

Николай Бердяев

КРИЗИС ИСКУССТВА

(Публичная лекция, прочитанная в Москве 1 ноября 1917 г.)

Много кризисов искусство пережило за свою историю. Переходы от Античности к Средневековью и от Средневековья к Возрождению ознаменовывались такими глубокими кризисами. Но то, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства, и чувствуется, что нет возврата к его образам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни. Создается бессилие творческого акта человека, несоответствие между творческим заданием и творческим осуществлением. Наше время одинаково знает и небывалое творческое дерзновение и небывалую творческую слабость. Человек последнего творческого дня хочет сотворить еще никогда не бывшее и в своем творческом исступлении переступает все пределы и все границы. Но этот последний человек не создает уже таких совершенных и прекрасных произведений, какие создавал более скромный человек былых эпох.

С противоположных концов намечается кризис старого искусства и искание новых путей. В современном искусстве можно открыть стремления синтетические и стремления аналитические, направленные в стороны противоположные. И стремления к синтезу искусств, к слиянию их в единую мистерию, и противоположные стремления к аналитическому расчленению внутри каждого искусства, одинаково колеблют границы искусства, одинаково обозначают глубочайший кризис искусства. Синтетические стремления намечались уже у Ст. Малларме. И самым ярким украшением этих стремлений была музыкальная драма Р. Вагнера. Символисты были провозвестниками этих синтетических стремлений. Некоторые из них хотели вывести искусство из кризиса через возвращение к органической художественной эпохе. Искусства — продукт дифференциации. Они — храмового, культового происхождения, они развились из некоторого органического единства, в котором все части были подчинены религиозному центру. Многие символисты нашего поколения и поколения предшественного мечтали о возвращении искусству значения литургического и сакрального. Сакральное искусство мира античного и мира средневекового, самых ярких органических эпох в истории человеческой культуры, оставалось для них манящим и пленительным, и зов прошлого был сильнее для них зова будущего. Мы переживаем конец Ренессанса, изживаем последние остатки той эпохи, когда отпущены были на свободу человеческие силы и шипучая игра их порождала красоту. Ныне эта свободная игра человеческих сил от возрождения перешла к вырождению, она не творит уже красоты. И остро чувствуется неизбежность нового направления для творческих сил человека. Слишком свободен стал человек, слишком опустошен своей пустой свободой, слишком обессилен длительной критической эпохой. И затосковал человек в своем творчестве по органичности, по синтезу, по религиозному центру, по мистерии.

Самым блестящим теоретиком этих синтетически-органических стремлений является у нас Вячеслав Иванов. Футуристам должен он казаться наиболее пассеистом. Его проповедь соборности в искусстве обращена назад, к древним истокам искусства и культуры. Он — вечный александриец по своей настроенности, и, как александриец, переживает он соборность, органичность и сакральность древней, архаической Греции. Когда Вяч. Иванов проповедует теургическое искусство, то от проповеди его веет реминисценциями, отражениями старых культур. Велика теургическая идея. Но теургическое задание для современного искусства легко может превратиться в навязанную извне норму, добытую из далекого прошлого. Соборность В. Иванова совсем не имманентна нашему времени, она ему совершенно трансцендентна. Сам В. Иванов — замечательный поэт, но его теоретические стремления в нашу несоборную эпоху могут оказаться опасными для автономии искусства. В живописи выразителем синтетических исканий был Чурлянис. Он выходит за пределы живописи как отдельного и самостоятельного искусства и хочет синтезировать живопись с музыкой. Он пытается в музыкальной живописи выразить свое космическое чувство, свое ясновидческое созерцание сложения и строения космоса. Он значителен и интересен по своим исканиям. Но живопись Чурляниса не адекватна его видениям, она есть несовершенный перевод их на чуждый язык. Он красочно беспомощен, живописно недостаточно одарен и историю живописи не обогащает новыми формами. Живопись Чурляниса — очень характерный пример того, как синтетические стремления могут действовать разрушительно на искусство и, во всяком случае, выражать глубокое недовольство искусством: стремление к синтезу искусств и навязывание искусству мистики могут разрушать художественную форму. Несоизмеримо более могуществен другой выразитель синтетических стремлений. Я имею в виду революционный гений Скрябина. Я не знаю в новейшем искусстве никого, в ком был бы такой иступленный творческий порыв, разрушающий старый мир и создающий мир новый. Музыкальная гениальность Скрябина так велика, что в музыке ему удалось адекватно выразить свое новое, катастрофическое мироощущение, извлечь из темной глубины бытия звуки, которые старая музыка отменяла. Но он не довольствовался музыкой и хотел выйти за ее пределы. Он хотел сотворить мистику, в которой синтезировались бы все искусства. Мистику он мыслил эсхатологически. Она должна быть концом этого мира. Все творческие ценности того мирового эона, к которому мы подходим, войдут в мистику. И этот мир кончится, когда зазвучат звуки последней мистерии. Творческая мечта Скрябина неслыханна по своему дерзновению, и вряд ли в силах он был ее осуществить. Но сам он был изумительное явление творческого пути человека, этот творческий путь человека сметает искусство в старом смысле слова, казавшееся вечным. Синтетические искания влекут к мистике и этим выводят за границы не только отдельных искусств, но и искусства вообще. Что же делается с искусством в современных аналитических стремлениях?

