. Какое чувство вызвали бы в нас утверждения, что страсть лучше стоицизма и лицемерия, что быть честным, даже во зле, лучше, чем утратить себя, подчиняясь традиционной морали, что свободный человек равно может быть и добрым, и злым, но что человек несвободный — позор для природы и для него нет ни земного, ни небесного утешения, что, наконец, тот, кто хочет быть свободным, должен достигнуть этого сам и что свобода никому не падает в руки как чудесный дар. Как бы резко и страшно ни звучали эти слова — это есть голос того грядущего века, который действительно нуждается в искусстве и может найти в нем действительное удовлетворение, — это язык природы, возрожденной и в самом че-

ловечестве, это именно то, что я назвал выше истинным чувством в противоположность господствующему ныне лживому чувству.

Истинное удовлетворение и спасение дается только настоящей, а не извращенной природе, не лживому чувству. Извращенной природе, если только она осознает самое себя, остается лишь одно — стремление к небытию. Природа, напротив, жаждет преобразования силой любви. Первая хочет не быть, вторая — быть иной. Кто понял это, пусть пересмотрит в душевной тишине несложные мотивы вагнеровского искусства и спросит себя: кто здесь преследует свои только что описанные нами цели — действительная природа или природа извращенная?

Отчаявшийся скиталец находит освобождение от своих мук в сострадательной любви женщины, предпочитающей лучше умереть, чем быть ему неверной, — мотив «Моряка-Скитальца». Любящая женщина, отрекшись от личного счастья, путем небесного преобразования апог¹ в caritas², достигает святости и спасает душу возлюбленного — мотив «Тангейзера». Самое дивное и высокое нисходит к людям с открытой душой, не позволяя спрашивать себя — откуда и когда роковой вопрос задан, с мучительной борьбой возвращается к своему высшему существованию — мотив «Лознгринна». Любящая душа женщины, а с ней и народ радостно приемлют нового гения-благодетеля, между тем как ревнители предания и обычая отвергают и поносят его — мотив «Мейстерзингеров». Двое любящих, не зная о своей взаимной любви и считая себя, напротив, глубоко уязвленными и оскорбленными, просят друг у друга смертельного напитка, как бы для искупления нанесенного оскорбления, но в действительности подчиняясь безотчетному стремлению: они в смерти хотят пайти освобождение от возможной разлуки и всякого притворства. Уверенность в близкой смерти освобождает их души и приводит их к краткому, полному ужаса счастью, словно они действительно вырвались из уз дня, обманчивых грез и даже самой жизни, — мотив «Тристана и Изольды».

¹ Любви, страсти (лат.).

² Любовь, привязанность (лат.).

В «Кольце Нибелунгов» трагическим героем является бог, все существо которого жаждет власти; гоняясь за ней, на всех путях, он связывает себя договорами, теряет свою свободу, и на него падает проклятие, тяготеющее над властью. Он сознает свою неволю, когда видит, что у него нет более средств овладеть золотым кольцом, символом всей земной власти и вместе с тем высшей для него опасности, пока оно в руках его врагов. Им овладевает страх гибели и сумерек всех богов, а также отчаяние от сознания, что он может лишь идти навстречу этой гибели, но не предотвратить ее. Ему нужен свободный, бесстрашный человек, который восстал бы против божественного порядка и сам, без его совета и содействия, по собственной воле совершил запрещенный богу подвиг. Он не видит его, и именно тогда, когда у него пробудилась новая надежда, он должен подчиниться тяготеющему над ним року. Собственной рукой он должен погубить самое дорогое для него, самое чистое сострадание, к его несчастью, должно быть наказано. Им овладевает, наконец, отвращение к власти, таящей в своем лоне только зло и рабство, его воля сломлена, он сам жаждет конца, грозящего ему издалека. И лишь теперь совершается то, чего он так страстно ждал, — появляется свободный, бесстрашный человек; его рождение нарушает все установленные законы. Его родители несут кару за союз, противный порядку природы и нравственности. Они погибают, но Зигфрид остается жить. При виде его чудного роста и расцвета отвращение покидает душу Вотана. С отеческой любовью и заботливостью он следит за судьбой героя. Как он кует себе меч, убивает дракона, добывает кольцо, избегает лукавого обмана, пробуждает Брунхильду, как проклятие, тяготеющее над кольцом, не щадит и его, все ближе и ближе надвигаясь на него, как он, оставаясь верным в неверности, из любви нанося раны любимому, окружается туманом и мраком преступлений, но наконец выходит из туч чистый, как солнце, и склоняется к своему закату, зажигая все небо своим огненным сиянием и очищая мир от проклятия. — все это видит бог, могучее копьё которого сломано в борьбе с свободнейшим; и бог, потерявший на нем свою власть, все же упоен своим поражением и полон сорадости и сочувствия к своему побед-

