

ФИЛОСОФИЯ И ЭСТЕТИКА РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Статья В. Асмуса

I. ПОЛИТИЧЕСКОЕ ЛИЦО РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Русский символизм выступил на рубеже XIX—XX вв. одновременно и как художественное — поэтическое — течение, и как течение философское, и как особое направление эстетики. Во всех этих разнообразных своих проявлениях символизм обнаружил определенное общественно-политическое лицо — представляя собой один из видных фактов общественно-политического развития и расслоения русской буржуазной интеллигенции XIX в. Общественно-политическое содержание символизма не менее сложно, чем его философское или художественное содержание. Даже на внешний взгляд символизм не представляет единства, распадается на группы, а иногда осуществляется в деятельности отдельных, не склонных к участию в литературных объединениях и группировках лиц.

Насколько сложен символизм, видно из судьбы, постигшей виднейших его представителей в эпоху Великой социалистической революции. Одни из вождей символизма, как, например, Мережковский, стали политическими эмигрантами, злейшими врагами победившего революционного народа. Другие, как, например, Андрей Белый и Максимилиан Волошин, приветствовали революцию, как факт социального и политического освобождения народа, но остались чужды и даже враждебны философским и научным основам революционного мировоззрения революционного класса. Третьи, как Блок, не только радостно встретили бурю социалистической революции, но нашли в себе мужество открыто порвать с теми кругами буржуазной интеллигенции, которые видели в Октябрьской революции «разрушение цивилизации» и тянули символистов в стан контрреволюции. Четвертые, как, например, Валерий Брюсов, не только приняли Октябрьскую революцию, как событие всемирно-исторического значения, уничтожающее общество эксплуататоров, призывающее к жизни и творчеству миллионы трудящихся, но решились претворить свою идейную оценку события в практическое действие, вступили в ряды партии рабочего класса — партии большевиков. И все эти люди числились когда-то в одном течении, носившем общее название.

Не менее сложны и и д е й н ы е — теоретические, философские, эстетические — корни и источники русского символизма. Философы и эстетики символизма не в большей степени однородны, чем его публицисты и политические писатели. Одни, как Бальмонт, исходили из бесформенных, бледных и пустоватых теософических мечтаний, не заслуживающих названия т е о р и и и ф и л о с о ф и и. Другие, как Валерий Брюсов, чуждались теоретической философии и вырабатывали собственные эстетические принципы через изучение искусства и критики западных, главным образом, французских символистов, восходивших своими корнями к французскому же и — отчасти — немецкому философскому и эстетическому романтизму. Третьи, как

Мережковский, черпали теоретические основы из философско-исторических, эсхатологических и христологических схем, антитез, сопоставлений и параллелей. Четвертые, как Вячеслав Иванов, искали теоретической опоры в философии и эстетике античного мира, преломленной через истолкование Фридриха Ницше, а также в эстетике немецкого идеализма и — особенно — романтизма. Пятые, как Андрей Белый, порывисто и страстно переходили от одной философской школы к другой, от Владимира Соловьева к Канту и Вагнеру, от Канта к Шопенгауэру, от Шопенгауэра к Ницше, от Ницше к оккультизму и антропософии Рудольфа Штейнера. Шестые, как Блок, скептически относились ко всякому абстрактному теоретизированию и предпочитали строить свое понимание искусства, опираясь на непосредственные впечатления личной и общественной жизни, на личный художественный и общественный опыт.

Все это сложное, представленное большим кругом лиц, в том числе несколькими очень крупными художественными дарованиями, течение необычайно поучительно отражало в своем развитии сложные противоречия общественной жизни России XX в. В идейной эволюции символизма отобразились и русско-японская война, и богатейший событиями период революции 1905 года, и реакция, последовавшая за подавлением революции, и империалистическая война, и Октябрь. На всех этих этапах своего развития, отражавших этапы классовой борьбы, потрясавшей великую страну и составлявшей основное историческое содержание ее существования, символизм, несмотря на непрерывно происходившее в нем внутреннее расслоение, внутреннюю борьбу его групп и фракций, отколы отдельных лиц, сохранял некоторое основное единство, которое позволяет говорить о нем, как об определенном течении русского искусства XX в.

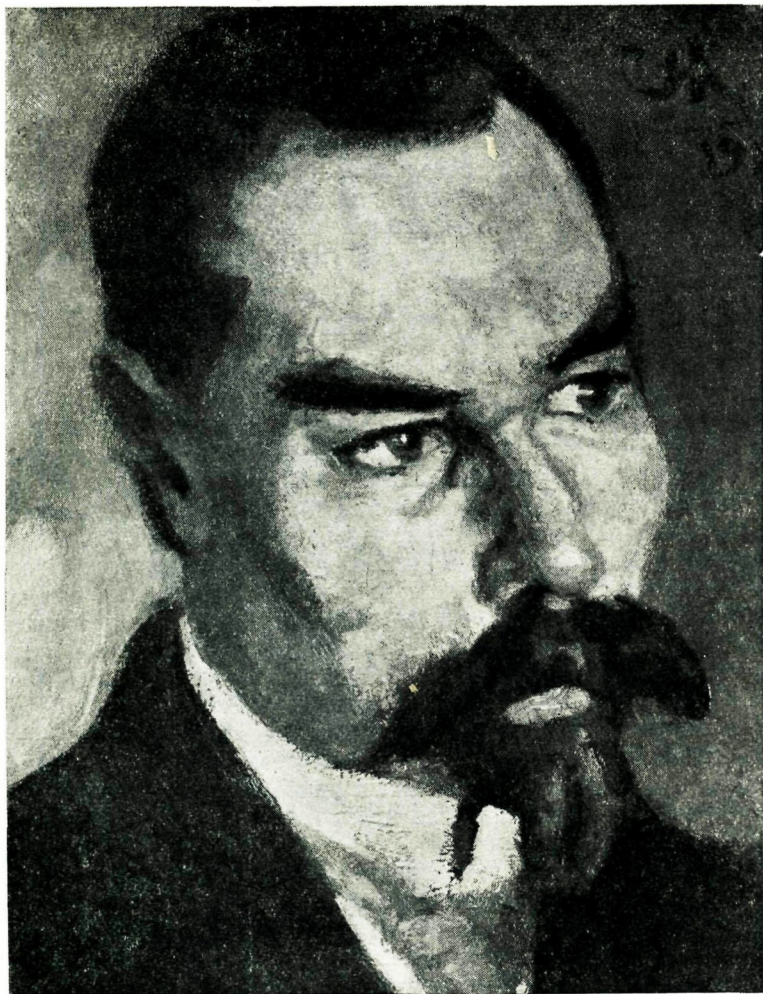
Определить основной идейный центр этого течения не так-то легко. Какие авторы, какие литературные группы, какие издания, какие теоретические настроения, в какой период их развития представляли идейное лицо символизма? Что ближе к идейной сущности символизма: эстетическое мировоззрение Брюсова, или философско-теософические, эстетические и литературоведческие работы Андрея Белого, или статьи Блока о русской интеллигенции? «Новый Путь», или «Весы», или «Факелы»?

Мы не думаем полностью решить этот вопрос в небольшой работе, нами здесь предлагаемой. Но мы полагаем, что определить направление, в каком следует искать решение задачи, в настоящее время уже возможно.

Одна из крупных ошибок историко-литературного анализа, допущенных в отношении символизма, состоит в том, что символизм часто определяли, как течение исключительно художественное, сравнительно далекое от общественной жизни и борьбы. Общественные позиции символистов не раз определяли, как позиции людей, которые искусством, прелестью рифмы, энергией художественного изобретательства пытались оградиться от жизни, от ее актуальных общественно-политических проблем. В символизме часто пытались усмотреть явление деградирующей художественной культуры, для которого все культурные проблемы превращаются в проблему искусства, а все проблемы искусства — в проблемы формы.

В этом понимании символизма бесспорно правильно отразился один из результатов идейного развития символизма, но никак не его сущность. Действительно, от теоретических — литературоведческих — работ символистов до теорий литературного формализма, выступившего в первые годы империалистической войны, тянется прямая генетическая — хотя и не единственная — нить. Напрасно в свое время теоретики формализма пытались представить дело так, будто русский формализм возник, как реакция против идеалистических и мистических учений символизма, как стремление

противопоставить априорным умозрительным построениям позитивное истолкование реальных фактов искусства. Повышенный интерес к «фактам искусства» и прежде всего к такому «факту» его, каким является форма, бесспорно чрезвычайно характерен для символизма. Влияние работ Андрея Белого и — отчасти — Валерия Брюсова на возникновение формалистических методов литературоведения — неоспоримый и, кажется, уже даже никем серьезно не оспариваемый факт. Ниже будет показано, что этот факт—



ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Эскиз к портрету С. Малютина. Масло. 1912 г.
Собрание И. М. Брюсовой, Москва

не случайность и что в самой сути символизма были заложены черты, которые должны были вести теорию символистов по склону формализма.

И все же эти черты — производные, не выражающие подлинной природы символизма. Природа же эта состоит в том, что русский символизм возник, как течение, поставившее своей задачей разрешение не одних только формально-художественных, но, в первую очередь, практических — философско-исторических, этических, общественно-политических — задач. По разъяснению Андрея Белого — разъяснению, особенно знаменательному

именно потому, что Андрей Белый был автором знаменитых статей о формальном строении русского стиха,— художественные формы— «лишь эманация человеческого творчества; идеал красоты — идеал человеческого существа; и художественное творчество, расширяясь, неминуемо ведет к преобразованию личности» («Символизм», стр. 10). «Правы законодатели символизма,— писал тот же Андрей Белый,— указывая на то, что последняя цель искусства — пересоздание жизни. Последняя цель культуры — пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в практические» («Символизм», стр. 10).

Взгляд этот на искусство и культуру, оформленный Андреем Белым в понятиях неокантианской «теории ценностей», имел, однако, отнюдь не теоретическое только происхождение: он был внушен символистам поколения Андрея Белого всем ходом развития русской жизни. В годы, предшествовавшие первой русской революции, основная задача, сознававшаяся огромными массами людей, состояла действительно в «пересоздании жизни», точнее говоря, в революционном изменении общественного строя огромной страны, заживо придавленной гниющим колоссом самодержавия и буржуазно-помещичьим гнетом.

Философско - религиозные, философско - эстетические формулировки о «пересоздании жизни» были не чем иным, как идейной перелицовкой, при помощи которой писатели-символисты осознавали для себя те самые задачи, которые, отнюдь не в таком трансформированном виде, ставили перед собой более широкие круги буржуазной интеллигенции накануне революции 1905 г. Ход первой революции, с беспощадной трезвостью разоблачавшей истинный классовый политический смысл всех формул, лозунгов, программ и теорий, неумолимо вел к тому, что неясные фразы о «пересоздании жизни» должны были наполниться конкретным содержанием. Такие события, как поражение в Манчжурии, 9-е января, всеобщая забастовка, Московское восстание, требовали более ясного и конкретного ответа на вопрос, в чем должно было, по представлению символистов, состоять провозглашенное ими, как неотложная задача, «пересоздание жизни». Символизм должен был раскрыть политический смысл своей «философии культуры» и «эстетики». Наиболее полно смысл этот был раскрыт символистами в ряде статей, рецензий и заметок, напечатанных в журнале «Весы» за 1904—1909 гг. «Весы» были центральным органом символистов, средоточием их лучших литературных и публицистических сил в наиболее важные годы литературной истории символизма, в наиболее критические годы расслоения буржуазной интеллигенции.

Внимательное изучение содержания «Весов» сразу обнаруживает ошибочность версии, представляющей символизм сугубо эстетическим, чуть ли не аполитичным литературным движением. Изучение это представляет огромный политический интерес. «Весы» — не только художественный, но и публицистический орган русского буржуазного искусства эпохи первой революции и реакции, представленный талантливыми поэтами, прозаиками, критиками и теоретиками. Формация русского символизма, в лице Андрея Белого, Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова, Эллиса, выступала, как определенное общественно-политическое течение в литературе. Эти поэты и теоретики были вместе и публицистами, политическими писателями. Их журнал быстро, чувствительно и в определенном классовом смысле реагировал на политические события и явления современности.

Начиная с самых первых книжек журнала и вплоть до последней, вышедшей в конце 1909 г., «Весы» были не только эстетическим, но и боевым публицистическим органом. В критических статьях, в рецензиях, в библиографических заметках «Весы» откликались не только на факты литературной и художественной жизни, но также и на события жиз-

ни общественной и политической. На протяжении шести лет своего существования журнал «Весы» великолепно отражал, а во многих отношениях даже упреждал эволюцию русской буржуазной интеллигенции.

Русский буржуазный либерализм — в силу условий исторического развития классовой борьбы в России и хода революции 1905 г. — сложился, развивался и действовал, как движение реакционное, антидемократическое и контрреволюционное. Литературным изложением и саморазоблачением сущности политического направления буржуазного либерализма в публицистике оказался знаменитый сборник «Вехи». «Для современной эпохи,— писал В. И. Ленин в своей статье о «Вехах»,— характерно то, что либерализм в России решительно повернул против демократии» («О «Вехах»,— Сочинения, изд. 2-е, т. XIV, стр. 221).

Литературным — эстетическим, критическим и поэтическим — саморазоблачением той же, по сути антидемократической, сущности буржуазного либерализма в искусстве оказался журнал символистов «Весы». Редакторы, идеологи и авторы «Весов» далеко не ограничивались изложением своих взглядов по вопросам поэзии и искусства. Они писали о русской революции и конституции, об интеллигенции, о пролетариате, о большевиках, о демократии, о свободе слова и т. д. Они пытались на страницах своего журнала осуществить переоценку всей истории русской литературы и литературной критики. Они вели яростную кампанию против одних писателей и прославляли других.

Мемуары Андрея Белого — сознательно или бессознательно — скраывают, скрывают, затушевывают всю эту, порой чрезвычайно темпераментную, острую и целеустремленную, контрреволюционную по сути борьбу русского символизма. Мемуары эти превратно изображают и ту крупную роль, которую сам Белый играл в «Весах» и во всем развитии символизма.

Все направление журнала «Весы», развивавшегося в годы первой русской революции и в годы послереволюционной реакции, было не только антипролетарское, антисоциалистическое, но и антидемократическое. К «Весам» в полной мере применима ленинская характеристика веховского либерализма: «В данное время,— писал Ленин о «Вехах»,— либеральной буржуазии в России страшно и ненавистно не столько социалистическое движение рабочего класса в России, сколько демократическое движение и рабочих и крестьян, т. е. страшно и ненавистно то, что есть общего у народничества и марксизма, их защита демократии путем обращения к массам» (Сочинения, т. XV, стр. 221).

Именно эту линию — борьбы против демократии — проводили «Весы». «Для нас, представителей символизма, как стройного мирозерцания,— писал Эллис,— нет ничего более чудового, как подчинение идеи — жизни, внутреннего пути индивидуума — внешнему усовершенствованию форм общежития. Для нас не может быть и речи о примирении пути отдельного героического индивидуума с инстинктивными движениями масс, всегда подчиненными узкоэгоистическим, материальным мотивам» («Весы», 1907, XII, стр. 67).

Борясь против демократии, символисты боролись против ее литературы и искусства. Они систематически клеветали на Горького, стремились внушить своим читателям мысль, будто Горький перестал существовать, как художник, с тех пор, как он стал в ряды партийных пролетарских писателей.

Под псевдонимом Антон Крайний Зинаида Гиппиус писала по поводу выхода в свет романа Горького «Мать»: «Какая уж это литература? Даже не революция, а русская социал-демократическая партия сжевала Горького без остатка» («Весы», 1907, VII, стр. 58).

Уже в 1905 г. «Весы» устами Сергея Кречетова и И. Смирнова объявили своим читателям, «будто Горький умер, как писатель». Эти утверждения

для приличия сдабривались лицемерными напоминаниями о первых рассказах Горького, романтику которых критики всячески стремились противопоставить революционной тенденции и реалистическому письму позднейшего Горького — друга и ученика Ленина. «Померк,— писал Сергей Кречетов,— дерзновенный пришелец, бандит, презиравший размеренность жизни. И если Горького кто-либо (!!) чтит теперь, то не за то, что он пишет» («Весы», 1905, III, стр. 94). И совершенно в тон Сергею Кречетову И. Смирнов утверждал, будто Горький «исписался» и будто ключ его творчества, «брызнувший сначала свежей струей, превратился теперь в грязную лужу» («Весы», 1905, IV, стр. 48). В статье «Проект всеобщего примирения» высказывалось клеветническое утверждение, будто успех Горького, почтившегося в течение десяти лет (1898—1908) «первым у нас писателем», нельзя объяснить ничем, «кроме пресловутой «кривой», которая вывозит», и будто Горький «никогда не выдвигался над уровнем второстепенного бытовика» («Весы», 1908, IV, стр. 47). В статье «Господа рассказчики» реакционной идеолог «Весов» Борис Садовской, договорившийся — в другой книжке того же журнала — до архилакейского умиления перед «кротостью и благородством Александра второго» («Весы», 1906, III—IV, стр. 92), злобно глумился над талантливым пролетарским писателем Серафимовичем, ругал его за пролетарскую тенденцию («Весы», 1909, II, стр. 83).

На ряду с Горьким, Серафимовичем, постоянным объектом яростной критики «Весов» были и писатели-народники. Под псевдонимом Ртх один из группы символистов-весовцев—Борис Садовской—нападал на Короленко. И здесь в вину этому честному писателю ставилась публицистическая тенденция его писаний, а переход Короленко в ряды журналистики трактовался, как нечто для писателя постыдное и презренное: «Этот раздутый кружковой критикой,—писал Садовской—типично-провинциальный «быто»-писатель-интеллигент, уже лет пятнадцать, как заткнул начавший иссякать фонтан своего писательства, окончательно перейдя на амплуа журналиста» («Весы», 1909, I, стр. 91).

Обрушиваясь против «публицистики», символисты имели в виду не публицистику вообще, но только публицистику демократическую. Против антидемократической контрреволюционной публицистики они не только ничего не имели, но они сами усердно ею занимались и отводили ей много места на страницах своего небольшого журнала.

Линия этой весовской публицистики отчетли совпадает с линией «Вех», отчетли же прямо-таки опережает «Вехи». Острота классовых и политических боев, сделавших первую русскую революцию «репетицией» революции Октябрьской, сделала революционную буржуазную публицистику 1905—1909 гг. также ареной «репетиции» многих идей, веяний и течений, которые во всей своей отчетливости и обнаженности выступили значительно позже. Актуальная ценность изучения этой реакционной публицистики в том, что изучение это помогает выяснить теоретические, идейные истоки и прообразы современных буржуазных реакционных и даже иногда прообразы современных фашистских «идей». История идейного развития русского символизма, и в частности развития «Весов», полностью подтверждает это наше утверждение. Вот некоторые факты.

В глазах перепуганных революцией либералов «конституция» 17 октября представлялась крайним пределом революционных достижений. Все, что шло дальше этой «конституции», т. е. вся действительная борьба пролетариата и трудового крестьянства против самодержавия и буржуазии, вызывала у них глубочайшую ненависть: ибо она угрожала государству и культуре помещиков, купцов и фабрикантов. В страхе перед дальнейшим движением революции русский буржуазный либерализм, открыто порвавший с демократией, начинает славословить военную силу и полицейскую организацию, ограждающую «порядок» от покушений подлинной демократии. С «Ве-

хами», призывавшими русских граждан благословлять помещичье-буржуазную власть, «которая одна своими штыками и тюрьмами еще ограждает» интеллигентов «от народной ярости» («Вехи», 1909, стр. 88), перекликаются еще более откровенные в этом вопросе «Весы». Еще до выхода в свет «Вех» сотрудник «Весов» Вл. Каллаш взял на себя дело защиты злейших жандармов, шпионов и доносчиков России Николай I. В рецензии на книгу М. Лемке «Николаевские жандармы и литература» Каллаш свысока высмеивал книгу Лемке именно за то, что она «пылает запоздавшим лет на 70 негодованием против Булгариных, Бенкендорфов, Фоков и учиняет им свирепый разнос» («Весы», 1908, III, стр. 97). «Пора бы, наконец,—поучал этот апологет николаевского Третьего отделения,—прекратить «разнос» Булгариных и Бенкендорфов—давно бы их можно было понять (!) и поставить на соответствующую историческую полочку». Борис Садовской изо всех сил старался доказать ошибочность взгляда, будто Белинский был замучен жандармским режимом Николая I. Этот «литературовед» уверял, будто «версия» о Белинском-мученике была создана друзьями, издателями и последователями знаменитого критика, которые стремились представить его «именно таким, каким он кажется в создавшейся о нем легенде» («Весы», 1904, IX, стр. 64).