Постижение глубочайшего кризиса искусства дают не синтетические искания, а искания аналитические. Искания синтеза искусства, искания мистерии, опыты возврата к искусству литургическому и сакральному представлены замечательными творцами и мыслителями, но в них многое сохраняется от старого и вечного искусства, не окончательно поколеблена его основа. В стремлении к синтезу ничто не разлагается, космический ветер не сносит художников-творцов. И художественные творения с тех вековых мест, которые им уготовлены в органическом строе земли. Даже в революционном искусстве Скрябина замечается не столько космическое разложение и распыление, сколько завоевания новых сфер. Но у Скрябина была даже слишком большая вера в искусство, и связь его с великим прошлым не была порвана. Совсем

другую природу и другой смысл имеют те явления, которые я называю аналитическими стремлениями в современном искусстве, расщепляющими и разлагающими всякий органический синтез и старого природного мира, и старого художества. Кубизм и футуризм во всех их многочисленных оттенках являются выражениями этих аналитических стремлений, разлагающих всякую органичность. Эти веяния последнего дня и последнего часа человеческого творчества окончательно разлагают старое прекрасное, воплощенное искусство, всегда связанное с Античностью, с кристалльными формами плоти мира. Наиболее значительных результатов эти течения достигают в живописи.

Кубизм представлен гениальным художником Пикассо. Когда смотришь на картины Пикассо, то думаются трудные думы*. «Пропала радость воплощенной, солнечной жизни. Зимний космический ветер сорвал покров за покровом, опали все цветы, все листья, содрана кожа вещей, спали все одеяния, вся плоть, явленная в образах нетленной красоты, распалась. Кажется, что никогда уже не наступит космическая весна, не будет листьев, зелени, прекрасных покровов, воплощенных синтетических форм. Кажется, что после страшной зимы Пикассо мир не зацветет уже, как прежде, что в эту зиму падают не только все покровы, но и весь предметный, телесный мир расшатывается в своих основах. Совершается как бы таинственное распластывание космоса. Все более и более невозможно становится синтетически-целостное художественное восприятие и творчество. Все аналитически разлагается и расчленяется. Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами. Материальные покровы мира начали разлагаться и распыляться и стали искать твердых субстанций, скрытых за этим размягчением. В своем искании геометрических форм предметов, скелета вещей Пикассо пришел к каменному веку. Но это — призрачный каменный век. Тяжесть, скованность и твердость геометрических фигур Пикассо лишь кажущаяся. В действительности геометрические тела Пикассо, складные из кубиков скелеты телесного мира, распадутся от малейшего прикосновения. Последний пласт материального мира, открывшийся Пикассо — художнику после срывания всех покровов, — призрачный, а не реальный. Пикассо — беспощадный разоблачитель иллюзий воплощенной, материально-синтезированной красоты за пленяющей и прельщающей женской красотой он видит ужас разложения, распыления. Он, как ясновидящий, смотрит через все покровы, одежды, напластования и там, в глубине материального мира, видит свои складные чудовища. Это — демонические гримасы скованных духов природы. Еще дальше пойти вглубь, и не будет уже никакой материальности, там уже внутренний строй природы, иерархия духов. Живопись, как и все пластические искусства, была воплощением, материализацией. Высшие подьемы старой живописи давали кристаллизованную, оформленную плоть. Живопись была связана с крепостью воплощенного физического мира и устойчивостью оформленной материи. Ныне живопись переживает небывалый еще кризис. Если глубже вникнуть в этот кризис, то его нельзя назвать иначе как дематериализацией, развоплощением живописи. В живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природе пластических искусств. Все уже как будто изжито в сфере воплощенной, материально-кристаллизованной живописи. В современной живописи не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется, развоплощается,

* Здесь я воспроизвожу некоторые места из статьи о Пикассо, которая напечатана ниже. Для конструкции моего «Кризиса искусства» необходим Пикассо как пример, на котором я развиваю свои мысли об искусстве. Перефразировать же самого себя я считаю лишним. (Прим. автора.)

теряет свою твердость, крепость, оформленность. Живопись погружается в глубь материи и там, в самых последних пластах, не находит уже материальности. У Пикассо колеблются границы физических тел. В современном искусстве дух как будто бы идет на убыль, а плоть дематериализуется. Это — очень глубокое потрясение для пластических искусств, которое колеблет самое существо пластической формы. Дематериализация в живописи может производить впечатление окончательного краха искусства. Кажется, что в самой природе, в ее ритме и круговороте что-то бесповоротно надломилось и изменилось. Мир меняет свои покровы. Материальные покровы мира были лишь временной оболочкой. Ветхие одежды бытия гниют и спадают.

Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластовывается, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются. Это новое ощущение мировой жизни пытается выразить футуристическое искусство. Кубизм был лишь одним из выражений этого космического вихря, смещающего все со своих мест. Футуризм во всех своих нарастающих разновидностях идет еще дальше. Это — сплошное нарушение черты оседлости бытия, исчезновение всех определенно очерченных образов предметного мира. В старом, казавшемся вечным искусстве образ человека и человеческого тела имел твердые очертания, он был отделен от образов других предметов мира, от минералов, растений и животных, от комнат, домов, улиц и городов, от машин и от бесконечных мировых пространств. В искусстве футуристическом стирается грань, отделяющая образ человека от других предметов, от огромного машинизированного чудовища, именуемого современным городом. Маринетти провозглашает в своих манифестах: «Наши тела входят в диваны, на которые мы садимся, а диваны входят в нас. Автобус мечется на дома, мимо которых проезжает, и, в свою очередь, дома бросаются на автобус и сливаются с ним». Человеческий образ исчезает в этом процессе космического распыления и распластования. Футуристы хотели бы с пафосом добить и испепелить образ человека, всегда укреплявшийся отделенным от него образом материального мира. Когда зашатался в своих основах материальный мир, зашатался и образ человека. Дематериализующийся мир проникает в человека, и потерявший духовную устойчивость человек растворяется в разжиженном материальном мире. Футуристы требуют перенесения центра тяжести из человека в материю. Но это не значит, что их можно назвать материалистами в старом смысле слова. Человек исчезает, как исчезает и старая материя, с которой он был соотносителен. «Уничтожить «я» в литературе, т. е. уничтожить всякую психологию» — так формулирует один из пунктов своей программы Маринетти. «Человек не представляет больше абсолютно никакого интереса. Итак, устранить из литературы. Заместить его наконец материей, сущность которой надо постигнуть порывами интуиции. Выслушать сквозь свободные объекты и капризные моторы дыхания чувствительность и инстинкты металлов, камней, дерева и пр. Заместить психологию человека, отныне исчерпанную, лирическим наваждением материи». «Нас интересует твердость стальной пластинки сама по себе, т. е. непонятный и нечеловеческий союз ее молекул и электронов, которые противятся, например, прониканию ядра. Теплота куска железа или дерева отныне более волнует нас, чем улыбка или слезы женщины». «Нужно, кроме того, давать тяжесть и запах предметам, чем до сих пор пренебрегали в литературе. Стараться, например, передать пейзаж запахов, воспринимаемых собакой. Прислушиваться к моторам и воспроизводить их речи. Материя всегда рассматривалась рассеянным, холодным «я», чересчур занятым самим собою, полным предрассудков мудрости и наваждений человеческих». Вражда к человеку, к человеческому «я» явственно видна в футуристических мани-

фестях Маринетти. Тут скрыто основное противоречие футуризма. Футуристы хотят развить ускоренное движение и отрицают источник творческого движения — человека. Нет того рычага, которым футуризм мог бы перевернуть мир. Настоящего движения нет в футуризме, футуристы находятся во власти некоего мирового вихря, не ведая смысла происходящего с ними и, в сущности, оставаясь пассивными. Они захвачены каким-то процессом, кружатся в нем с всевозрастающим ускорением, но активными творцами не являются. Они находятся во власти разложения материального мира. Футуризм имеет огромное симптоматическое значение, он обозначает не только кризис искусства, но и кризис самой жизни. К сожалению, агитационные манифесты у футуристов преобладают над художественным творчеством. В этих манифестах выражают они свое изменившееся чувство жизни. Но они бессильны адекватно выразить это новое чувство жизни в произведениях искусства. Это творческое бессилие особенно чувствуется в футуристической поэзии и литературе. Совершается декристаллизация слов, расплывание слова, разрыв слова с логосом. Но нового космического ритма, нового лада футуристы не улавливают. Беда футуризма в том, что он слишком обращен назад, отрицательно прикован к прошлому, слишком занят сведением с ним счетов и все не переходит к новому творчеству в свободе. Он есть лишь переходное состояние, скорее конец старого искусства, чем созидание нового искусства. Футуристы поверхностью своей ощутили глубочайшие процессы изменения в жизни человеческой и мировой. Но они пребывают в глубочайшем духовном невежестве, у них нет никакого духовного знания смысла происходящего, нет той напряженной духовной жизни, которая делала бы видимыми не только разложения старых миров, но и возникновения новых миров. Необходимо философски подойти к познанию футуризма.

Где искать жизненные истоки футуристических настроений и футуристических течений в искусстве? Что случилось в мире? Какой факт бытия породил новое жизненное ощущение?

Был какой-то роковой момент в человеческой истории, с которого начала разлагаться всякая жизненная кристалльность и жизненная устойчивость. Бесконечно ускорился темп жизни, и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватил и закрутил человека и человеческое творчество. Близоруко было бы не видеть, что в жизни человечества произошла перемена, после которой в десятилетие происходят такие же изменения, какие раньше происходили в столетие. В старой красоте человеческого быта и человеческого искусства что-то радикально надломилось с этого критического момента, с этого революционного события. Погибла архитектура — это лучшее выражение всякой органической художественной эпохи. Новое архитектурное творчество ознаменовывается лишь построением огромных вокзалов и гостиниц. Вся творческая энергия человека уходит на изобретение и построение автомобилей и аэропланов, на изобретение способов ускоренного передвижения. Красота старого быта была статична. Храм, дворец, деревенская усадьба — статичны, они рассчитаны на устойчивость жизни и на медлительный ее темп. Ныне все стало динамическим, все статически-устойчивое разрушается, сметается скоростью механического движения. Но новый динамический стиль не создан, и является сомнение в возможности создания такого стиля. Декадентство было первоначальной стадией этого процесса. Но оно было обращено назад, в нем было болезненное, полное тоски восприятие процесса жизни, убивающего красоту. Декаденты — эстеты. Футуризм — последующая стадия этого процесса, он хочет быть обращенным вперед, в нем восторженное восприятие этого процесса жизни, полное отдавание себя этому процессу. Футуристы — антиэстеты. Что же случилось, откуда все пошло?

