НИКОЛАЙ БЕРДЯЕВЪ.



КРИЗИСЪ ИСКУССТВА.

Изданіе Г. А. ЛЕМАНА и С. И. САХАРОВА.
Москва —1918 г.

Пров. 1935



196862

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА

Печать Торг. Дома Г. А. ЛЕМАНЪ и П. С. ФИЛИППОВЪ.
Москва, Маросейка, 11.

Кризисъ искусства *).

§

Много кризисовъ искусство пережило за свою исторію. Переходы отъ античности къ средневѣковью и отъ средневѣковья къ возрожденію ознаменовывались такими глубокими кризисами. Но то, что происходитъ съ искусствомъ въ нашу эпоху, не можетъ быть названо однимъ изъ кризисовъ въ ряду другихъ. Мы присутствуемъ при кризисѣ искусства вообще, при глубочайшихъ потрясеніяхъ въ тысячелѣтнихъ его основахъ. Окончательно померкъ старый идеалъ классически-прекраснаго искусства и чувствуется, что нѣтъ возврата къ его образамъ. Искусство судорожно стремится выйти за свои предѣлы. Нарушаются грани, отдѣляющія одно искусство отъ другого и искусство вообще отъ того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда еще такъ остро не стояла проблема отношенія искусства и жизни, творчества и бытія, никогда еще не было такой жажды перейти отъ творчества произведеній искусства къ творчеству самой жизни, новой жизни. Сознается безсиліе творческаго акта человѣка, несоотвѣтствіе между творческимъ заданіемъ и творческимъ осуществленіемъ. Наше время одинаково знаетъ и небывалое творческое дерзновеніе и небывалую творческую слабость. Человѣкъ послѣдняго творческаго дня хочетъ сотворить еще никогда не бывшее и въ своемъ творческомъ изступленіи переступаетъ всѣ предѣлы и всѣ границы. Но

*) Публичная лекція, прочитанная въ Москвѣ 1 ноября 1917 г.

этотъ послѣдній человѣкъ не создаетъ уже такихъ совершенныхъ и прекрасныхъ произведеній, какія создавалъ болѣе скромный человѣкъ былыхъ эпохъ.

Съ противоположныхъ концовъ намѣчается кризисъ стараго искусства и исканіе новыхъ путей. Въ современномъ искусствѣ можно открыть стремленія синтетическія и стремленія аналитическія, направленныя въ стороны противоположныя. И стремленія къ синтезу искусствъ, къ сліянію ихъ въ единую мистерію, и противоположныя, стремленія къ аналитическому расчлененію внутри каждаго искусства одинаково колеблятъ границы искусства, одинаково обозначаютъ глубочайшій кризисъ искусства. Синтетическія стремленія намѣчались уже у Ст. Малларме. И самимъ яркимъ украшеніемъ этихъ стремленій была музыкальная драма Р. Вагнера. Символисты были провозвѣстниками этихъ синтетическихъ сремленій. Нѣкоторые изъ нихъ хотѣли вывести искусство изъ кризиса черезъ возвращеніе къ органической художественной эпохѣ. Искусства—продуктъ дифференціаціи. Они—храмового, культового происхожденія, они развѣлись изъ нѣкотораго органическаго единства, въ которомъ всѣ части были подчинены религіозному центру. Многіе символисты нашаго поколѣнія и поколѣнія предшествующаго мечтали о возвращеніи искусству значенія литургическаго и сокральнаго. Сокральное искусство міра античнаго и міра средневѣковаго, самыхъ яркихъ органическихъ эпохъ въ исторіи человѣческой культуры, оставалось для нихъ манящимъ и плѣнительнымъ, и зовъ прошлаго былъ сильнѣе для нихъ зова будущаго. Мы переживаемъ конецъ Ренессанса, изживаемъ послѣдніе остатки той эпохи, когда отпущены были на свободу человѣческія силы и шипучая игра ихъ пораждала красоту. Нынѣ эта свободная игра человѣческихъ силъ отъ возрожденія перешла къ вырожденію, она не творитъ уже красоты. И остро чувствуется неизбѣжность новаго направленія для творческихъ силъ человѣка. Слишкомъ свободенъ сталъ человѣкъ, слишкомъ опустошенъ своей пустой свободой, слишкомъ

обезсиленъ длительной критической эпохой. И затосковалъ человѣкъ въ своемъ творчествѣ по органичности, по синтезу, по религіозному центру, по мистеріи.

Самымъ блестящимъ теоретикомъ этихъ синтетически-органическихъ стремленій является у насъ Вячеславъ Ивановъ. Футуристамъ долженъ онъ казаться наиболѣе пассеистомъ Его проповѣдь соборности въ искусствѣ обращена назадъ, къ древнимъ истокамъ искусства и культуры. Онъ—вѣчный александріецъ по своей настроенности и, какъ александріецъ, переживаетъ онъ соборность, органичность и сокральность древней, архаической Греціи. Когда Вяч. Ивановъ проповѣдуетъ теургическое искусство, то отъ проповѣди его вѣетъ реминистенціями и отраженіями старыхъ культуръ. Велика теургическая идея. Но теургическое заданіе для современнаго искусства легко можетъ превратиться въ навязанную извнѣ норму, добытую изъ далекаго прошлаго. Соборность В. Иванова совсѣмъ не имманентна нашему времени, она ему совершенно трансцендентна. Самъ В. Ивановъ—замѣчательный поэтъ, но его теоретическія стремленія въ нашу несоборную эпоху могутъ оказаться опасными для автономіи искусства. Въ живописи выразителемъ синтетическихъ исканій былъ Чурлянисъ. Онъ выходитъ за предѣлы живописи, какъ отдѣльнаго и самостоятельнаго искусства, и хочетъ синтезировать живопись съ музыкой. Онъ пытается въ музыкальной живописи выразить свое космическое чувствованіе, свое ясновидческое созерцаніе сложенія и строенія космоса. Онъ значителенъ и интересенъ по своимъ исканіямъ. Но живопись Чурляниса не адекватна его видѣніямъ, она есть несовершенный переводъ ихъ на чуждый языкъ. Онъ красочно безпомощенъ, живописно недостаточно одаренъ и исторію живописи не обогащаетъ новыми формами. Живопись Чурляниса—очень характерный примѣръ того, какъ синтетическія стремленія могутъ дѣйствовать разрушительно на искусство, и во всякомъ случаѣ выражать глубокое недовольство искусствомъ: стремленіе къ синтезу искусствъ и

навязываніе искусству мистики могутъ разрушать художественную форму. Несоизмѣримо болѣе могущественъ другой выразитель синтетическихъ стремленій. Я имѣю въ виду революціонный геній Скрябина. Я не знаю въ новѣйшемъ искусствѣ никого, въ комъ былъ бы такой изступленный творческій порывъ, разрушающій старый міръ и созидающій міръ новый. Музыкальная геніальность Скрябина такъ велика, что въ музыкѣ ему удалось адекватно выразить свое новое, катастрофическое міроощущеніе, извлечь изъ темной глубины бытія звуки, которые старая музыка отметала. Но онъ не довольствовался музыкой и хотѣлъ выйти за ея предѣлы. Онъ хотѣлъ сотворить мистерію, въ которой синтезировались бы всѣ искусства. Мистерію онъ мыслилъ эсхатологически. Она должна быть концомъ этого міра. Всѣ творческія цѣнности того мірового эона, къ которому мы подходимъ, войдутъ въ мистерію. И этотъ міръ кончится, когда зазвучатъ звуки послѣдней мистеріи. Творческая мечта Скрябина неслыханна по своему дерзновенію и врядъ ли въ силахъ онъ былъ ее осуществить. Но самъ онъ былъ изумительное явленіе творческаго пути человѣка. Этотъ творческій путь человѣка смѣтаетъ искусство въ старомъ смыслѣ слова, казавшееся вѣчнымъ. Синтетическія исканія влекутъ къ мистеріи и этимъ выводятъ за границы не только отдѣльныхъ искусствъ, но и искусства вообще. Что же дѣлается съ искусствомъ въ современныхъ аналитическихъ стремленіяхъ?

§.

Постиженіе глубочайшаго кризиса искусства даютъ не синтетическія исканія, а исканія аналитическія. Исканія синтеза искусства, исканія мистеріи, опыты возврата къ искусству литургическому и сокральному представлены замѣчательными творцами и мыслителями, но въ нихъ многое сохраняется отъ стараго и вѣчнаго искусства, не окончательно поколеблена его основа. Въ стрем-

леніи къ синтезу ничто не разлагается, космическій вѣтеръ не сноситъ художниковъ творцевъ и художественныя творенія съ тѣхъ вѣковѣчныхъ мѣстъ, которыя имъ уготовлены въ органическомъ строѣ земли. Даже въ революціонномъ искусствѣ Скрябина замѣчается не столько космическое разложеніе и распыленіе, сколько завоеванія новыхъ сферъ. Но у Скрябина была даже слишкомъ большая вѣра въ искусство и связь его съ великимъ прошлымъ не была порвана. Совсѣмъ другую природу и другой смыслъ имѣютъ тѣ явленія, которыя я называю аналитическими стремленіями въ современномъ искусствѣ, расщепляющими и разлагающими всякій органическій синтезъ и стараго природнаго міра и стараго художества. Кубизмъ и футуризмъ во всѣхъ его многочисленныхъ оттѣнкахъ являются выраженіями этихъ аналитическихъ стремленій, разлагающихъ всякую органичность. Эти вѣянія послѣдняго дня и послѣдняго часа человѣческаго творчества окончательно разлагаютъ старое прекрасное, воплощенное искусство, всегда связанное съ античностью, съ кристальными формами плоти міра. Наиболѣе значительныхъ результатовъ эти теченія достигаютъ въ живописи.

Кубизмъ представленъ геніальнымъ художникомъ Пикассо. Когда смотришь на картины Пикассо, то думаются трудныя думы [1]). «Пропала радость воплощенной, солнечной жизни. Зимній космическій вѣтеръ сорвалъ покровъ за покровомъ, опали всѣ цвѣты, всѣ листья, содрана кожа вещей, спали всѣ одѣянія, вся плоть, явленная въ образахъ нетлѣнной красоты, распалась. Кажется, что никогда уже не наступитъ космическая весна, не будетъ листьевъ, зелени, прекрасныхъ покрововъ, воплощенныхъ синтетическихъ формъ. Кажется, что послѣ страшной зимы Пикассо міръ не зацвѣтетъ уже какъ

---

[1]) Здѣсь я воспроизвожу нѣкоторыя мѣста изъ статьи о Пикассо, которая напечатана ниже. Для конструкціи моего „Кризиса искусства“ необходимъ Пикассо, какъ примѣръ, на которомъ я развиваю свои мысли объ искусствѣ. Перефразировать же самого себя я считаю лишнимъ.