Символисты сознательно и планомерно стремились к переоценке всей истории русской критики. Они пытались дискредитировать, снизить самых великих и мощных ее представителей: Белинского, Добролюбова, Чернышевского. Неудомимый в измышлении гаденькой контрреволюционной клеветы, Борис Садовской третировал Белинского, как всего лишь «простодушного», «не слишком образованного» писателя, в личной жизни «несколько даже буржуазного» (там же, стр. 63). Эволюция Белинского состояла — по Садовскому — только в том, что «сбитый с толку друзьями» Белинский-де «под конец жизни все более и более погружался в болото ежедневности, от эстетических созерцаний уходя в крайности социализма» (там же, стр. 63). По словам этого литературного клеветника и обманщика, вступление в ряды социализма привело Белинского к тому, что он будто бы «постепенно утрачивал светлую тонкость эстетического понимания» (там же, стр. 63). После всего этого читатель не удивится, узнав от Садовского, что «нигилист — Писарев с его вандализмом явился прямым и естественным преемником социалиста — Белинского» (там же, стр. 63).

В программной для «Весов» статье «О старой и новой критике», написанной в дни великих событий первой русской революции, Садовской развернул оценку развития русской критики, напоминающую антима르크систские и антилиберальные завывания современных фашистов. В лице Садовского и других сотрудников «Весов» русский буржуазный интеллигентский либерализм порывает не только со всякой демократией, но и с самим либерализмом. Изучающим историю возникновения фашистской идеологии безусловно придется поставить вопрос о роли символизма в этом возникновении. Крупным фактом в формировании мировоззрения символистов было влияние Шопенгауэра и особенно Ницше. Влияние это начиналось с эстетических взглядов обоих этих философов, но простиралось значительно дальше, доходя до этических и даже социальных истоков их идей. В эстетике Шопенгауэра учения реакционного романтизма сочетались с платоновской теорией идей и с кантовско-фихтевскими основами теории познания. Противопоставление внепрактической интуиции понятиям интеллекта, практическим по происхождению и по природе, романтическое по духу учение о гении, как о субъекте художественного творчества, провозглашение музыки первым среди всех искусств, наиболее адекватно выражающим алогическую сущность мировой «воли», наконец, мысль об «искупительной» функции искусства, пресекающего будто бы посредством «неинтересованного» созерцания волю к жизни и неразрывно с нею связанное

мировое зло, — все эти идеи эстетики Шопенгауэра оказали на символистов младшего поколения длительное и глубокое действие. Не менее сильным было действие на них идеалистического учения Шопенгауэра о мире, как о представлении для субъекта.

Усваивая онтологические, теоретико-познавательные и эстетические идеи Шопенгауэра, символисты впитывали в себя также и свойственный Шопенгауэру реакционный антидемократизм, презрение к массам, к их творческим возможностям, к их эстетическим потребностям, оценкам и представлениям. «Романтическое» — по литературному происхождению — учение Шопенгауэра «о гении» имело отнюдь не литературный только, но классовый и политический смысл. Ненавидевший революцию 1848 г. и демократию, не стеснявшийся открыто пропагандировать самый пошлый и гнусный антисемитизм, Шопенгауэр в области социально-политических вопросов, несомненно, один из предшественников современного немецкого фашизма.

Еще более значительным было влияние на символистов идей Ницше. И здесь, начинаясь формально с эстетики и теории искусства, влияние это восходило до самых глубоких корней этических и социально-политических взглядов певца «сверхчеловека», «расизма» и «воли к власти». Из эстетических воззрений Ницше символисты черпали еще более резкий, чем у Шопенгауэра, алогизм, выразившийся в открытии — сначала на почве греческого искусства — на ряду с мерным, логическим и гармоническим началом «Аполлона» — алогического, дисгармонического и трагедийного начала «Диониса», а также в противопоставлении биологического инстинкта интеллекту и стремлению к познанию объективной истины. Но уже эти эстетические идеи Ницше были неотделимы от составлявшей их основу реакционной социально-политической концепции, которая, при всей своей утопичности, политической наивности и противоречивости, предваряет многие «доктрины» современного фашизма. Уже в этих учениях эстетические идеи неотделимы от учения о необходимости рабства и иерархического и авторитарного построения общества, от прославления хищнической войны и от концепции «благородных рас». В конце концов, не так легко отделать то, что в расистских рассуждениях Андрея Белого периода 1909 г. навеяно чтением книг Чемберлена и Вольфинга (Эмилия Метнера), от того, что «на ту же тему» он и другие символисты могли вычитать непосредственно из книг автора «Человеческого, слишком человеческого», «Заратустры» и «По ту сторону добра и зла». С другой стороны, Мережковский и другие идеологи символизма имели известное влияние за границей, в частности в Германии. Несомненна генетическая преемственность между символизмом и самыми реакционными течениями современной нам буржуазной мысли.

Так, Садовской утверждал, что, начиная с Белинского второго периода, а следом за ним с журналистики 60-х годов, «наша художественная критика погибла в зародыше», что «у нас нет критики» и что весь исторический путь от 1850 до 1900 гг. «надо сплошь зачеркнуть, выкинуть, как пустое место», так как там-де «ничего нет».

Развивать подобную огульную оценку русской критики можно было только при условии полной дискредитации крупнейших ее представителей. Именно по этой линии и шли «Весы». На ряду с Белинским, дискредитации был подвергнут и Чернышевский. Дискредитация эта из осторожности была обставлена рядом оговорок и полупризнаний, которые должны были поддерживать впечатление полнейшей объективности. Садовской даже свысока похваливал Чернышевского, как «трудолюбивого и способного» писателя, как «талантливого экономиста», как «героя своего времени». Но тем более резко на фоне этих похвал «сквозь зубы» должно было выглядеть «развенчание» Чернышевского в качестве литературного критика. Прочидив две-три двусмысленные похвалы, Садовские принимались методически

третировать великого революционного демократа. Они объявляли его «умеренным и аккуратным», «только теплым», а не горячим, «типичным представителем золотой середины». Его критические статьи обзывались «первым мостом от эстетики Белинского к вандалу — Писареву» («Весы» 1907, VI, стр. 63, 65) и т. д.

Одновременно с извращением всех оценок русской критики символисты стремились извратить самую русскую литературу. Они не только отвергали



АЛЕКСАНДР БЛОК

Портрет К. Сомова. Пастель. 1907 г.

Третьяковская галерея, Москва

созданные критиками-демократами оценки фактов русской литературы, но стремились порой отрицать и самые эти факты, если только в них проявлялись освободительные или демократические тенденции. Так, не раз уже упомянутый Садовской, с поспешностью и безапелляционностью, выдающими истинное направление его чувств и мыслей, утверждал — в рецензии на академическое издание Пушкина, — что ни в каком случае не следовало включать в пушкинский текст эпиграмм Пушкина на Карамзина («Весы», 1906, IX, стр. 50).

Вся эта весовская публицистика прикрывала свои действительные — реакционные и контрреволюционные — тенденции особой «теорией» дифференциации литературной жизни. Согласно этой «теории» публицистическая направленность русской литературы, имевшая известное оправдание в эпоху, когда в России еще не было никакой политической свободы и литература возмещала недостаток гласности и публичности в общественной жизни, утратила-де всякий смысл после «завоеваний» конституции 17 октября. Начиная с этого момента, утверждали символисты, «литература неизбежно должна была дифференцироваться: «публицистика» отойти в сферу прямой политической и парламентской борьбы, «чистое искусство» — освободиться от будто бы не нужной ему теперь политической тенденции.

Об этой дифференциации, кокетливо играя политическими терминами, писал Корней Чуковский. В рецензии на «Книгу отражений» Иннокентия Анненского Чуковский заявлял, что русская критика, которая до революции была и «парламентом, и университетом, и революционной баррикадой», после революции «наконец-то может уйти к себе в подполье и освободиться от тяжелых оков свободолюбия» («Весы», 1906, III и IV, стр. 80). «Теперь критике, — продолжал Чуковский, — нужно подполье. Там искусства не делают лозунгом политической борьбы». Обращаясь к публицистической критике, Чуковский приглашал ее представителей итти «в парламент»: «Пусть себе они идут в парламент, но что же им делать в искусстве! — восклицал Чуковский. — До сих пор им некуда было итти — и они поневоле все свои парламентские дебаты о лошадных и безлошадных вели под видом критики Фета и Достоевского».

Еще знаменательнее выражал ту же мысль Эллис. Быть может, никто из весовцев не обнажил так явно, как Эллис, глубокобуржуазную и контрреволюционную сущность русского символизма. «Если вообще странна, — писал Эллис, — теория, требующая общественного вкуса у литературы (даже у поэзии), то она является абсолютно неуместной именно теперь, когда, наконец, завершился в общих чертах процесс дифференциации искусства и общественности; когда мы уже имеем эмбрион законодательного учреждения, с одной стороны, и свободное, созидующее художественное творчество — с другой; когда всякое дальнейшее морализирование в области политики лишь затемняет рельефную группировку общественных групп» («Весы», 1907, X, стр. 56).

Повидимому, эти люди — Корней Чуковский и Эллис — даже не понимали, какое дело они творили, когда в 1906—1907 гг., во время поражения революции и начинавшегося разгула реакции, утверждали, будто задача революции уже достигнута и будто за искусством уже не остается никаких общественных обязательств. Восхищение, с каким Эллис ссылается на «эмбрион законодательного учреждения» (т. е. на Государственную думу), доказывает только то, что для идеологов символизма так же, как и для кадетов и всей либеральной буржуазии, революция «кончилась» у той черты, за которой дальнейшее ее развитие обращалось против землевладельцев, фабрикантов и купцов. Символизм — плоть от плоти и кровь от крови либеральной, т. е., по условиям исторического развития России, антидемократической и контрреволюционной буржуазной публицистики.

Ход русской революции отражался на всех сторонах жизни, вносил изменения в содержание этой публицистики. Параллельно успехам реакции и «замирению» революционного движения изменялись и тематика публицистических и теоретических статей, их тон; в идейное руководство журналом вступали новые лица.

Разумеется, было бы ошибкой представлять весь этот процесс, по существу «веховского» развития «Весов», как процесс простой, ясный и свободный от противоречий. Поэты и писатели-интеллигенты, образовавшие

течение символизма, ощущали на самих себе гнет самодержавия и помещичье-буржуазного строя.

Символисты отчетливо видели невежественность, косность, мещанство буржуазной публики, они хорошо понимали, что эти качества не могут быть отделены от дикости и косности общих политических условий русской жизни. Поэтому символисты часто выступали крайне резко против «буржуазности» и «мещанства» русской культуры. Но эти выступления символистов никогда не были выступлениями против социальной — классовой — основы буржуазного и мещанского культурного уклада. Уродство царского и помещичье-буржуазного режима, оскорблявшее чувства человеческого достоинства, толкало символистов, по крайней мере, наиболее отзывчивых, нравственно-чутких из них, к оппозиции, к протесту против насилий и разгула дикой реакции. Более того, это чувство оппозиции и протеста толкало порой некоторых из них в сторону рабочей демократии, внушало желание познакомиться с деятелями социалистических партий, выразить им политическое сочувствие. Но все эти порывы останавливались у черты, через которую либерализм, по самой своей сути, перешагнуть не мог и не хотел. Индивидуалистический протест, облеченный в форму этической и эстетической критики общественно-политической деятельности, не покушался на подлинные социальные основы тех явлений, которые так оскорбляли моральное чувство символистов. Ненависть символистов к «мещанству» и к «буржуазности» не шла дальше представлений о необходимости таких политических изменений, которые, не упраздняя господства буржуазии, обеспечили бы возможность более свободной культурной, утонченной работы в области поэзии, искусства, критики, литературной и эстетической теории. Символисты стремились к союзу с наиболее культурными и потому, в условиях того времени, неизбежно либеральными, оппозиционными кругами буржуазии с тем, чтобы культурно просветить, облагородить эти круги, поднять их до уровня понимания утонченных явлений западной буржуазной эстетической культуры. Символисты были как раз той группой писателей, которые одной из своих первых задач считали приобщение художественной, эстетической и философской культуры России к поэтической, эстетической и философской культуре Запада. Поэты-символисты, работая над созданием русской школы символизма, работали, вместе с тем, как своеобразные посредники и пропагандисты западной культуры. Эта тенденция символизма сказалась, во-первых, в их интенсивной переводческой деятельности: Бальмонт, Валерий Брюсов, Сологуб, Эллис, Вячеслав Иванов выступали перед публикой не только, как оригинальные поэты, но так же, как и переводчики новейших и современных им французских и английских поэтов. Они знакомили, часто впервые, русского читателя с творчеством таких писателей, как Бодлер, Верлен, Малларме, Верхарн, Эдгар По, Уитменн; во-вторых, «западническая» тенденция символистов сказалась в их тяге к пропаганде теоретических идей буржуазной культуры Запада: эстетических и философских. Символисты были дружны с той частью буржуазной университетской академической молодежи, которая в то время тянулась к философии и эстетике буржуазного Запада.

Вся эта своеобразная «просветительная» деятельность символистов развertyвалась под знаком интеллектуального и морального индивидуализма. Только на поверхностный взгляд могло показаться, будто индивидуализм этот был направлен своим острием против буржуазных элементов русской общественной жизни и культуры. На деле индивидуализм этот был непосредственно и прежде всего направлен против демократического движения, против тех сил демократического мировоззрения, какие имелись в то время в русской общественно-политической, философской и эстетической жизни. И если символисты порой горячо и резко отмежевывались от «мещанства» и «буржуазности», то делали они это

лишь в той мере, в какой это «мещанство» и «буржуазность» не позволяли быть «до конца» индивидуалистичными.

Отсюда понятна неизбежность целого ряда противоречий в идеологии символизма. Этими противоречиями охвачены и социально-политические взгляды символистов, и их эстетические воззрения, и практика их искусства.

II. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОТИВОРЕЧИЯ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Противоречия общественно-политических позиций русских символистов делают многое ясным в противоречиях, которыми пронизаны их эстетические взгляды и теории. Возникнув, как новое и притом боевое течение искусства, противопоставлявшее себя всем прочим явлениям искусства, символизм с первых дней своего существования стремился выработать теоретическую программу, сложиться в эстетическое и даже философское течение. «Мы должны, — писал Андрей Белый в статье «Теория или старая баба» («Весы», 1908, IV, стр. 40), — разработать широкие лозунги символизма: должны превратить платформу в теорию; то, что мы читаем у Ницше, Уайльда, Ибсена, Метерлинка и далее у Шюре, Реми де Гурмона и Танкреда де Визана, что узнаем про теорию Малларме, еще не есть защита символизма и всего нового искусства вообще, а боевая платформа; если мы дорожим серьезностью этой платформы, мы должны углубить поднятые вопросы...».

Одним из краеугольных камней этой теории — эстетики и философии — был вопрос о назначении искусства и поэзии, об их общественной функции, о назначении поэта. Но по этому вопросу в школе символизма не было единства. Валерий Брюсов, один из крупнейших руководителей символизма, организатор, идейный вдохновитель и сотрудник «Весов», держал курс на теорию, которая стремилась представить символизм, как чисто художественное течение, и вывести из этого представления «автономию» искусства, обосновать тезис «независимости» искусства от общественной действительности и от прочих видов идеологии. В статье «О речи рабской» («Аполлон», 1910, IX, стр. 31—34) Валерий Брюсов характеризовал символизм, как «определенное историческое явление, связанное с определенными датами и именами» (стр. 33). «Возникшее, как литературная школа, в конце XIX века, во Франции (не без английского влияния), «символическое» движение, — разъяснял Брюсов, — нашло последователей во всех литературах Европы, оплодотворило своими идеями другие искусства и не могло не отразиться на мирозерцании эпохи. Но все же, — настаивал Валерий Брюсов, — оно всегда развивалось исключительно в области искусства» (стр. 32). Поэтому Валерий Брюсов отрицал подчинение искусства науке, общественности и мистике. «Символизм, — писал он, — есть метод искусства, осознанный в той школе, которая получила название «символической». Этим своим методом искусство отличается от рационалистического познания мира в науке и от попыток внерассудочного проникновения в его тайны в мистике. Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи. Когда же можно будет, — восклицал Валерий Брюсов, — не повторять этой истины, которую давно пора считать азбучной. Неужели после того, как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии. Дайте же ему, наконец, свободу» (стр. 33; подчеркнуто мною — В. А.).

Еще в 1905 г., в открытом письме Андрею Белому в пятой книжке «Весов», Валерий Брюсов, защищаясь от похвал Андрея Белого, включившего его в число шести ведущих русских поэтов по признаку идейной направленности их искусства, требовал, чтобы достоинство поэтов определялось прежде всего и главным образом по чисто художественным качествам их произведений. «Поэтов можно мерить, — писал Валерий Брюсов, —

только по достоинствам и недостаткам их поэзии, ни по чему другому. Если в глубинах русской поэзии суждено, как ты утверждаешь, зародиться новой, еще неведомой миру религии, если русская поэзия «провиденциальна», — то наиболее яркие представители этой поэзии и будут представителями «Апокалипсиса в русской поэзии». Если же этими представителями оказываются поэты второстепенные, это значит, что поэзия здесь не при чем. И неужели Блок более являет собой русскую поэзию, чем Бальмонт, или неужели поэзия Баратынского имеет меньшее значение, чем моя. Ты расцениваешь поэтов по тому, как они относятся к «Жене, облаченной в солнце». Критики 60-х годов оценивали поэтов по их отношению к прогрессивным идеям своего времени. Оба метода подают друг другу руки. Нет, я решительно отказываюсь от чести быть в числе шести, если для этого должен забыть Кольцова, Баратынского, Бальмонта. Предпочитаю быть исключенным из представителей современной поэзии, вместе с Бальмонтом, чем числиться среди них с одним Блоком» (стр. 38).

К этой же мысли Валерий Брюсов возвращается через год в статье, напечатанной в пятой книжке «Весов» за 1906 г. «Программы настоящих, не выдуманных литературных школ, — писал он здесь, — всегда выставляют на своем знамени именно литературные принципы, художественные заветы. Романтизм был борьбой против условностей и узких правил лже-классицизма; реализм требовал правдивого изображения современной действительности; символизм принес идею символа, как нового средства изобразительности. Объединять же художественные произведения по признакам, не имеющим отношения к искусству, значит — отказываться от искусства, значит — уподобляться «передвижникам» и апологетам «утилитарной» поэзии» (стр. 56).

Линию Валерия Брюсова, сводившего символизм к одной из школ «чистого» и «автономного» искусства, поддерживал в «Весах» и вне «Весов» Эллис. Вторя Брюсову, он нападал на С. А. Венгерова, автора «Очерков по истории русской литературы», доказывая автономность искусства, его независимость от явлений общественной жизни. «Г. Венгеров, — поучал Эллис, — один из убежденнейших и самых последовательных сторонников господствующего с давних пор в нашей «критике» воззрения, согласно которому всякое литературное явление есть, прежде всего, явление общественное, и, следовательно, должно оцениваться — как таковое» («Весы», 1906, V, стр. 55). «Но не доказывает ли, — вопрошал Эллис, — подобное смешение эстетики и политики в «литературу» отсталость, примитивность и того и другого элемента русской жизни» (там же, стр. 55).

Другое крыло русского символизма составили поэты и теоретики, вопреки мысли Валерия Брюсова, отрицавшие эстетическую «автономию» искусства и видевшие в искусстве деятельность, направленную на создание не одних лишь новых художественных форм, но прежде всего новых форм жизни, которые должны были, по их представлению, обновить все существование человечества, поднять это существование на высшую, свободную от противоречий и дисгармонии ступень.