В мир победоносно вошла машина и нарушила вековой лад органической жизни. С этого революционного события все изменилось в человеческой жизни, все надломилось в ней. Это событие нельзя достаточно высоко оценить. Огромное значение его — не только социальное, но и космическое. Возрастание значения машины и машинности в человеческой жизни означает вступление в новый мировой эон. Ритм органической плоти в мировой жизни нарушен. Жизнь оторвалась от своих органических корней. Органическая плоть заменяется машиной, в механизме находит органическое развитие свой конец. Машинизация и механизация — роковой, неотвратимый космический процесс. Нельзя удержать старую органическую плоть от гибели. Лишь на поверхностный взгляд машинизация представляется материализацией, в которой погибает дух. Процесс этот не есть переход от более сложного органического к более простому неорганическому. При более глубоком взгляде машинизация должна быть понята как дематериализация, как распыление плоти мира, распластывание материального состава космоса. Машина сама по себе не может убить дух, она, скорее, способствует освобождению духа из плена у органической природы. Машина есть распятие плоти мира. Победное ее шествие истребляет всю органическую природу, несет с собою смерть животным и растениям, лесам и цветам, всему органически, естественно прекрасному. Романтическая печаль о погибающей прекрасной плоти этого мира, цветах, деревьях, прекрасных человеческих телах, прекрасных церквах, дворцах и усадьбах бессильна остановить этот роковой процесс. Так свершается судьба плоти мира, она идет к воскресению и к новой жизни через смерть. Футуризм есть пассивное отражение машинизации, разлагающей и распыляющей стареющую плоть мира. Футуристы воспевают красоту машины, восторгаются ее шумом, вдохновляются ее движением. Прелесть мотора заменила для них прелесть женского тела или цветка. Они находятся во власти машины и новых ощущений, с ней связанных. Чудеса электричества заменили для них чудеса божественно-прекрасной природы. Иных планов бытия, скрытых за физическими покровами мира, они не знают и не хотят знать. Отрицание потустороннего — один из пунктов футуристической программы. Поэтому они отражают лишь процесс разложения в физическом плане. В своем творчестве они воспринимают лишь осколки и клочья старой плоти мира, отражают смешения планов, не ведая смысла происходящего.

Лишь духовное знание человека может постигнуть переход от старого, разлагающегося мира к миру новому. Лишь творчески-активное отношение человека к стихийно совершающемуся процессу может порождать новую жизнь и новую красоту. Поколение футуристов всех оттенков слишком пассивно отражает этот стихийный процесс. В таких самоновейших течениях, как супрематизм, остро ставится давно уже назревшая задача окончательного освобождения чистого творческого акта от власти природно-предметного мира. Живопись из чисто красочной стихии должна воссоздать новый мир, совершенно непохожий навесь природный мир. В ней не должно быть ни природы, со всеми ее образами, ни человека. Это не есть только освобождение искусства от сюжетности, это — освобождение от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего. Но возможен ли такой радикализм для футуристического сознания? Я думаю, что у футуристов это есть лишь бессильный творческий жест и значение его лишь симптоматическое. Футуризм по своему чувству жизни и по своему сознанию совсем не радикален, он — лишь переходное состояние, более конец старого мира, чем начало нового. Сознание футуристов остается на поверхности и никогда не проникает оно в глубь космических изменений. Они видят лишь поверхность совершающихся изменений и бурных мировых движений. То, что совершается в глубине, остается для них сокрытым. Они слишком рабски зависят от процессов разложения

и распыления старой плоти мира, материальной его оболочки, чтобы они в силах были творить новый мир независимо от поразившего их внешнего процесса. Они находятся во власти процесса машинизации, и творчество их полно этой машинной предметности. Они освободились от человеческих тел, от деревьев, морей и гор, но не могут освободиться от моторов, от электрического света, от аэропланов. Но ведь это тоже объективно-предметный мир. Из него творят футуристы, а не из творческого ничто человеческого духа. Творческий дух отрицается ими, они более верят в моторы и электрические лампы. Футуристы в том состоянии сознания; в котором они находятся, творят под властью мотора и отражают изменения, совершаемые мотором в мировой жизни. Источник движения не в них. Футуристы очень резки в своих выражениях, но в существе они безнадёжно умеренны и зависимы от внешнего мира. И футуристам нужно противопоставлять несоизмеримо больший радикализм и творческое дерзновение, выводящее за пределы этого мира. Пассеизм бессилён бороться с футуризмом. Возврат к старому искусству, к старой красоте воплощенного мира, к классическим нормам невозможен. Мир развоплощается в своих оболочках, перевоплощается. И искусство не может сохраниться в старых своих воплощениях. Оно должно будет творить новые, не материальные уже тела, должно будет перейти в иной план мира. Истинный смысл кризиса пластических искусств — в судорожных попытках проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости. Это есть радикальный разрыв искусства с Античностью. В христианском мире все еще возможным оказывалось возрождение, обращение к Античности. Формы человеческого тела остались неприкосновенными. Человеческое тело — античная вещь. Кризис искусства, при котором мы присутствуем, есть, по-видимому, окончательный и бесповоротный разрыв со всяким классицизмом.

