



## Н. Н. ЕВРЕИНОВ

### Из книги «Откровение искусства»

По З. Фрейду, *функция искусства*, как мы видели, сводится к «замещающим удовлетворениям» человека, который хочет «компенсации» за свои отречения от архаических благ, понимай — за отречение от «Эдипова комплекса». (См. главу IV, ч. 2-ю настоящей книги)\*.

Разбирая эту фрейдовскую концепцию функции искусства и тот эвтелизм, коим она преисполнена в глазах цивилизации, я отметил (там же, в гл. IV), что «замещающие удовлетворения», в таком случае, даются уже *религией* и потому остается непонятным, *чем* тут может помочь еще *искусство*, если только не предположить, что услуги искусства могут потребоваться только в момент наступления другого «отречения», не столь уж древнего, каким является *отречение* (более или менее полное) от самой религии (в той или другой ее культовой данности).

Тогда (т. е. при таком моем предположении) история искусства, как сверхмастерства, раскрывается донельзя просто, а именно: *все то, что утрачивает свое религиозно-культовое значение* (миф, фетиш, идол, заклинательные песни, обрядовые пляски, магические действия и т. п.) *превращается* со временем в некую *игру, забаву, развлечение*, которое *осмысливается* впоследствии (при известных технических достижениях) как некая *ценность* самостоятельного значения, квалифицируемая историками словом «*искусство*» в высшем смысле этого понятия.

В качестве такового понятия, *искусство* (как я отметил уже раньше) отличается от *природы*, помимо прочих черт, еще тем, что *вмещает в себе* не хватающий ей, но мыслимый нами и алкаемый нашим «*исконным Я*» идеал (того или иного проявления природы) и, вследствие этого, оказывается явлением не только «замещающим» (как думал Фрейд) недостающие нашему атавис-

\* См. в той же главе критику фрейдовского искусствопонимания<sup>1</sup>.

тическому Я архаические блага природы, но и *возмещающим* \* их с *лихвою*, т. е. *идеальным* \*\* образом.

Рядом с этим *функциональным отличием искусства от природы*, — такого же значения отличие *искусства от науки* раскрывается (как уже сказано мною) в том, что тогда как *наука выводит бессознательное на поверхность сознания*, — *искусство растворяет наше сознание в стихии бессознательного*. — Мы в нашей жизни несравненно *трезвее* наших далеких предков, и если задачи науки — еще более прояснить наше сознание, то функциональная задача искусства — как раз в противоположном: вернуть нас к *сладостно-угарному* состоянию, характерному для наших легендарных пращуров.

Труднее всего провести функциональную разницу (в чем мы убедились на данных 1-й части гл. IV-й) между *религией и искусством*, понимаемым как сверхмастерство, потому что религия (в своем *культовом* проявлении) *поглощала* раньше — в продолжение тысячелетий и притом целиком — основную функцию искусства.

О том же, как легко *спутать* функцию религии с функцией искусства, было доказано мною еще в предисловии к настоящей книге, на примере с Л. Толстым и, в частности, на его исповедном письме к Н. Н. Страхову, написанном в январе 1878 года. (См. «Внушение искусства»<sup>2</sup>.)

Мы уже знаем, что функциональную разницу здесь (точнее — ее возникновение) приходится искать, с одной стороны, в *моменте назревающего скепсиса* у адепта того или другого религиозного культа (т. е. в том моменте восприятия художественного произведения, при котором можно уже говорить об *искусстве как о религии для атеистов*); а с другой стороны — имея в виду, что *спецификум искусства* заключается в *форме, составляющей его содержание*, — разницу здесь надо искать в том, что (противопологаясь тем самым религии) искусство содержит сокровенную сущность и ценность религиозной данности исключительно в... *форме*.

Эта *форма*, однако, тая в себе *функциональную сущность* и вместе с нею подлинный *эстетизм* искусства (как сверхмастерства), обладает способностью *воскрешать*, для нашего «исконного Я», то, что ему издревле мило, привычно и необходимо, но чего в реальности — притом в *идеальной* реальности — *не существует* больше на свете или (по меньшей мере) *отсутствует* у данного индивида.

\* Предлог «воз» указывает на *подъем, высоту* (см. Толковый Словарь Даля).

\*\* О каких именно *идеалах* «исконного Я» идет речь в данном определении функции искусства см. ту же главу IV-ю, ч. 2-ю.