Это крыло было представлено несколькими крупными поэтами и идеологами символизма, в первую очередь Андреем Белым и Вячеславом Ивановым. В известном смысле — поскольку речь шла об отрицании «чистого искусства» и эстетизма — к этому крылу примыкал и Блок. Однако, и внутри группы отрицавших брюсовский лозунг «автономности» искусства существовали немалые разногласия, приводившие порой к отколу, внутренней борьбе и полемике между виднейшими писателями символизма.

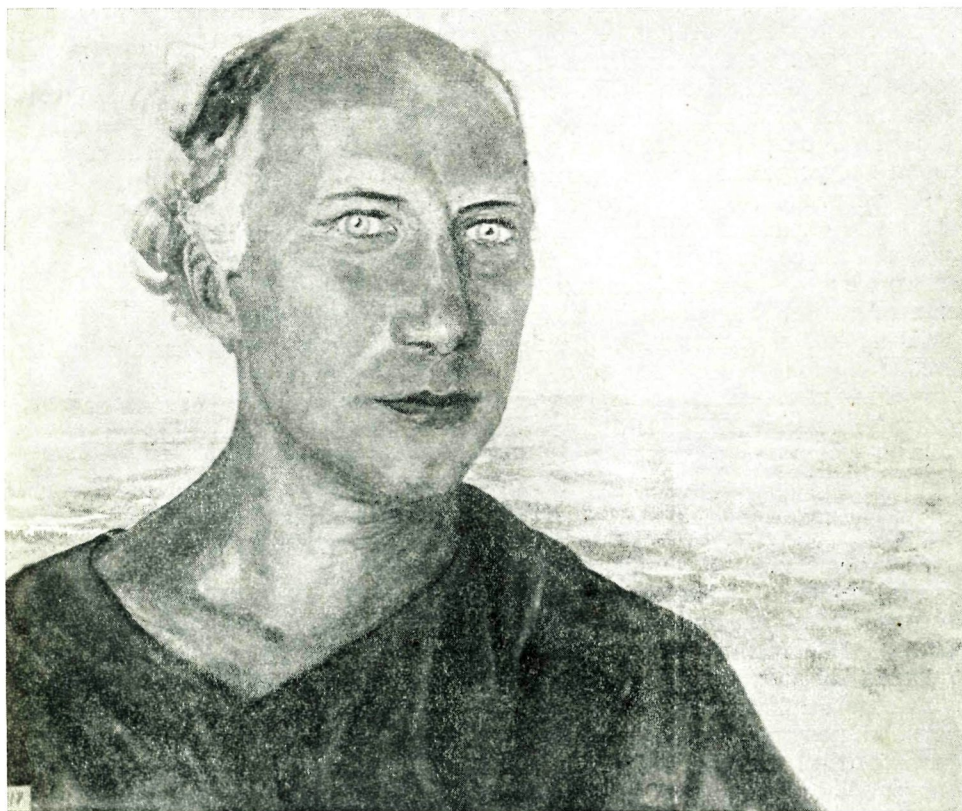
Общим идейным источником антиэстетизма и взгляда, рассматривавшего искусство, как средство действенной переделки и пересоздания жизни, были, по крайней мере, для ряда представителей этой группы, идеи Достоевского

о красоте, долженствующей спасти мир, и мистика Владимира Соловьева. Андрей Белый и Блок воспитались и выросли в атмосфере соловьевства, но затем пути обоих писателей резко разошлись. Андрей Белый в своей сложной и путаной идейной эволюции все больше и больше приближался к взгляду на искусство, который всю ценность дела художника полагал не в создании художественных вещей, но в создании нового типа жизненного творчества. Валерию Брюсову, выдвигавшему лозунг автономной ценности искусства, Андрей Белый напоминал идеи об искусстве, которые Валерий Брюсов проповедывал в 1905 г. и которые были недалеко от мысли Белого о преобразующей жизнь силе творчества. В 1908 г., в пятой книжке «Весов», Андрей Белый напомнил читателям время, когда Валерий Брюсов требовал от поэта, чтобы поэт неустанно приносил свои «священные жертвы» не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством — своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. «Пусть поэт, — писал он, — творит не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты, пусть разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит его жизнь. На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта» (стр. 59).

В этом лозунге Брюсова эпохи 1905 г., а также в лозунге Вячеслава Иванова, утверждавшего, что символизм «не хотел и не мог быть только искусством», Андрей Белый видел открытое признание того факта, что символизм представлял «нечто большее, нежели литературную школу». «В течении, — писал Андрей Белый, — сложившемся во Франции, как литературная школа, а в Германии — как новое мирозерцание (к символистам причислял себя и Ницше), могло и должно было содержаться нечто большее, нежели рассуждение о чеканке стиха. Французский символизм, правда, создался, как литературная школа, но германский символизм слагался не только в пределах истории литературы. Признание двух крупнейших представителей русского символизма в том, что символизм — не только литературная школа, указывает вовсе не на измену заветам символистского искусства, а на характер русского символизма, оригинально выразившегося» («Символизм», стр. 1—2). «В проповеднической ноте, проявившейся у величайших символистов нашего времени Ницше и Ибсена в том, что они признают в художнике творца жизни, мы и усматриваем привнесение цели, диктуемой искусству: из искусства выйдет новая жизнь и спасение человечества» (стр. 3).

Но именно требование, чтобы искусство стало творчеством новой жизни, ставило теоретиков символизма лицом к лицу перед политической действительностью современной России. Современность эта взывала, вопила голосами миллионов угнетенных, бесправных и забытых людей о необходимости действительно существенного, сверху донизу, пересоздания социальных основ жизни. Действительность эта породила могучее революционное движение и героическую большевистскую партию, возглавлявшую это движение. Действительность эта создала революционную ситуацию, перешедшую в подлинную — первую русскую — революцию.

В условиях героической борьбы революционных рабочих и крестьян против самодержавия и буржуазии лозунг о жизнетворческой силе искусства, выходящей за пределы творчества одной лишь художественной красоты, не мог не получить дальнейшего разъяснения. Подлинный смысл этого лозунга и подлинная проверка его истинной направленности были возможны не иначе, как при условии внесения полной ясности в отношении группы символистов к тому действительному — революционному — «пересозданию» жизни, начало которого знаменовали первые шаги революции 1905 г. Художники, всерьез полагавшие смысл искусства в его способности творить новую



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Портрет А. Остроумовой-Лебедевой. Акварель. 1934 г.
Собрание художника, Ленинград

жизнь, не могли уклониться от ответа на вопрос о том, как относятся они к начатому революционным пролетариатом и всей революционной демократией творчеству новых форм жизни.

Мысль, по которой искусство призвано творить новую жизнь, не была оригинальным достоянием символистов. Мысль эту впервые в новое время развил в «Письмах об эстетическом воспитании» Шиллер. Уже эстетика Шиллера обнаружила, что постановка вопроса о жизнетворческой силе искусства, независимо от вопроса о революционной переделке социальных устоев жизни, не только бесплодна, но является результатом уже сложившегося, готового отрицательного отношения художника к революции, результатом неведения в освободительную мощь революционного действия. Называя красоту «нашей второй созидательницей» (Письма, XXI, стр. 462), Шиллер старался, вместе с тем, убедить читателя в неспособности революционного действия быть созидателем разрушенной насилием гармонии и красоты человеческого существа. «Каждую попытку такого изменения государства,— утверждал Шиллер,— следует считать несвоевременной и все надежды, основанные на этой попытке, химерическими до тех пор, пока раздробление внутреннего человека снова не прекратится и его природа не разовьется с достаточной полнотой, чтобы самой быть художницей и поручиться за реальность политического создания разума» (Письма, VI, стр. 438).

Уже во времена Шиллера взгляд этот был признаком крайней политиче-

ской отсталости немецкого бюргерства. Эстетика Шиллера подменяла реальное действие общественного преобразования «видимостью» (Schein) эстетической игры. Уже эта эстетика была попыткой ухода филистерски настроенного художника от действительного разрешения остро сознававшихся им самим социальных противоречий, попыткой защиты от революционной борьбы, которая одна только и могла устранить или создать основы для устранения этих противоречий.

В эстетике Достоевского тезис Шиллера не просто воспроизводится в формуле «красота спасет мир», но превращается в боевой лозунг реакции, в прямое, полное ненависти к революции отрицание всех форм революционной борьбы. Эстетикой, на ряду с религией, великий романист реакции пытается поразить ненавистный ему дух революции.

В прямой преемственности с эстетикой Шиллера и Достоевского стоит и тезис символистов об искусстве, призванном творить новую жизнь. Тезис этот вовсе не является простым убеждением символистов в великой творческой силе искусства. Тезис этот выполняет в их устах оборонительное, объективно-реакционное значение: он имеет целью не только оградить искусство и художников от прямого, непосредственного участия в деле революции, но также оградить искусство от всякого воздействия на него тех, кто революцию делает, т. е. от всякого требования, предъявляемого искусству подлинно революционной демократией.

Чем сильнее подчеркивали символисты преобразующую силу искусства, тем менее обязательной для художника, тем менее значительной представлялись им общественная жизнь и политическая борьба. Тот же Валерий Брюсов, который провозгласил искусство величайшей революционной силой, требовал ограждения искусства от давления на него общественной действительности. «Искусство, — писал Валерий Брюсов, — может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, — искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того — оно есть тот сезам, от которого эти двери растворяются сами» (статья «Ключи тайн», «Весы», 1904, I, стр. 21).

И именно из этой, приписанной им искусству чудодейственной, якобы, преобразующей жизнь способности Валерий Брюсов выводил «автономность» искусства, отклоняя всякую мысль о том, чтобы заставить искусство «служить науке и общественности» («Аполлон», 1910, IX, стр. 3). Не отрицая того, что искусство может иметь одним из своих результатов «пользу», Валерий Брюсов настаивал на том, что результат этот не должен быть смешиваем с назначением искусства, ничего общего будто бы с «пользой» не имеющих. «Всегда останется возможность, — писал Брюсов, — указать в том или ином пользу искусства. Но мало ли как можно использовать тот и другой предмет, ту и другую силу... Графологи утверждают, будто бы по черку можно узнать характер человека. Но финикийцы (согласно мифу) изобрели письмо совсем не с той целью. Крестьянин в крыловской басне обрек топор на тесание лучины. Топор справедливо заметил, что он в том не виноват. В повести Марка Твэна о принце и нищем Бедный Том, попав во дворец, пользуется государственной печатью для того, чтобы колоть ею орехи. Может быть, Том колот орехи очень удачно, но все же назначение государственной печати — иное» («Ключи тайн», «Весы», 1904, I, стр. 8—9).

Еще прямее, резче, откровеннее выразил эту мысль Эллис. Этот символист не только отрицал законность требований, предъявлявшихся революционными классами к искусству, но прямо видел в этих требованиях доказательство того, будто искусство терпит от демократии ничуть не меньше, чем от буржуазии. Не решаясь формально признать буржуазный характер искусства и эстетики символизма, отрекаясь формально от буржуазии, писатель этот на деле нападал именно на демократию и на пролетариат.

Рассуждения Эллиса чрезвычайно характерны для символистов и уже сами по себе доказывают буржуазно-апологетическую суть теории символизма, только едва прикрытую фразой об антибуржуазности. Только заведомо циничный, оголтелый адвокат буржуазного общества мог ставить на одну линию, как равноправные и равноценные факты, «материальное и практическое объединение» миллионеров, с одной стороны, и бедняков, отдающих за книжку стихов или повестей свой последний грош, — с другой. Только бессовестный буржуазный литератор мог, подобно Эллису, огульно обвинять всю демократию в недооценке Пушкина или в согласии с Толстым в его отрицании Шекспира. Только преднамеренно или бессознательно идеализирующий буржуазное общество фантазер мог воображать, будто в обществе этом возможна независимость художника от буржуазии, от борющихся классов и партий.

В 1905 г., в двенадцатой книжке «Новой Жизни», В. И. Ленин ребром поставил вопрос о возможности независимости и свободы для художника в капиталистическом обществе. «Свободны ли вы, — спрашивал Ленин, — от вашего буржуазного издателя, господин писатель? от вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках и картинах, проституции в виде «дополнения» к «святому» сценическому искусству?» (Сочинения, т. VIII, стр. 389). Символисты отвечали Ленину на страницах «Весов». В статье «Свобода слова» («Весы», 1905, XI) Валерий Брюсов пытался возражать Ленину — от имени символистов и новаторов западного искусства. «Я думаю, — отвечал на вопрос Ленина Брюсов, — я думаю, что на этот вопрос не один кто-нибудь, а многие твердо и смело ответят: «Да, мы свободны!». Разве Артюре Рембо, — продолжает Брюсов, — не писал своих стихов, когда у него не было никакого издателя, ни буржуазного, ни не буржуазного, и никакой публики, которая могла бы потребовать от него «порнографии» или чего-другого? Или разве не писал Поль Гоген своих картин, которые упорно отвергались разными жюри и не находили себе, до самой смерти художника, никаких покупателей? И разве целый ряд других работников «нового искусства» не отстаивал своих идеалов вопреки полному пренебрежению со стороны всех классов общества?».

Брюсов не понимал, что примеры Артюра Рембо и Поля Гогена только подтверждают истину мысли Ленина. Ленин доказывал вовсе не то, что в буржуазном обществе не может появиться честный и бескорыстный художник. Ленин доказывал только то, что такой художник, буде он и появится, может рассчитывать увидеть свои произведения напечатанными и признанными лишь при условии, если они не будут идти в разрез с понятиями, убеждениями, вкусами, наконец, материальными интересами буржуазного издателя.

С другой стороны, Брюсов глубоко заблуждался, когда горделиво утверждал, будто школа русского символизма действительно добивается независимости от буржуазии. «Всю свою задачу, — писал Брюсов о русских символистах, — они поставили в том, чтобы и в буржуазном обществе добиться «абсолютной» свободы творчества» (там же, стр. 65). То, что было, в лучшем случае, субъективной мечтой или пожеланием, Брюсов и его единомышленники принимали за уже осуществленную действительность.

Действительность эта резко расходилась с мечтой. Эволюция русского либерализма, смертельно боявшаяся всякого действительного успеха, действительного углубления революции, всякого действительного потрясения основ буржуазного порядка, заставляла символистов сближаться с реакционным крылом русской литературы и публицистики, приспособлять свои политические взгляды и мнения к взглядам и мнениям этого крыла.

Одним из самых ярких и убедительных доказательств этого сближения оказался ответ символистов на появление знаменитого сборника «Вехи».

В идейной борьбе, завязавшейся вокруг «Вех», орган символистов занял совершенно недвусмысленную позицию: «веховцам» отвечал один из крупнейших теоретиков символизма и, в частности, «Весов», Андрей Белый, в статье «Правда о русской интеллигенции». По поводу сборника «Вехи», подписанной псевдонимом Яновский, Андрей Белый открыто и темпераментно выступил на защиту «Вех». Знаменательно, что не только содержание, но и способ защиты, избранный Андреем Белым, целиком и полностью совпадает с идеологией семи авторов знаменитого сборника реакционной российской буржуазии. Как показал Ленин, особенность приема «веховцев» состояла в том, что нападки на революционную демократию и разрыв «со всеми коренными традициями» русского освободительного движения выдавались «веховцами» за нападки не на демократию, но всего лишь на «интеллигенцию», за разрыв не с основами демократии, но всего лишь с «интеллигенцией». Механизм этой подтасовки, ее действительные политические мотивы блестяще вскрыл Ленин. «Не на «интеллигенцию», — разъяснял Ленин, — нападают «Вехи», это только искусственный, запутывающий дело, способ выражения. Нападение ведется по всей линии против демократии, против демократического мирозерцания» («О «Вехах», — Сочинения, изд. 2-е, т. XIV, стр. 218). «В действительности нападение ведется в «Вехах» только на такую интеллигенцию, которая была выразителем демократического движения, и только за то, что она проявила себя, как настоящий участник этого движения» (там же, стр. 219). «Они порвали с самыми основными идеями демократии, с самыми элементарными демократическими тенденциями, но делают вид, что рвут только с «интеллигенцией» (там же, стр. 219). «Под прикрытием криков против демократической «интеллигенции», война кадетов ведется на деле против демократического движения масс» (там же, стр. 220; подчеркнуто Лениным).

Но совершенно такой же характер имела защита «Вех», развивавшаяся Андреем Белым на страницах «Весов». В своей статье Андрей Белый яростно нападал на демократическую критику, разоблачавшую «Вехи», как факт окончательного разрыва кадетского либерализма с демократическим движением. Подобно тому, как «веховцы» свои нападки на демократию выдавали за нападки на «интеллигенцию», так и Андрей Белый свое нападение на демократическую критику «Вех» стремился представить, как нападение на «буржуазную интеллигенцию». По мнению Андрея Белого, суд, учиненный демократической печатью над сборником «Вехи», доказал будто, что печать эта «существует не как орган известной политической партии, а как выражение внепартийного целого, подчиняющего стремление к истине идеологическому быту» («Весы», 1909, V, стр. 65). Обвинения, выдвинутые честной демократической печатью против «Вех», Андрей Белый называл «инсинуацией»: «Поднялась инсинуация, — писал он, — «Вехи»-де шаг направо, тут-де замаскированное черносотенство; печать не ответила авторам «Вех» добросовестным разбором их положений, а военно-полевым расстрелом сборника; тем не менее, — продолжает Андрей Белый, — «Вехи» читаются интеллигенцией: русская интеллигенция не может не видеть явной правдивости авторов и красноречивой правды слов о себе самой; но устами своих глашатаев интеллигенция перенесла центр обвинений с себя, как целого, на семь злополучных авторов» (там же, стр. 65—66). «Интеллигенция, — писал далее Андрей Белый, — эта духовная буржуазия — давно осознала себя, как класс; остается думать, что идеологи ее часто бывают ею инспирированы; ведь она пишет себе самой о себе самой; пресса — угодливое зеркало русской интеллигенции — в негодовании прессы по поводу выхода «Вех» слышатся иногда те же ноты, какие слышатся в негодовании лицемерных развратников при виде наготы; нагота, в которой предстают нам подчас слова авторов «Вех», должна раздражать развратных любителей прикровенного слова: прикровенное слово сперва извратило смысл статей

Бердяева, Гершензона, Струве и др., а потом совершило над ним варварскую расправу» (там же, стр. 66—67).

Но Андрей Белый был вовсе не единственным писателем символизма, который, ведя борьбу против демократического крыла тогдашней русской литературы, выдавал эту борьбу за борьбу против «буржуазности». И появление «Вех» было далеко не единственным поводом для выступлений, где имела место эта подтасовка или подмена истинного предмета борьбы



ФЕДОР СОЛОГУБ

Портрет Б. Кустодиева. Цветной карандаш. 1907 г.
Русский музей, Ленинград

и нападок. Тот же Андрей Белый, под тем же псевдонимом Яновский, в специальной рецензии, направленной против сборника «Литературный распад», вышедшего в 1908 г., обвинял писателей-большевиков и в том числе Ленина, который в то время вел острую борьбу с богдановцами и прочими махистами, в «буржуазности!» По его следам шли многие другие литераторы символистского лагеря.

То же противопоставление мировоззрения символистов демократическому — как, якобы, «буржуазному» — выдвигал и Валерий Брюсов. В полемике против Ленина по вопросу о свободе печати Валерий Брюсов

уверял Ленина, будто символисты ненавидят буржуазную культуру сильнее, чем революционеры.

Если в вопросах общественно-политических символисты более или менее искусно прикрывали свою антидемократическую тенденцию, представляя свою борьбу против демократии, как борьбу против «буржуазной интеллигенции», то в вопросах идеологии — эстетики, философии — они не считали даже нужным скрывать свои антидемократические позиции. В статье «Венок или венец», появившейся в одиннадцатой книжке «Аполлона» за 1910 г., Андрей Белый выражал неприкрытый страх и неприкрытую вражду к демократизации искусства. «С середины XIX столетия, — писал Андрей Белый, — возросла демократизация знаний и философии; целые слои, доселе никак не причастные искусству, являлись все более и более законодателями его судеб, в настоящую эпоху не кружки эстетически-образованных людей — участники жизни искусства; демократические массы отнеслись к искусству активно, сместились линия развития искусств; искусство — в опасности».