прежде, что въ эту зиму падаютъ не только всѣ покрова, но и весь предметный, тѣлесный міръ расшатывается въ своихъ основахъ. Совершается какъ бы таинственное распластываніе космоса. Все болѣе и болѣе невозможно становится синтетически-цѣлостное художественное воспріятіе и творчество. Все аналитически разлагается и расчленяется. Такимъ аналитическимъ расчлененіемъ хочетъ художникъ добраться до скелета вещей, до твердыхъ формъ, скрытыхъ за размягченными покровами. Матеріальные покровы міра начали разлагаться и распыляться и стали искать твердыхъ субстанцій, скрытыхъ за этимъ размягченіемъ. Въ своемъ исканіи геометрическихъ формъ предметовъ, скелета вещей, Пикассо пришелъ къ каменному вѣку. Но это—призрачный каменный вѣкъ. Тяжесть, скованность и твердость геометрическихъ фигуръ Пикассо лишь кажущаяся. Въ дѣйствительности геометрическія тѣла Пикассо, склапные изъ кубиковъ скелеты тѣлеснаго міра, распадутся отъ малѣйшаго прикосновенія. Послѣдній пластъ матеріальнаго міра, открывшійся Пикассо-художнику послѣ срыванія всѣхъ покрововъ,—призрачный, а не реальный. Пикассо—безпощадный разоблачитель иллюзій воплощенной, матеріально-синтезированной красоты. За плѣняющей и прельщающей женской красотой онъ видитъ ужасъ разложенія, распыленія. Онъ, какъ ясновидящій, смотритъ черезъ всѣ покровы, одежды, напластованія, и тамъ, въ глубинѣ матеріальнаго міра, видитъ свои складныя чудовища Это—демоническія гримасы скованныхъ духовъ природы. Еще дальше пойти въ глубь, и не будетъ уже никакой матеріальности,—тамъ уже внутренній строй природы, іерархія духовъ. Живопись, какъ и всѣ пластическія искусства, была воплощеніемъ, матеріализаціей. Высшіе подъемы старой живописи давали кристаллизованную, оформленную плоть. Живопись была связана съ крѣпостью воплощеннаго физическаго міра, и устойчивостью оформленной матеріи. Нынѣ живопись переживаетъ небывалый еще кризисъ. Если глубже вникнуть въ этотъ кризисъ, то его нельзя назвать иначе,



Пикассо. Королева Изабо

какъ дематеріализаціей, развоплощеніемъ живописи. Въ живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природѣ пластическихъ искусствъ. Все уже какъ будто изжито въ сферѣ воплощенной, матеріально-кристаллизованной живописи. Въ современной живописи не духъ воплощается, матеріализуется, а сама матерія дематеріализуется, развоплощается, теряетъ свою твердость, крѣпость, оформленность. Живопись погружается въ глубь матеріи и тамъ, въ самыхъ послѣднихъ пластахъ, не находитъ уже ,матеріальности. У Пикассо колеблятся границы физическихъ тѣлъ. Въ современномъ искусствѣ духъ какъ будто бы идетъ на убыль, а плоть дематеріализуется. Это—очень глубокое потрясеніе для пластическихъ искусствъ, которое колеблетъ самое существо пластической формы Дематеріализація въ живописи можетъ производить впечатлѣніе окончательнаго краха искусства. Кажется, что въ самой природѣ, въ ея ритмѣ и круговоротѣ что-то безповоротно надломилось и измѣнилось. Міръ мѣняетъ свои покровы. Матеріальные покровы міра были лишь временной оболочкой. Ветхія одежды бытія гніютъ и спадаютъ».

§.

Нарушаются всѣ твердыя грани бытія, все декристаллизуется, распластовывается, распыляется. Человѣкъ переходитъ въ предметы, предметы входятъ въ человѣка, одинъ предметъ переходитъ въ другой предметъ, всѣ плоскости смѣщаются, всѣ планы бытія смѣшиваются. Это новое ощущеніе міровой жизни пытается выразить футуристическое искусство. Кубизмъ былъ лишь однимъ изъ выраженій этого космическаго вихря, смѣщающаго все съ своихъ мѣстъ. Футуризмъ во всѣхъ своихъ нарастающихъ разновидностяхъ идетъ еще дальше. Это—сплошное нарушеніе черты осѣдлости бытія, исчезновеніе всѣхъ опредѣленно очерченныхъ образовъ предметнаго міра. Въ старомъ, казавшемся вѣчнымъ, искус-

ствѣ образъ человѣка и человѣческаго тѣла имѣлъ твердыя очертанія, онъ былъ отдѣленъ отъ образовъ другихъ предметовъ міра, отъ минераловъ, растеній и животныхъ, отъ комнатъ, домовъ, улицъ и городовъ, отъ машинъ и отъ безконечныхъ міровыхъ пространствъ. Въ искусствѣ футуристическомъ стирается грань, отдѣляющая образъ человѣка отъ другихъ предметовъ, отъ огромнаго машинизированнаго чудовища, именуемаго современнымъ городомъ. Маринетти провозглашаетъ въ своихъ манифестахъ: «Наши тѣла входятъ въ диваны, на которые мы садимся, а диваны входятъ въ насъ. Автобусъ мечется на дома, мимо которыхъ проѣзжаютъ, и въ свою очередь дома бросаются на автобусъ и сливаются съ нимъ». Человѣческій образъ исчезаетъ въ этомъ процессѣ космическаго распыленія и распластованія. Футуристы хотѣли бы съ паѳосомъ добить и испепелить образъ человѣка, всегда укрѣплявшійся отдѣленнымъ отъ него образомъ матеріальнаго міра. Когда зашатался въ своихъ основахъ матеріальный міръ, зашатался и образъ человѣка. Дематеріализирующійся міръ проникаетъ въ человѣка и потерявшій духовную устойчивость человѣкъ растворяется въ разжижженномъ матеріальномъ мірѣ. Футуристы требуютъ перенесенія центра тяжести изъ человѣка въ матерію. Но это не значитъ, что ихъ можно назвать матеріалистами въ старомъ смыслѣ слова. Человѣкъ исчезаетъ, какъ исчезаетъ и старая матерія, съ которой онъ былъ соотносителенъ. «Уничтожить «я» въ литературѣ, т.-е. уничтожить всякую психологію», такъ формулируетъ одинъ изъ пунктовъ своей программы Маринетти. «Человѣкъ не представляетъ больше абсолютно никакого интереса. Итакъ, устранить изъ литературы. Замѣстить его, наконецъ, матеріей, сущность которой надо постигнуть порывами интуиціи. Выслушать сквозь свободные объекты и капризные моторы дыханія, чувствительность и инстинкты металловъ, камней, дерева, и пр. Замѣстить психологію человѣка, отнынѣ исчерпанную, лирическимъ нахожденіемъ матеріи». «Насъ интересуетъ твер-

дость стальной пластинки сама по себѣ, т.-е. непонятный и нечеловѣческій союзъ ея молекулъ и электроновъ, которые противятся, наприм., проникaнію ядра. Теплота куска желѣза или дерева отнынѣ болѣе волнуетъ насъ, чѣмъ улыбка или слезы женщины». «Нужно, кромѣ того, давать тяжесть и запахъ предметовъ, чѣмъ до сихъ поръ пренебрегали въ литературѣ. Стараться, наприм., передать пейзажъ запаховъ, воспринимаемыхъ собакой. Прислушиваться къ моторамъ и воспроизводить ихъ рѣчи. Матерія всегда разсматривалась разсѣяннымъ, холоднымъ я, черезчуръ занятымъ самимъ собою, полнымъ предразсудковъ мудрости и навожденій человѣческихъ». Вражда къ человѣку, къ человѣческому «я» явственно видна въ футуристическихъ манифестахъ Маринетти. Тутъ скрыто основное противорѣчіе футуризма. Футуристы хотятъ развить ускоренное движеніе и отрицаютъ источникъ творческаго движенія—человѣка. Нѣтъ того рычага, которымъ футуризмъ могъ бы перевернуть міръ. Настоящаго движенія нѣтъ въ футуризмѣ, футуристы находятся во власти нѣкоего мірового вихря, не вѣдая смысла происходящаго съ ними и въ сущности оставалось пассивными. Они захвачены какимъ-то процессомъ, кружатся въ немъ съ все возрастающимъ ускореніемъ, но активными творцами не являются. Они находятся во власти разложенія матеріальнаго міра. Футуризмъ имѣетъ огромное симптоматическое значеніе, онъ обозначаетъ не только кризисъ искусства, но и кризисъ самой жизни. Къ сожалѣнію агитаціонные манифесты у футуристовъ преобладаютъ надъ художественнымъ творчествомъ. Въ этихъ манифестахъ выражаютъ они свое измѣнившееся чувство жизни. Но они безсильны адекватно выразить это новое чувство жизни въ произведеніяхъ искусства. Это творческое безсиліе особенно чувствуется въ футуристической поэзіи и литературѣ. Совершается декристаллизація словъ, распластованіе слова, разрывъ слова съ Логосомъ. Но новаго космическаго ритма, новаго лада футуристы не улавливаютъ. Бѣда футуризма въ томъ, что онъ слишкомъ

обращенъ назадъ, отрицательно прикованъ къ прошлому, слишкомъ занятъ сведеніемъ съ нимъ счетовъ и все не переходитъ къ новому творчеству въ свободѣ. Онъ есть лишь переходное состояніе, скорѣе конецъ стараго искусства, чѣмъ созиданіе новаго искусства. Футуристы поверхностью своей ощутили глубочайшія процессы измѣненія въ жизни человѣческой и міровой. Но они пребываютъ въ глубочайшемъ духовномъ невѣжествѣ, у нихъ нѣтъ никакого духовнаго знанія смысла происходящаго, нѣтъ той напряженной духовной жизни, которая дѣлала бы видѣмыми не только разложенія старыхъ міровъ, но и возникновенія новыхъ міровъ. Необходимо философски подойти къ познанію футуризма.

§

Гдѣ искать жизненные истоки футуристическихъ настроеній и футуристическихъ теченій въ искусствѣ? Что случилось въ мірѣ? Какой фактъ бытія породилъ новое жизнеощущеніе? Былъ какой то роковой моментъ въ человѣческой исторіи, съ котораго начала разлагаться всякая жизненная кристальность и жизненная устойчивость. Безконечно ускорился темпъ жизни и вихрь, поднятый этимъ ускореннымъ движеніемъ, захватилъ и закрутилъ человѣка и человѣческое творчество. Близоруко было бы не видѣть, что въ жизни человѣчества произошла перемѣна, послѣ которой въ десятилѣтіе происходятъ такія же измѣненія, какія раньше происходили въ столѣтія. Въ старой красотѣ человѣческаго быта и человѣческаго искусства что то радикально надломилось съ этого критическаго момента, съ этого революціоннаго событія. Погибла архитектура,—это лучшее выраженіе всякой органической художественной эпохи. Новое архитектурное творчество ознаменовывается лишь построеніемъ огромныхъ вокзаловъ и гостинницъ. Вся творческая энергія человѣка уходитъ на изобрѣтеніе и построеніе автомобилей и аэроплановъ, на изобрѣтеніе спосо-

бовъ ускореннаго передвиженія. Красота стараго быта была статична. Храмъ, дворецъ, деревенская усадьба— статичны, они расчитаны на устойчивость жизни и на медлительный ея темпъ. Нынѣ все стало динамическимъ, все статически-устойчивое разрушается, смѣтается скоростью механическаго движенія. Но новый динамическій стиль не созданъ и является сомнѣніе въ возможности созданія такого стиля. Декаденство было первоначальной стадіей этого процесса. Но оно было обращено назадъ, въ немъ было болѣзненное, полное тоски воспріятіе процесса жизни, убивающаго красоту. Декаденты—эстеты. Футуризмъ—послѣдующая стадія этого процесса, онъ хочетъ быть обращеннымъ впередъ, въ немъ восторженное воспріятіе этого процесса жизни, полное отданіе себя этому процессу. Футуристы—антиэстеты. Что же случилось, откуда все пошло?

Въ міръ побѣдоносно вошла машина и нарушила вѣковѣчный ладъ органической жизни. Съ этого революціоннаго событія все измѣнилось въ человѣческой жизни, все надламилось въ ней. Это событіе нельзя достаточно высоко оцѣнить. Огромное значеніе его— не только соціальное, но и космическое. Возростаніе значенія машины и машинности въ человѣческой жизни означаетъ вступленіе въ новый міровой эонъ. Ритмъ органической плоти въ міровой жизни нарушенъ. Жизнь оторвалась отъ своихъ органическихъ корней. Органическая плоть замѣняется машиной, въ механизмѣ находитъ органическое развитіе свой конецъ. Машинизація и механизація — роковой, неотвратимый космическій процессъ. Нельзя удержать старую органическую плоть отъ гибели. Лишь на поверхностный взглядъ машинизація представляется матеріализаціей, въ которой погибаетъ духъ. Процессъ этотъ не есть переходъ отъ болѣе сложнаго органическаго къ болѣе простому неорганическому. При болѣе глубокомъ взглядѣ машинизація должна быть понята, какъ дематеріализація, какъ распыленіе плоти міра, распластованіе матеріальнаго состава космоса. Машина сама по себѣ не можетъ убить духа,

она скорѣе способствуетъ освобожденію духа изъ плѣна у органической природы. Машина есть распятіе плоти міра. Побѣдное ея шествіе истребляетъ всю органическую природу, несетъ съ собою смерть животнымъ и растеніямъ, лѣсамъ и цвѣтамъ, всему органически, естественно прекрасному. Романтическая печаль о погибающей прекрасной плоти этого міра, цвѣтахъ, деревьяхъ, прекрасныхъ человѣческихъ тѣлахъ, прекрасныхъ церквахъ, дворцахъ и усадьбахъ, безсильна остановить этотъ роковой процессъ. Такъ свершается судьба плоти міра, она идетъ къ воскресенію и къ новой жизни черезъ смерть. Футуризмъ есть пассивное отраженіе машинизаціи, разлагающей и распыляющей старѣющую плоть міра. Футуристы воспѣваютъ красоту машины, восторгаются ея шумомъ, вдохновляются ея движеніемъ. Прелесть мотора замѣнила для нихъ прелесть женскаго тѣла или цвѣтка. Они находятся во власти машины и новыхъ ощущеній съ ней связанныхъ. Чудеса электричества замѣнили для нихъ чудеса божественно-прекрасной природы. Иныхъ плановъ бытія, скрытыхъ за физическими покровами міра, они не знаютъ и не хотятъ знать. Отрицаніе потустороннаго—одинъ изъ пунктовъ футуристической программы. Поэтому они отражаютъ лишь процессъ разложенія въ физическомъ планѣ. Въ своемъ творчествѣ они воспринимаютъ лишь осколки и клочья старой плоти міра, отражаютъ смѣщенія плановъ, не вѣдая смысла происходящаго.