дителю. Его взор, сияя мучительным блаженством, покоится на последних событиях в жизни мира, он обрел свою свободу в любви, он освободился от самого себя.

И теперь спросите сами себя вы, поколения живущих в наше время людей: для вас ли это было создано? Хватит ли у вас мужества поднять руку к звездам этого небосклона, сияющего красотой и добром, и сказать: это нашу жизнь Вагнер вознес к звездам?

Кто из вас из собственной жизни уяснил себе божественный образ Вотана? Кто из вас возвышается по мере своего отречения, подобно Вотану? Кто из вас способен отрешиться от власти, сознавая и на опыте чувствуя проистекающее из нее зло? Где те, которые, подобно Брунхильде, приносят в жертву любви свое знание и все же наконец обретают в своей жизни наивысшее познание: «скорбной любви глубокая мука открыла мне очи». Где свободные и бесстрашные, вырастающие из себя и цветущие в самобытной невинности? Где Зигфриды между вами?

Кто так спрашивает, и тщетно спрашивает, должен обратить свой взор на будущее, и если он откроет где-нибудь вдали тот «народ», который вычитает в письменах Вагнера свою собственную историю, то он поймет и то, чем Вагнер будет для этого народа: именно тем, чем он не может быть для всех нас, — не пророком грядущего, каким он может казаться нам, но истолкователем, преображающим прошлое.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Будучи одним из самых радикальных критиков современности, Ф. Ницше в то же время ясно сознавал свою связь с настоящим и прошлым. Он писал в одном из «Несвоевременных размышлений»: «...я, оставаясь сыном своего времени, пришел к столь несвоевременным выводам лишь в той мере, в какой я вместе с тем являюсь питомцем прежних эпох, особенно греческой»¹.

В этот том вошли его произведения, написанные и опубликованные в 1869—1874 гг. Первое из них, «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» (1872), знаменовало рождение на богатой философами немецкой земле нового и самобытного мыслителя — профессора классической филологии Базельского университета Фридриха Ницше. Он был не только самым молодым профессором Германии, но и замечательным поэтом, всерьез интересующимся философией. В «Рождении трагедии» автор объединяет свои разносторонние таланты: филолог-классик, исследуя развитие древнегреческого искусства, использует эстетический подход и язык художественной прозы для решения не только искусствоведческих, но и мировоззренческих проблем. Кроме того, исследователь далекого прошлого постоянно нацелен на поиск ответа на наисовременнейшие вопросы — в первую очередь о судьбах немецкого народа после победы во Франко-прусской войне 1870—1871 гг., а позднее — о перспективах человечества вообще. Короче говоря, в своей первой работе Ницше закладывает основы оригинальной, резко выходящей за пре-

¹ Работы Ницше в статье цитируются по настоящему изданию. С. 231.

делы традиции — и по содержанию, и по стилю изложения — философии.

Книга была решительно отринута филологическим обществом, да и на философском поприще ее автор оказался на обочине: в немецких университетах доминировало неокантианство, от интересов которого Ницше — при всем его уважении к Канту — был чрезвычайно далек. Впрочем, новорожденный философ не оказался в полном одиночестве: он ясно ощущал духовное родство с отвергшим доминировавший в философии рационализм немецким философом Артуром Шопенгауэром (1788—1860) и принявшим его идеи, политически амбициозным немецким композитором Рихардом Вагнером (1813—1883). От первого Ницше взял представление о музыке как выражении (языке) сути бытия и его концепцию мира как воли и представления. Он утверждает: «...мир можно было бы с равным правом назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей...»¹. Влияние Вагнера сказывается, когда философ рассуждает о перспективах немецкого народа. Ницше полагает, что для возрождения мощи германского духа, столь ярко проявившегося в Реформации, кроме немецкой философии в лице Канта и Шопенгауэра, кроме просветительской деятельности Гёте, Винкельмана, Шиллера, чрезвычайно важна немецкая музыка Баха, Бетховена и Вагнера, как, впрочем, и стремление последнего к возрождению древнегерманской мифологии. Однако позднее Ницше сочтет, что музыка Вагнера скорее симптом приближающегося конца немецкого духа, чем признак его возрождения.