Поэтому лозунг об искусстве, призванном будто бы спасти и преобразовать жизнь, неразрывно связался у Андрея Белого с противопоставлением символизма, как «аристократического» движения в искусстве, искусству демократическому. «Развитие символической школы в искусстве, — пояснял Андрей Белый, — как и проповедь символизма у Ницше и Ибсена, явились ответом на распространяющуюся вульгаризацию искусства; аристократические глубины вечного символизма предстали пред массой в явной, проповеднической форме: символическая школа в поэзии суммировала индивидуальные лозунги художников (исповедуемые, как *Privat-Sache*) провозглашением этих лозунгов, как параграфов художественной платформы; в демократических кабачках, а не на высотах академического олимпийства началась проповедь символизма» (там же, стр. 2). Именно это, «аристократическое», противопоставленное демократии искусство и должно было, по мысли Андрея Белого, «спасти человечество». «В проповеднической ноте, — писал Андрей Белый, — проявившейся у величайших символистов нашего времени Ницше и Ибсена в том, что они признают в художнике творца жизни, мы и усматриваем привнесение цели, диктуемой искусству: из искусства выйдет новая жизнь и спасение человечества» (там же, стр. 3).

Еще решительнее, чем Андрей Белый, выдвигает «аристократическую» платформу символизма Эллис. Подобно тому, как в политическом вопросе антидемократическая тенденция выдавалась символистами за тенденцию, направленную против «буржуазности» и «интеллигенции», так и здесь, в вопросе об отношении художника к народу, символисты пытались представить свой «аристократизм», как аристократизм чисто интеллектуальный. «Пока не доказано, — писал Эллис, — что публика при социализме (точнее после капитализма)... будет абсолютно иная. Подобные аргументы, — пояснял Эллис, — самое лучшее оружие в защиту нашего культа аристократического (не в сословном смысле), индивидуалистического и стоящего выше жизни символизма» («Кризис современного театра», — «Весы», 1908, IX, стр. 66).

Однако, провозглашенный символистами «аристократизм» оказывался далеко не всегда лишь «несловным» и «духовным». На деле «аристократизм» этот, будучи идейной формой антидемократической сущности символизма, приводил символистов к прямой смычке с самыми реакционными и притом отнюдь не «духовными» силами и течениями русского буржуазного общества.

До чего простиралась зависимость символистов от буржуазных — практических, политических, а не только лишь «духовных» — течений, лучше всего видно из того, что некоторые символисты (в частности Андрей Белый) выступали с грубыми антисемитскими выпадами и даже целыми антисемитскими «теориями».

Антисемитские выпады и настроения части символистов явно перекалились с откровенно-реакционной идеологией буржуазного национализма и империализма.

Не случайным фактом или недоразумением было помещение на страницах «Весов» письма итальянского писателя, впоследствии фашиста, Джовани Папини, цинично выразившего целую программу политического действия, не только совпадающую с идеологией империализма, но во многом превосходящую основные доктрины современного фашизма: критику парламентаризма и демократизма, идею национальной и империалистической политики, идею наследования великим традициям древнего Рима. В письме этом, напечатанном в двенадцатой книжке «Весов» за 1905 г., Папини пытался характеризовать новое поколение итальянской — конечно, буржуазной — молодежи, появившееся, по его наблюдению, около 1880 г. «Генуэзские оружейники и миланские шелковичники, — писал Папини, — очень хорошо делают, что занимаются своими делами, но все кажется тщетным, если завтра великий поэт и великий философ не скажут нам некоторых из тех слов, без которых люди не могут более обходиться. И это поколение, — разъясняя Папини, — не стоит вовсе вдали от политической жизни, хотя оно и боится решиться на какой-либо шаг на этом поприще. Но это потому, что политическая жизнь, по их взглядам, должна быть политической национальной, в полном смысле этого слова, а не парламентарской; политикой захвата, а не страха; политикой великого народа, наследника великого народа. Поэтому они оставляют в значительном количестве, и это после шумных восторгов первого времени, ряды социалистов и полагают, что после опыта в области коллективизма остается проделать только один, и более героический, опыт на почве империализма» (Giovanni Papini, Письмо из Италии, — «Весы», 1905, XII, стр. 59).

Противопоставив революционному политическому действию преобразующее жизнь действие искусства, символисты не только не остались вне политики, но всем ходом своего развития увлекались в ряды самых реакционных политических сил русского буржуазного общества. Вместе с кадетами они громят демократию, деляя при этом вид, будто громят «интеллигенцию». Вместе с русскими (и немецкими, вроде Вольфинга) националистами они участвуют в антисемитской травле.

Какой смысл могло иметь, в свете всех этих фактов, положение об искусстве, «спасающем» мир? Лишенное, согласно замыслу авторов, всякого реального общественно-политического содержания, оно должно было стать лозунгом не действительной борьбы за новую жизнь и новый мир, но лишь лозунгом «внутреннего» — морального — преображения человека. Если в конце XVIII в. в Германии политическая отсталость немецкого бюргерства привела Канта и Фихте к подмене действительной революционной активности моральной концепцией «долженствования», «категорического императива», то в начале XX в. в России реакционность русской буржуазии привела символистов к слащавой и реакционнейшей философии, теософской морали, к подмене участия в революционном движении участием в теоретических кружках и сектах, противопоставлявших революционному действию «внутреннее очищение», «самосовершенствование» и «перерождение».

Автономии морального закона, провозглашенной Кантом и Фихте, символисты противопоставили подчинение эстетики и морали мистике и религии. «Последние цели искусства, — писал в статье «Смысл искусства» Андрей Белый, — совпадают с последними целями человечества; последние цели индивидуального роста диктуются отчасти этикой, но еще более религией, которая превращает эти индивидуальные цели в коллективные. Искусство, образуя с религией и этикой однородную группу ценностей, все же ближе к религии, чем к этике, поэтому в глубине целей, выдвигаемых искусством, таят-

ся религиозные цели: эти цели — преображение человечества, создание новых форм» («Символизм», стр. 212).

Насколько сознательно было это противопоставление «религиозного преображения души» направленности «внешнего» — политического, революционного — действия, видно из статьи Андрея Белого «Луг зеленый». В статье этой, написанной в 1905 г., русский символизм революционному настоящему и будущему России противопоставлял мечту о «Мировой душе» России, которая зацветет, как зеленый луг цветами, освободившись «от чар и безумия революции». Андрей Белый использовал образ Катерины и ее отца-колдуна из «Страшной мести» Гоголя, развернув их в прозрачную — реакционную — символику России и русской революции.

Концепция искусства, спасающего мир от революции, превращающего проблему революционного пересоздания общества в проблему религиозного пересоздания души, должна была привести символистов к противоречию в самом понимании искусства.

С одной стороны, искусство должно было, согласно этой концепции, отказаться от всяких притязаний на автономное существование. Искусство должно было слиться до полной нераздельности с этикой и религией, образы искусства должны были стать образами будущего перерожденного религией человека, каким его представляли себе символисты.

«Искусство, — проповедывал Андрей Белый, — не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного; в пределах эстетики мы имеем дело лишь с формой; отказываясь от религиозного смысла искусства, мы лишаем его всякого смысла» («Смысл искусства», — «Символизм», стр. 223).

С другой стороны, критика всякого «внешнего» действия, направленного на переделку жизни, вела символистов к критике научного познания, составляющего основу революционной переделки мира, а стало быть, и к критике взгляда, рассматривающего искусство, как одно из средств познавательной ориентировки действующего человека. Лишенное познавательного значения, поставленное вне задач общественно-политического действия, искусство должно было необходимо стать формальным искусством, искусством чеканки одних лишь форм.

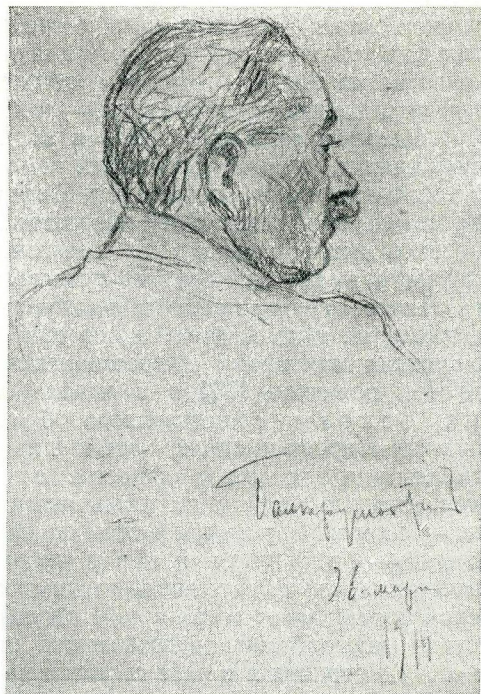
Так возникло одно из характернейших внутренних противоречий эстетики символизма. Эстетика эта одновременно и отрицает всякий формализм, в пределе даже отрицает самое искусство — как специфическую, отдельную от религии область культурной практики, — и, вместе с тем, — а с к в о з ь ф о р м а л и с т и ч н а, ведет к взгляду на искусство, как на автономную, якобы, не зависящую от действия и познания область творчества.

С одной стороны, эстетика символизма отрицает искусство ради искусства, отвергает эстетизм и поиски форм ради форм. «Сущность искусства, — писал Андрей Белый, — есть открывающееся посредством той или иной эстетической формы безусловное начало... Углубление смысла эстетики неминуемо подчиняет искусство более общим нормам; в эстетике обнаруживается сверхэстетический критерий; искусство становится здесь не столько искусством (τέχνη), сколько творческим раскрытием и преобразованием форм жизни. Идя таким путем, сталкиваемся мы с многообразием существующих форм, приемов техники, не вмещающих смысла искусства, не вмещающих в этом смысле» («Смысл искусства», — «Символизм», стр. 199).

Понятое в этом смысле искусство перестает даже быть искусством, превращается в некую «мистерию», в «теургическое действо», от которого ждут уже не художественного познания и поучения, не художественного наслаждения, но реального «онтологического», как сказал бы философ, пересоздания жизни. «Музыкальность современных драм, — писал тот же Андрей Белый, — их символизм, не указывает ли на стремление драмы стать мистерией? Драма вышла из мистерии. Ей суждено вернуться к ней. Раз драма приблизится к мистерии, вернется к ней, она

Ю. БАЛТРУШАЙТИС

Портрет Е. Гольдингер Карандаш. 1914 г.
Литературный музей, Москва



неминуемо сходит с подмостков сцены и распространяется на жизнь. Не имеем ли мы здесь намека на превращение жизни в мистерию?» («Формы искусства», — «Символизм», стр. 172).

Тенденция эта — к подчинению искусства «творчеству жизни» — в пределе вела к совершенному отказу от искусства, как от особой формы культурной практики. Андрей Белый пришел к такому отказу в «Записках чудака» — в первом томе эпопеи «Я», появившемся в 1919 г., в «Записках Мечтателей» (кн. I). Андрей Белый рассказывает здесь о соблазне писательского пути, пережитом им в его собственном развитии. Соблазн этот состоял, по его признанию, в том, что искусство, понятое, как мастерство ф о р м ы, могло превратиться для него в самоцель. «Моя жизнь, — рассказывал Андрей Белый, — постепенно мне стала писательским материалом; и я мог бы года, иссушая себя, как лимон, черпать мифы из родника моей жизни, за них получать гонорар; и — спокойнейшим образом совершенствовать свои ритмы и рифмы; историки литературного стиля впоследствии занялись бы надолго моими страницами» («Записки Мечтателей», I, 1919, стр. 4).

Переворот, происшедший в Андрее Белом, состоял, по его словам, в решении отречься от искусства, как искусства, в отказе от мастерства, от художественной формы: «И вот — не хочу.

Обрываю себя самого, как писателя:

— «Стой-ка ты: набаловался ты, устраивая фокусы с фразой».

— «Где твоя священная точка?»

— «Нет ее: перламутровой инкрустацией фразы закрыл ты лучи, блестящие из нее тебе в душу...».

— «Так разорви свою фразу: пиши, как ...сапожник». Пишу, как сапожник» (там же, стр. 41).

«Моя истина, — писал далее Андрей Белый, — вне писательской сферы; могу я коснуться ее — одним способом: выбросив из себя в виде повести этот странный дневник моего состояния сознания, пребывающего в недо-

умении и не умеющего недоуменье выразить обычными средствами писательской техники... События, упразднившие перед вами писательский лик, не со всеми бывают, и пусть я обыденнейший человек, да, но я — человек, профессиональные литераторы, — часто не люди мы» (там же, стр. 43).

Было бы ошибкой видеть в этом восстании Андрея Белого и других символистов против эстетизма и против художественной формы действительную победу над формалистическим пониманием искусства. Восстание это имело своей настоящей причиной не столько стремление наполнить искусство подлинно серьезным содержанием, сколько стремление подвергнуть критике одну из существеннейших черт современного общества: разделение труда, профессионализацию и специализацию. В вопросе этом символисты типа Андрея Белого выступали заодно с утопическими и реакционными критиками профессионализации, которых так много явилось во второй половине XIX и в начале XX в. Вместо того, чтобы нападать на основы общественного буржуазного строя, при которых результаты профессионализации и специализации оказываются действительно губительными для членов общества, односторонне калечащими и уродующими человека, символисты пытались отвергать — не на деле, но на словах только — самый принцип специализации. «Казалось мне, — пояснял Андрей Белый, — человека и нет в человеке; и все, что называем мы «человеческим», обнимает лишь частности, черточки, специальности человеческой жизни; «человека» в себе ощущал той точкой, из которой порой блистали многообразия человеческих жизней моих (лишь случайно избрал я одну); ощущал я в себе столкновение многих людей; многоголосая стая — мои двойники, тройники — перекричала во мне специальность поэта, писателя, теоретика; искал я гармонии неосуществленных возможностей; и приходил к представлению «человека», которого нет в человеке; мы все «человеки» (лишь с маленькой буквы) — футляры Его, Одного» (там же, стр. 45).

Противоречия специализации буржуазного типа символисты, в лице Андрея Белого, истолковали, как противоречия, якобы, присущие всякой специализации, без отношения к тому, из какого общественного уклада она возникает. Распространив, в своем представлении, отрицательные черты буржуазной специализации на всякую специализацию как таковую, они за решение вопроса сочли простой отказ от самого принципа разделения труда и культурной дифференциации. Это решение вопроса было так же реакционно и утопично, как в свое время решение вопроса, предложенное Джоном Рескином, Львом Толстым, народниками с Михайловским во главе.

Но это решение было, кроме того, мнимым, иллюзорным. Оно оставалось одним лишь пожеланием и посулом. На деле «отказ» от искусства, как от специфической области культурного творчества, вовсе не был действительным отказом от искусства. Уверяя, будто он решил писать, «как сапожник», Андрей Белый на деле писал и печатал в «Записках Мечтателей» повесть, произведение искусства, не только не лишенное «формы», но облеченное в мастерскую, очень трудную и сложную, специфическую для Андрея Белого форму. Более того. На ряду с ранее обнаружившейся у Андрея Белого тенденцией рассматривать искусство, как всего лишь подход к решению проблем религии и культуры, уже в ранних работах Белого выступает не менее яркая и для символизма не менее существенная тенденция формалистического понимания искусства. Здесь перед нами — одно из важнейших противоречий символизма, без объяснения которого символизм не может быть понят, как идейное течение. С одной стороны, художник — так думал Андрей Белый — может быть оправдан в своей деятельности только в том случае, если он не только художник, но и «мудрец». «Можно быть художником, — писал Белый в 1907 г., — и овла-

деть сложностью интересов познания: сочетать в сложном взаимодействии разнообразие методов и все их использовать, как средство воздействия. Образ такого художника-мудреца наметили символисты, как идеал. И великие художники всех времен стремились приблизиться по мере сил к такому идеалу художника» («На перевале», IX, «Весы», 1907, VIII, стр. 58; подчеркнуто мною.— В. А.). «Сущность искусства,— так развивал Белый эту мысль в работе «Смысл искусства»,— есть открывающееся посредством той или иной эстетической формы безусловное начало... при такой постановке вопроса углубление смысла эстетики неминуемо подчиняет искусство более общим нормам, в эстетике обнаруживается сверхэстетический критерий; искусство становится здесь не столько искусством (τέχνη), сколько творческим раскрытием и преобразованием форм жизни. Идя таким путем, сталкиваемся мы с многообразием существующих форм, приемов техники, не вмещающих смысла искусства, но вмещаемых в этом смысле» («Символизм», стр. 199).

Задолго до того, как на страницах эпопеи «Я» было изложено отречение Белого от искусства, как от творчества одних лишь форм, Белый, еще в юношеской статье «Проблема культуры», утверждал, будто формы искусства — «лишь эманация человеческого творчества». «Идеал красоты,— пояснял он далее,— идеал человеческого существа; и художественное творчество, расширяясь, неминуемо ведет к расширению личности» («Символизм», стр. 10). А так как для Андрея Белого «творчество», «преобразование жизни», «расширение личности» представлялись возможными лишь, как религиозное творчество, религиозное преобразование жизни, религиозное расширение личности, то критика эстетического формализма по сути превратилась у Белого в призыв к подчинению искусства религии и мистике. «Искусство,— так утверждал Белый уже в статье «Смысл искусства»,— не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного; в пределах эстетики мы имеем дело лишь с формой; отказываясь от религиозного смысла искусства, мы лишаем его всякого смысла» («Символизм», стр. 223).

Признаком приближения искусства к религии, т. е. выхода за пределы только искусства, только эстетики, Белый считал проникновение символизма в театр, в драму. «Музыкальность современных драм,— писал Белый,— их символизм, не указывает ли на стремление драмы стать мистерией? Драма вышла из мистерии. Ей суждено вернуться к ней. Раз драма приблизится к мистерии, вернется к ней, она неминуемо сходит с подмостков сцены и распространяется на жизнь. Не имеем ли мы здесь намека на превращение жизни в мистирию?» («Формы искусства»,— «Символизм», стр. 172).

Мысль о выходе из границ искусства и его эстетических форм, путем подчинения искусства религиозной деятельности, типична для большинства символистов, несмотря на индивидуальные различия. Мысль эта господствует в эстетических статьях Вячеслава Иванова. Мысли этой пытался подчинить свое музыкальное творчество в последние годы своей жизни Скрябин.

Но именно анализ этой — основной для эстетики символизма — мысли показывает, что борьба символистов против эстетизма и формализма в искусстве не только не могла увенчаться действительной победой над эстетизмом и формализмом, но что, вопреки собственным порывам и обещаниям, символисты должны были, в конце концов, непременно притти к формалистическому пониманию искусства.

И действительно, во имя какого «творчества», какой «жизни» и какой «деятельности» должны были художники, вдохновляемые теоретиками символизма, разбить свои формы, сломать «инкрустацию фразы» и т. п.? В чем на деле могло состоять отречение от «творчества форм»?

Совершенно очевидно, что религиозное «пересоздание» действительности «на деле — и это в лучшем случае — было наивной и не очень умной фантазией интеллигентов, пребывающих в искусственном комнатно-тепличном мире мечты и слащавых иллюзий. Не на шутку перепуганные действительным и подлинным величественным действием революции 1905 г., символисты могли только мечтать о «преобразовании жизни» и только таким представлять себе в мечте это «преобразование», чтобы оно ничего не сдвинуло с основ настоящей жизни, чтобы оно осталось преобразованием одного лишь внутреннего мира в сфере одних лишь субъективнейших душевных переживаний. Для символистов религия была даже не «вздохом угнетенной твари», но лишь слащавой мечтой и иллюзией людей, перепуганных событиями, настоящего смысла объема и значения которых они не понимали и не хотели понимать.