§

Лишь духовное знаніе человѣка можетъ постигнуть переходъ отъ стараго, разлагающагося міра къ міру новому. Лишь творчески-активное отношеніе человѣка къ стихійно совершающемуся процессу можетъ порождать новую жизнь и новую красоту. Поколѣніе футуристовъ всѣхъ оттѣнковъ слишкомъ пассивно отражаетъ этотъ стихійный процессъ. Въ такихъ самоно-



Пикассо.

вѣйшихъ теченіяхъ, какъ супраматизмъ, остро ставится давно уже назрѣвшая задача окончательнаго освобожденія чистаго творческаго акта отъ власти природно-предметнаго міра. Живопись изъ чисто красочной стихіи должна возсоздать новый міръ, совершенно непохожій на весь природный міръ. Въ ней не должно быть ни природы со всѣми ея образами, ни человѣка. Это не есть только освобожденіе искусства отъ сюжетности, это—освобожденіе отъ всего сотвореннаго міра, упирающееся въ творчество изъ ничего. Но возможенъ ли такой радикализмъ для футуристическаго сознанія? Я думаю, что у футуристовъ это есть лишь безсильный творческій жестъ и значеніе его лишь симптоматическое. Футуризмъ по своему чувству жизни и по своему сознанію совсѣмъ не радикаленъ, онъ—лишь переходное состояніе, болѣе конецъ стараго міра, чѣмъ начало новаго. Сознаніе футуристовъ остается на поверхности и никогда не проникаетъ оно вглубь космическихъ измѣненій. Они видятъ лишь поверхность совершающихся измѣненій и бурныхъ міровыхъ движеній. То, что совершается въ глубинѣ, остается для нихъ сокрытымъ. Они слишкомъ рабски зависятъ отъ процессовъ разложенія и распыленія старой плоти міра, матеріальной его оболочки, чтобы они въ силахъ были творить новый міръ, независимо отъ поразившаго ихъ внѣшняго процесса. Они находятся во власти процесса машинизаціи и творчество ихъ полно этой машинной предметности. Они освободились отъ человѣческихъ тѣлъ, отъ деревьевъ, морей и горъ, но не могутъ освободиться отъ моторовъ, отъ электрическаго свѣта, отъ аэроплановъ. Но вѣдь это тоже объективно-предметный міръ. Изъ него творятъ футуристы, а не изъ творческаго ничто человѣческаго духа. Творческій духъ отрицается ими, они болѣе вѣрятъ въ моторы и электрическія лампы. Футуристы въ томъ состояніи сознанія, въ которомъ они находятся, творятъ подъ властью мотора и отражаютъ измѣненія, совершаемыя моторомъ въ міровой жизни. Источникъ движенія не въ нихъ. Футури-

сты очень рѣзки въ своихъ выраженіяхъ, но въ существѣ они безнадежно умѣренны и зависимы отъ внѣшняго міра. И футуристамъ нужно противополагать несоизмѣримо большій радикализмъ и творческое дерзновеніе, выводящее за предѣлы этого міра. Пассеизмъ безсиленъ бороться съ футуризмомъ. Возвратъ къ старому искусству, къ старой красотѣ воплощеннаго міра, къ классическимъ нормамъ, невозможенъ. Міръ развоплощается въ своихъ оболочкахъ, перевоплощается. И искусство не можетъ сохраниться въ старыхъ своихъ воплощеніяхъ. Оно должно будетъ творить новыя, не матеріальныя уже тѣла, должно будетъ перейти въ иной планъ міра. Истинный смыслъ кризиса пластическихъ искусствъ—въ судорожныхъ попыткахъ проникнуть за матеріальную оболочку міра, уловить болѣе тонкую плоть, преодолѣть законъ непроницаемости. Это есть радикальный разрывъ искусства съ античностью. Въ христіанскомъ мірѣ все еще возможнымъ оказывалось Возрожденіе, обращенное къ античности. Формы человѣческаго тѣла остались неприкосновенными. Человѣческое тѣло—античная вещь. Кризисъ искусства, при которомъ мы присутствуемъ, есть, повидимому, окончательный и безповоротный разрывъ со всякимъ классицизмомъ.

§

Футуризмъ больше далъ въ живописи, чѣмъ въ литературѣ. Литературный футуризмъ наиболѣе проявилъ себя въ манифестахъ. Онъ бѣденъ художественнымъ творчествомъ. Есть нѣсколько талантливыхъ поэтовъ, есть у нихъ по нѣсколько талантливыхъ стихотвореній. Но единственнымъ замѣчательнымъ футуристомъ въ художественной прозѣ можетъ быть названъ Андрей Бѣлый. Онъ принадлежитъ къ поколѣнію символистовъ и всегда исповѣдывалъ символическую вѣру. Но въ художественной прозѣ А. Бѣлаго можно открыть образцы почти геніальнаго футуристическаго творче-



Пикассо.

ства [1]). Это чувствовалось уже въ его симфоніяхъ. «У А. Бѣлаго есть лишь ему принадлежащее художественное ощущеніе космическаго распластованія и распыленія, декристаллизаціи всѣхъ вещей міра, нарушенія и исчезновенія всѣхъ твердо установившихся границъ между предметами. Сами образы людей у него декристаллизуются и распыляются, теряются твердыя грани, отдѣляющія одного человѣка отъ другого и отъ предметовъ окружающаго его міра. Одинъ человѣкъ переходитъ въ другого человѣка, одинъ предметъ переходитъ въ другой предметъ, физическій планъ—въ астральный планъ, мозговой процессъ—въ бытійственный процессъ. Происходитъ смѣщеніе и смѣшеніе разныхъ плоскостей. Герою «Петербурга» начинало казаться, что и онъ, и комната, и предметы той комнаты перевоплощались мгновенно изъ предметовъ реальнаго міра въ умопостигаемые символы чисто логическихъ построеній: комнатное пространство смѣшивалось съ его потерявшимъ чувствительность тѣломъ въ общій бытійственный хаосъ, называемый имъ вселенной; сознаніе Николая Аполлоновича, отдѣляясь отъ тѣла, непосредственно соединялось съ электрической лампочкой письменнаго стола, называемой «солнцемъ сознанія». Этотъ отрывокъ можетъ быть названъ совершенно футуристическимъ по выраженному въ немъ чувству жизни. Для А. Бѣлаго, какъ писателя и художника, характерно, что у него начинается круженіе словъ и созвучій и въ этомъ вихрѣ словосочетаній распыляется бытіе, сметаются всѣ грани. Стиль А. Бѣлаго всегда въ концѣ концовъ переходитъ въ неистовое круговое движеніе. Это вихревое движеніе А. Бѣлый ощутилъ въ космической жизни и нашелъ для него адекватное выраженіе въ вихрѣ словосочетаній. Это—непосредственное выраженіе космическихъ вихрей въ словахъ. Въ вихревомъ наростаніи

---

[1]) По тѣмъ же основаніямъ, по которымъ я воспроизвелъ нѣкоторыя мѣста изъ статьи о Пикассо, воспроизвожу здѣсь нѣкоторыя мѣста изъ статьи о „Петербургѣ“ А. Бѣлаго.

словосочетаній и созвучій дается наростаніе жизненной и космической напряженности, влекущей къ катастрофѣ. А. Бѣлый расплавляетъ и распыляетъ кристаллы словъ, твердыя формы слова, казавшіяся вѣчными, и этимъ выражаетъ распластованіе и распыленіе кристалловъ всего вещнаго, предметнаго міра. Космическіе вихри какъ бы вырвались на свободу и разрываютъ, распыляютъ весь нашъ осѣвшій, отвердѣвшій, кристаллизованный міръ. Творчество А. Бѣлаго и есть кубизмъ въ художественной прозѣ, по силѣ равной живописному кубизму Пикассо. И у А. Бѣлаго срываются цѣльные покровы міровой плоти и для него нѣтъ уже цѣльныхъ органическихъ образовъ. Въ немъ погибаетъ старая, кристальная красота воплощеннаго міра и нарождается новый міръ, въ которомъ нѣтъ еще красоты. Въ художественной прозѣ А. Бѣлаго все также смѣщается со своего стараго, казавшагося вѣчнымъ мѣста, какъ и у футуристовъ. А. Бѣлый принадлежитъ новой эпохѣ, когда пошатнулось цѣлостное воспріятіе образа человѣка, когда человѣкъ проходитъ черезъ расщепленіе. Онъ погружаетъ человѣка въ космическую безмѣрность, отдаетъ его на растерзаніе космическихъ вихрей. Теряется граница, отдѣляющая человѣка отъ электрической лампы. Раскрывается астральный міръ. Твердыя границы физическаго міра охраняли съ противоположной стороны независимость человѣка, его собственныя твердыя границы, его кристальныя очертанія. Созерцаніе міра астральнаго, этого промежуточнаго міра между духомъ и матеріей, стираетъ границы, декристаллизуетъ и человѣка и окружающій его міръ. Всѣ эти вихри— астральные вихри, а не вихри физическаго міра или міра человѣчески-душевнаго». Футуристическое міроощущеніе и футуристическое творчество А. Бѣлаго тѣмъ радикально отличается отъ другихъ футуристовъ, что оно связано у него съ большимъ духовнымъ вѣдѣніемъ, съ созерцаніемъ иныхъ плановъ бытія. Изъ духовной жизни прозрѣваетъ А. Бѣлый процессъ космическаго распыленія и измѣненія всего космическаго лада, а не

изъ самой разлагающейся матеріальности міра. Вотъ почему онъ улавливаетъ новый космическій ритмъ, и въ этомъ сила его, какъ художника. Искусство А. Бѣлаго мучительно, оно не радуетъ непосредственно, какъ и все современное искусство. Онъ не достигаетъ художественнаго катарсиса. Но А. Бѣлый идетъ къ инымъ мірамъ, въ то время какъ футуристы въ слѣпотѣ идутъ къ зіяющей пустотѣ. Нужно принять футуризмъ, постигнуть его смыслъ и идти къ новому творчеству. Для этого же неизбѣженъ переходъ на другой путь, въ другой планъ, внѣ той линіи, по которой развивается современное искусство.