Вот эта-то *власть воскрешения* и составляет *наивысшую эстетическую ценность* искусства, функционирующего в качестве сверхмастерства. И недаром еще древние египтяне называли художников-ваятелей — *«сеенех»*, что означает *«оживитель»*, *«воскреситель»* \*.

Художник, достигший сверхмастерства, подобен шекспировскому Просперо, — герою «Бури», который с правом говорит о себе:

Я повелел — проснулись мертвецы;  
Чтоб выпустить их — отворил я гробы  
Могуществом искусства моего\*\*.

«Отворять гробы», в коих замкнуты покойники, «восстанавливать прошедшее», *воскрешать мертвое* — к этому именно и сводил смысл искусства, т. е. его главнейшую функцию, наш незабвенный мыслитель Н. Ф. Федоров. «Для ученых, — говорил он в своей *«Философии общего дела»*, — история есть восстановление прошедшего, для народа же она есть *воскрешение*, находящееся еще только в периоде *мифического искусства*, т<ак> к<ак> у народа еще нет знания, которое и поныне еще отделено от действия» \*\*\*. Учение о *воскрешении* «предшественником своим имеет, — по мнению Н. Ф. Федорова, — не мифологию, а мифическое искусство, и воскрешение есть превращение его в действительное» \*\*\*\*.

Я думаю, что нет в мире более возвышенного представления об искусстве, чем федоровское, потому что *конечную функцию* его автор видит в самом реальном из реальных *воскрешений из мертвых*.

Это, так сказать, функциональный *максимум* искусства. Ну а каков же — спросим — по соображению с ним, функциональный *минимум* и *медиум* искусства? На это у философа «Общего Дела» есть такой ответ: «*Воспроизведение мира* в том виде, как он представляется внешним чувствам и истолковывается или внутренним чувством сынов человеческих, хранящих любовь к отцам, или же внутренним чувством сынов, забывших отцов, сынов блудных, — есть в обоих случаях *искусство подобия*, но в первом случае оно будет *искусством священным*, религиозным, а во втором это будет искусство мирское, светское. *Искусство священное* (в глазах Н. Ф. Федорова) есть воспроизведение мира в виде храма, соединяющего в себе все искусства, причем храм, как произведение зодчества, живописи и ваяния, становится изображением *земли, отда-*

\* Н. К. Рерих. Твердыня пламенная». Изд. Всемирной Лиги Культуры. Нью-Йорк, 1934.

\*\* Перевод Н. Сатина, под ред. С. А. Виноградова.

\*\*\* Том 1, выпуск 1 названного труда, изд. в Харбине в 1926 г., стр. 36.

\*\*\*\* Там же, стр. 25.

ющей своих мертвецов, и неба (свод храма и иконостас), населенного оживленными поколениями; а как вместилище пения, точнее отпевания, храм есть голос, под звуки коего оживает прах на земле, как (на) кладбище, и небо становится жилищем оживших»\*.

Согласно этой «воскрешательной» функции искусства, Н. Ф. Федоров видит начало его в *восстановлении, в виде памятника, умершего и в молитве*\*\*». «Из плачей, — объясняет он, — из причитаний родилось искусство; человек всем существом своим участвовал в плачах: движением рук, даже ног (такт) выражалось чувство печали. Дерево, металлы заставлял человек плакать; и из них извлекал грустные звуки... Причитания словесно рисовали образы; словесные образы переходили в живописные и т<аким> о<бразом> то, что субъективно было печалью об утратах, объективно уже являлось *восстановленными образами отцов*\*\*\*». Прежде чем человек сумел выразить свою печаль словом, он писал в воздухе руками, и первая молитва была мимическая...»

Не только искусство с функциональным *максимумом* (священное искусство), но и с функциональным *минимумом* (светское искусство) стремится также, в глазах Н. Ф. Федорова, к *восстановлению жизни* (хотя и «в степени несовершенной»).

«Так, скульптура, — объясняет он, — *восстанавливает...* то, что скрыто под землей (покойников) по необходимости физической... *Живопись восстанавливает* световую и теневую сторону жившего и его внешние очертания. *Музыка...* лишь *отзвуки* пережитого и *пережитого...* *Драма восстанавливает бывшее и жившее* уже не только в пластической и красочной полноте форм, но и в движении...»\*\*\*\*

Отдавая дань глубочайшего уважения этому легендарно-гуманному мыслителю, я спешу тем не менее тут же (во избежание недоразумения) отмежеваться от федоровских взглядов на «Общее Дело», и, в частности, от его взглядов на *функциональный максимум искусства*, т<ак> к<ак>, во-первых, отношусь скептически к всеобщему(?) *желанию*, прожив земную жизнь, впрячься вновь в ее лямку, во-вторых, будучи абсолютно чужд материалистического

\* Том II, стр. 241 оригинального издания. М., 1913.