Сами символисты не раз признавались, что под «преобразованием жизни» они отнюдь не разумеют какое бы то ни было действительное и действственное, революционное ее изменение. Так, Вячеслав Иванов, витиеватый и далекий от искренности теоретик символизма, на поставленный им самим вопрос о смысле, в каком следует понимать преобразование жизни искусством, отвечал признанием, из которого видно, что речь шла о чем-то совершенно беспредметном, неосвязаемом, о новой форме созерцания и никак не больше.

«К художнику, сознательному преемнику творческих усилий мировой души, теургу,— писал Вячеслав Иванов,— относится завет:

«Творящей Матери наследник, воззови
Преображение вселенной».

«Но как может человек,— продолжал Вячеслав Иванов,— способствовать своим творчеством вселенскому преобразению? Населит ли он землю созданием рук своих? Наполнит ли воздух своими гармониями? Заставит ли реки течь в предначертанных им берегах и ветви деревьев распространяться по предуказанному плану? Напечатлеет ли свой идеал на лице земли и свой замысел на формах жизни?.. Мы думаем,— отвечал Иванов самому себе,— что теургический принцип в искусстве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей — есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей. Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так должен он облегчать вещам выявление красоты: чуткими пальцами призван он снимать пелены, заграждающие рождение слова» («Две стихии в символизме»,—«По звездам», стр. 249—250).

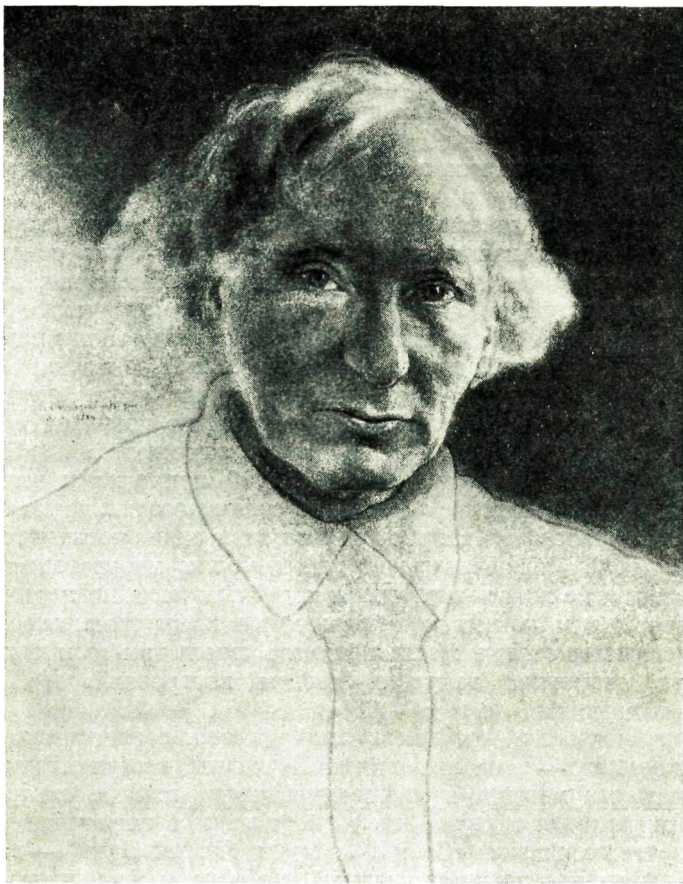
Но если художественное «преображение жизни», оказывается, не может быть не чем иным, кроме как пассивным созерцанием «сущностей», то совершенно очевидно, что сущность реформированного искусства может сводиться лишь к развитию искусства до степени известного способа познания. «Прозревать сущности» значит, выражаясь менее высокопарным и не столь иератическим языком, просто **п о з н а в а т ь**.

Таким образом, критика формалистического понимания искусства, при характерной для символистов созерцательной трактовке «теургического», «преобразующего жизнь» принципа, должна была свестись к какому-то новому обоснованию взгляда на искусство, как на своеобразный метод познания. Эстетика символизма должна была получить обоснование и полное раскрытие не столько в «религии», сколько в теории познания символистов.

И действительно, вопросы теории познания играют громадную роль в теории символизма. Отталкиваясь от искусства, как от творчества одних лишь форм, и сводя художественное «пересоздание жизни» к одному лишь «прозрению воли сущностей», символисты, естественно, должны были прит-

ти к вопросу о том, каким способом это «прозрение» совершается и в чем отличие художественных методов «прозрения» от всех прочих: научных и философских.

В характере постановки и в решении этого вопроса сказалась глубоко упадочная, реакционная сущность символизма. Реакционной политической идеологии символистов отвечает такая же реакционная идеология в области философии и эстетики. Название «декаденты» совершенно точно характеризует значение и ценность мировоззрения и искусства символистов.



ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Портрет Н. Вышеславцева. Карандаш. 1924 г.

Литературный музей, Москва

Мировоззрение это — продукт и симптом глубокого упадка философской мысли и творческой силы.

Упадочная сущность символизма, примыкающего в философии к самым реакционным течениям буржуазной мысли конца XIX и начала XX в., обнаруживается прежде всего в отношении символистов к жизни и к научному знанию.

Поставив перед искусством задачу «прозрения сущностей», символисты в то же время решительно заявляют, что художественное «прозрение» не имеет и не может иметь ничего общего с научными методами знания. При этом дело идет вовсе не о том, чтобы, определив искусство и науку как

виды знания, установить их специфические черты и отличия. Символизм стремился к чему-то гораздо большему, чем установление специфических особенностей художественного познания. Символизм противопоставлял искусство науке, критиковал научное познание с позиций реакционного алогизма, интуитивизма и мистики.

Идейные мотивы этой критики проливают свет на вопрос о философских корнях русского символизма. Корни эти многочисленны, спутаны и не легко поддаются отделению. Это, во-первых, учение мистика Владимира Соловьева, в особенности его мысль о «туергической» роли художника, преобразующего будто бы вселенскую действительность. Во-вторых, это учение неокантианцев, в особенности неокантианская критика науки, как знания, способного отображать действительность в своих понятиях.

Не утверждение искусства, как особого вида знания, но отрицание познавательной силы науки имели прежде всего в виду символисты, приступая к анализу гносеологической основы художественного творчества.

Вместе с неокантианцами, в особенности с Риккертом и эстетиками его школы, символисты пытались доказать неспособность науки быть истинным, адекватным познанием действительности. «Дифференциация науки,— писал Андрей Белый,— ведет нас к полному хаосу. Хаос этот обнаруживается двумя противоположными путями — безмерным приближением мрака неизвестности к поверхностям сознания: изменяя геометрическое отношение между известным и неизвестным все в одном направлении, видимость известного и сознательного уменьшается бесконечно. Хаос обнаруживается и бесконечной дифференциацией наук... Оставаясь на чисто научной точке зрения,— заключал Андрей Белый,— мы никогда не получаем объективных соотношений между различными научными методами...» («Символизм», стр. 16). Развивая эти мысли, Андрей Белый приходил к выводу, будто «теоретическое мировоззрение и не может существовать... наука его не дает; теоретическая философия вопрос о мировоззрении подменяет вопросом о формах и нормах познавательной деятельности; мировоззрение в таком виде является нам не живым импульсом к деятельности, но мертвым принципом; на вопрос о том, как мне понимать смысл моего существования, теоретическая философия ответит: если понимать смысл так-то и так-то (всегда условно), то возможны такие-то методы построений» («Эмблематика смысла», — «Символизм», стр. 67—68).

Недостижимому, с точки зрения символистов, теоретическому — философскому, научному — познанию действительности, неосуществимому в многообразии научных методов и потому лишенному смысла, символисты противопоставили принцип абстрагированной от всякого познания деятельности, чистого творчества жизни. «Смысл — поучал Андрей Белый,— в деятельности; деятельность неразложима, цельна, свободна и всемогуща; ...термины чистого знания и познания — только символы деятельности... сначала ищем мы смысл жизни в терминах знания; и этот смысл от нас ускользает; потом ищем мы этого смысла познанием; и его не оказывается вовсе; тогда вопрошаем мы познание, в чем смысл этого познания. И смысл этого познания — вне познания; само познание оказывается одной из сторон деятельности; и смысл, и ценность деятельности этой в деятельности» («Эмблематика смысла», — «Символизм», стр. 72—73).

В своей критике науки и научного познания действительности Андрей Белый опирался, как было отмечено, на идеи фрейбургской школы неокантианства, в особенности на теорию познания Риккерта. У Риккерта он заимствовал критику материалистического взгляда, согласно которому наши понятия могут быть, при известных условиях, отображением действительности. У Риккерта же Андрей Белый заимствовал его гносеологическое понятие «ценности», а также взгляд, будто всякое знание может быть не «отображением», но лишь «преображением» познаваемой действительности.

Однако, изучение положений, которые Андрей Белый, как теоретик символизма, извлек из теории познания Риккерта, показывает, что русский символизм не просто перенес в свои эстетические теории понятия неокантианской гносеологии. В мышлении русских символистов понятия эти преломились в духе не только «критического» идеализма, но и в духе крайне реакционной идеалистической онтологии и мистики. Когда Риккерт говорит, что научные понятия не «отображают», но «преображают» действительность, он понимает под «преобразованием» прежде всего «упрощение» действительности в «наших понятиях» или, говоря словами самого философа «преодоление интенсивного и экстенсивного многообразия предмета». Критика материалистической теории отражения в работах Риккерта, по крайней мере в отношении естественно-научного познания, чрезвычайно близка к учению об «экономии мышления», развитому Махом, Авенариусом и, независимо от них, прагматистами и Бергсоном.

Напротив, критика теории отражения, развитая со слов Риккерта символистами, понимает под «преобразованием» действительности не столько ее «упрощение» в наших понятиях, сколько «творческое» ее пересоздание. Однако, творчество это Андрей Белый понимает в духе эстетического мистицизма — не как переделку окружающей нас действительности, но как порождение новой действительности в нашем «духе», т. е. исключительно во «внутреннем» мире человека.

Сам Андрей Белый с предельной выразительностью показал, что именно в этом направлении он и наставлявший его в философии и в эстетике символисты поняли учение Риккерта о «ценности» и о «преобразовании» действительности научными понятиями. «Понятие ценности,— пояснял Андрей Белый,— опирается на внутренне-реальный в нас опыт, организация и поступательное движение в нас которого преобразует нас окружающую действительность и в том смысле ее творит, «всякое знание», говорит Риккерт, «есть уже вместе с тем и преобразование действительности»; преобразование действительности вокруг нас,— добавляет Белый от себя,— ...зависит от преобразования ее внутри нас; творчество оказывается первее познания» («Символизм», стр. 3).

В этих рассуждениях центр тяжести лежит не в понятии «преобразования», но в истолковании этого «преобразования», как «внутреннего», не касающегося подлинной реальной жизни. Поэтому риккертовское понятие «ценности» Андрей Белый истолковывает, как переживание ценности во внутреннем и даже... мистическом опыте. «Теоретический взгляд на ценность,— так интерпретировал Андрей Белый мысль Риккерта,— зависит от умения пережить нечто ценное; «кто хочет практически узнать ценность, тот должен ее пережить», так приблизительно высказывается Риккерт, заканчивая трактат «О предмете познания»... скажем открыто: умение пережить — это почти уже магия, почти йога; теория здесь оказывается маской, за которой кроется мудрость посвященного в глубину живой жизни: то, что советует Риккерт, практически исполняли законодатели религий, творцы культур, греческие философы досократовского периода, как исполнил позднее этот завет Гете, а в наши дни — Ницше» («Символизм», стр. 3—4).

Как не трудно догадаться, построенная на основе этих утверждений «философия творчества» оказалась совершенно беспридметной, мистической. Сам автор этой мистической интерпретации риккертства откровенно признавался в том, что понятие «жизненного творчества» для него самого — совершенная загадка и уж конечно — символ некоей тайны: «А в чем ценность?» — спрашивал Андрей Белый. «Она,— пояснял он,— не в субъекте, и она не в объекте; она — в жизненном творчестве. Но вместе с тем нам открывается, что единая символическая жизнь (мир ценного) не разгадана вовсе, являясь нам во всей простоте прелести и многообразии, будучи альфой и омегой всей теории, она — символ некоей тайны; приближение к этой тайне

есть все возрастающее, кипящее творческое стремление, которое несет нас... над космической пылью пространств и времен; все теории обрываются под ногами; вся действительность пролетает, как сон; и только в творчестве эстается реальность, ценность и смысл жизни» («Эмблематика смысла», — «Символизм», стр. 71).

При всей мистической неясности подобных определений творчества, эстетический смысл их легко может быть установлен. Критика взгляда на науку, как на отображение действительности в понятиях, переходит у символистов в отрицание возможности отражения действительности также и в искусстве. Эстетика символизма логически ведет к отрицанию художественного реализма, как метода творчества и познания.

В статье «Смысл искусства» Андрей Белый пытается доказать, будто всякая эстетическая теория, рассматривающая искусство с точки зрения его познавательного значения, не верна по существу и основана на смешении понятий. Сторонники подобных теорий смешивают, по мысли Андрея Белого, понятие знания с понятием познания. По Белому, знание всегда есть наука, познание — знание о знании. Но ни в первом, ни во втором смысле искусство не может быть, — так утверждает Андрей Белый, — постижением действительности. Искусство не может быть знанием — в смысле науки — и не может быть познанием — в смысле гносеологии. «Знание, — писал Андрей Белый, — не может быть ни содержанием, ни смыслом искусства, потому что искусство, понятие, как знание, есть умение владеть приемом творчества: тут превращаем мы искусство в науку» («Символизм», стр. 222). Но искусство не может быть, как утверждал Андрей Белый, и познанием, так как сознание, т. е. самосознание, в конце концов, опирается на категории рассудка. «Познание, — рассуждает Белый, — есть знание о знании; оно рассматривает орудия знания — методы; но границы методологического ряда опытов предопределены тем или иным условием возможности опыта; условие опыта — внеопытного происхождения; оно — та или иная категория, и поскольку единство категории — в единстве самосознания, постольку внеопытная категория есть всегда категория рассудка» (там же, стр. 208).

Поэтому утверждение, будто искусство есть особого рода познание, есть, по Андрею Белому, «или красивая фраза, или путаница двух сфер; познания и знания» (там же). Единственный смысл такого утверждения был бы, по Андрею Белому, в том, что искусство есть знание, т. е. осознаваемая наука. «Но выводы из этого вывода, — так утверждает Белый, — убийственны для всякого живого искусства: живое искусство должно стать искусством мертвым» (там же, стр. 209).

Из этих положений следовал не только отказ от взгляда на искусство, как на деятельность, обладающую познавательным значением, но вместе и прямая проповедь эстетического формализма. И действительно, по мысли Андрея Белого, «кажущееся проникновение в содержание художественного образа, пока мы стоим на чисто художественной точке зрения, есть только процесс углубления и расширения предела того, что мы считали формой» («Смысл искусства», — «Символизм», стр. 222).

Формализм этот непосредственно вытекает из применения кантианской критики теории отражения к искусству. И в искусстве сказывается, так утверждают символисты, ограниченность познания, его неспособность быть прямым отражением действительности. Так же, как и наука, искусство производит не отображение, а преобразование действительности. «Перевод действительности на язык искусства, — пояснял Андрей Белый, — точно так же сопровождается некоторой переработкой... Искусство не в состоянии передать полностью действительности, т. е. представления и смену их во времени. Оно разлагает действительность, изображая ее то в формах пространственных, то в формах временных... В невозможности справиться с дей-

ствительностью во всей ее полноте лежит основание схематизации действительности (в частности, например, стилизации)» («Формы искусства», — «Символизм», стр. 147).

Современному читателю может показаться странным, каким образом символисты не замечали произвольности своей аргументации. Из правильной мысли о том, что образ искусства, как и понятие науки, не может быть абсолютно полной и точной копией действительности, они сделали совершенно неправильный, никакой логикой не вынуждаемый вывод, будто образы искусства вообще не могут быть образами действительности, но лишь формальными построениями, обусловленными структурой сознания и его априорных функций. В статье «Принципы формы в эстетике» Андрей Белый пояснял, что, на ряду с «эмпирической эстетикой, существует еще и «априорная» эстетика. Так, известная картина может быть изучаема не только как эмпирический факт истории живописи, но и в своих априорных основах, определяемых природой художественного сознания. В этом последнем случае, — пояснял Андрей Белый, — я задаюсь вопросом иного порядка: я спрашиваю, что определяет данную художественную форму, как картину; я обращаю внимание на необходимые априорные условия живописи, т. е. на пространственные элементы, дающие возможность живописцу изображать действительность на плоскости...». Эстетика, построенная на таком ходе рассуждений, «изыскивает законы, необходимо строящие данные нам формы из необходимых элементов пространства и времени» («Символизм», стр. 176—177).

Эту, формальную по его собственному признанию, эстетику Андрей Белый прямо противопоставляет эстетике, навязывающей искусству посторонние будто бы ему тенденции. «Только в последнем случае, — заявлял Андрей Белый, — эстетика освобождается от многообразных посягательств на нее и со стороны беспринципных остроумцев — эстетов, и со стороны течений, навязывающих искусству чуждые ему тенденции, и со стороны эмпирических наук. Только в последнем случае, — продолжал он, — эстетика становится независимой, формальной дисциплиной, единственная задача которой предохранить творчество от беспринципных и принципиальных посягательств» (там же, стр. 177; подчеркнуто мною. — В. А.).

В некоторых работах Андрея Белого формалистический принцип построения эстетики выводился из натуралистических — физико-химических — аналогий. Подобно тому, как в химии процессы превращения веществ предполагают, в качестве основы, закон сохранения вещества и энергии, так и в искусстве возможность превращения одних его форм в другие предполагает, по Андрею Белому, в качестве своего условия особый закон сохранения вещества. Этот «закон» Андрей Белый характеризует, как чисто формальный принцип, как «закон сохранения формальных элементов образов искусства» («Принцип формы в эстетике», — «Символизм», стр. 182).

Воззрения эти настолько формалистичны, что даже тезис о неотделимости формы от содержания Андрей Белый пытался истолковать в духе формализма: «Неотделимость формы от содержания, — писал он, — есть совершенно формальный принцип; закон сохранения формы является как упорядочение и более совершенное раскрытие формального обоснования символизма...» (там же, стр. 183).

Не менее формалистичной была и предложенная Андреем Белым классификация искусств. В основе этой классификации лежат не столько конкретные особенности, присущие образам каждой частной группы искусств, сколько крайне абстрактные и притом совершенно формальные различия между искусствами, определяемые относительной ролью в каждом искусстве «пространственных» и «временных» форм. «Можно норму возрастания

и уменьшения временно-пространственных элементов, — рассуждал Андрей Белый, — признать за естественный порядок, располагающий существующие формы искусства. Такой порядок устанавливает зависимость между данными нам формами искусства и формальными условиями чувственности — пространством и временем. В этом выведении места данной формы из ее пространственно-временных отношений эстетика становится впервые наукой о формах» («Символизм», стр. 181).

Формализм эстетики символистов восходит в своем происхождении к формализму Канта, хотя Кантовская эстетика — не единственный корень и источник теории символизма. Андрей Белый открыто заявил о присоединении теории искусства символистов к учению Канта. «Всякая эстетика, — писал он, — есть еще и трансцендентальная эстетика в Кантовском смысле, т. е. она имеет отношение к пространству и времени; учение о расположении общих условий возможности эстетической формы есть учение о расположении в пространстве и времени. Далее: в усложнении формы мы определяем так называемое содержание, содержание, с этой точки зрения, выводимо из формы. («Смысл искусства», — «Символизм», стр. 202; подчеркнуто мною. — В. А.). Андрей Белый настолько последовательно проводил этот взгляд, что даже само символическое значение искусства пытался вывести из элемента формы: «В формальных законах развития искусства, — так пояснял он точку зрения своей группы, — предугадываем символический смысл» (там же, стр. 202; подчеркнуто мною. — В. А.).