§

Искусство должно быть свободно. Это—аксіома очень элементарная, изъ за которой не стоитъ уже ломать копій. Автономность искусства утверждена навѣки. Художественное творчество не должно быть подчинено внѣшнимъ для него нормамъ, моральнымъ, общественнымъ или религіознымъ. Но автономія искусства совсѣмъ не означаетъ того, что художественное творчество можетъ или должно быть оторвано отъ духовной жизни и отъ духовнаго развитія человѣка. Свобода не есть пустота. Свободное искусство выростаетъ изъ духовной глубины человѣка, какъ свободной плодъ. И глубоко и цѣнно то лишь искусство, въ которомъ чувствуется эта глубина. Искусство свободно раскрываетъ всякую глубину и объемлетъ собой всю полноту бытія. Но тѣ, которые слишкомъ испугались гетерономныхъ принциповъ въ искусствѣ и подчиненія его внѣшнимъ нормамъ, думаютъ спасти автономность искусства тѣмъ, что насильственно обрекаютъ его на существованіе поверхностное и изолированное. Это и есть то, что я называю духовнымъ невѣжествомъ. Человѣкъ выброшенный на поверхность, человѣкъ съ распыленнымъ ядромъ «я», разорванный на миги и клочья, не можетъ создать силь-

наго и великаго искусства. Искусство неизбѣжно должно выйти изъ своего замкнутаго существованія и перейти къ творчеству новой жизни. Въ этомъ должна быть признана правда синтетическихъ стремленій въ искусствѣ. Теургія, о которой мечтали лучшіе символисты и провозвѣстники искусства религіознаго,—послѣдній предѣлъ человѣческаго творчества. Но сложны, мучительны и трагичны пути къ теургіи. Есть опасность слишкомъ преждевременно и внѣшне понятаго теургическаго искусства. Искусство не можетъ и не должно быть подчинено никакой внѣшней религіозной нормѣ, никакой нормѣ духовной жизни, которая будетъ трансцендентной самому искусству. Такимъ путемъ можетъ быть создано лишь тенденціозное искусство. Въ истинномъ же теургическомъ искусствѣ духовная жизнь человѣка будетъ просвѣчивать изнутри и религіозность его можетъ быть лишь совершенно имманентной. Р. Вагнеръ слишкомъ вѣрилъ въ сакральность старой культуры, слишкомъ вѣритъ въ это и В. Ивановъ. Теургическое творчество въ строгомъ смыслѣ слова будетъ уже выходомъ за границы искусства, какъ сферы культуры, какъ одной изъ культурныхъ цѣнностей, будетъ уже катастрофическимъ переходомъ къ творчеству самаго бытія, самой жизни. Путь къ нему лежитъ не черезъ охраненіе стараго искусства и старой культуры, не черезъ возвратъ къ прошлому и не черезъ реставрацію сакральнаго искусства міра античнаго и міра средневѣкового; путь къ нему лежитъ черезъ жертвенную рѣшимость пройти тотъ процессъ расщепленія, распластованія и распыленія, симптомы котораго мы видимъ въ кубизмѣ и футуризмѣ, и пережить этотъ космическій вихрь съ вѣрой въ неистребимость творческаго духа человѣка, ядра «я», призваннаго къ творческому дѣлу въ новую міровую эпоху. Футуристическая машинность есть лишь внѣшнее выраженіе глубиннаго метафизическаго процесса, измѣненіе всего космическаго лада, нарожденіе новаго космическаго ритма, который придетъ изъ глубины. Новое теургическое творчество, котораго не слѣдуетъ

искусственно упреждать, лежитъ въ другой линіи, въ духовномъ планѣ. Когда новые художники послѣдняго дня начинаютъ вставлять въ свои картины газетные объявленія и куски стекла, они доводятъ линію матеріальнаго разложенія до полнаго отказа отъ творчества. Въ концѣ этого процесса начинаетъ разлагаться самый творческій актъ и творческое дерзновеніе подмѣняется дерзкимъ отрицаніемъ творчества. Человѣкъ не пассивное орудіе мірового процесса и всѣхъ происходящихъ въ немъ разложеній, онъ—активный творецъ. Космическое распластованіе не истребляетъ личнаго духа, не истребляетъ «я» человѣка, если духъ человѣческій дѣлаетъ героическое усиліе устоять и творить въ новомъ космическомъ ритмѣ. Космическое распластованіе можетъ лишь способствовать выявленію и укрѣпленію истиннаго ядра «я». Человѣческій духъ освобождается отъ старой власти органической матеріи. Машина клещами вырываетъ духъ изъ власти у матеріи, разрушаетъ старую скрѣпку духа и матеріи. Въ этомъ—метафизическій смыслъ явленія машины въ міръ. Этого не понимаютъ футуристы. Они находятся болѣе въ погибающей матеріи, чѣмъ въ освобождающемся духѣ. Новое искусство будетъ творить уже не въ образахъ физической плоти, а въ образахъ иной, болѣе тонкой плоти, оно перейдетъ отъ тѣлъ матеріальныхъ къ тѣламъ душевнымъ.

§

Паѳосъ футуризма—паѳосъ скорости, упоенность ускореніемъ движенія. «Мы объявляемъ, что великолѣпіе міра обогатилось новой красотой: красотой скорости». Такъ восклицаетъ Маринетти. Не футуристами выдумана скорость. Футуристы созданы скоростью. Поистинѣ міръ вступилъ въ эпоху ускореннаго движенія. Но футуристы воспринимаютъ и выражаютъ лишь внѣшнюю сторону этого ускоренія въ движеніи времени.

Внутренное движеніе, внутренная скорость какъ будто бы остаются для футуристовъ закрытыми. Но для болѣе вѣдающаго взора ясно, что небывалое движеніе и небывалая скорость начинаются въ глубинѣ бытія и что источниковъ этого движенія и этой скорости нужно искать внутри духовной жизни. Апокалиптическія пророчества говорятъ объ ускореніи времени. Ускоренное время, въ которомъ развивается небывалое, катастрофическое движеніе, есть время апокалиптическое. Футуризмъ и можетъ быть понятъ, какъ явленіе апокалиптическаго времени, хотя самими футуристами это можетъ совсѣмъ не сознаваться. Но въ апокалиптическомъ времени величайшія возможности соединяются съ величайшими опасностями. То, что происходитъ съ міромъ во всѣхъ сферахъ, есть апокалипсисъ цѣлой огромной космической эпохи, конецъ стараго міра и преддвѣріе новаго міра. Это болѣе страшно и болѣе отвѣтственно, чѣмъ представляютъ себѣ футуристы. Въ поднявшемся міровомъ вихрѣ, въ ускоренномъ темпѣ движенія все смѣщается съ своихъ мѣстъ, расковывается стародавняя матеріальная скованность. Но въ этомъ вихрѣ могутъ погибнуть и величайшія цѣнности, можетъ не устоять человѣкъ, можетъ быть разодранъ въ клочья. Возможно не только возникновеніе новаго искусства, но и гибель всякаго искусства, всякой цѣнности, всякаго творчества.

Нынѣшняя міровая война начата Германіей, какъ война футуристическая. Футуризмъ изъ искусства перешелъ въ жизнь и въ жизни далъ болѣе грандіозные результаты, чѣмъ въ искусствѣ. Футуристическіе пріемы веденія войны были предписаны Германіей всѣму міру. Нынѣшняя война—машинная война. Она—въ значительной степени результатъ возрастающей власти машины въ человѣческой жизни. Это—война индустріальная, въ ней машина замѣняетъ человѣка. Военное могущество Германіи, нынѣ устрашающее весь міръ, есть прежде всего могущество индустріально-машинное, техническое. Въ нынѣшней войнѣ футуристы типа Маринетти могли бы открыть новое «великолѣпіе міра, красоту скоро-

сти». Футуристическій милитаризмъ не дорожитъ великими цѣнностями стараго міра, старой красоты, старой культуры. Мы, русскіе, наименѣе футуристичны въ этой войнѣ, мы наименѣе приспособлены къ ея машинности, къ ея скорости, къ ея вихревому движенію, наиболѣе сохранили и старые душевные добродѣтели и старые душевные грѣхи и пороки. Мы все еще экстенсивны, а не интенсивны. Въ этомъ источникъ нашей слабости. Въ Германскомъ милитаризмѣ футуристическая машинность и футуристическая быстрота движенія доведены до высочайшихъ добродѣтелей, до страшныхъ футуристическихъ добродѣтелей. Англія и Франція стараются въ этомъ превзойти Германію, дѣлая новыя изобрѣтенія. Такъ вовлекается весь міръ въ военно-футуристическій вихрь. И исконное варварство человѣчества, лежащее глубже всякой культуры, помогаетъ выявленію этого жизненнаго футуризма. Но истоки міровой войны, имѣющей такое футуристическое обличье, лежатъ глубже, въ духовномъ планѣ, гдѣ она начинается и гдѣ кончается. По истинѣ въ космической жизни совершается духовная война и идетъ борьба за величайшія цѣнности. И лишь духовной войной человѣчество и народы могутъ быть спасены для новой жизни. Матеріальная война есть лишь выявленія духовной войны. И вся задача въ томъ, чтобы въ этомъ міровомъ вихрѣ сохранились образъ человѣка, образъ народа и образъ человѣчества для высшей творческой жизни. Эта задача стоитъ въ искусствѣ, эта же задача стоитъ и въ жизни. Она противостоитъ футуристической жизни и футуристическому искусству. Ея выполненіе не можетъ быть достигнуто ни призывами къ прошлому, ни охраненіемъ этого прошлаго. Футуризмъ долженъ быть пройденъ и преодолѣнъ, и въ жизни и въ искусствѣ. Преодолѣніе же возможно черезъ углубленіе, черезъ движеніе въ другое измѣреніе, измѣреніе глубины, а не плоскости, черезъ знаніе, не отвлеченное знаніе, а знаніе жизненное, знаніе—бытіе.

§

Мы подходимъ къ послѣдней проблемѣ, которую ставитъ кризисъ искусства, проблемѣ, которая имѣетъ огромное значеніе для всей нашей культуры. Я говорю объ отношеніи варварства и упадочности. Человѣческая культура на вершинѣ своей имѣетъ непреодолимый уклонъ къ упадку, къ декадансу, къ истощенію. Такъ было въ великой античной культурѣ, которая въ сущности есть вѣчный источникъ всякой культуры, такъ и въ культурѣ новаго міра. Культура постепенно отдѣляется отъ своего жизненнаго, бытійственнаго источника и на вершинѣ своей она противополагаетъ себя жизни, бытію. Тогда наступаетъ эпоха поздней культуры упадка, самой утонченной и прекрасной культуры. Это—красота отцвѣтанія, красота осени, красота знающая величайшія противоположности, утерявшая цѣльность и непосредственность, но пріобрѣтшая мудрое знаніе не только одного своего, но и противоположнаго себѣ. Эпохи культурнаго утонченія и культурной упадочности бываютъ также эпохами обостренія сознанія. Такія эпохи въ высшей степени способны къ ослабляющей, но въ тоже время и обогащающей рефлекціи, къ расщепленію и раздвоенію, выводящему за грани всякой органической данности. Эпохи утонченныя и упадочныя не безплодны для человѣческаго духа, въ нихъ есть свой мерцающій свѣтъ. Декадансъ культуры даетъ огромный опытъ и пріоткрываетъ невѣдомое. Безсиліе декаданса можно утверждать лишь съ нѣкоторой ограниченной и относительной точки зрѣнія. Съ болѣе глубокой точки зрѣнія декадансъ античной культуры, дошедшій до безвыходности, былъ глубоко плодотворенъ и много далъ для духовной жизни новаго христіанскаго міра. Неоплатонизмъ можетъ быть названъ философіей культурнаго упадка цѣлой міровой эпохи. Но неоплатонизмъ съигралъ огромную положительную роль въ духовной жизни человѣчества и играетъ ее и понынѣ. Христіанство было



Пикассо.

спасающимъ духовнымъ варварствомъ въ отношеніи къ культурной упадочности античнаго міра. Но упадочность таинственными путями вошла въ это обновляющее и возрождающее варварство, безъ котораго міръ погибъ бы окончательно. Варварство духа и варварство крови и плоти, черпающіе силы изъ глубочайшихъ темныхъ истоковъ бытія, извлекающіе соки изъ темныхъ корней всякой жизни, изъ непросвѣтленной и непретворенной еще культурой бездонности, должно могущественнымъ потокомъ нахлынуть на человѣческую культуру, когда въ ней начинается упадокъ и истощеніе. Христіанство должно было казаться варварствомъ культурнымъ людямъ сконяющагося къ упадку античнаго міра. Это лишь ограниченное поле зрѣнія. Въ дѣйствительности христіанство было откровеніемъ свѣта, добытаго изъ большей глубины бытія, до которой не доходилъ античный міръ. Оно было величайшимъ претворѣніемъ тьмы въ свѣтъ, какое только зналъ міръ. У гностиковъ произошло соединеніе всѣхъ старыхъ откровеній древнихъ культуръ съ новымъ христіанскимъ откровеніемъ глубины бытія. Гностики видятъ не одно только, но и другое, они знаютъ свѣтъ цѣльности и свѣтъ раздвоенія, они соединяютъ откровенія «варварства» и откровенія «упадочности». Въ этомъ вѣчная мудрость гностическаго духовнаго типа. Это вѣрно и для нашей эпохи.