Футуризм больше дал в живописи, чем в литературе. Литературный футуризм наиболее проявил себя в манифестах. Он беден художественным творчеством. Есть несколько талантливых поэтов, есть у них по нескольку талантливых стихотворений. Но единственным замечательным футуристом в художественной прозе может быть назван Андрей Белый. Он принадлежит к поколению символистов и всегда исповедовал символическую веру. Но в художественной прозе А. Белого можно открыть образцы почти гениального футуристического творчества*. Это чувствовалось уже в его симфониях. «У А. Белого есть лишь ему принадлежащее художественное ощущение космического распластования и распыления, декристаллизации всех вещей мира, разрушения и исчезновения всех твердо установившихся границ между предметами. Сами образы людей у него декристаллизуются и распыляются, теряются твердые грани, отделяющие одного человека от другого и от предметов окружающего его мира. Один человек переходит в другого человека, один предмет переходит в другой предмет, физический план — в астральный план, мозговой процесс — в бытийственный процесс. Происходит смещение и смешение разных плоскостей. Герою «Петербурга» начинало казаться, что и он, и комната, и предметы той комнаты перевоплощались мгновенно из предметов реального мира в умопостигаемые символы чисто логических построений: комнатное пространство смешивалось с его потерявшим чувствительность телом в общий бытийственный хаос, называемый им Вселенной; сознание Николая Аполлоновича, отделяясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола, называемой «солнцем сознания». Этот

* По тем же основаниям, по которым я воспроизвел некоторые места из статьи о Пикассо, воспроизвожу здесь некоторые места из статьи о «Петербурге» А. Белого.

отрывок может быть назван совершенно футуристическим по выраженному в нем чувству жизни. Для А. Белого как писателя и художника характерно, что у него начинается кружение слов и созвучий и в этом вихре словосочетаний распыляется бытие, сметаются все грани. Стиль А. Белого всегда в конце концов переходит в неистовое круговое движение. Это вихревое движение А. Белый ощутил в космической жизни и нашел для него адекватное выражение в вихре словосочетаний. Это — непосредственное выражение космических вихрей в словах. В вихревом нарастании словосочетаний и созвучий дается нарастание жизненной и космической напряженности, влекущей к катастрофе. А. Белый расплавляет и распыляет кристаллы слов, твердые формы слова, казавшиеся вечными, и этим выражает расплавление и распыление кристаллов всего вещного, предметного мира. Космические вихри как бы вырвались на свободу и разрывают, распыляют весь наш осевший, отвердевший, кристаллизованный мир. Творчество А. Белого и есть кубизм в художественной прозе, по силе равной живописному кубизму Пикассо. И у А. Белого срываются целые покровы мировой плоти. И для него нет уже целительных органических образов. В нем погибает старая, кристальная красота воплощенного мира и нарождается новый мир, в котором нет еще красоты. В художественной прозе А. Белого все так же смещается со своего старого, казавшегося вечным места, как и у футуристов. А. Белый принадлежит новой эпохе, когда пошатнулось целостное восприятие образа человека, когда человек проходит через расщепление. Он погружает человека в космическую безмерность, отдает его на растерзание космических вихрей. Теряется граница, отделяющая человека от электрической лампы. Раскрывается астральный мир. Твердые границы физического мира охраняли с противоположной стороны независимость человека, его собственные твердые границы, его кристальные очертания. Созерцание мира астрального, этого промежуточного мира между духом и материей, стирает границы, декристаллизует и человека, и окружающий его мир. Все эти вихри — астральные вихри, а не вихри физического мира или мира человечески-душевного». Футуристическое мироощущение и футуристическое творчество А. Белого тем радикально отличается от других футуристов, что оно связано у него с большим духовным ведением, с созерцанием иных планов бытия. Из духовной жизни прозревает А. Белый процесс космического распыления и изменения всего космического лада, а не из самой разлагающейся материальности мира. Вот почему он улавливает новый космический ритм, и в этом сила его как художника. Искусство А. Белого мучительно, оно не радуется непосредственно, как и все современное искусство. Оно не достигает художественного катарсиса. Но А. Белый идет к иным мирам, в то время как футуристы в слепоте идут к зияющей пустоте. Нужно принять футуризм, постигнуть его смысл и идти к новому творчеству. Для этого же неизбежен переход на другой путь, в другой план, вне той линии, по которой развивается современное искусство.