\*\* Там же, стр. 239.

\*\*\* Ср. Ч. I главы IV, где я, говоря о возникновении искусства в веках, цитирую Н. Ф. Федорова и его взгляд на египетскую скульптуру.

\*\*\*\* Последний абзац, — как отмечает В. А. Кожевников в сноске к нему, — напечатан во II-м томе «Философии Общего Дела» (стр. 152—153) по разрозненным наброскам и по беседам Николая Федоровича об искусстве.

взгляда на бытие, я не верю в *возможность* и не вижу *надобности* всеобщего воскресения на тех «позитивистических» началах, которые грезилась Н. Ф. Федорову, и в-третьих, более того — считаю подобного рода воскресение просто *противоестественным*, в самом худшем смысле этого слова, ибо мыслю смерть как одно из звеньев в необходимом преобразении сущего (в видах вселенской эволюции).

Вместе с сим (как уже догадался, должно быть, читатель, на основании предшествующих глав) я широко расхожусь с Н. Ф. Федоровым в его общем *понимании искусства*. И прежде всего ставлю ему в вину то же, что и некоторым другим искусствоведам (в том числе З. Фрейду), коих я упоминал на этих страницах: Н. Ф. Федоров не только *не отделяет искусства от науки, религии и нравственности*, но еще ставит себе это в заслугу, поступая так вполне сознательно, как это видно, напр<имер>, из следующего его утверждения: «В своем правильном определении искусство не отделяется (sic! — Н. Е.) ни от науки, ни от нравственности и религии, и представляется таким, каким является оно в самой жизни рода человеческого...»\*.

Далее, подход Н. Ф. Федорова к искусству напоминает своей неправильностью подход Н. Г. Чернышевского, который полагал (в «Эстетическом отношении искусства к действительности»), что, за неимением перед глазами моря, можно удовольствоваться его изображением, т. е. — за недостатком вещи — ее *суррогатом*, произведение каковых и составляет назначение искусства. Приблизительно таково же назначение искусства и в глазах Федорова: лучше всего, конечно, воскресить покойников в *действительности*\*\*»; ну а коли это невозможно покамест, — примем с благодарностью «искусство подобий», т. е. «мнимое художественное восстановление».

О том, сколь велика ошибочность такого взгляда на искусство, граничащая с совершенным непониманием своей основной функции, объяснялось мною в главе IV (части 2-й) при определении специфического *идеала*, заключенного в художественных произведениях сверхмастерского ранга.

Наконец, не следует забывать, что рядом с искусством в значении сверхмастерства существует и имеет все права на существование, испокон веков, — искусство в значении не большем, чем *ма-*

\* Философия Общего Дела. Т. II. С. 242: «Искусство подобий (мнимого художественного восстановления) и искусство действительности (действительное воскрешение)».

\*\* Это *Коперниканское* искусство, по выражению Федорова, которое он противопоставлял *Птоломеевскому* искусству, под которым он подразумевал искусство подобий.

*стерство*, каковое, в бесконечном разнообразии своих проявлений, начиная с орнаментики и кончая творческими взлетами в область будущего (т. е. того, что еще *не* существовало вовсе) не имеет никакого отношения к идее *воскресения*, т. е. никаким путем (хотя бы отдаленным) функционально с ним не связывается.

Но надо сказать правду, и притом во всеуслышание: взгляды Н. Ф. Федорова на искусство и его высказывания о священной функции художественных произведений таят в себе несомненно зерно истины или — говоря точнее и менее фигурально — высокополезную «рабочую» (в нужном направлении наводящую) мысль.

Если невозможно, как мы только что видели, сводить *все* значение искусства, *raison d'être* его различных видов исключительно к воскрешательной функции, то тем не менее вполне допустимо и даже более того — само собой дифференцируется (среди прочих видов искусства) и особое *искусство воскрешения*, которое, согласно своей функции (столь ясно выраженной в его определении) относится ближе всего к искусству сверхмастерского ранга.

Что это особое *искусство воскрешения* и есть, собственно говоря, то *наивысшее*, по роду, искусство, какое составляет (еще не будучи осознанным вполне и утонченным) *основной предмет* и истории искусства, и эстетики, и социологии искусства, и вообще искусствоведения, — ясно для каждого, кто дал себе труд ознакомиться с предшествующими главами настоящей книги.