Вся новая культура роковымъ образомъ склоняется къ упадку и истощенію. Конецъ XIX вѣка на вершинахъ культуры породилъ ядовитые цвѣты декаданса. Цвѣты эти никогда не цвѣтутъ долго, они быстро отцвѣтаютъ. Латинская раса, которая и была создательницей старой европейской культуры, въ которой была никогда не прерывавшаяся связь съ античностью, ощутила великую усталость, въ ней наступило истощеніе жизненныхъ силъ. Французское декаденство было послѣднимъ прекраснымъ плодомъ культурнаго творчества этой великой и старѣющей расы. Раса германская по сравненію съ расой латинской была варварской, въ ней

не было этой древней связи съ античностью, не было этихъ старыхъ традицій. Въ культурѣ, созданной германцами, была новая глубина, но не было утонченности и не было раздвоенности, дающей позднюю мудрость заката. Германцы и были тѣми варварами, которые нѣкогда хлынули на Римъ, на античный міръ и обновили кровь древнихъ культурныхъ расъ. Въ германской расѣ, сохранившей и донынѣ въ своей крови нѣкое варварство, не такъ остро стоитъ проблема отношенія варварства и упадочности, какъ въ расѣ латинской. О, конечно, и германская культура будетъ вовлечена въ процессъ упадка и это должно почувствоваться въ связи съ нынѣшней войной. Вся европейская культура на вершинѣ своей должна ощутить истощеніе и упадокъ и должна искать обновленія своихъ силъ въ варварствѣ, которое въ нашу эпоху можетъ быть скорѣе внутреннимъ, чѣмъ внѣшнимъ, т.-е. болѣе глубокимъ слоемъ бытія, еще непретвореннымъ въ культуру. Но міровая культура такъ далеко зашла и такъ исчерпала себя, что она не можетъ быть сама по себѣ силой претворяющей тотъ потокъ тьмы, который хлынетъ изъ глубины бытія. На вершинахъ культуры, которая дѣлается все болѣе и болѣе міровой, обнаруживается послѣднее варварство. Культура оказывается лишь очень тонкимъ слоемъ. Это всего болѣе ощутительно въ латинской расѣ, у колыбели всей европейской культуры. Футуризмъ долженъ былъ народиться въ Италіи, сгибающейся подъ тяжестью своего великаго культурнаго прошлаго, обезсиленной этимъ былымъ величіемъ: футуризмъ и есть новое варварство на вершинѣ культуры. Въ немъ есть варварская грубость, варварская цѣльность и варварское невѣденіе. Это варварство должно было прійти на смѣну упадочности. Но пришло оно не изъ очень большей глубины. Культура раздираетъ свои собственные покровы и обнажаетъ не очень глубоко лежащій слой варварства. И вотъ громко зазвучали варварскіе звуки футуристической литературы изъ расщелины образовавшейся отъ кризиса культуры и искусства. И почти нѣтъ надежды,

что вѣчная нормативная культура, черпающая свои классическіе образцы изъ античности, одолѣетъ эти варварскіе звуки, эти варварскіе жесты. Является такое чувство, что покровы культуры, вѣчно-классической культуры, канонической культуры, разодраны навѣки и не можетъ уже быть возрожденія въ старомъ смыслѣ слова, которое всегда было возвратомъ къ античности. Разрывъ покрововъ культуры и глубокая въ ней расщелина есть симптомъ нѣкоего глубокаго космическаго процесса. Міръ мѣняетъ свои одежды и покровы. Культура и искусство, какъ органическая ея часть, есть лишь одежда міра, лишь покровы міра. Я говорю о культурѣ, которая сознаетъ себя и конструируетъ себя, какъ отличную отъ бытія, отъ жизни, и противополагаетъ себя бытію, жизни. Культура претворила изначально данную варварскую тьму бытія въ нѣкое свѣтлое царство, въ которомъ она замыкается и которымъ гордится, какъ самодовлѣющимъ. Но культура въ этомъ ея классическомъ смыслѣ не есть единственный путь претворенія тьмы въ свѣтъ, не единственный путь оформленія хаоса. Черезъ культуру лежитъ путь вверхъ и впередъ, а не назадъ, не къ докультурному состоянію, это—путь претворенія самой культуры въ новое бытіе, въ новую жизнь, въ новое небо и новую землю. Лишь на этомъ пути ворвавшіеся въ культуру варварскія звуки и варварскія жесты могутъ быть соподчинены новому космическому ладу и новому космическому ритму. Не только искусство, но и все творчество человѣческое безвозвратно погибнетъ и погрузится въ изначальную тьму, если оно не станетъ творчествомъ жизни, творчествомъ новаго человѣка и его духовнымъ путемъ. Культурники и упадочники находятся въ состояніи безсильнаго раздвоенія, варвары-футуристы находятся въ состояніи грубой цѣльности и невѣденія. Къ новой жизни, къ новому творчеству, къ новому искусству прорываются тѣ гностики новаго типа, которые знаютъ тайну цѣльности и тайну раздвоенія, знаютъ одно и знаютъ другое, ему противоположное. Такое умудренное знаніе должно по-

мочь преодолѣть великій конфликтъ варварства и упадочности, который имѣетъ много выраженій и есть лишь проявленіе болѣе глубокаго трагическаго конфликта творчества жизни и творчества культуры. Выходомъ изъ него можетъ быть лишь тотъ переходъ въ новый міровой эонъ, въ которомъ всякое творчество будетъ уже продолженіемъ Божьяго творенія міра. Переходъ этотъ нельзя понимать внѣшне и внутренное пониманіе судьбы искусства не должно быть превращено въ извнѣ навязанную ему норму. Искусство, подобно всѣмъ сферамъ культуры, должно продолжать свое существованіе и до конца изживать свою судьбу. Въ мірѣ будутъ еще творить стихи, картины и музыкальныя симфоніи, но въ творчествѣ будетъ наростать внутренняя катастрофа и изнутри просвѣчивать. Все свершается соразмѣрно съ духовнымъ возрастомъ человѣка и міра. Нынѣ же существуетъ въ міровой жизни разностный возрастъ и нельзя внѣшне и искусственно его упреждать. Сказано, что и въ концѣ временъ люди будутъ жениться и выходить замужъ, будутъ торговать и покупать. И въ высшихъ сферахъ культурнаго творчества многое извнѣ какъ бы останется по старому, внутренно же все будетъ объято пламенемъ. И тѣ, которые уже ощутили и познали дѣйствіе этого пламени, несутъ великую отвѣтственность и должны совершать работу духовнаго перерожденія человѣка и внутренняго просвѣтленія всякаго творческаго его дѣянія.

Пикассо [1]).

Когда входишь въ комнату Пикассо галлереи С. И. Щукина, охватываетъ чувство жуткаго ужаса. То, что ощущаешь, связано не только съ живописью и судьбой искусства, но съ самой космической жизнью и ея судьбой. Въ предшествующей комнатѣ галлереи былъ чарующій Гогенъ. И кажется, что переживалась послѣдняя радость этой природной жизни, красота все еще воплощеннаго, кристаллизованнаго міра, упоенность природной солнечностью. Гогену, сыну рафинированной и разлагающейся культуры, нужно было бѣжать на острова Таити, къ экзотической природѣ и экзотическимъ людямъ, чтобы найти въ себѣ силу творить красоту воплощенной, кристаллизованной, солнечной природной жизни. Послѣ этого золотого сна просыпаешься въ комнатѣ Пикассо. Холодно, сумрачно, жутко. Пропала радость воплощенной, солнечной жизни. Зимній космическій вѣтеръ сорвалъ покровъ за покровомъ, опали всѣ цвѣты, всѣ листья, содрана кожа вещей, спали всѣ одѣянія, вся плоть, явленная въ образахъ нетлѣнной красоты, распалась. Кажется, что никогда уже не наступитъ космическая весна, не будетъ листьевъ, зелени, прекрасныхъ покрововъ, воплощенныхъ синтетическихъ формъ. А если и будетъ весна, то совсѣмъ уже иная, новая, небывалая, съ листьями и цвѣтами нездѣшними. Кажется, что послѣ страшной зимы Пикассо міръ не зацвѣтетъ уже какъ прежде, что въ эту зиму падаютъ не только всѣ покровы, но и весь предметный, тѣлесный міръ расшатывается въ своихъ основахъ. Совершается какъ бы таинственное распластованіе космоса.

---

[1]) Напечатано въ журналѣ „Софія“, № 3. 1914 г.

Пикассо—геніальный выразитель разложенія, распластованія, распыленія физическаго, тѣлеснаго, воплощеннаго міра. Съ точки зрѣнія исторіи живописи понятенъ raison d'etre, возникновеніе кубизма во Франціи. Пикассо предшествовалъ такой крупный художникъ, какъ Сезанъ. Французская живопись уже долгое время, со времени импрессіонистовъ, шла по пути размягченія, утери твердыхъ формъ, по пути исключительной красочности. Кубизмъ есть реакція противъ этого размягченія, исканіе геометричности предметнаго міра, скелета вещей. Это—исканія аналитическія, а не синтетическія. Все болѣе и болѣе невозможно становится синтетически-цѣлостное художественное воспріятіе и творчество. Все аналитически разлагается и расчленяется. Такимъ аналитическимъ расчлененіемъ хочетъ художникъ добраться до скелета вещей, до твердыхъ формъ, скрытыхъ за размягченными покровами. Матеріальные покровы міра начали разлагаться и распыляться и стали искать твердыхъ субстанцій, скрытыхъ за этимъ размягченіемъ. Въ своемъ исканіи геометрическихъ формъ предметовъ, скелета вещей Пикассо пришелъ къ каменному вѣку. Но это—призрачный каменный вѣкъ. Тяжесть, скованность и твердость геометрическихъ фигуръ Пикассо лишь кажущаяся. Въ дѣйствительности геометрическія тѣла Пикассо, складные изъ кубиковъ скелеты тѣлеснаго міра, распадутся отъ малѣйшаго прикосновенія. Послѣдній пластъ матеріальнаго міра, открывшійся Пикассо-художнику послѣ срыванія всѣхъ покрововъ,—призрачный, а не реальный. Прозрѣніямъ художника не открывается субстанціальность матеріальнаго міра,—этотъ міръ оказывается не субстанціальнымъ. Пикассо—безпощадный разоблачитель иллюзій воплощенной, матеріально-синтезированной красоты. За плѣняющей и прельщающей женской красотой онъ видитъ ужасъ разложенія, распыленія. Онъ, какъ ясновидящій, смотритъ черезъ всѣ покровы, одежды, напластованія, и тамъ, въ глубинѣ матеріальнаго міра, видитъ свои складныя чудовища. Это—демоническія гри-

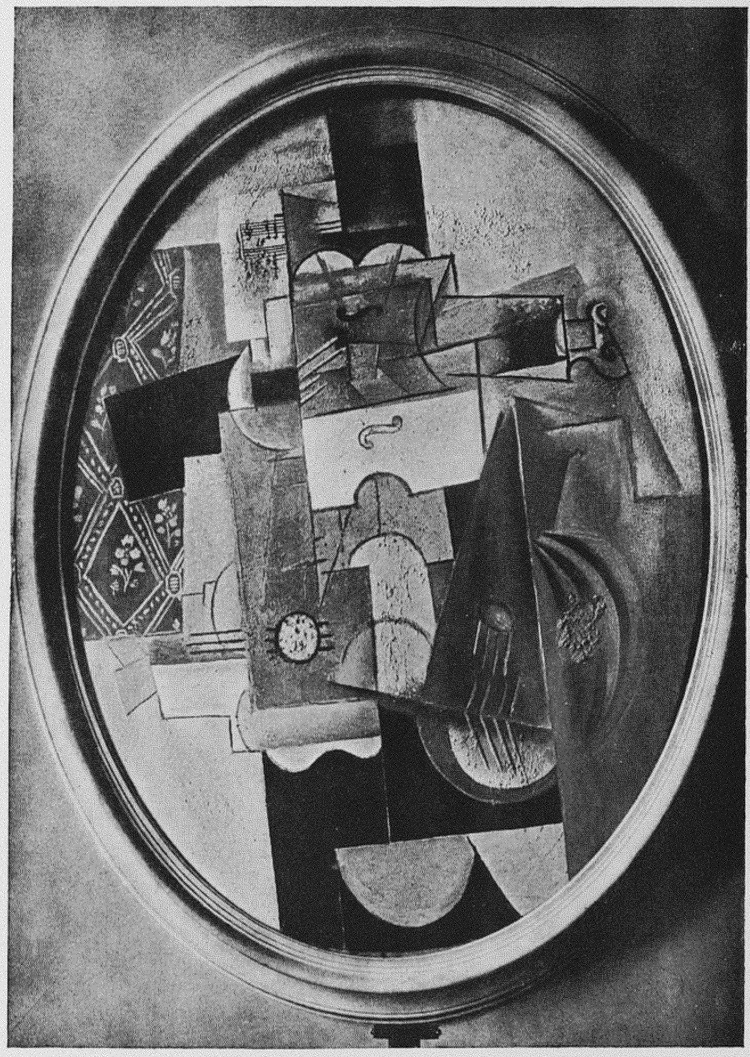
масы скованныхъ духовъ природы. Еще дальше пойти въ глубь, и не будетъ уже никакой матеріальности,— тамъ уже внутренній строй природы, іерархія духовъ. Кризисъ живописи какъ бы ведетъ къ выходу изъ физической, матеріальной плоти въ иной, высшій планъ.