Искусство должно быть свободно. Это — аксиома очень элементарная, из-за которой не стоит уже ломать копий. Автономность искусства утверждена навеки. Художественное творчество не должно быть подчинено внешним для него нормам, моральным, общественным или религиозным. Но автономия искусства совсем не означает того, что художественное творчество может или должно быть оторвано от духовной жизни и от духовного развития человека. Свобода не есть пустота. Свободное искусство вырастает из духовной глубины человека, как свободный плод. И глубоко и ценно то лишь искусство, в котором чувствуется эта глубина. Искусство свободно раскрывает всякую глубину и объемлет собой всю полноту бытия. Но те, которые слишком испугались гетерономных принципов в искусстве и подчинения его внешним нормам, думают спасти автономность искусства тем, что насильственно об-

рекают его на существование поверхностное и изолированное. Это и есть то, что я называю духовным невежеством. Человек, выброшенный на поверхность, человек с распыленным ядром «я», разорванный на миги и клочья, не может создать сильного и великого искусства. Искусство неизбежно должно выйти из своего замкнутого существования и перейти к творчеству новой жизни. В этом должна быть признана правда синтетических стремлений в искусстве. Теургия, о которой мечтали лучшие символисты и провозвестники искусства религиозного, — последний предел человеческого творчества. Но сложны, мучительны и трагичны пути к теургии. Есть опасность слишком преждевременно и внешне понятого теургического искусства. Искусство не может и не должно быть подчинено никакой внешней религиозной норме, никакой норме духовной жизни, которая будет трансцендентной самому искусству. Таким путем может быть создано лишь тенденциозное искусство. В истинном же теургическом искусстве духовная жизнь человека будет просвечивать изнутри, и религиозность его может быть лишь совершенно имманентной. Р. Вагнер слишком верил в сакральность старой культуры, слишком верит в это и В. Иванов. Теургическое творчество в строгом смысле слова будет уже выходом за границы искусства как сферы культуры, как одной из культурных ценностей, будет уже катастрофическим переходом к творчеству самого бытия, самой жизни. Путь к нему лежит не через охранение старого искусства и старой культуры, не через возврат к прошлому и не через реставрацию сакрального искусства мира античного и мира средневекового; путь к нему лежит через жертвенную решимость пройти тот процесс расщепления, распластования и распыления, симптомы которого мы видим в кубизме и футуризме, и пережить этот космический вихрь с верой в неистребимость творческого духа человека, ядра «я», призванного к творческому делу в новую мировую эпоху. Футуристическая машинность есть лишь внешнее выражение глубинного метафизического процесса, изменение всего космического лада, рождение нового космического ритма, который придет из глубины. Новое теургическое творчество, которое не следует искусственно упреждать, лежит в другой линии, в духовном плане. Когда новые художники последнего дня начинают вставлять в свои картины газетные объявления и куски стекла, они доводят линию материального разложения до полного отказа от творчества. В конце этого процесса начинает разлагаться самый творческий акт и творческое дерзновение подменяется дерзким отрицанием творчества. Человек не пассивное орудие мирового процесса и всех происходящих в нем разложений, он — активный творец. Космическое распластование не истребляет личного духа, не истребляет «я» человека, если дух человеческий делает героическое усилие устоять и творить в новом космическом ритме. Космическое распластование может лишь способствовать выявлению и укреплению истинного ядра «я». человеческий дух освобождается от старой власти органической материи. Машина клещами вырывает дух из власти у материи, разрушает старую скрепку духа и материи. В этом — метафизический смысл явления машины в мир. Этого не понимают футуристы. Они находятся более в погибающей материи, чем в освобождающемся духе. Новое искусство будет творить уже не в образах физической плоти, а в образах иной, более тонкой плоти, оно перейдет от тел материальных к телам душевным.

Пафос футуризма — пафос скорости, упоенность ускорением движения. «Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой скорости». Так восклицает Маринетти. Не футуристами выдумана скорость. Футуристы созданы скоростью. Поистине мир вступил в эпоху ускоренного движения. Но футуристы воспринимают и выражают лишь внешнюю сторону этого ускорения в движении времени. Внутреннее движение, внутренняя скорость как будто бы остаются для футу-

ристов закрытыми. Но для более ведающего взора ясно, что небывалое движение и небывалая скорость начинаются в глубине бытия и что источники этого движения и этой скорости нужно искать внутри духовной жизни. Апокалиптические пророчества говорят об ускоренном времени. Ускоренное время, в котором развивается небывалое, катастрофическое движение, есть время апокалиптическое. Футуризм и может быть понят как явление апокалиптического времени, хотя самими футуристами это может совсем не сознаваться. Но в апокалиптическом времени величайшие возможности соединяются с величайшими опасностями. То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис целой огромной космической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира. Это более страшно и более ответственно, чем представляют себе футуристы. В поднявшемся мировом вихре, в ускоренном темпе движения все смещается со своих мест, расковывается стародавняя материальная скованность. Но в этом вихре могут погибнуть и величайшие ценности, может не устоять человек, может быть разорван в клочья. Возможно не только возникновение нового искусства, но и гибель всякого искусства, всякой ценности, всякого творчества.