Подобно тому, как новорожденный, оставив материнское лоно, сразу же обнаруживает зачатки будущей самобытности, «Рождение трагедии» предстает самостоятельным, богатым идеями творением, открывающим путь почти ко всем более поздним концепциям Ницше. Оно свидетельствует также, что амбиции молодого мыслителя выходят далеко за пределы классической филологии и даже эстетики. Последняя служит средством к пониманию не только мира искусства, но и мира вообще. Ницше пишет: «...сущест-

¹ С. 107.

ствование мира может быть *оправдано* лишь как эстетический феномен»¹.

Кажется, Ницше принадлежит, подобно родственным ему по духу Шопенгауэру и Кьеркегору, к числу философов, у которых существует явная связь между обстоятельствами жизни и особенностями их мышления. Скажем, рано проявившаяся болезненность (уже в восемнадцать лет будущего философа мучили сильные головные боли) вряд ли содействовала безоблачному восприятию действительности, настраивая скорее на драматический лад. Длительное неприятие его идей профессиональным сообществом (признание стало приходить только в конце его сознательной жизни) делало Ницше аутсайдером, настроенным резко критически по отношению к доминировавшему духу времени. В то же время бесспорная одаренность (он блестяще закончил элитную школу, а профессором стал сразу после окончания университета) укрепляла масштабность его интеллекта и сохраняла его уверенность в себе даже в ситуации изоляции. Его происхождение из традиционной пасторской семьи (дед был блестящим проповедником, отец — известным пастором, мать и сестра отличались глубокой набожностью) и изучение теологии в университете имело, видимо, амбивалентное значение. С одной стороны, вызывало неприятие официальной религии (вспомним о еще двух бывших студентах-теологах — Гегеле и Кьеркегоре), делало его противником любой — и «старой», и «новой» — веры. С другой, развивало желание сказать «новое слово», выступить в роли просветителя и наставника своего народа.

Возможно, дело обстояло и не так, но в любом случае эти мировоззренческие ориентации мы обнаруживаем уже в ранних произведениях Ницше.

Упомянутая зависимость начинающего философа от своих кумиров — Шопенгауэра и Вагнера — не мешает оригинальности главных идей «Рождения трагедии». Ницше был, пожалуй, первым, кто через искусство попытался понять сущность человека и бытия. Ведь он прямо заявляет: его книга представляет собой «эстетическое истолко-

¹ С. 22.

вание и оправдание мира»¹. Соответственно, его центральная идея, согласно которой «поступательное движение искусства связано с двойственностью *аполлонического и дионисийского начал*»², в равной мере имеет культурологический, антропологический и онтологический смысл. Однако на правомерный вопрос: что же собой представляют эти начала? — получить определенный ответ от самого Ницше вряд ли удастся. Ведь в отличие от большинства прежних философов, настаивающих на однозначности используемых понятий и точности формулировок, Ницше первым из великих новоевропейских философов не гонится за логической последовательностью изложения, а вводимые им термины не столько понятия, сколько образы и метафоры. Поэтому при неоднократном возвращении к образам Аполлона и Диониса (первого мы обычно представляем прекрасным мужчиной, целителем, прорицателем, покровителем искусств, второго — неудержимым гулякой и пьяницей) Ницше не стесняется открывать в них все новые, не стыкующиеся с ранее обозначенными грани, за которыми трудно различить что-то цельное и определенное, кроме разве того, что Ницше видит их совсем иначе, чем общепринято. С учетом последующего развития этой темы нам представляется, что Аполлон символизирует приоритет индивидуальности, умеренность, рассудочность и рациональность. Это хорошо выражено в заповедях Сократа «Познай самого себя» и «Сторонись чрезмерного!»³. Противовесом ему выступает Дионис — начало страстное, безудержное, трагическое, сплывающее индивидов. Он выражает мировую волю в ее всемогуществе, в стремлении превзойти все сиюминутное и всякое уничтожение, воплощает неукротимое стремление к жизни, бьющую через край плодovitость мировой воли⁴. В этом описании дионисийского начала нетрудно увидеть прообраз «воли к жизни» или «воли к власти» позднего Ницше, а в Дионисе — задатки его сверхчеловека.