Живопись, какъ и всѣ пластическія искусства, была воплощеніемъ, матеріализаціей, кристаллизаціей. Высшіе подъемы старой живописи давали кристаллизованную, оформленную плоть. Живопись была связана съ крѣпостью воплощеннаго физическаго міра, съ устойчивостью оформленной матеріи. Нынѣ живопись переживаетъ небывалый еще кризисъ. Если глубже вникнуть въ этотъ кризисъ, то его нельзя назвать иначе, какъ дематеріализаціей, развоплощеніемъ живописи. Въ живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природѣ пластическихъ искусствъ. Все уже какъ будто изжито въ сферѣ воплощенной, матеріально-кристаллизованной живописи. Искусство окончательно отрывается отъ античности. Начинается процессъ проникновенія живописи за грани матеріальнаго плана бытія. Въ старой живописи было много духа, но духа воплощеннаго, выразимаго въ кристаллахъ матеріальнаго міра. Нынѣ идетъ обратный процессъ: не духъ воплощается, матеріализуется, а сама матерія дематеріализуется, развоплощается, теряетъ свою твердость, крѣпость, оформленность. Живопись погружается вглубь матеріи и тамъ, въ самыхъ послѣднихъ пластахъ, не находитъ уже матеріальности. Если прибѣгнуть къ теософической терминологіи, то можно сказать, что живопись переходитъ отъ тѣлъ физическихъ къ тѣламъ эѳирнымъ и астральнымъ. Уже у Врубеля началось жуткое распыленіе матеріальнаго тѣла. У Пикассо колеблется граница физическихъ тѣлъ. Тѣ же симптомы есть и у футуристовъ, въ ихъ ускоренномъ темпѣ движенія. Реклама и шарлатанство, искажающія искусство сегодняшняго дня, имѣютъ глубокія причины въ распыленіи всякой жизненной кристальности. Уже у импрессіонистовъ начался какой-то разлагающій про-

цессъ. И это не отъ погруженія въ духовность, а отъ погруженія въ матеріальность происходитъ. Ранняя итальянская живопись была полна глубокой духовности, но духъ въ ней воплощался. Въ современномъ искусствѣ духъ какъ будто бы идетъ на убыль, а плоть дематеріализируется. Это очень глубокое потрясеніе для пластическихъ искусствъ, которое колеблетъ самое существо пластической формы. Дематеріализація въ живописи можетъ производить впечатлѣніе окончательнаго краха искусства. Живопись также связана съ кристаллами оформленной плоти, какъ поэзія съ кристаллами оформленнаго слова. Разложеніе слова, его распыленіе должно производить впечатлѣніе гибели поэзіи. А, вѣдь, поистинѣ совершается такое же распыленіе кристалловъ слова, какъ и кристалловъ плоти. Не буду говорить о футуристической поэзіи, которая до сихъ поръ не дала ничего значительнаго. Но вотъ Андрей Бѣлый, котораго я считаю самымъ оригинальнымъ, значительнымъ, близкимъ къ геніальности явленіемъ русской литературы, можетъ быть названъ кубистомъ въ литературѣ. Въ его романѣ «Петербургъ» можно открыть тотъ же процессъ распластованія, разслоенія космической жизни, что и въ картинѣ Пикассо. Въ его изумительныхъ и кошмарныхъ словосочетаніяхъ распыляются кристаллы слова. Онъ такой же жуткій, кошмарный художникъ, какъ и Пикассо. Это жуть отъ распыленія, отъ гибели міра, точнѣе—не міра, а одного изъ воплощеній міра, одного изъ плановъ міровой жизни [1]).

И думается горькая и печальная дума о томъ, что не будетъ уже прекрасныхъ тѣлъ, чистыхъ кристалловъ, радостей воплощенной жизни, синтетически-цѣлостныхъ воспріятій вещей, органической культуры.

[1]) Возможенъ кубизмъ и въ философіи. Такъ, критическая генеологія въ послѣднихъ своихъ результатахъ приходитъ къ распластованію и распыленію бытія. Въ русской философіи послѣдняго времени настоящимъ кубистомъ является Б. В. Яковенко. Его философія есть плюралистическое разслоеніе бытія См. его статьи въ „Логосѣ". Характерно, что въ Германіи появилась уже работа, проводящая параллель между Пикассо и Кантомъ.



Пикассо.

Все это пассеизмъ и пассеисты обречены на щемящую печаль, на воздыханіе о прошломъ, на жуткій ужасъ отъ гибели воплощенной красоты міра. Архитектура уже погибла безвозвратно и гибель ея очень знаменательна и показательна. Съ гибелью надежды на возрожденіе великой архитектуры гибнетъ надежда на новое воплощеніе красоты въ органической, природно-тѣлесной народной культурѣ. Въ архитектурѣ давно уже одержалъ побѣду самый низменный футуризмъ. Кажется, что въ мірѣ матеріальной воплощенности, тѣлесности все уже надломлено безповоротно, все уже detraqué. Въ этомъ планѣ бытія невозможна уже органическая, синтетически-цѣлостная радость, упоенность красотой. Кажется, что въ самой природѣ, въ ея ритмѣ и круговоротѣ что-то безповоротно надломилось и измѣнилось. Нѣтъ уже и быть не можетъ такой прекрасной весны, такого солнечнаго лѣта, нѣтъ кристалличности, чистоты, ясности ни въ веснѣ, ни въ лѣтѣ. Времена года смѣшиваются. Не радуютъ уже такъ восходы и закаты солнца, какъ радовали прежде. Солнце уже не такъ свѣтитъ. Въ самой природѣ, въ явленіяхъ метеорологическихъ и геологическихъ совершается таинственный процессъ аналитическаго разслоенія и распластованія. Это чувствуютъ нынѣ многіе чуткіе люди, обладающіе мистической чувствительностью къ жизни космической. О жизни человѣческой, о человѣческомъ бытѣ, о человѣческой общественности и говорить нечего. Тутъ все яснѣе видно, ощутимѣе. Наша жизнь есть сплошная декристаллизація, дематеріализація, развоплощеніе. Успѣхи матеріальной техники только способствуютъ распыленію историческихъ тѣлъ, устойчивой плоти родовой жизни. Всѣ устои колеблются и съ ними колеблется не только былое зло и неправда жизни, но и былая красота и былой уютъ жизни. Матеріальный міръ казался абсолютно устойчивымъ, твердо скристаллизованнымъ. Но эта устойчивость оказалась относительной. Матеріальный міръ не субстанціаленъ— онъ лишь функціоналенъ. Изжиты уже тѣ состоянія

духа, которыя породили эту устойчивость и кристаллизованность воплощеннаго матеріальнаго міра. Нынѣ духъ человѣческій вступаетъ въ иной возрастъ своего бытія и симптомы распластованія и распыленія матеріальнаго міра можно видѣть всюду: и въ колебаніяхъ родовой жизни и всего быта нашего, къ роду прикрѣпленнаго, и въ наукѣ, которая снимаетъ традиціонныя границы опыта и принуждена признать дематеріализацію, и въ философіи, и въ искусствѣ и въ оккультическихъ теченіяхъ, и въ религіозномъ кризисѣ. Разлагается старый синтезъ предметнаго, вещнаго міра, гибнутъ безвозвратно кристаллы старой красоты. Но достиженій красоты, которая соотвѣтствовала бы другому возрасту человѣка и міра, еще нѣтъ. Пикассо—замѣчательный художникъ, глубоко волнующій, но въ немъ нѣтъ достиженій красоты. Онъ весь переходный, весь—кризисъ.

Тяжело, печально, жутко жить въ такое время человѣку, который исключительно любитъ солнце, ясность, Италію, латинскій геній, воплощенность и кристалличность. Такой человѣкъ можетъ пережить безмѣрную печаль безповоротной гибели всего цѣннаго въ мірѣ. И лишь въ глубинахъ духа можно найти противоядіе отъ этого ужаса и обрѣсти новую радость. Въ германской культурѣ менѣе чувствуется этотъ кризисъ, такъ какъ германская культура всегда была слишкомъ исключительно духовна и не знала такой воплощенной красоты, такой кристаллизаціи въ матеріи. Міръ мѣняетъ свои покровы. Матеріальные покровы міра были лишь временной оболочкой. Отъ космическаго вѣтра должны осыпаться старые листья и цвѣты. Ветхія одежды бытія гніютъ и спадаютъ. Это—болѣзнь возраста бытія. Но бытіе неистребимо въ своей сущности, нераспылимо въ своемъ ядрѣ. Въ процессѣ космическаго распыленія одеждъ и покрововъ бытія долженъ устоять человѣкъ и все подлинно сущее. Человѣкъ, какъ образъ и подобіе бытія абсолютнаго, не можетъ распылиться. Но онъ подвергается опасности отъ космическихъ вихрей. Онъ не долженъ отдаваться волѣ вѣтра. Въ художествѣ Пи-

кассо уже нѣтъ человѣка. То, что онъ обнаруживаетъ и раскрываетъ, совсѣмъ уже не человѣческое; онъ отдаетъ человѣка волѣ распыляющаго вѣтра. Но чистый кристаллъ человѣческаго духа неистребимъ. Только современное искусство уже безсильно творить кристаллы. Нынѣ мы подходимъ не къ кризису въ живописи, какихъ было много, а къ кризису живописи вообще, искусства вообще. Это—кризисъ культуры, осознаніе ея неудачи, невозможности перелить въ культуру творческую энергію. Космическое распластованіе и распыленіе порождаетъ кризисъ всякаго искусства, колебаніе границъ искусства. Пикассо — очень яркій симптомъ этого болѣзненнаго процесса. Но такихъ симптомовъ много. Передъ картинами Пикассо я думалъ, что съ міромъ происходитъ что-то неладное, и чувствовалъ скорбь и печаль гибели старой красоты міра, но и радость рожденія новаго. Это великая похвала силѣ Пикассо. Тѣ же думы бываютъ у меня, когда я читаю оккультическія книги, общаюсь съ людьми, живущими въ этой сферѣ явленій. Но вѣрю, вѣрю глубоко, что возможна новая красота въ самой жизни и что гибель старой красоты лишь кажущаяся намъ по нашей ограниченности, потому, что всякая красота—вѣчна и присуща глубочайшему ядру бытія. И разслабляющая печаль должна быть преодолѣна. Если можно сказать, какъ истину предпослѣднюю, что красота Боттичелли и Леонардо погибнетъ безвозвратно вмѣстѣ съ гибелью матеріальнаго плана бытія, на которомъ она была воплощена, то, какъ послѣднюю истину, должно сказать, что красота Боттичелли и Леонардо вошла въ вѣчную жизнь, ибо она всегда пребывала за неустойчивымъ покровомъ космической жизни, которую мы именуемъ матеріальностью. Но новое творчество будетъ уже инымъ, оно не будетъ уже пресѣкаться притяженіемъ къ тяжести этого міра. Пикассо—не новое творчество. Онъ—конецъ стараго.

Астральный романъ.

(Размышленіе по поводу романа А. Бѣлаго «Петербургъ»).

I.