Нынешняя мировая война начата Германией как война футуристическая. Футуризм из искусства перешел в жизнь и в жизни дал более грандиозные результаты, чем в искусстве. Футуристические приемы ведения войны были предписаны Германией всему миру. Нынешняя война — машинная война. Она — в значительной степени результат возрастающей власти машины в человеческой жизни. Это — война индустриальная, в ней машина заменяет человека. Военное могущество Германии, ныне устрашающее весь мир, есть прежде всего могущество индустриально-машинное, техническое. В нынешней войне футуристы типа Маринетти могли бы открыть новое «великолепие мира, красоту скорости». Футуристический милитаризм не дорожит великими ценностями старого мира, старой красоты, старой культуры. Мы, русские, наименее футуристичны в этой войне, мы наименее приспособлены к ее машинности, к ее скорости, к ее вихревому движению, наиболее сохранили и старые душевные добродетели и старые душевные грехи и пороки. Мы все еще экстенсивны, а не интенсивны. В этом источник нашей слабости. В германском милитаризме футуристическая машинность и футуристическая быстрота движения доведены до высочайших добродетелей, до страшных футуристических добродетелей. Англия и Франция стараются в этом превзойти Германию, делают новые изобретения. Так вовлекается весь мир в военно-футуристический вихрь. И исконное варварство человечества, лежащее глубже всякой культуры, помогает выявлению этого жизненного футуризма. Но истоки мировой войны, имеющей такое футуристическое обличье, лежат глубже, в духовном плане, где она начинается и где кончается. Поистине в космической жизни совершается духовная война и идет борьба за величайшие ценности. И лишь духовной войной человечество и народы могут быть спасены для новой жизни. Материальная война есть лишь выявления духовной войны. И вся задача в том, чтобы в этом мировом вихре сохранились образ человека, образ народа и образ человечества для высшей творческой жизни. Эта задача стоит в искусстве, эта же задача стоит и в жизни. Она противостоит футуристической жизни и футуристическому искусству. Ее выполнение не может быть достигнуто ни призывами к прошлому, ни охранением этого прошлого. Футуризм должен быть пройден и преодолен и в жизни и в искусстве. Преодоление же возможно через углубление, через движение в другое измерение, измерение глубины, а не плоскости, через знание, не отвлеченное знание, а знание жизненное, знание-бытие.

Мы подходим к последней проблеме, которую ставит кризис искусства, проблеме, которая имеет огромное значение для всей нашей культуры. Я говорю об отношении варварства и упадочности. Человеческая культура на вершине своей имеет непреодолимый уклон к упадку, к декадентству, к истощению. Так было в великой античной культуре, которая, в сущности, есть вечный источник всякой культуры, так и в культуре нового мира. Культура постепенно отделяется от своего жизненного, бытийственного источника, и на вершине своей она противопоставляет себя жизни, бытию. Тогда наступает эпоха поздней культуры упадка, самой утонченной и прекрасной культуры.

Это красота отцветания, красота осени, красота, знающая величайшие противоположности, утерявшая цельность и непосредственность, но приобретающая мудрое знание не только одного своего, но и противоположного себе. Эпохи культурного утончения и культурной упадочности бывают также эпохами обострения сознания. Такие эпохи в высшей степени способны к ослабляющей, но в то же время и обогащающей рефлексии, к расщеплению и раздвоению, выводящему за грани всякой органической данности. Эпохи утонченные и упадочные не бесплодны для человеческого духа, в них есть свой мерцающий свет. Декаданс культуры дает огромный опыт и приоткрывает неведомое. Бессилие декаданта можно утверждать лишь с некоторой ограниченной и относительной точки зрения. С более глубокой точки зрения декаданс античной культуры, дошедший до безвыходности, был глубоко плодотворен и много дал для духовной жизни нового, христианского мира. Неоплатонизм может быть назван философией культурного упадка целой мировой эпохи. Но неоплатонизм сыграл огромную положительную роль в духовной жизни человечества и играет ее поныне. Христианство было спасающим духовным варварством в отношении к культурной упадочности античного мира. Но упадочность таинственными путями вошла в это обновляющее и возрождающее варварство, без которого мир погиб бы окончательно. Варварство духа и варварство крови и плоти, черпающие силы из глубочайших темных истоков бытия, извлекающие соки из темных корней всякой жизни, из не просветленной и не претворенной еще культурной бездонности, должны могущественным потоком нахлынуть на человеческую культуру, когда в ней начинается упадок и истощение. Христианство должно было казаться варварством культурным людям склоняющегося к упадку античного мира. Это лишь ограниченное поле зрения. В действительности христианство было открытием света, добытого из большей глубины бытия, до которой не доходил мир.

Оно было величайшим претворением тьмы в свет, какое только знал мир. У гностиков произошло соединение всех старых откровений древних культур с новым, христианским откровением глубины бытия. Гностики видят не одно только, но и другое, они знают свет цельности и свет раздвоения, они соединяют откровения «варварства», и откровения «упадочности». В этом вечная мудрость гностического духовного типа. Это верно и для нашей эпохи.