Признаем тут же — в подкрепление *главенства* такого искусства, — что именно *ему* дана возможность использования, в своих высших целях, *всех* прочих видов искусства (как «подсобных» в отношении к нему), включая и искусство театральное, — подобно тому как этому последнему дано (его сложнейшей «синтетической» спецификой) использование и музыки, и живописи, и поэзии, и прочих всевозможных искусств, из сочетанья коих вырастает его предельно-творческая мощь.

«*Искусство воскрешения*»...

Кого?.. И только ли «кого»? или также и *чего* (в отличие от учения Н. Ф. Федорова)?

*Неограниченно. — Вообще. — Всеохватно*, по возможности: — *Всевоскрешение!* — Вот *идеальная функция* сверхмастерского искусства!

А каков в этом смысл? Какова благая цель *всевоскрешения* и искусства, к нему ведущего?

Ценность того и другого — есть ценность присущих человеку *идеалов*, которые вытекают из признанья, что *самое горькое и страшное на свете — это утрата того, что нам дорого*. — Будь это образ любимого человека, наш первый героический порыв, бурная радость от избегнутой опасности, опьяняющий пейзаж, послуживший фоном любовного общения, церковный ритуал,

умиливший нас в детстве! — мы не миримся с мыслью, что все это *безвозвратно* исчезло.

Между Федоровской *утопией* «позитивно»-религиозного характера и моим метапсихологическим пониманьем «искусства воскрешения» *нет* знака равенства, потому что в своем понимании функции искусства я имею в виду (и любовно учитываю!) не только интересы наших предков (в их независимом от нашей памяти или зависимом от нее существовании), но и *нас самих*, жаждущих *своего* воскресения в том виде, в каком знали мы себя некогда (в нашей юности, в нашем детстве, в особые мгновения нашего бытия!) — *нас самих*, томящихся по исчезнувшим настроениям, испытанным нами когда-то, не закрепленным ни в каком дневнике, совершенно забытым и в то же время скрытно-памятных нам.

Я задержусь чуть-чуть на нескольких примерах!

Вот говорят: искусство — это воплощение *мечты*, идеала. — Пожалуй, то не только «фраза», если иметь в виду самую *сущность* какой-нибудь «заветной» мечты или идеала.

Разумеется, мечта мечте — рознь: если я мечтаю, напр<имер>, о письменном столе из красного дерева, то, скопив деньги, я могу осуществить такую мечту и вовсе без искусства; а не имея денег, вряд ли искусство, представляющее тот же стол, в самом роскошном виде, на... картине или его счастливого обладателя, заменит мне самый стол или даст радость сопереживания «собственнического удовольствия» от работы за таким столом!

Другое дело, если, пользуясь этой «столовой» темой, искусство вызовет передо мною *скрытый* дотолк от моего сознания или только не вполне осознанный мной раньше образ родственного мне мечтателя, для которого аналогичная покупка нужна, скажем, ради инфантильного тщеславия (когда мне было 5 лет, я мечтал, помнится, о золотых сапогах!) или которому такой стол из красного дерева нужен как один из признаков достатка, зажиточности и, значит, — известного могущества (вспомним «волю к власти» Фридриха Ницше!) или только для того, чтобы соблазнить Марью Ивановну, которая «снобировует», «эстетничает» и воображение которой можно пленить образом человека, занимающегося среди дорогой изящной обстановки! или же такой стол желателен, чтобы досадить наглым соперникам, не дающим покоя своим чванством и кичащимся своим богатством и «вкусом» («inferiority complex» А. Адлера<sup>3)</sup>) или, м<ожет> б<ыть>, в воспоминанье о любимейшем родственнике или друге, отдававшем предпочтение, перед прочею, — мебели из красного дерева! и т. п.

Искусство, способное *обнаружить* — путем показа на другом — *меня самого* (такого *поверхностного*, казалось, в своей прозаической мечте о «столе из красного дерева», а на самом деле изрядно *скрытого* от самого себя), притом способное раскрыть или

только показать в намеке тайные пружины моей заветной мечты, т. е., в известном смысле, *воскресить* и явить в живом образе этого самого иррационального «мечтателя о письменном столе из красного дерева», — такое искусство, всеконечно, мне интимнейшим образом *нужно, интересно и исключительно ценно!* — «исключительно» потому, что *то, что может быть достигнуто таким искусством, не может быть достигнуто ничем иным на свете.* — Рядом с таким искусством или, вернее, рядом с таким пониманием искусства, поистине жалкою кажется сентенция о нем как о «воплощении мечты» в устах горе-эстетиков типа Н. Г. Чернышевского: мол, коли *мечтаешь* прокатиться в Венецию, но сие тебе не по карману, — купи открытку с видом Венеции и скользи себе «вприглядку» по каналам, пока не надоест!.. Слабо!