Итак, эстетика символизма действительно пронизана громадным противоречием: задуманная, как теория творчества, призванного будто бы преодолеть обособленность культурной специализации, приблизить искусство к «мудрости», к «жизни» и даже «преобразить» самую жизнь, эстетика символизма в действительности свелась к идеалистической теории «автономного» творчества, узаконяющей обособление искусства от жизни, выводящей художественную деятельность из совершенно априорных и абстрактных форм сознания.

Формализм, борьба против партийности искусства — не случайная и побочная тенденция символизма, но его коренная и существенная черта. Не преобразование жизни средствами искусства, но ограждение от жизни формами искусства — вот в чем символизм видит настоящее назначение искусства.

Выступая против партийности искусства, символисты придали этому своему выступлению смысл восстания против рассудочности и рассудочной тенденции сознания. В критике этой символисты опирались на логические тенденции новейшей буржуазной философии — от Шопенгауэра до Ницше.

Уже Валерий Брюсов в программной статье «Ключи тайн» пытался доказать, что искусство не имеет ничего общего с познанием действительности и что метод художественного мышления — внерассудочная интуиция. «Нельзя в угоду знанию и науке, — писал Брюсов, — видеть в искусстве только отражения жизни... Нет искусства, которое повторяло бы действительность. Во внешнем мире не существует ничего соответствующего архитектуре и музыке. Ни кельнский собор, ни симфонии Бетховена не воспроизводят окружающего нас. В скульптуре дается только форма без окраски, в живописи только цвета без формы, тогда как в жизни то и другое неразделимо... Скульптура и живопись повторяют только внешность предметов: ни мрамор, ни бронза не в силах передать строение кожи; у статуй нет сердца, легких, внутренностей; в нарисованном горном кряже нет скрытых минералов... Да и что было бы достигнуто, если бы искусству удалось в совершенстве передразнить природу? К чему могло бы пригодиться удвоение действительности? «Преимущества нарисованного дерева перед настоящим, го-

ворит Авг. Шлегель, только в том, что на нем не может быть гусениц». Никогда ботаники не станут изучать растение по рисункам. Никогда самая искусная марина не заменит путешественнику вида на океан, уже по одному тому, что в лицо ему не будет веять соленый запах и не будет слышно ударов волн о береговые камни. Предоставим воспроизведение действительности фотографии, фонографу, — изобретательности техников. «Искусство относится к действительности, как вино к винограду», сказал Грильпарцер» («Весы», 1904, 1, стр. 6—7).

Развивая эти мысли, Брюсов доказывал, что единственный метод, который может надеяться решить вопрос о сложной и противоречивой природе искусства, — «интуиция, вдохновенное угадывание, метод, которым, по слову Брюсова, во все века пользовались мыслители, искавшие разгадки тайны бытия. И я укажу на одно решение загадки искусства, — писал Брюсов, — принадлежащее именно философу, которое — кажется мне — дает объяснение всем этим противоречиям. Это — ответ Шопенгауэра... вырывая его угадывания из тесных оков его мысли, освобождая его учение об искусстве от совсем случайно окутавших его учений о «идеях», посредниках между миром нуменов и феноменов, — мы получим простую и ясную истину: искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство — то, что в других областях мы называем откровением» (там же, стр. 19). Искусство — согласно этому взгляду Брюсова — начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования... Где нет этой тайности в чувстве, — нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником (там же, стр. 20).

Валерий Брюсов так последовательно проводил этот взгляд, что в конце пришел к заключению, будто преимущество символизма, как течения новейшего искусства, состоит именно в том, что искусство это «сознательно пе-



ЧТЕНИЕ У ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА
Этюд Л. Пастернака. Цветной карандаш. 1911 г.
Литературный музей, Москва

редается своему высшему и единственному назначению: быть познанием вне рассудочных форм, вне мышления по причинности» (там же, стр. 21).

В том же, против науки и рассудочности направленном смысле толковал искусство и Андрей Белый. Он находил, что поэзия «умственная, в Шопенгауэровском смысле, но отнюдь не разумна (т. е., по-нашему, не рассудочна)» («Формы искусства», — «Символизм», стр. 162). Такие формы поэзии, как роман, не должны, по Белому, вводить в заблуждение и внушать мысль, будто цель искусства может заключаться в рассудочной тенденции, в нем выраженной. Ошибка, при этом возникающая, имеет, по объяснению Андрея Белого, источником смещение рассудочности с самим искусством. Присутствие рассудочности в поэзии, — пояснял Белый, — следует рассматривать лишь «как некоторого рода отзывчивость, которая существует между созерцанием и созерцающим» («Формы искусства», — «Символизм», стр. 162—163). Отзывчивость эта «особенно сильна в некоторых формах поэзии, изображающих общественную и умственную жизнь отдельных лиц или целых народов, как это мы видим в романе» (там же, стр. 163). Но хотя эти формы получают большое развитие, их частное значение не должно, по Белому, заслонять главную цель искусства. «Отсюда, — поясняет Белый, — могла произойти та колоссальная ошибка, когда тенденциозность была провозглашена главной целью искусства» (там же).

Про искусство нельзя сказать, с точки зрения Белого, что оно выражает мысли, чувства или волнения; всего менее можно сказать, что искусство есть мышление в образах. «Тут совершили бы мы грех, — поучает Белый, — и относительно искусства, и относительно Канта» («Смысл искусства», — «Символизм», стр. 206). Из того, что искусство говорит человеку «всей нераздельной цельностью душевных процессов, в которых открываем мы и мысли, и чувства, и призыв к действию», было бы «совершенно несправедливо», по Белому, заключить, будто «в выражении людей и тенденций — смысл искусства; так подменяется нераздельная цельность переживания одной стороной переживания» (там же).

Но с меньшей выразительностью говорит о внерассудочности искусства, о его несоизмеримости с мыслью, об алогической, темной, непостижимой и невыразимой обычными логическими средствами его природе и Вячеслав Иванов.

В то время, как Валерий Брюсов и ранний Андрей Белый примыкали в обосновании алогических, антинаучных и антирассудочных тенденций к Шопенгауэру, Вячеслав Иванов опирался на Ницше. Значение Ницше для эстетики начала XX в. он видел в том, что, на ряду с логически ясным, светлым, сознательным, мерным и гармоничным «началом Аполлона» в искусстве, Ницше признал — в качестве второго, столь же неизбежного и не менее значительного принципа искусства, — алогическое, темное, восходящее к глубинам бессознательного, дисгармоничное, стихийно-оргастическое «начало Диониса». «Ницше возвратил миру Диониса, — писал Вячеслав Иванов, — в этом было его посланничество и его пророческое безумие» («По звездам», стр. 3).

В темноте, неизреченности, несказанности слова Вячеслав Иванов видел необходимое условие не только произведений символической поэзии, но и всякого вообще искусства. «Символ только тогда истинный символ, — разъяснял он, — когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизгладимое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине» («Поэт и чернь», — «По звездам», стр. 39). В «Заветах символизма» Вячеслав Иванов корень нового символизма усматривал в «болезненно пережитом современною душой противоречии» — в «потребности и невозможности высказать себя» («Борозды и межи», стр. 121), а также «в новом обретении символиче-

ской энергии слова, не порабощенного долгими веками служения внешнему опыту», «в представлении о поэзии, как об источнике интуитивного познания» (там же, стр. 132).

Иррациональная аналогическая сущность искусства сказывается, по утверждению Вячеслава Иванова, в способности искусства отрешаться от усматриваемого рассудком тождества вещей, а также в его способности раскрывать, при помощи средств, лежащих за пределами рассудка, скрытую жизнь вещей. «Я не символист, — разъяснял Вячеслав Иванов, — если мои слова не вызывают в слушателе чувства связи между тем, что есть его «я», и тем, что зовет он «не я»... если мои слова не убеждают его непосредственно в существовании скрытой жизни там, где разум его не подозревал жизни... Я не символист, — продолжал он далее, — если слова мои равны себе, если они — не эхо иных звуков» («Мысли о символизме», — «Борозды и межи», стр. 153).

Именно в этом — совершенно алогическом смысле — Вячеслав Иванов говорил об «особенной интуиции и энергии слова», а само «слово» определял, как «тайнопись неизреченного», а также утверждал, будто слово «вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки родных подземных ключей — и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запредельное» («Заветы символизма», — «Борозды и межи», стр. 135).

Но алогическое понимание сущности искусства, принятое символистами в качестве руководящего, не мирилось с фактами как современного символизма, так и прошлого искусства. В современности символистам противостоял Максим Горький. В прошлом теории символистов противостояло громадное классическое наследие, не вмещавшееся в формулы интуитивной и алогической эстетики. В то же время субъективная аберрация внушала символистам мысль, будто черты алогизма и мистицизма, присущие русской символической школе, составляют примету и определение всякого истинного искусства — независимо от эпохи и людей, его породивших.

Следствием этих противоречий было то, что в осознании символистов историческая перспектива развития мирового и русского искусства оказалась частью просто искаженной, частью подверглась односторонней и тенденциозной переоценке.

Такой переоценке подвергся — и притом не случайно — Пушкин. В статье «О «Цыганах» Пушкина» Вячеслав Иванов осторожно, но неуклонно стремится с н и з и т ь оценку Пушкина. Мотивом и предметом этой переоценки оказывается самый тип пушкинского ума: для символистов Пушкин был слишком «рационалист»; он был слишком убежден в могуществе и всепроницаемости разума, слишком ясен, прост и прозрачен. По определению Вячеслава Иванова, Пушкин — «великий словесник, ибо убежден, что все в поэзии разрешимо словесно» («О «Цыганах» Пушкина», — «По звездам», стр. 161). Живая смелость простодушной живописи Пушкина проистекает — так уверяет Вячеслав Иванов — «из полного отсутствия сомнений в адекватности слова» (там же). «Часто кажется, что поэт вовсе не подозревает оттенков и осложнений. Что значат эти простые и очень скупые слова и очень обычные, почти естественно здоровые и румяные эпитеты? — непременно ли преодоление внутреннего избытка?» (там же).

В риторическом вопросе Вячеслава Иванова звучит вкрадчивая, неискренняя нота сомнения и даже осуждения. «Подчас, — признается Иванов, — как-то жутко становится от пушкинской ясности, от пушкинской быстроты. Мы думали: *ars longa*, но у него искусство — *ars brevis*» (там же). На характерное для Пушкина убеждение в принципиальной адекватности слова Вячеслав Иванов пытался набросить тень, сближая эту черту эстетики Пушкина с... формализмом. Так, в прикосновении Пушкина к миру Байрона наиболее важным Вячеслав Иванов считал «расширение внешне-поэтического диапа-

зона, обогащение чисто-техническое» (там же, стр. 162). Обобщая это суждение, Иванов находил, что для Пушкина вообще «истинным приобретением... всегда было только формальное, только канон стиля, в наиболее широком значении этого слова» (там же). Более того. Исконная ясность и прозрачность поэтики Пушкина, доверие Пушкина к точности и истинности поэтического слова приводило поэта — так уверяет Вячеслав Иванов — к тому, что, усваивая «чуждые сферы духа», Пушкин будто бы неизменно уменьшает содержание отражаемой идеи, в совершенстве воссоздавая «закон ее воплощения, ее поэтическую форму» (там же).

Даже алогическая эстетика Ницше, сконцентрированная в символе «Диониса», кажется Вячеславу Иванову еще слишком рационалистической. Для Вячеслава Иванова в Ницше еще слишком сильно логическое и познавательное начало «Аполлона», уводившее Ницше прочь от алогической стихии «Диониса». «Ученый — Ницше, Ницше — филолог, — писал Вячеслав Иванов, — остается искателем «познаний» и не перестает углубляться в творения греческих умозрителей и французских моралистов. Он должен был бы пребыть с Трагедией и Музыкой. Но из дикого рая его бога зовет его в чуждый, недииониссийский, мир его другая душа, — не душа оргиаста и всечеловека, но душа, влюбленная в законченную ясность прекрасных граней, в гордое совершенство воплощения заключенной в себе частной идеи» («Ницше и Дионис», — «По звездам», стр. 13).

Пути Ницше, эстетика которого, по утверждению Вячеслава Иванова, делалась все более «эстетикой вкуса, стиля, меры, утонченности и кристаллизации» (там же, стр. 14), Вячеслав Иванов противопоставлял обратный путь развития искусства декадентов — от ясности и прозрачности слова к темноте и неизреченности музыки. Одним из крупнейших достижений декадентства Вячеслав Иванов и вместе с ним ряд других символистов считали явление, которое они называли освобождением поэзии от «литературы» и приобщением ее к «музыке».

Это «освобождение» поэзии от литературы на деле было освобождением художников-декадентов от идейности искусства, от больших общественных задач и вопросов, от ясности мысли и ее выражения в слове. И, напротив, под «музыкой», с которой символисты сближали поэзию, они разумели отнюдь не высокое идейное и содержательное искусство Баха, Бетховена, Берлиоза, Шуберта, но скорее тот элемент алогизма и неадекватности переживания словесному означению, который они больше всего ценили в музыке эпигонов и который они хотели бы усилить в поэзии.

Так, тот же Вячеслав Иванов уверял, будто в каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка. «И это не потому только, — пояснял он, — что ему необходимо присущи ритм и внутреннее движение; но сама душа искусства музыкальна. Истинное содержание художественного изображения всегда шире его предмета... В этом смысле оно всегда символично; но то, что она объемлет своим символом, остается для ума необъятным и несказанным для человеческого слова. Чтобы произведение искусства оказывало полное эстетическое действие, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмеримость его конечного смысла. Отсюда — устремление к неизреченному, составляющее душу и жизнь эстетического наслаждения, и эта воля, этот порыв — музыка» («Предчувствия и предвестия», — «По звездам», стр. 200—201).

Совершенно очевидно, что здесь «музыка» — лишь метафора, иносказательное обозначение тенденций алогической мистики, охвативших мировоззрение и искусство символистов.

Именно этот алогический и мистический смысл имел лозунг символистов об освобождении поэзии от «литературы». Однако, мотивировка этого лозунга была сложная и уводила мысль в сторону от его действительного содержания. Мотивировка эта состояла в утверждении, будто только осво-

бождение поэзии от «литературы» и приближение к «музыке» способно сообщить поэзии ее специфичность, как особой отрасли искусства. Главнейшей... заслугой декадентства, как искусства интимного, в пределах поэзии, — пояснял Вячеслав Иванов, — было то простое и вместе чрезвычайно сложное и тонкое дело, что новейшие поэты разлучили поэзию с «литературой» и приобщили ее снова, как равноправного члена и сестру, к хорошему искусств: музыки, живописи, скульптуры, пляски... еще недавно стихи казались только родом литературы и потому подчинены были общим принципам словесного и логического канона. Декаденты поняли, что у поэзии свой язык и свой закон, что многое, иррациональное с точки зрения общелитературной, рационально в поэзии, как специфическом искусстве слова, или специфическом смысле» («О веселом ремесле и умном веселии», — «По звездам», стр. 241—242).

Тот же процесс приближения «поэзии» к «музыке», т. е. усиление средств алогической выразительности, усматривал в ходе развития нового искусства и Андрей Белый. «Начиная с низших форм искусства и кончая музыкой, — писал он, — мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности. В зодчестве, скульптуре и живописи эти образы играют важную роль. В музыке они отсутствуют. Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже и шире, всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность и конечным — музыку, как чистое движение» («Формы искусства», — «Символизм», стр. 165—166).

И наоборот, всякое усиление в «музыке» элементов «слова» символизм оценивал, как измену специфической сущности искусства. Так, Вячеслав Иванов, отмечавший в творчестве Бетховена значительную степень приближения к идеалу искусства всенародного, видел в то же время в «Девятой симфонии» Бетховена «измену самой музыке, как сфере частной и обособленной, и принесение ее неизрекаемых таинств в жертву Слову, как общевразумительному символу вселенского единомыслия» («Копье Афины», — «По звездам», стр. 48—49).

Формально тезис символизма о выходе поэзии из «литературы» и о приближении ее к «музыке» восходит к знаменитому поэтическому манифесту Верлена, к его *L'art poétique* и в особенности к лозунгу «*De la musique avant toute chose*» («О музыке на первом месте»). Однако, при всей очевидности этой формальной связи между поэтикой Верлена и эстетикой символизма, французский символизм менее всего был идейным источником младшей формации русского символизма. Французский символизм оказался уже слишком рассудочным, рационалистическим, а его образы — слишком адекватными, однозначными и точными в глазах таких людей, как Вячеслав Иванов и Андрей Белый. Неудивительно поэтому, что Вячеслав Иванов, выступая от имени целой группы символистов, говорил, что литературные приемы и метод мышления, излюбленный французскими символистами, «с которыми мы не имеем ни исторического, ни идеологического основания соединять свое дело, не принадлежит к кругу символизма, нами очерченному» («Мысли о символизме», — «Борозды и межи», стр. 157). По разъяснению Иванова, главный пункт расхождения между обоими школами — французской и русской — отношение к логической значимости слова. В то время, как, например, Малларме «хочет только, чтобы наша мысль, описав широкие круги, опустилась как раз в намеченную им точку», для русской школы символизм «есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали» (там же, стр. 157).

Здесь мы достигли пункта, в котором можно уже подвести некоторые итоги. Эстетика символизма, задуманная, как грань мировоззрения, освобождающего культуру от эстетизма, формализма и слишком далеко зашедшего культурного распада, на деле привела к насаждению нового типа формализма, т. е. крайних форм отчужденности искусства от жизни, прикрывав-

ших борьбу с теми действительно революционными силами, которые одни только и могли спасти русскую культуру от буржуазного распада и безидейности.

Не менее противоречивой оказалась и философская основа искусства символизма и его эстетики. Эстетика эта оказалась направленной против самых основ научного мировоззрения и научных методов мышления. Понятие «специфичности» искусства и художественной мысли свелось на деле к отрицанию мощи и ценности научного познания и всех его логических функций, а в эстетике — к обоснованию формализма. Понятие «интуиции» превратилось в орудие дискредитации интеллекта, в средство борьбы против ясности, общезначимости и образа и слова, в повод для пропаганды реакционнойнейшей мистики. Понятие «преобразования» жизни искусством оказалось приемом отстранения от действительного ее преобразования. Примат «творчества» над «познанием» в своей подлинной сути оказался отрицанием возможности познания, подменой действия созерцанием, активности — квинтизмом.

Чем интенсивнее провозглашались все эти лозунги, тем более разительным оказывалось конечное противоречие между идейным обоснованием и истинным мотивом, между намерением и результатом, между программой и подлинным действием. Особенно поразительно у символистов противоречие между стремлением разбить оковы и грани искусства, выйти из сферы искусства, отказаться от художественных средств общения и крайне формалистическим пониманием искусства, отделением искусства, как «специфической» формы творчества, от всех прочих форм мышления и познания, сведением науки об искусстве к науке об одних лишь формах. Противоречие это достигло наивысшего напряжения в деятельности Андрея Белого. Никто из символистов не превзошел Белого в искусстве отрицания искусства, никто не заявлял с большим пылом о намерении отречься от искусства, как формы культурного обособления и дифференциации. Но, вместе с тем, никто из символистов не сделал так много, как Андрей Белый, для насаждения формализма в искусстве, в поэтике, в эстетике. Разрушитель «инкрустации формы», Андрей Белый положил основу взгляду на поэзию, как на совокупность форм, изучение которых должно быть освобождено от всякой связи с анализом содержания. «Если эстетика возможна, как точная наука, — писал Андрей Белый, — то материал исследования ее — свой собственный: таким материалом может служить форма искусства, например, в лирике этой формой являются слова, расположенные в своеобразных фонетических, метрических и ритмических сочетаниях и образующих то или иное соединение средств изобразительности. Если мы освободили разбираемое стихотворение от всего идейного содержания, как не входивших в образ формальных, а потому и точных наблюдений, перед нами останется только форма, т. е. средства изобразительности, в которых дается образ, слова, их соединение и их расположение. Задача, таким образом, суживается и становится более отчетливой» («Лирика и эксперимент», — «Символизм», стр. 235 и 239).

Философскую основу для формалистического взгляда на искусство символизм нашел в различных эпигонских школах идеализма, распространившихся на рубеже XIX и XX вв. в кругах буржуазной интеллигенции Запада.