Вся новая культура роковым образом склоняется к упадку и истощению. Конец XIX века на вершинах культуры породил ядовитые цветы декаданта. Цветы эти никогда не цветут долго, они быстро отцветают. Латинская раса, которая и была создательницей старой европейской культуры, в которой была никогда не прерывающаяся связь с Античностью, ощутила великую усталость, в ней наступило истощение жизненных сил. Французское декадентство было последним прекрасным плодом культурного творчества этой великой и стареющей расы. Раса германская по сравнению с расой латинской была варварской, в ней не было этой древней связи с Античностью, не было этих старых традиций. В культуре, созданной германцами, была новая глуби-

на, но не было утонченности и не было раздвоенности, дающей позднюю мудрость заката. Германцы и были теми варварами, которые некогда хлынули на Рим, на античный мир и обновили кровь древних культурных рас. В германской расе, сохранившей и донине в своей крови некое варварство, не так остро стоит проблема отношения варварства и упадочности, как в расе латинской. О, конечно, и германская культура будет вовлечена в процесс упадка, и это должно почувствоваться в связи с нынешней войной. Вся европейская культура на вершине своей должна ощутить истощение и упадок и должна искать обновления своих сил в варварстве, которое в нашу эпоху может быть скорее внутренним, чем внешним, т. е. более глубоким слоем бытия, еще не претворенным в культуру. Но мировая культура так далеко зашла и так исчерпала себя, что она не может быть сама по себе силой, претворяющей тот поток тьмы, который хлынет из глубины бытия. На вершинах: культуры, которая делается все более и более мировой, обнаруживается последнее варварство. Культура оказывается лишь очень тонким слоем. Это всего более ощутительно в латинской расе, у колыбели всей европейской культуры. Футуризм должен был родиться в Италии, сгибающейся под тяжестью своего великого культурного прошлого, обессиленной этим былым величием: футуризм и есть новое варварство на вершине культуры. В нем есть варварская грубость, варварская цельность и варварское неведение. Это варварство должно было прийти на смену упадочности. Но пришло оно не из очень большой глубины. Культура раздирает свои собственные покровы и обнажает не очень глубоко лежащий слой варварства. И вот громко зазвучали варварские звуки футуристической литературы из расщелины, образовавшейся от кризиса культуры и искусства. И почти нет надежды, что вечная нормативная культура, черпающая свои классические образцы из Античности, одолеет эти варварские звуки, эти варварские жесты. Является такое чувство, что покровы культуры, вечно-классической культуры, канонической культуры, разодраны навеки и не может уже быть возрождения в старом смысле слова, которое всегда было возвратом к Античности. Разрыв покровов культуры и глубокая в ней расщелина есть симптом некоего глубокого космического процесса. Мир меняет свои одежды и покровы. Культура и искусство как органическая ее часть есть лишь одежда мира, лишь покровы мира. Я говорю о культуре, которая сознает себя и конструирует себя как отличную от бытия, от жизни и противопоставляет себя бытию, жизни. Культура претворила изначально данную варварскую тьму бытия в некое светлое царство, в котором она замыкается и которым гордится как самодовлеющим. Но культура в этом ее классическом смысле не есть единственный путь претворения тьмы в свет, не единственный путь оформления хаоса. Через культуру лежит путь вверх и вперед, а не назад, не к докультурному состоянию, это — путь претворения самой культуры в новое бытие, в новую жизнь, в новое небо и новую землю. Лишь на этом пути ворвавшиеся в культуру варварские звуки и варварские жесты могут быть соподчинены новому космическому ладу и новому космическому ритму. Не только искусство, но и все творчество человеческое безвозвратно погибнет и погрузится в изначальную тьму, если оно не станет творчеством жизни, творчеством нового человека и его духовным путем. Культурники и упадочники находятся в состоянии бессильного раздвоения, варвары-футуристы находятся в состоянии грубой цельности и неведения. К новой жизни, к новому творчеству, к новому искусству прорываются те гностики нового типа, которые знают тайну цельности и тайну раздвоения, знают одно и знают другое, ему противоположное. Такое умудренное знание должно помочь преодолеть великий конфликт варварства и упадочности, который имеет много выражений и есть лишь проявление более глубокого трагического конфликта творчества жизни и творчества культуры. Выходом из него

может быть лишь тот переход в новый мировой зон, в котором всякое творчество будет уже продолжением Божьего творения Мира. Переход этот нельзя понимать внешне, и внутреннее понимание судьбы искусства не должно быть превращено в извне навязанную ему норму. Искусство, подобно всем сферам культуры, должно продолжать свое существование и до конца изживать свою судьбу. В мире будут еще творить стихи, картины и музыкальные симфонии, но в творчестве будет нарастать внутренняя катастрофа и изнутри просвечивать. Все свершается соразмерно с духовным возрастом человека и мира. Ныне же существует в мировой жизни разностный возраст и нельзя внешне и искусственно его упреждать. Сказано, что и в конце времен люди будут жениться и выходить замуж, будут торговать и покупать. И в высших сферах культурного творчества многое извне как бы останется по-старому, внутренне же все будет объято пламенем. И те, которые уже ощутили и познали действие этого пламени, несут великую ответственность и должны совершать работу духовного перерождения человека и внутреннего просветления всякого творческого его деяния.

Печатается по изданию:

Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры, искусства: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 399–419.