Петербургъ не существуетъ уже. Жизнь этого города была бюрократической жизнью по преимуществу, и конецъ его былъ бюрократическимъ концомъ. Возникъ невѣдомый и для нашего уха еще чуждо звучащій Петроградъ. Кончилось не только старое слово и на его мѣстѣ возникло слово новое, кончился цѣлый историческій періодъ, и мы вступаемъ въ новый, невѣдомый періодъ. Было что то странное, жуткое въ возникновеніи Петербурга, въ судьбѣ его, въ его отношеніи ко всей огромной Россіи, въ его оторванности отъ народной жизни, что то разомъ и властно порабощающее и призрачное. Магической волей Петра возникъ Петербургъ изъ ничего, изъ болотныхъ тумановъ. Пушкинъ далъ намъ почувствовать жизнь этого Петербурга въ своемъ «Мѣдномъ всадникѣ». Славянофилъ-почвенникъ Достоевскій былъ страннымъ образомъ связанъ съ Петербургомъ, гораздо болѣе, чѣмъ съ Москвой, онъ раскрывалъ въ немъ безумную русскую стихію. Герои Достоевскаго большей частью петербургскіе герои, связанные съ петербургской слякотью и туманомъ. У него можно найти изумительныя страницы о Петербургѣ, о его призрачности. Раскольниковъ бродилъ около Садовой и Сѣнного рынка, замышляя свое преступленіе. Рогожинъ совершилъ свое преступленіе на Гороховой. Почвенникъ Достоевскій любилъ безпочвенныхъ героевъ, и только

въ атмосферѣ Петербурга могли существовать они. Петербургъ въ отличіе отъ Москвы,—катастрофическій городъ. Характерны также петербургскія повѣсти Гоголя,—въ нихъ есть петербургская жуть. Московскимъ славянофиламъ Петербургъ казался иностраннымъ, заграничнымъ городомъ, и они боялись Петербурга. Большія были основанія, ибо Петербургъ—вѣчная угроза московско-славянофильскому благодушію. Но то, что Петербургъ казался славянофиламъ совсѣмъ нерусскимъ городомъ, было ихъ провинціальнымъ заблужденіемъ, ихъ отграниченностью. Достоевскій опровергъ это заблужденіе.

Эфемерность Петербурга—чисто русская эфемерность, призракъ, созданный русскимъ воображеніемъ. Петръ Великій былъ русскій до мозга костей. И самый петербургскій бюрократическій стиль—своеобразное порожденіе русской исторіи. Нѣмецкая прививка къ петербургской бюрократіи создаетъ специфически русскій бюрократическій стиль. Это такъ же вѣрно, какъ и то, что своеобразный французскій языкъ русскаго барства есть русскій національный стиль, столь же русскій, какъ и русскій ампиръ. Петербургская Россія есть другой нашъ національный образъ наряду съ образомъ московской Россіи.

Романъ о Петербургѣ могъ написать лишь писатель, обладающій совсѣмъ особеннымъ ощущеніемъ космической жизни, ощущеніемъ эфемерности бытія. Такой писатель есть у насъ и онъ написалъ романъ «Петербургъ», написалъ передъ самымъ концомъ Петербурга и петербургскаго періода русской исторіи, какъ бы подводя итогъ столь странной столицѣ нашей и странной ея исторіи. Въ романѣ «Петербургъ», быть можетъ самомъ замѣчательномъ русскомъ романѣ со временъ Достоевскаго и Толстого, нельзя найти полноты, не весь Петербургъ въ немъ нашелъ себѣ мѣсто, не все доступно его автору. Но что-то характерно петербургское въ этомъ изумительномъ романѣ подлинно узнано и воспроизведено. Это—художественное творчество гоголевскаго ти-

па, и потому можетъ дать поводъ къ обвиненію въ клеветѣ на Россію, въ исключительномъ воспріятіи уродливаго и дурного, въ немъ трудно найти человѣка, какъ образъ и подобіе Божье. Андрей Бѣлый—самый значительный русскій писатель послѣдней литературной эпохи, самый оригинальный, создавшій совершенно новую форму въ художественной прозѣ, совершенно новый ритмъ. Онъ все еще къ стыду нашему недостаточно признанъ, но я не сомнѣваюсь, что со временемъ будетъ признана его геніальность, больная, не способная къ созданію совершенныхъ твореній, но поражающая своимъ новымъ чувствомъ жизни и своей не бывшей еще музыкальной формой. И будетъ А. Бѣлый поставленъ въ ряду большихъ русскихъ писателей, какъ настоящій продолжатель Гоголя и Достоевскаго. Такое мѣсто его опредѣлилось уже романомъ «Серебряный Голубь» У А. Бѣлаго есть ему одному присущій внутренній ритмъ, и онъ находится въ соотвѣтствіи съ почувствованнымъ имъ новымъ космическимъ ритмомъ. Эти художественныя откровенія А. Бѣлаго нашли себѣ выраженіе въ его симфоніяхъ, формѣ, до него не встрѣчавшейся въ литературѣ. Явленіе А. Бѣлаго въ искусствѣ можетъ быть сопоставлено лишь съ явленіемъ Скрябина. Не случайно, что и у того и у другого есть тяготѣніе къ теософіи, къ оккультизму. Это связано съ ощущеніемъ наступленія новой космической эпохи.

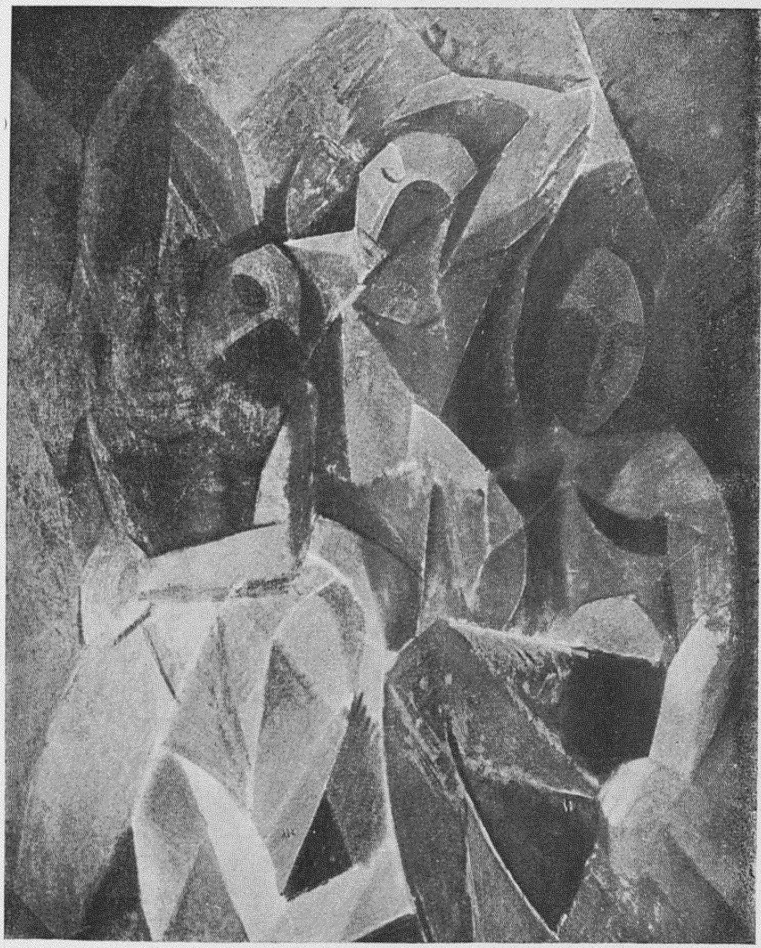
II.

У А. Бѣлаго есть лишь ему принадлежащее художественное ощущеніе космическаго распластованія и распыленія, декристаллизаціи всѣхъ вещей міра, нарушенія и исчезновенія всѣхъ твердо установившихся границъ между предметами. Сами образы людей у него декристаллизуются и распыляются, теряются твердыя грани, отдѣляющія одного человѣка отъ другого и отъ предметовъ окружающаго его міра. Твердость, органичность,

кристаллизованность нашего плотскаго міра рушится. Одинъ человѣкъ переходитъ въ другого человѣка, одинъ предметъ переходитъ въ другой предметъ, физическій планъ—въ астральный планъ, мозговой процессъ—въ бытійственный процессъ. Происходитъ смѣщеніе и смѣшеніе разныхъ плоскостей. Герой «Петербурга», сынъ важнаго бюрократа, когеніанецъ и революціонеръ, Николай Аполоновичъ запиралъ на ключъ свою рабочую комнату: тогда ему начинало казаться, что и онъ, и комната, и предметы той комнаты перевоплощались мгновенно изъ предметовъ реальнаго міра въ умопостигаемые символы, чисто логическихъ построеній: комнатное пространство смѣшивалось съ его потерявшимъ чувствительность тѣломъ въ общій бытійственный хаосъ, называемый имъ вселенной; сознаніе Николая Аполлоновича, отдѣляясь отъ тѣла, непосредственно соединялось съ электрической лампочкой письменнаго стола, называемой «солнцемъ сознанія». Запираясь на ключъ и продумывая положенія своей, шагъ за шагомъ, возводимой къ единству системы, онъ чувствовалъ тѣло свое пролитымъ во «вселенную», т.-е. въ комнату; голова этого тѣла смѣщалась въ голову стекла электрической лампы подъ кокетливымъ абажуромъ». Тутъ описывается медитація Николая Аполлоновича, посредствомъ которой расщепляется его собственное бытіе. За этимъ скрыто художественное созерцаніе самого А. Бѣлаго, въ созерцаніи этомъ расщепляется и его собственная природа и природа всего міра. Нарушаются границы, отдѣляющія эфемерное отъ бытійственнаго. Въ «Петербургѣ» все есть мозговая игра важнаго бюрократа-отца, сенатора, главы учрежденія и дѣйствительнаго тайнаго совѣтника Аполлона Аполлоновича Аблеухова и съ трудомъ отдѣлимаго отъ него сына-революціонера, наизнанку вывернутаго бюрократа Николая Аполлоновича. Трудно опредѣлить, гдѣ кончается отецъ и гдѣ начинается сынъ. Эти враги, представляющіе начала противоположныя—бюрократіи и революціи, смѣшиваются въ какомъ-то некристализованномъ, неоформлен-

номъ цѣломъ. Въ этомъ сходствѣ, смѣшеніи и нарушеніи границъ символизуется и то, что наша революція плоть отъ плоти и кровь отъ крови бюрократіи и что потому въ ней заложено сѣмя разложенія и смерти.

Все переходитъ во все, все перемѣшивается и проваливается. Отмѣняется черта осѣдлости бытія. Для А. Бѣлаго, какъ писателя и художника, характерно, что у него всегда начинается круженіе словъ и созвучій и въ этомъ вихрѣ словосочетаній распыляется бытіе, сметаются всѣ грани. Стиль А. Бѣлаго всегда въ концѣ концовъ переходитъ въ неистовое круговое движеніе. Въ стилѣ его есть что-то отъ хлыстовской стихіи. Это вихревое движеніе А. Бѣлый ощутилъ въ космической жизни и нашелъ для него адекватное выраженіе въ вихрѣ словосочетаній. Языкъ А. Бѣлаго не есть переводъ на другой, инородный языкъ его космическихъ жизнеощущеній, какъ то мы видимъ въ красочно безпомощной живописи Чурляниса. Это—непосредственное выраженіе космическихъ вихрей въ словахъ. Упрекнуть его можно лишь въ невыдержанности стиля, онъ часто сбивается. Геніальность А. Бѣлаго, какъ художника,—въ этомъ совпаденіи космическаго распыленія и космическаго вихря, съ распыленіемъ словеснымъ, съ вихремъ словосочетаній. Въ вихревомъ наростаніи словосочетаній и созвучій дается наростаніе жизненной и космической напряженности, влекущей къ катастрофѣ. А. Бѣлый расплавляетъ и распыляетъ кристаллы словъ, твердыя формы слова, казавшіяся вѣчными, и этимъ выражаетъ расплавленіе и распыленіе кристалловъ всего вещнаго, предметнаго міра. Космическіе вихри какъ бы вырвались на свободу и разрываютъ, распыляютъ весь нашъ осѣвшій, отвердѣвшій, кристаллизованный міръ. «Міровая ткань представлялась тамъ фурійной тканью». Этими словами А. Бѣлый хорошо характеризуетъ атмосферу, въ которой происходитъ дѣйствіе «Петербурга». А вотъ какъ представляется ему самъ городъ Петербургъ: «Петербургъ, Петербургъ! Осаждаясь туманомъ, и меня ты преслѣдовалъ праздною мозговой игрой: ты—мучи-



Пикассо.

тель жестокосердный; ты—непокойный призракъ; ты, бывало, года на меня нападалъ; бѣгалъ я на твоихъ ужасныхъ проспектахъ и съ разбѣга взлеталъ я на Чугунный тотъ мостъ, начинавшійся съ края земного, чтобы вести въ безкрайную даль; за Невой, въ полусвѣтной, зеленой тамъ дали—повозстали призраки острововъ и домовъ, обольщая тщетной надеждою, что тотъ край есть дѣйствительность, и что онъ—не воюющая безкрайность, которая выгоняетъ на петербургскую улицу блѣдный дымъ облаковъ».

III.