Было бы ошибкой думать, будто символизм опирается на какую-либо одну философскую школу, например, неокантианскую. Философские источники символизма довольно сложны; нельзя забывать, кроме того, что философская мысль символистов далека от четкости и последовательности. Ни одного философа в строгом смысле понятия символисты не выдвинули; увлечение модной западной философией, характерное для символистов, не возвышалось над дилетантизмом.

Эта пестрота и спутанность философских источников символизма отразились в философских статьях журнала «Весы», главного органа теории

МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН

Портрет Б. Кустодиева. Масло. 1924 г.

Литературный музей, Москва



и критики символистов. Со страниц этого журнала проповедывались самые различные учения идеализма: и берклеанство, и кантианство, и Шопенгауэр, и Ницше, и соловьевство, и субъективный идеализм Фихте.

В рецензии на русский перевод берклеевского «Трактата о началах человеческого знания», помещенной в двенадцатой книжке «Весов» за 1905 г., А. Бачинский проповедывал берклеанство, противопоставляя откровенность и последовательность идеализма Беркли отступлениям Канта от идеализма к признанию «вещей в себе». «Ни один автор, — писал А. Бачинский, — с такой ясностью и прямоотой, как Беркли, не подступал к решению основного философского вопроса о соотношении между бытием и мышлением. Ни один автор не давал столь ясного, столь сжатого, столь категорического и неопровержимого ответа на этот кардинальный вопрос... Те, которые (как Кант) отступали от этой несомненной оси всякого умозрения, впадали в неизбежные ошибки. И нет сомнения, что со временем мы услышим призыв: «назад к Беркли» как к исходной точке» (стр. 83).

Субъективный идеализм, как учение, выводившее все содержание познаваемой действительности из ощущений, из сознания субъекта, шел навстречу не только характерному для символистов индивидуализму их психологии и морали, но — в плане искусства и эстетики — отвечал чрезвычайно сильной в русском поэтическом символизме струе импрессионизма. Для таких поэтов, как Бальмонт и Валерий Брюсов, субъективный идеализм представлялся наиболее простым и близким им типом философии. Если первому импонировала импрессионистическая эстетика, следовавшая из учений субъективного идеализма, то второму в еще большей степени — индивидуалистическая мораль, эгоцентризм и волюнтаризм, которые могли быть выведены из философского учения, провозглашавшего субъект началом и творцом всей действительности.

Не случайным поэтому было появление на страницах «Весов» переводных статей Рене Гиля (René Ghil), подчеркивавшего происхождение миро-

воззрения Стефана Малларме, виднейшего французского символиста, от философии немецкого идеализма, в особенности от философии субъективного идеалиста Фихте. «Малларме, — писал Рене Гиль, — исходил из философии Фихте. Есть все основания думать, что философская система Малларме, если бы удалось ему ее воздвигнуть, представляла бы собой крайний субъективный, даже мистический идеализм. Нам известно одно положение Малларме... которое гласит: «Если бы я не существовал, ничто не существовало бы» (René Ghil, Стефан Малларме, — «Весы», 1908, XII, стр. 74).

В другом месте Рене Гиль отмечал, как характерную для Малларме, мысль о том, «что разнообразные элементы мира были, должно быть, интенсивными представителями наших чувств и идей (которые их и творят, согласно с его мировоззрением, истекавшим из доктрины Фихте). Вселенная, расчлененная, но гармоническая, — это та тема, через которое человеческое Я, от аналогий к аналогии, возвышается до представления самого чистого, самого совершенного существа» (René Ghil, Письма о французской поэзии, — «Весы», 1908, IV, стр. 68).

В то время как субъективный идеализм Беркли и Фихте рассматривался символистами, как философская основа для их индивидуализма, учения Канта и современных кантианцев были использованы для обоснования критики науки и научного познания, для обоснования учения о многообразии методов, открывавшего двери фидеизму и мистике, а также, в особенности, для обоснования формалистического понимания искусства. Кантианство Андрея Белого было прежде всего защитой мистики против науки, против материализма и материалистической теории отражения в гносеологии. Но в еще большей степени оно служило для обоснования формализма в эстетике и в теории поэзии.

Так как различные ветви идеализма служили символистам для разработки различных сторон их мировоззрения, то часто одни и те же авторы выступали одновременно на защиту различных идеалистических учений, не считаясь с этими различиями и имея в виду в с е г д а защиту идеализма против материализма в целом. Поэтому символисты поступали по-своему вполне последовательно, когда помещали в своем журнале, например, на ряду со статьей А. Бачинского, посвященной пропаганде Беркли против Канта, рецензию того же Бачинского, в которой последний, забывая об этом своем противопоставлении, поднимал голос на защиту кантовского учения об априорности пространства и времени против критики одного физика («Весы», 1905, V, стр. 61).

Неудивительно поэтому и частое у символистов переплетение тенденций кантианства с идеями Шопенгауэра, Ницше. Основой для этого объединения были общие для всех этих, вообще различных философских учений, тенденции реакционного алогизма, противопоставление интуиции и инстинкта интеллектуальному познанию, искусства науке, реакционный антидемократизм символистов, боязнь социализма и неприязнь к нему, иногда прорывавшаяся в резких формах.

Отрицательное отношение к революционному марксизму объединяет все эти оттенки и вариации исповедывавшегося символистами философского идеализма. Вряд ли кто из символистов хоть сколько-нибудь серьезно изучал революционное движение рабочего класса и его идеологию — марксизм. Однако, «присматриваясь» к марксизму и рабочему движению, как к явно огромному факту общественной жизни, символисты считали для себя обязанностью. Они вступали в споры с марксизмом не только по такому близкому для них, как писателей, вопросу, каким был вопрос о свободе печати, но и по другим вопросам общественно-политической жизни. Особенно яростно нападали символисты на марксизм в спорах о религии. Они отрицали марксизм не только, как социально-политическое учение, но и как материалистическую философию, отвергающую всякую мистику и всякую религию.

Если в 1908 г. Андрей Белый защищался от марксистской критики религии ссылками на теорию познания и, в частности, на теорию ценностей кантовца Риккерта, то позднее, уже во время Октябрьской революции, он нападал на марксизм с позиций мистической «антропософии» Рудольфа Штейнера. Менялась мотивировка, но острота борьбы против марксизма, как материалистической, антирелигиозной философии и материалистической социально-политической теории, не только не притупилась, но становилась еще более резкой и непримиримой. Кульминационной точки эти выпады Белого против марксизма достигли в «Воспоминаниях о Блоке», опубликованных Белым в 1922 г. в ежемесячнике «Эпопея» в Берлине, вскоре после отъезда Белого из России. Сводя в «Воспоминаниях» этих счеты с Мережковским и Зинаидой Гippiус, Андрей Белый нападал на Мережковского за то, что до Октябрьской революции и во время ее Мережковский будто бы недостаточно энергично боролся с марксизмом.

Нигде глубочайшая реакционность и совершенная политическая слепота Андрея Белого не достигают таких размеров, как в этих выпадах против его бывших литературных и идейных друзей и соратников. Мережковскому Белый ставит в вину то, что, будучи врагом марксизма, Мережковский оказался белоручкой, т. е. не был достаточно энергичным в борьбе против марксизма, не вел борьбы против марксизма среди рабочих, крестьян, матросов и красноармейцев! Ход революции с поразительной точностью обнажал подлинную классовую природу и подлинный политический темперамент людей, которые, при иных условиях, пожалуй, так и умерли бы, прославив только лишь писателями, составителями «Записок Мечтателей», населенцами «башен из слоновой кости».

Социалистическая революция заставила наисозерцательнейших «мечтателей» затрепетать темным чувством буржуазной классовой ненависти. «Мечтатель» Белый требовал в 1922 г. к ответу Мережковского за то, что этот реакционер, ненавидевший революционный народ и Октябрьскую революцию, сбежал с поля битвы за границу, оставив своих друзей без своей помощи в той контрреволюционной борьбе против марксизма, которую они, в отличие от «белоручек», вели среди «народных» масс.

Полемика Белого с Мережковским чрезвычайно ценна, так как со всей ясностью раскрывает не только глубоко-реакционную и контрреволюционную сущность символизма, но, вместе с тем, доказывает полную ошибочность представления о, якобы, совершенной нейтральности символизма в вопросах классовой борьбы и политики. Андрей Белый совершенно прав: он и его соратники — отнюдь не «антиобщественники», в смысле неучастия в политической жизни и в политической борьбе. Не «антиобщественность» в безусловном смысле понятия, но «общественная», конечно, — классовая, в данном случае — буржуазная активность — политической борьбы против социалистической революции всеми средствами идеологической пропаганды, проповедь религии, мистицизма, подмена революционного преобразования общества призрачным и мнимым «внутренним», «духовным» обновлением, слащаво-теософская, оккультная фантастика — вот истинная социально-политическая сущность и идейная форма символизма, последняя основа всех его идейных противоречий, теоретической путаницы и философской реакционности.

III. КРУШЕНИЕ ФИЛОСОФСКИХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ СИМВОЛИЗМА

Ни одно крупное течение русской литературы первых двух десятилетий нынешнего века не могло — каким бы оно ни казалось отрешенным от общественной жизни — остаться незатронутым крупнейшими общественными событиями и явлениями этой эпохи. Боевое публицистическое движение русского символизма оказалось глубоко вовлеченным в общественную жизнь, в ее противоречия, в происходившую в ней борьбу классов. В ходе этой

борьбы эволюция символистов привела не только к раскрытию идейных противоречий символизма, но к кризису всей этой литературной школы, отражавшему ее колебания, противоречия и тупики.

Кризис этот наложил глубокий отпечаток на эстетические идеи символизма, выявил неустранимые противоречия, внес раскол в ряды символистов, разрушил иллюзии идейного единства и спаянности школы.

Первым симптомом кризиса стало обнаружившееся крушение надежд на разрешение противоречий русской жизни и культуры средствами одного лишь искусства. Признаки сознания этого крушения мы отметили в книгах Андрея Белого, написанных в годы империалистической войны и в первые годы Октябрьской революции. Однако, у Белого, при всей полемической остроте этих книг и статей (эпопея «Я», «Кризис жизни», «Кризис культуры» и т. д.), не только не получилось преодоления эстетизма и формализма, но, вопреки стремлениям автора, субъективизм, эстетизм и формализм еще более обнажились и заострились. Социальные конфликты и противоречия Андрей Белый осознал в совершенно мистифицированной и крайне субъективной форме. Положение художника, писателя в русском обществе эпохи 1905—1917 гг. Белый рассматривал не в его реальной сути, определяемой историей этого общества, ходом классовой борьбы и ее преломлением в сознании, но с точки зрения неоплатоновских и гностических иллюзий и доктрин о «человеке», исповедывавшихся и проповедывавшихся «теософами», а впоследствии «антропософами», сектой оккультистов, возглавлявшейся доктором Рудольфом Штейнером. В воспитательной практике этой секты реальные социально-исторические проблемы подменялись фантастическими моральными абстракциями, условной системой действий, поступков и заданий, долженствовавших, якобы, вывести личность из узкого круга эгоистического уединенного существования и приобщить к духовному опыту, приобретенному и сохраненному — через посвятителные традиции и через иерархию братства — с незапамятных времен «учителями».

На деле, конечно, никакого преодоления субъективности от этих утонченных моральных и религиозных экзерсисов не получалось. Напротив, антропософия пресекала намечавшуюся в лучших романах и повестях Андрея Белого возможность движения от символизма к реализму, сводила Белого на путь чрезвычайно субъективного и уединенного копания в мире личного сознания и личных мистических переживаний. В «Записках Мечтателей» Андрей Белый прямо заявлял, что ученичество в школе Штейнера вернуло его на путь тех мыслей и стремлений, которыми он был захвачен в дни юности, когда он ощущал свое «я», как совпадающее со всем миром и заключающее его в себе.

Возвращаясь к этим, испытанным уже в юности мыслям, Андрей Белый наивно воображал, будто он освобождается из субъективной концепции «я» или «сознания», возвышается до концепции, в которой «я» мыслится уже не как субъект, не как личность только, а как некоторое, бесконечно более обширное «Я», вмещающее в себя мир и личность. «То, что мне открывалось доселе, как «я», — писал Белый в «Дневнике писателя», — есть «субъект», а не «я»; это «я» — групповая душа, не развившаяся до самосознания; быт, национальность, привычка, определяя то «я» — автомат; то не «я», а материя мира во мне. Наоборот, мир — не мир; то, что мне открывалось доселе, как мир, есть «объект познания»; свойства этого «объективного» мира — субъективны; мир есть лишь сознание; мир — во мне; я есмь мир; мир не мир, «я» — не «я»; это — фикции цельности: это — «субъект» и «объект»; но «субъект» и «объект» суть два глаза. «Я — собственно; что это — так, открывает мне факт описания страны «Я», до которой любой из нас может подняться и до которой конкретно подняться нет времени; тот из нас занят «темой романа», а тот — «фельетоном». Но оттого-то «романы» и «фельетоны», почерпнутые из давно миновавшего быта, суть

фикции: тени сознания; не отражают они ничего» («Дневник писателя», — «Записки Мечтателей», I, стр. 129—130).

В конечном итоге то «Я», которое оказывается мостом между отдельным существованием субъекта и миром или соединителем, благодаря которому «бытие моих внутренних актов соединилось с событием чего-то, лежащего вне меня», «не есть «я» в обыденном значении слова («я» вписано в нем, как «мир»)) (там же, стр. 131).

Но совершенно очевидно, что во всех этих, гностицизмом вызванных и питаемых рассуждениях Белый не мог вырваться из круга того самого субъективного идеализма, преодолению которого будто бы служит вся его концепция. Он не мог вырваться из него так же, как Фихте не мог убедить своих читателей в том, что он — не субъективный идеалист, что его «Я» — не маленькое, эмпирическое «я» субъекта, но большое, вселенское и всемирное «Я», «Я» с прописной буквы, вмещающее в себя, как океан каплю, и субъекта и весь большой мир «не — я» вокруг него.

В «Материализме и эмпириокритицизме» Ленин показал всю иллюзорность надежд Фихте на преодоление субъективного идеализма. Ленин показал, что никакие уверения Фихте в действительном бытии большого мира вокруг человека не лишают его философию характера субъективного идеализма до тех пор, пока остается в силе основной тезис Фихте — о первенстве «Я» и — следующий из него, как вывод, — тезис о неустранимой соотносительности «не — я» и «я».

Неудивительно поэтому, что в программном «Дневнике писателя» Андрей Белый, в конечном счете, приходил к тому выводу, что для современного писателя единственной подлинной и значительной темой остается описание состояний сознания. «Есть одна только тема, — писал Белый, — описывать панорамы сознания... Остается сосредоточиться в «Я», мне заданном математической точкой» (там же, стр. 128).

Трагизм противоречий искусства, восходящих к противоречиям русской общественной жизни, ощущается и Вячеславом Ивановым. Но в еще меньшей степени, чем у Андрея Белого, сознание этих противоречий могло привести Иванова к действительному их разрешению. Вячеслав Иванов отдавал себе ясный отчет в том, что современное ему искусство вступило в полосу настоящего и притом глубокого кризиса. «Кризис искусства, — так писал он в статье о гуманизме, — это — действительный кризис, т. е. такая решительная минута, после которой данное искусство, быть может, вовсе перестанет существовать, — тут поистине возможен смертельный исход болезни, — или же выздоровеет и как бы возродится к иному бытию» («Кручи», — «Записки Мечтателей», I, стр. 107).

Красноречиво, искусно, витиевато изображал Вячеслав Иванов в своих эстетических и критических статьях рост художественного субъективизма, утрату художниками чувства социальной связи, усиление обособленности и исключительности. «Социально мы переживаем, — писал он в 1916 г. в статье «Эстетическая норма театра», — эпоху буржуазного индивидуализма, культурное наследие минувшего века. Социальный лозунг «*chaque pour soi*» сделался и духовным нашим лозунгом» («Борозды и межи», стр. 277).

Однако, правильно назвав явление, Вячеслав Иванов интересуется лишь той его стороной, которая всего менее способна раскрыть его действительные социальные корни и причины. Изолированность, распыленность, отъединенность буржуазного индивидуалистического быта воспринимаются им не как антагонизм между буржуазной интеллигенцией и народом, на теле которого она паразитирует, но как отрыв индивидуального сознания от ...религии и религиозной «соборности», т. е. от церкви, от церковной общины. «Религия, — жаловался Иванов, — стала «частным делом» и личной заботой»,

Поставив в центре внимания вопрос об атеизме и о религиозном безразличии интеллигенции, как вопрос, будто бы концентрирующий все противоречия современной культуры, Иванов, естественно, и в решении вопроса не мог выйти из круга мистификации, двусмысленностей и идеологических иллюзий весьма реакционного свойства. Такой насквозь двусмысленной мистификацией была развита им на основе истории античного искусства идея большого синтетического «соборного» искусства.

Формально Иванов исходил из мысли, что сценическое искусство «утверждает» свою коренную природу «не в моменте героического почина, но в моменте соборного согласия,— не в начале личном, но в начале общественном» (там же, стр. 264—265). По сути же «общественное начало» и «соборное согласие», о которых здесь говорилось, были лишь эстетическими, насквозь эстетическими суррогатами, назначение которых состояло в том, чтобы уберечь театр и вместе с ним все искусство от действительного проникновения жизни и общественности на сцену, чтобы сглаживать, примерять обострившиеся до ужаса противоречия.

Двусмысленность этой эстетики «соборного» искусства состояла не только в том, что она подменяла понятие общественности его эстетическим призраком. Эстетика эта, кроме того, была двусмысленной еще и в том отношении, что призывала одновременно и к отказу от искусства и к самому крайнему эстетизму, к решительному утверждению искусства в самой крайней его отчужденности от жизни.

С одной стороны, теория эта провозглашала внеположность театра по отношению к искусству. «Театр,— писал Вячеслав Иванов,— внеположен эстетике... то, что в истинном смысле соборно, в то же время и внеположно искусству, как таковому... соборное начало... не остается... в границах и величаво расширившегося искусства, а приумножает его действие иным, уже не эстетическим, а саможизненным действием, порождая в душах событие, внутренне их определяющее, быть может, навсегда».

С этой точки зрения уже разделение театра на актеров и зрителей представлялось неправомерным и подлежащим искоренению. Единственный исход Вячеслав Иванов видел в том, «чтобы зритель перестал быть только воспринимающим зрителем и действовал сам в плане идеального действия сцены (там же, стр. 285). Поэтому же проблема театра представлялась ему как такая, радикальное решение которой невозможно «посредством искусства только и в пределах только искусства» (там же, стр. 286).

С другой стороны, «соборность» эта, которая должна была, по мысли Вячеслава Иванова, вывести театр за пределы только искусства и только эстетики, сама была лишь эстетической инсценировкой «общественности». Нельзя же всерьез брать мечты Вячеслава Иванова о том, как Россия покроеется площадками — оркестрами для сценических хоров — и как преодолевшие грань, их дотоле разделявшую, зрители, они же и актеры, станут силой своего «синтетического», уничтожающего раздельность искусств действия устранять роковые и трагические противоречия жизни.

Более того. Устранение трагических конфликтов, о котором мечтал Вячеслав Иванов, было — даже в его мечтах — не подлинным их устранением, но лишь примирением с ними, которое должно было совершиться в одном лишь сознании, не затронув ничего в действительной жизни.

Под трагическим очищением, этим венцом «соборного» театрального действия, Вячеслав Иванов разумел лишь «успокоительное,— как он сам выражался,— облегчительное ощущение благодатного совершившегося сокровенного чуда, похожее на выздоровление и приток живительных сил или на радостный отдых у достигнутой вершины, откуда по-новому, в негаданной простоте, прозрачности и содержательности, развернулись все преодоления горного пути и всеобъемлющую, всеосмысливающую голубую далью опоясал-

ся лабиринтный кряж с его превзойденными ужасами...» (там же, стр. 274). В очищении этом Иванов видел «укрепительное и целостно-бытийственное чувство, воссоединяющее нас с корнями бытия и расширяющее нашу самость до пределов всечеловеческого и вселенского сочувствия, целительно восстанавливающее наше я в гармонии со всем и во имя всего».