¹ С. 23.

² С. 30.

³ См.: с. 44.

⁴ См.: с. 110.

Такая интерпретация этих начал позволяет, как нам кажется, лучше понять причины отхода Ницше от пессимизма Шопенгауэра. Если в начале книги он неоднократно подчеркивает трагедийность человеческого существования и мира природы, следующую из неизбежного противостояния противоположных начал, то в ее конце склоняется к мысли о желательности утверждения дионисийского начала и искусства в качестве гаранта возрождения немецкого духа. Вместе с тем надежды Ницше на достижение человечеством и его отдельными частями новых высот не мешают ему трезво оценивать тяжесть стоящих перед ними проблем.

Рождение трагедии связано с утверждением в греческом искусстве дионисийского начала, а ее упадок и замена комедией, как и смена трагического героя посредственным мещанином, — с победой аполлоновского духа. Критический пыл Ницше направлен прежде всего на соучастника этой победы и, как узнаем позднее, предтечу христианства, афинского философа Сократа, который является «сиятельнейшим противником трагического мировоззрения»¹, «праотцом оптимистической науки»², у которого «ненасытная жадность оптимистического познания превращается в трагическую покорность судьбе»³. Опустим детали этой необычной для историко-философской традиции оценки, заметив только: она стала основой для концепции «Несвоевременных размышлений», а позднее — для критики христианской морали и «переоценки всех ценностей».

Свое желание «предостерегать и увещевать» немецкий народ Ницше реализует в пяти докладах «О будущем наших образовательных учреждений» (Базель, январь—март 1872 г.), не опубликованных, но широко использованных в «Несвоевременных размышлениях», которые задумывались как серия очерков, из которых было написано только четыре: «Давид Штраус в роли исповедника и писателя» (1873), «О пользе и вреде истории для жизни» (1874), «Шопенгауэр как воспитатель» (1874), «Рихард Вагнер в

¹ С. 104.

² Там же.

³ С. 103.

Байройте» (1875—1876). Название серии отражает стремление философа «действовать несвоевременно, т. е. вразрез с нашим временем, и благодаря этому влиять на него — нужно надеяться, в интересах грядущей эпохи»¹. На самом-то деле Ницше рассуждает о новейшей проблеме: не приведет ли победа Германии над Францией к полному поражению немецкого духа. Ведь «человеческая натура переносит ее труднее, нежели поражение, кажется, даже легче одержать победу, чем вынести ее так, чтобы от этого не произошло еще более сильного поражения»². Впрочем, в «Размышлениях» философ не довольствуется сведением счетов с духом времени — распространившимся в Германии самодовольством и самовосхвалением, а предостерегает немцев от возможных опасностей, в том числе проявившихся в книге популярного тогда философа и публициста Давида Штрауса «О старой и новой вере» (1872).

Когда-то юный Фридрих с удовольствием читал его «Жизнь Иисуса». Но после революции 1848 г. Штраус отрекся от прежних прогрессивных политических позиций, а в своей новой книге заменил разрушительную критику «старой веры» (христианства) «новой верой» в разумность мира и изначальную доброту человека, стал типичным представителем «образованных филистеров», неисправимых оптимистов, наивно верящих в общественный прогресс, в безграничную мощь науки, не видящих трагической противоречивости человеческого бытия. Теоретическим основанием саркастической критики «новой веры» стало проведенное Ницше разграничение «образования» и «культуры». Не путайте их, — увещевает он современников: образованность обеспечила немецкую победу, а особенности их культуры — строгая дисциплина, врожденная храбрость и выдержка, разумность предводителей вместе с единодушием и послушанием подчиненных. Образование — лишь один, и не самый важный, компонент культуры. По мнению Ницше: «Культура — прежде всего единство художественного стиля во всех жизненных проявлениях народа»³. Или,

¹ С. 231.