А. Бѣлаго можно назвать кубистомъ въ литературѣ. Формально его можно сопоставить съ Пикассо въ живописи. Кубистическій методъ—методъ аналитическаго, а не синтетическаго воспріятія вещей. Въ живописи кубизмъ ищетъ геометрическаго скелета вещей, онъ срываетъ обманные покровы плоти и стремится проникнуть во внутреннее строеніе космоса. Въ кубистической живописи Пикассо гибнетъ красота воплощеннаго міра, все разлагается и разслояется. Въ точномъ смыслѣ кубизма въ литературѣ нѣтъ. Но тамъ возможно нѣчто аналогичное и параллельное живописному кубизму. Творчество А. Бѣлаго и есть кубизмъ въ художественной прозѣ, по силѣ равный живописному кубизму Пикассо. И у А. Бѣлаго срываются цѣльные покровы міровой плоти, и для него нѣтъ уже цѣльныхъ органическихъ образовъ. Кубистическій методъ распластованія всякаго органическаго бытія примѣняетъ онъ къ литературѣ. Тутъ не можетъ быть и рѣчи о вліяніи на А. Бѣлаго живописнаго кубизма, съ которымъ онъ, по всей вѣроятности, мало знакомъ. Кубизмъ его есть его собственное, самобытное воспріятіе міра, столь характерное для нашей переходной эпохи. Въ извѣстномъ смыслѣ А. Бѣлый—единственный настоящій, значительный футуристъ въ русской литературѣ. Въ немъ погибаетъ ста-

рая, кристальная красота воплощеннаго міра и порождается новый міръ, въ которомъ нѣтъ еще красоты. Въ художественной манерѣ А. Бѣлаго все также смѣщается съ своего стараго, казавшагося вѣчнымъ, мѣста, какъ и у футуристовъ. Онъ не пишетъ футуристическихъ агитаціонныхъ манифестовъ, онъ пишетъ другіе, символическіе манифесты, но своимъ существомъ и своимъ творчествомъ разрушаетъ всѣ старыя формы и создаетъ новыя. Оригинальность А. Бѣлаго въ томъ, что свой кубизмъ и футуризмъ онъ соединяетъ съ настоящимъ, непосредственнымъ символизмомъ въ то время какъ футуристы обычно враждебно противополагаютъ себя символистамъ. Такъ въ кубистически-футуристическомъ «Петербургѣ» повсюду являющееся красное домино, есть превосходный, внутренно-рожденный символъ подвигающейся революціи, по существу нереальной. Въ европейской литературѣ предшественникомъ творческихъ пріемовъ А. Бѣлаго можно назвать Гофмана, въ геніальной фантастикѣ котораго также нарушились всѣ грани и всѣ планы перемѣшивались, все двоилось и переходило въ другое. Въ русской литературѣ А. Бѣлый прямой продолжатель Гоголя и Достоевскаго. Подобно Гоголю видитъ онъ въ человѣческой жизни больше уродства и ужаса, чѣмъ красоты и подлиннаго, твердаго бытія. Гоголь воспринималъ уже старый органически-цѣльный міръ аналитически-расчлененно, для него распластовывался и распылялся образъ человѣка и онъ видѣлъ тѣхъ уродовъ и чудовищъ въ глубинѣ жизни, которые потомъ по другому въ живописи открывались Пикассо. Гоголь порвалъ уже съ Пушкинскимъ, вѣчнопрекраснымъ и гармоническимъ мироощущеніемъ и мірвоззрѣніемъ. Таковъ и А. Бѣлый.

Но въ чемъ нельзя не упрекнуть его, такъ это въ томъ, что въ «Петербургѣ» онъ мѣстами слишкомъ слѣдуетъ за Достоевскимъ, находится въ слишкомъ большой зависимости отъ «Бѣсовъ». Нѣкоторыя сцены, напримѣръ сцена въ трактирѣ и съ сыщикомъ, прямо скопированы съ манеры Достоевскаго. И въ этихъ мѣ-

стахъ А. Бѣлый сбивается на другой, не свой стиль, нарушаетъ ритмъ своего романа-симфоніи. Онъ внутренно связанъ съ Достоевскимъ и за это нельзя упрекать его, но онъ долженъ былъ бы быть свободнѣе въ своихъ художественныхъ пріемахъ, выдержаннѣе въ своемъ собственномъ стилѣ. Есть большое различіе между А. Бѣлымъ и Достоевскимъ, они принадлежатъ разнымъ эпохамъ. А. Бѣлый болѣе космиченъ по своему чувству жизни, Достоевскій болѣе психологиченъ и антропологиченъ. Достоевскому раскрывались бездны въ глубинѣ человѣка, но образъ человѣка былъ отдѣленъ для него отъ безднъ жизни космической. Человѣка Достоевскій воспринималъ органически-цѣлостно, всегда видѣлъ образъ Божій въ человѣкѣ. А. Бѣлый принадлежитъ новой эпохѣ, когда пошатнулось цѣлостное воспріятіе образа человѣка, когда человѣкъ проходитъ черезъ расщепленіе. А. Бѣлый погружаетъ человѣка въ космическую безмѣрность, отдаетъ его на растерзаніе космическихъ вихрей. Теряется граница, отдѣляющая человѣка отъ электрической лампы. Раскрывается астральный міръ. Твердыя границы физическаго міра охраняли съ противоположной стороны независимость человѣка, его собственныя твердыя границы, его кристальныя очертанія. Созерцаніе міра астральнаго, этого промежуточнаго міра между духомъ и матеріей, стираетъ границы, декристаллизуетъ и человѣка и окружающій его міръ. А. Бѣлый—художникъ астральнаго плана, въ который незамѣтно переходитъ нашъ міръ, теряя свои твердость и очерченность. Всѣ эти вихри—астральные вихри, а не вихри физическаго міра или міра человѣчески-душевнаго. «Петербургъ»—астральный романъ, въ которомъ все уже выходитъ за границы физической плоти этого міра и очерченной душевной жизни человѣка, все проваливается въ бездну. Сенаторъ видитъ уже два пространства, а не одно.

IV.

А. Бѣлый художественно раскрываетъ особую метафизику русской бюрократіи. Бюрократизмъ—эфемерное бытіе, мозговая игра, въ которой все составлено изъ прямыхъ линій, кубовъ, квадратовъ. Бюрократизмъ управляетъ Россіей изъ центра по геометрическому методу. Призрачность бюрократіи порождаетъ и призрачную революцію. Не случайно Николай Аполоновичъ оказывается когеніанцемъ, т.-е. по философскому направленію своему не ощущаетъ реальности бытія, не случайно связанъ онъ кровно съ бюрократіей. До эфемернаго, уходящаго въ астральный планъ «Петербурга» ничто не доходитъ изъ глубины Россіи, изъ нѣдръ народной жизни. Централизмъ революціоннаго комитета такое же эфемерное бытіе, какъ и централизмъ бюрократическаго учрежденія. Гнилостный процессъ перешелъ отъ бюрократизма къ революціонизму. Провокація, густымъ туманомъ окутавшая революцію, обнаруживаетъ ея призрачно-эфемерный характеръ—все перемѣшалось въ сатанинскихъ вихряхъ.

А. Бѣлый совсѣмъ не врагъ революціонной идеи. Его точка зрѣнія совсѣмъ не та, что у Достоевскаго въ «Бѣсахъ». Зло революціи для него порождено зломъ старой Россіи. Въ сущности онъ хочетъ художественно изобличить призрачный характеръ петербургскаго періода русской исторіи, нашего бюрократическаго западничества и нашего интеллигентскаго западничества, подобно тому, какъ въ «Серебряномъ голубѣ» онъ изобличалъ тьму восточной стихіи въ нашей народной жизни. По складу своего художественнаго дарованія А. Бѣлый, подобно Гоголю, не призванъ раскрывать и воспроизводить положительное, свѣтлое и прекрасное. Въ одномъ своемъ стихотвореніи А. Бѣлый призываетъ свою Россію, любимую имъ странной любовью, къ тому, чтобы она разсѣялась въ пространствѣ. И отъ романовъ его, написанныхъ о Россіи, остается такое впе-

чатлѣніе, что Россія разсѣивается въ пространствѣ, превращается въ астральную пыль. Онъ любитъ Россію уничтожающей любовью и вѣритъ въ ея возрожденіе лишь черезъ гибель. Такая любовь свойственна русской природѣ.

Всѣ призрачности—бюрократическая, революціонная и кантіанско-гносеологическая — сходятся въ Николаѣ Апполоновичѣ. Но въ немъ открываетъ авторъ еще одинъ ужасъ. Отъ Вл. Соловьева унаслѣдовалъ А. Бѣлый ужасъ передъ монгольской опасностью. И онъ ощущаетъ монгольскую стихію внутри самой Россіи, внутри русскаго человѣка. Николай Апполоновичъ, какъ и отецъ его—глава учрежденія,—монголъ, туранецъ. Монгольское начало правитъ Россіей. Монгольскій Востокъ раскрывается въ самомъ русскомъ Западѣ. Туранско-монгольское начало мерещится А. Бѣлому и въ кантіанствѣ. А. Бѣлый изображаетъ конецъ Петербурга, его окончательное распыленіе. Мѣдный Всадникъ раздавилъ въ Петербургѣ человѣка. Образъ Мѣднаго Всадника господствуетъ надъ атмосферой «Петербурга» и повсюду посылаетъ свой астральный двойникъ.

V.

У А. Бѣлаго нѣтъ русской идеологіи и не нужно ея у него искать. У него есть большее, чѣмъ русское идеологическое сознаніе, есть русская природа, русская стихія, онъ—русскій до глубины своего существа, въ немъ русскій хаосъ шевелится. Его оторванность отъ Россіи внѣшняя и кажущаяся, какъ и у Гоголя. А. Бѣлый и любитъ Россію и отрицаетъ Россію. Вѣдь и Чаадаевъ любилъ Россію. Совсѣмъ недавно А. Бѣлый напечаталъ стихотвореніе, въ которомъ есть такія строки:

«Страна моя, страна моя родная!
Я—твой! Я—твой!
Прими меня, рыдая и не зная
Покрой сырой травой»...

Стихотвореніе это заканчивается исповѣданіемъ вѣры, что за русской «ночью»—«Онъ». Онъ,—Христосъ, за страшной тьмой и хаосомъ Россіи. А. Бѣлый по себѣ знаетъ, какъ страшенъ, жутокъ, какъ опасенъ русскій хаосъ. Но онъ не въ силахъ пробудить въ себѣ русскую волю, русское сознаніе. Дисциплину воли и сознаніе онъ все ищетъ на Западѣ. Можно усумниться, найдетъ-ли онъ ее тамъ. Думаю, онъ вернется въ концѣ концовъ въ Россію и въ глубинѣ Россіи будетъ искать свѣта.

Въ «Петербургѣ» есть большіе художественные недостатки, много эстетически-непріемлемаго. Стиль романа не выдержанъ, окончаніе случайное, внутренно необязательное, мѣстами есть слишкомъ ужъ большая зависимость отъ Достоевскаго. Но геніальная художественная природа А. Бѣлаго и не можетъ создать совершеннаго художественнаго произведенія. Въ его художественномъ творчествѣ нѣтъ катарзиса, есть всегда что-то слишкомъ мучительное, потому что самъ онъ, какъ художникъ, не возвышается надъ той стихіей, которую изображаетъ, не преодолѣваетъ ее, онъ самъ погруженъ въ космическій вихрь и распыленіе, самъ въ кошмарѣ. Въ его романѣ нѣтъ не только идеологическаго, сознательнаго выхода, но нѣтъ и художественнаго, катарсическаго выхода, онъ не освобождаетъ, оставляетъ въ тяжеломъ кошмарѣ. Онъ переступаетъ предѣлы совершеннаго, прекраснаго искусства. Его искусство есть его собственное бытіе, его хаосъ, его вихревое движеніе, его космическое ощущеніе. И это ново и необычайно въ немъ. Это нужно принять и не искать утѣшеній. Къ нему нельзя подходить со старыми критическими пріемами. Онъ художникъ переходной космической эпохи. И онъ по новому возвращаетъ литературу къ великимъ темамъ старой русской литературы. Творчество его связано съ судьбой Россіи, русской души. Онъ первый написалъ по истинѣ астральный романъ, столь не похожій на слабые и нехудожественные оккультные романы, написанные старыми пріемами. А. Бѣ-

лый—не теургъ, но теургическое искусство быть можетъ находится на пути астральнаго распластованія и распыленія въ творчествѣ его типа.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

СОДЕРЖАНІЕ.

Кризисъ искусства.

Пикассо.

Астральный романъ (Размышленіе по поводу романа А. Бѣлаго «Петербургъ»).