Как я давеча заметил, — мечта мечте рознь! Одно дело — *конкретное желание* напиток, скажем, чаю с вареньем — желанье, облеченное в эвфемистическую форму «мечты»; другое дело — *подлинная мечта*, которая никогда не бывает конкретна, а всегда несколько туманна, как в своем источнике, так и в конечном домогании, почему и не в состоянии быть вполне доступной сознанию! Она может быть опознана, во всей своей иррациональной прелести, лишь через искусство, и именно искусство сверхмастерского ранга, *воскрешающее* эту мечту из-под «наносных песков» повседневности и дающую нужную пищу для ее благоденствия.

Мечты, которыми тайно живет человечество, потому и мечты, что *не-конкретные* желанья — слишком хорошо нам *известные* в нашей житейской борьбе за их осуществление.

Мы большей частью не знаем вполне ясно и подробно наших интимнейших желаний. Предмет нашей мечты, грезы, наш лелеемый идеал остается *сокровенным* для нас и часто совсем затененным для нашего сознания «трезвой действительностью».

Помню, меня ужасно удивило однажды мое двойственное отношение к знаменитому артисту X, которого я полагал, что ненавижу как человека, невзирая на его огромный талант, и что, — выдайся случай остаться с ним наедине в «укромной обстановке», — я бы, что называется, изничтожил его своим презрением, а во сне, пожалуй, и убил бы его или избил (согласно фрейдовскому толкованию сновидений как «исполнений наших тайных желаний»). И что же? — Когда мне этот X. приснился как раз в требуемой обстановке, с глазу на глаз, — я оказался чрезвычайно нежен к нему в своем обращении, лстивым даже, заискивающим и наслаждался его обществом, держа себя, как говорится, совсем «неподобающим образом». Эге! — сказал я себе, по пробуждении, — вот и доверяйся себе после этого! Мечтал расправиться с этим

«субъектом», а когда дело дошло до осуществления такой мечты, — чуть не стал целоваться с намеченной жертвой!

Мы *не* знаем себя досконально и наши собственные мечты бывают часто *тайными* для нас самих!.. Они дремлют, скрытые от нашего дневного сознания, на самом дне наших душ! И только «под ударом смычка виртуоза» (как выразился бы Н. В. Гоголь<sup>4</sup>) они неожиданно пробуждаются, как бы *воскресая из небытия!* Мы себя узнаем тогда каким-то пронзительным знанием! узнаем себя в своих самых затаенных мечтах! узнаем в «святая святых» нашего смятенного «дневной» сутолокой Я!

Но рядом с таким *воскрешеньем*, возможным для сверхмастерского искусства, я — в отличие от той же утопии Н. Ф. Федорова — обращаю сугубое внимание на то обстоятельство, что, кроме нас *сегодняшних*, в нашей душе обитают еще другие «мы» — «мы» *давнишние*, наследственно отягченные, насчитывающие много тысячелетий своего явного и скрытого существования.

Эти древние существа, в нас живущие, не мирятся, как мы, с *утратой* того, что им было некогда дорого, и так же, как мы, мечтают о *воскрешении былого*. Оно чуждо нашим *сегодняшним Я*, это былое — оно кровно близко нашим *давнишним Я!*.. Но кто в минуты томления своего духа или в минуты особой тревоги его различит *время* своего Я? *число* вековых его напластований?... — *Я сегодняшнее*, дневное, явное, не хочет — скажем — кровавой распри с врагом! Но *Я давнишнее*, ночное, скрытое, хочет порою зверской потехи, хочет ее вне всякой мысли о мести, хочет просто потому, что к ней влечет его многотысячелетний искус охотника, воина и преступника, в глазах нашего современного Я! И когда мы видим на сцене ужасную трагедию, мучительную драму, смертоубийственную мелодраму или смотрим на экране кинематографа фильм из бандитской жизни, рискованную авантюру в девственных джунглях, сцены насилия, боя, утонченной мести, кровожадной эротики и т. п., — в нас просыпается, в нас *воскресает* неподвластный цивилизации дух наших древних предков и тешится, и иллюзорно *соучаствует* в явленном ему искусством, и успокаивается под конец потехи, *удовлетворенный* в своей *исконной потребности*.