² С. 157.

³ С. 160.

другими словами: культура — это все то, что формирует специфический человеческий образ жизни. Просто образованный индивид может быть антиподом по-настоящему культурного человека, являться «просвещенным мещанином» (по словам Ницше) или «образованцем», плодом «образованщины», как сказал бы А. И. Солженицын. Корни «образованного мещанства» скрыты в гегелевской философии истории, которая идеализировала современность с помощью волшебной формулы «все действительное разумно», неправоммерно оправдывающей неразумность фактического положения дел. Симпатии Ницше на стороне положения Шопенгауэра: «...боль и оскорбление играют в мире большую роль...»¹. Однако подобное признание — не помеха трезвому оптимизму, а мощная оплеуха самодовольному любованию существующим положением вещей и отказу от поиска новых путей.

Критике «исторического образования» посвящена вторая часть «Размышлений» — «О пользе и вреде истории для жизни». Ее основной смысл хорошо передают слова Гёте: «Мне, во всяком случае, ненавистно все, что только поучает меня, не расширяя и непосредственно не оживляя моей деятельности»². Ницше — сторонник знания, влияющего на мир «повышенной действительностью», для него знание прошлого желательно «только в интересах будущего и настоящего, а не для ослабления современности, не для подрывания устоев жизнеспособности будущности...»³.

Однако при всем необычно высоком интересе современного мира к историческому знанию оно не в состоянии выполнить эту функцию. Причина этого, по мнению Ницше, в возникшем разрыве между историей и жизнью, в подавляющем человека избытке исторических знаний, которые перестают быть мотивом действий, оставаясь только частью внешней образованности. Из-за этого, полагает философ, сегодня от истории больше вреда, чем пользы. Ницше говорит об опасности и вреде перенасыщения эпохи историей в пяти отношениях: при избытке исторических

¹ С. 186.

² С. 229.

³ С. 255.

знаний человек погружается в созерцание их беспорядочной груды, он никак не проявляет себя вовне, историческое образование не претворяется в жизнь; из-за телеологического понимания истории Гегелем, убежденным в постоянном росте разумности исторического процесса, люди склонны считать себя более справедливыми, чем были люди других эпох; три последних изъема истории подчиняют человека ее власти: побуждают приспособляться к настоящему, обрекают на скрытый фатализм и разрушают волю к будущему. Конкретизации путей преодоления этих бед современного Ницше историзма посвящена заключительная часть очерка.

Оценивая рассматриваемый период в целом, можно сказать: за первое пятилетие творческой деятельности новорожденный философ начал учиться ходить без посторонней помощи, но ему еще предстоял двенадцатилетний путь духовных перемен, мучительных сомнений и блистательных озарений, сделавших его одним из самых влиятельных философов XX века.

Р. Додельцев

СОДЕРЖАНИЕ

Рождение философа из духа филологии. *Ю. Архипов* 5

РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ, ИЛИ ЭЛЛИНСТВО И ПЕССИМИЗМ

Пер. Г. Рачинского

Опыт самокритики 17

РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ ИЗ ДУХА МУЗЫКИ 29

НЕСВОЕВРЕМЕННЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

ДАВИД ШТРАУС В РОЛИ ИСПОВЕДНИКА И ПИСАТЕЛЯ

Пер. Г. Рачинского 157

О ПОЛЬЗЕ И ВРЕДЕ ИСТОРИИ ДЛЯ ЖИЗНИ

Пер. Я. Бермана 229

ШОПЕНГАУЭР КАК ВОСПИТАТЕЛЬ. *Пер. С. Франка* 320

РИХАРД ВАГНЕР В БАЙРОЙТЕ. *Пер. Т. Гейлихмана* 402

Послесловие. *Р. Додезьцев* 471

ISBN 978-5-389-01425-1



9 785389 014251

ISBN 978-5-389-01426-8



9 785389 014268

01