Не может быть никакого сомнения в том, что эстетика «соборного» искусства, а также философско-мистическое инструктирование замыслов, подобных замыслу «Мистерии», начатой Скрябиным, рождались у Вячеслава Иванова из стремления «заворожить» искусством и эстетикой, отвести неуправляемо надвигающуюся полосу исключительных по важности исторических и общественных событий.

Не удивительно поэтому, что, когда началась настоящая — Октябрьская — революция, перешагнувшая по-настоящему с площадей в зрительные залы, а отсюда — на сцены театров, Вячеслав Иванов не только не устоял в этом событии подтверждения своей тезы о первенстве жизни над искусством, но поспешил противопоставить революционному вторжению жизни на сцену противоречащую его предыдущим теориям мысль о невозможности и ненужности выхода искусства за собственные грани. Так, в статье «Кручи», опубликованной в 1919 г., Вячеслав Иванов отмечал уже «крайние до хаотичности, болезненные до самоубийственности уклоны: таково в поэзии желание вовсе освободиться от слова с его преданием и законом» («Записки Мечтателей», I, стр. 107—108). Вместе с тем, он отмечал, что, несмотря на далеко ушедшее стремление каждого отдельного искусства и его отважнейших представителей выйти за грани собственных эстетических средств, все же «музыкант хочет остаться музыкантом, живописец — живописцем, поэт — поэтом; другими словами, все держат присягу верности своей родной стихии: музыкант — стихии тона, живописец — цвета, поэт — слова».

Определяя в той же статье гуманизм, как культурное течение, всецело основанное «на изживании индивидуации, отдельности и обособленности людей, их взаимной зарубежности, потусторонности и непроницаемости» («Записки Мечтателей», I, стр. 113), Вячеслав Иванов в то же время утверждал, будто «героический гуманизм умер» и будто движение, приведшее к Октябрьской революции, несмотря на элементы «старинного революционного предания, идущие от XVIII в. и красного культуртрегерства», поднялось «не на гуманистической закваске» («Кручи», — «Записки Мечтателей», I, стр. 112—113).

Несравненно острее, глубже, искреннее и пронизательнее ощущал кризис буржуазной культуры и, в частности, кризис символизма одареннейший поэт этого течения Александр Блок.

В отличие от Андрея Белого и Вячеслава Иванова, Блок всего менее был теоретиком школы. Очень редко и всегда как бы неохотно, лишь по-нуждаемый крайней необходимостью он решался заговорить от имени всего течения в целом. Таким почти вынужденным выступлением был известный его доклад «О современном состоянии русского символизма», прочитанный в 1910 г. в ответ на доклад Вячеслава Иванова. Характерно, что доклад Блока начинался оправданием поэта, как бы извинением за принятое решение выступить от имени школы: «Я должен сказать, — писал Блок в первых же строках доклада, — что уклоняюсь от своих прямых обязанностей художника» (Сочинения, т. IX, стр. 76). Само вступление Блока в религиозно-философское общество было мотивировано им — в записной книжке № 23 от 1908 г. — не надеждой получить от его членов ответ по интересовавшим его вопросам философии и религии, но исключительно потребностью иметь аудиторию, общаясь с которой Блок мог бы передать другим нараставшее в нем убеждение в неотвратимости катастрофы и возмездия, надвигавшегося, как он чувствовал, на русское буржуазное общество. «У церкви спрашивать мне, — писал Блок, — решительно нечего. Я чувствую крутом такую

духоту, такой ужас во всем происходящем и такую невозможность узнать что-нибудь об интеллигенции, что мне необходимо иметь дело с новой аудиторией, вопрошать ее какими бы то ни было путями. Хотя бы прочтением доклада и заслушиванием возражений свежих людей» («Записные книжки А. А. Блока», Л., 1930, стр. 92).

Раньше, чем кто бы то ни было из символистов, Блок ощутил ставший фактом, но отрицавшийся теоретиками символизма распад школы, ее крушение, более того, отсутствие в ней подлинного единства, которым могло бы быть оправдано ее общее наименование. Уже в октябре 1909 г. Блок был склонен видеть в символизме не столько школу искусства, характеризующую общностью направления, сколько одну из многочисленных, отнюдь не на принципиальной основе объединившихся каст интеллигенции. Поэтому Блоку казались смешными, несерьезными поднимавшиеся в то время толки о «дифференциации» литературного символизма. Согласно мысли Блока, серьезной дифференциации никогда не было, «потому что никто в сущности ни с кем не соединялся и не разъединялся, и настоящей школы не было никогда» (Сочинения, т. IX, стр. 44). «Словами «декадентство», «символизм» и т. д., — пояснял Блок, — было принято... соединять людей, крайне различных между собой. Право, в том, что люди эти приняли некогда групповое название, сделали даже вид, что объединились, и держались несколько лет вместе, не было ничего очень глубокого, как и в том, что для русского «декадентства» своим братом был только декадент же. С ним он даже бранился только дружески, никогда не позволяя другому обидеть его, подготавливая, таким образом, говоря языком «благородным», «твердую организацию», а языком более реальным — касту» («Вопросы, вопросы и вопросы», — Сочинения, т. IX, стр. 43).

Современный исследователь, которому доступны, кроме стихов и статей, дневники, записные книжки и письма Блока, может без труда установить парадоксальный на первый взгляд факт: крупнейший поэт символизма и один из видных литературных критиков этого направления уже с 1908 г. полон сомнения именно в теоретических — философских и эстетических — учениях школы: «Не могу принять, — писал Блок осенью 1908 г., — ни двух бездн — бога и дьявола, двух путей добра — «две нити вместе свиты» (мистика, схоластика, диалектика, метафизика, богословие, филология), ни теории познания (Белый), ни иронии (интеллигентский мистический анархизм), ни «всех гаваней» (декадентство)» («Записные книжки», стр. 89).

Участник собраний религиозно-философского общества, он испытывал величайшее, граничившее с чувством оскорбления отвращение к происходившим там докладам и прениям. Он находил, что слушать прения в религиозных собраниях «столь же тягостно, как, например, читать «Вопросы религии», вторую книгу «Факелов», сочинения Вольнского или статью М. Гофмана о «соборном индивидуализме». «Все это, — писал Блок («Литературные итоги 1907 г.»; — Сочинения, т. X, стр. 131—132), — книги будто бы разнообразные, но для меня, чистосердечно говорю, одинаковые; это — словесный кафе-шантан, которому не я один предпочитаю кафе-шантан обыкновенный, где, сквозь скуку, прожигает порой усталую душу печать:

Буйного веселья,
Страстного похмелья».

Эти сомнения Блока в правомерности и ценности идеологии символистов, отвращение к спорам и мелкой полемике, кипевшей в литературных кружках московской и петербургской интеллигенции, вытекали из характерного для Блока и выделявшего его из всех символистов глубокого убеждения в ничтожности и несущественности всех философских абстрактных теорий символизма по отношению к действительным вопросам, поставлен-

ным революцией 1905 г. и последовавшей за нею реакцией перед русским обществом и буржуазной интеллигенцией.

От прочих символистов Блок отличало прежде всего остро ощущавшееся им сознание общественной ответственности художника за все искусство в целом и за свое в нем поведение и участие в особенности. В разрез с реакционной эстетской критикой, отрицавшей «утилитарное» искусство, Блок был глубоко убежден в том, что вопрос о «пользе» искусства — неустрашимый и главный для русского искусства. «Перед русским художником, — писал Блок в статье «Три вопроса», — вновь стоит неотступно этот вопрос п о л ь з ы. Поставлен он не нами, а русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей. К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о долге, о должном и не должном в искусстве. Вопрос этот, — утверждал Блок, — пробный камень для художника современности: может быть, он одичал и стал отвлечен до такой степени, что разобьется об этот камень. Этим он докажет только собственную случайность и слабость. Если же он действительно «призванный, а не самозванец, он твердо пойдет по этому пути к той вершине, на которой сами собой отпадают те проклятые вопросы, из-за которых идет борьба не на жизнь, а на смерть в наших долинах: там чудесным образом подают друг другу руки заклятые враги: красота и польза» (Сочинения, т. IX, стр. 62).

Но Блок не только требовал от русских писателей, и в первую очередь от символистов, понимания общественного долга и сознания ответственности за искусство. Он был, кроме того, убежден, что в громадном своем большинстве современные ему поэты и писатели буржуазной России не были способны отвечать этим важнейшим и несомненным требованиям. Вызывая



М. А. КУЗМИН

Портрет Н. Кравченко
Карандаш. 1931 г.

Литературный музей, Москва

недоумение и негодование эстетов, Блок утверждал в 1908 г., что читать на литературных вечерах стихи шليسельбуржца Н. А. Морозова, несмотря на то, что они «плохие, еще гораздо хуже Плещеевских», не только можно, но и нужно, стихи же любого из новых поэтов читать не нужно и почти всегда вредно. «Вредно потому, — пояснял Блок, — что нельзя приучать публику любоваться на писателей, у которых нет ореола общественного, которые еще не имеют права считать себя потомками священной русской литературы... вредно потому, что большинство новых произведений... недоступно большой публике, и она права, когда чистосердечно ничего не понимает; вредно потому, что все это, вместе взятое, порождает атмосферу не только пошлости и вульгарности, — хуже того: вечера нового искусства... порождая все перечисленное, тем самым становятся как бы ячейками общественной реакции; как бы ни были крохотны и незначительны эти ячейки в круговороте нашей жизни, они делают свое медленное дело неуклонно» («Вечера искусств», — Сочинения, т. IX, стр. 69—70).

Тот же критерий оценки фактов искусства, исходящий из качества и из интенсивности общественного сознания художника, Блок переносил с художников на их слушателей, читателей и зрителей. В годы реакции, в период всеобщего увлечения буржуазной интеллигенции вечерами модернистического искусства, Блок пустой и поверхностной моде на писателей-модернистов противопоставил серьезные общественные требования, предъявлявшиеся искусству лучшей демократической частью публики. В статье «Вечера искусств» Блок отмечал, что молодежь, посещающая такие вечера и, по его наблюдению, не особенно многочисленная, разделяется на два лагеря: «Одним — подавай гражданские мотивы; если поэт прочтет плохие стихи с «гражданской» нотой — аплодируют, прочтет хорошие стихи без гражданской ноты — шипят». «Эта группа, — прибавляет Блок, — по моему глубокому убеждению, — лучшая часть публики, посещающей вечера нового искусства» (Сочинения, т. IX, стр. 67). «Другая группа — со стилизованными модными прическами и настроениями, но о ней, — замечает Блок, — говорить я уж лучше не стану, чтобы не сказать чего-нибудь очень неприятного по ее адресу» (там же, стр. 67).

Было бы напрасным делом искать у Блока продуманной и тем более свободной от противоречий эстетической теории. Однако, уступая в интересе к вопросам теории и, конечно, в подготовке к решению этих вопросов таким людям, как Андрей Белый и Вячеслав Иванов, Блок неизмеримо превосходил их всех безошибочной, почти инстинктивной в нем ясностью чувства и честностью, сознанием, что между искусством буржуазной интеллигенции и народом существует огромная пропасть, глубина которой соответствует страшному неравенству в условиях социальной жизни богатых и бедных. Задолго до Октябрьской революции, задолго до написания «Двенадцати» Блок уже слышал шум падающего старого мира, наполнивший гулом и громом его слух позже — в январе 1918 года.

Оглядываясь на революцию 1905 г., Блок, как наиболее важную истину, отмечает не столько то, что революция потерпела временное поражение, сколько то, что в революции народ «был не с нами», т. е. не с интеллигенцией. С большой тревогой сигнализирует Блок в ряде статей и в записных книжках о ясно ощущаемой им пропасти между народом и интеллигенцией. «Мне ясно одно, — писал он 22 декабря 1908 г., — пропасть, недоступная черта между интеллигенцией и народом — есть. Та часть интеллигенции, которой закрыты пути к народу, громадна, она растет...» («Записные книжки», стр. 100). «Тем, кто говорит мне: нет черты, нет больше ни интеллигенции, ни народа, — я хочу сказать: вы не признаетесь в этом только потому, что это слишком страшно. Если есть эта черта между народом и (все растущей) частью интеллигенции, — значит многие осуждены на гибель. И черта есть» (там же, стр. 100—101).

Сознавая всю глубину разрыва между буржуазной интеллигенцией и народом, Блок в то же время предвидел неизбежность в близком будущем нового и на этот раз сильнее революционного взрыва. Перед лицом того короткого срока, который, как ему казалось, остается еще до наступления революции, задача каждого честного и серьезного интеллигента состояла, — так утверждал Блок, — не в праздной болтовне на отвлеченные философские и эстетические темы, но в быстром — пока еще не поздно — практическом действии, которое могло бы повести если не к уничтожению, то, по крайней мере, к уменьшению пропасти, образовавшейся между народом и буржуазной интеллигенцией. В сущности, Блок уже не верил в способность современных ему интеллигентов из господствующих классов продолжать традиции демократической интеллигенции 60-х годов, боровшейся против рабства и реакции. Вместе с тем, Блок понимал, что никакой отсрочки историей дано не будет и что интеллигенция должна будет расплатиться за свою отчужденность и равнодушие к судьбе народа. «Если цвет русской интеллигенции, — писал Блок, — ничего не может поделать с этим мраком и неблагополучием, как этот цвет интеллигенции мог, положим, в 60-е годы бороться с мраком, то интеллигенции пора вопрошать новых людей. И главное, что я хотел сказать, — добавляет Блок, — это то, что нам, интеллигентам, еще нужно торопиться, что, может быть, уже вопросов теории и быть не может, ибо сама практика насущна и страшна» («Записные книжки», стр. 93—94).

Мысль о практическом назначении искусства овладевает сознанием Блока. Спустя два года после того, как написаны были приведенные выше строки, Блок вновь и вновь возвращается к мысли о неустранимости практического участия искусства в социальной жизни. «Поэзия практична, — утверждает Блок, — и была первоначально практичной. И все искусства». «Начинается, — писал он в другом месте, — период кризиса и страшного суда. Или слово — станет красивым и бездушным (или внутренне анархичным) — или станет живым и практическим» (там же, стр. 138).

Находя, что от современного художника требуется прежде всего «подвиг», Блок думал, что «совладать с подвигом» вряд ли может человек, который является «только художником» (там же). Сама возможность хорошо и по-новому работать в искусстве представлялась ему зависящей от изменения, которое, как он думал, должно было произойти в самих художниках и в окружающей их жизни. «На-днях я подумал, — отмечал он в записной книжке 25 марта 1915 г., — что стихи писать мне не нужно, потому что я слишком умею это делать. Надо еще измениться (или — чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолевать материал» («Записные книжки», стр. 179).

В этом смысле, утверждающем жизненный общественный долг искусства, Блок разъяснял, что во всяком произведении, даже в маленьком стихотворении, «больше не искусства, чем искусства» («Записные книжки», стр. 159), что искусство — «радий», что даже очень малые количества его способны радиоактивировать все — самое тяжелое, самое грубое, самое натуральное: мысли, тенденции, «переживания», чувства, быт» (там же).

Временами сознание полного несоответствия между этим взглядом на назначение искусства и отношением к искусству, которое проявлялось огромным большинством буржуазной писательской интеллигенции, порождало в Блоке желание вовсе оставить профессиональную писательскую среду. «Надо резко повернуть, — писал Блок в 1909 г., — пока еще не потерялось сознание, пока еще не совсем поздно. Средство — отказаться от литературного заработка и найти другой» (там же, стр. 117).

В современных ему литераторах — декадентах, символистах, впоследствии акмеистах — Блок с изумлением и негодованием отмечал полное отсутствие того, чем он так был полон: сознания общественной обязанности художника, долга перед народом. Он в буквальном смысле этого слова искал

людей, у которых он мог бы найти такое, как у него, отношение к искусству. «Искать людей, — записывал он в дневнике 1908 г. — Написать доклад о единственном возможном преодолении одиночества — приобщение к народной душе и занятие общественной деятельностью» (там же, стр. 88).

Оглядываясь на возникновение акмеизма, Блок усматривал в этом событии не рождение новой школы поэзии, но лишь проявление отрыва небольшой группы писателей от общественных задач; впадение в холодный и бездушный формализм. Формалистическому тезису акмеиста Н. Гумилева, выдвигавшего перед искусством поэзии «чисто-литературные задачи», Блок противопоставлял свое глубокое убеждение в том, что «никаких чисто «литературных» школ в России никогда не было, быть не могло и долго еще, надо надеяться, не будет; что Россия — страна более молодая, чем Франция, что ее литература имеет свои традиции, что она тесно связана с общественностью, с философией, с публицистикой» («Без божества, без вдохновенья. Цех акмеистов», — Сочинения, т. X, стр. 202).

Огромному большинству современных ему писателей, утративших понимание связи русского искусства с общественностью и долга писателя перед народом, Блок противопоставлял, как «шанс спасения», деятельность Льва Толстого и Максима Горького. «Толстой живет среди нас, — писал Блок в 1908 г. — Нам трудно оценить и понять это как следует... Мы сами не понимаем, что, несмотря на страшные уклонения наш от истинного пути, мы еще минуем счастливо самые страшные пропасти, что этим счастьем, которое твердит нам всегда: еще не поздно, — мы обязаны, может быть, только недремлющему и незаходящему солнцу Толстого. Интеллигенции надо торопиться понимать Толстого с юности, пока наследственная болезнь призрачных дел и праздной иронии не успела ослабить духовных и телесных сил» («Записные книжки», стр. 88—89).

И в том же смысле Блок выделил из числа современных ему русских писателей Максима Горького — не только по огромности его дарования, но также и по той «великой искренности», с какой Горький мог, единственный из нового поколения русских писателей, представлять своими писаниями не только ту или иную группу интеллигенции, но весь русский народ. «Я утверждаю, — писал Блок в статье «О реалистах», — что если и есть реальное понятие «Россия», или лучше — Русь — помимо территории государственной власти, государственной церкви, сословий и пр., т. е. если это есть великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем Руси, — то выразителем его приходится считать в громадной степени — Горького. Неисповедимо, по роковой силе своего таланта, по благородству стремлений, по «бесконечности идеала» и по масштабу своей душевной муки — Горький — русский писатель» (Сочинения, т. X, стр. 34—35).

Заглядывая в представлявшееся ему темным и даже часто страшным будущее, Блок не сомневался в том, что как бы ни была ужасна современная действительность, будущее России может принадлежать только народным массам. Из этого своего убеждения Блок делал ряд выводов и относительно должного воспитания молодого поколения и относительно должного поведения русских писателей. «Нельзя забывать, — писал Блок, — что нашим детям предстоит в ближайшем будущем входить во все более тесное общение с народом, потому что будущее России лежит в еле еще тронутых силах народных масс и подземных богатств... Дети наши пойдут в технические школы по преимуществу и рано соприкоснутся с так называемым невежеством, темнотой, цинизмом, жестокостью и т. п. Имея все это в виду, надо по мере сил объяснять детям все «народное»; на родителях лежит громадная ответственность; если нельзя требовать с них творчества (как нельзя вообще требовать с человека таланта, если бог его оби-

дел талантом), то надо требовать, по крайней мере, честности; чтобы не закрывали глаз на действительность» («Записные книжки», стр. 169—170).

Особенно вредной, неверной и чуждой русской жизни представлялась Блоку эстетическая теория, основанная на выделении искусства в особую «специальность», преследующую свои, будто бы совершенно особые, «чисто-художественные», «чисто-литературные» и т. п. задачи. «Русскому художнику,— писал Блок в статье об акмеистах,— нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более,— прозаик о поэте и поэт о прозаике... Так же, как неразлучима в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика» (Сочинения, т. X, стр. 200). В нераздельности всех этих сторон общественной жизни народа Блок видел «признаки силы и юности», в их раздельности — «признаки усталости и одряхления» (там же). «Когда начинают говорить об искусстве,— писал Блок в той же статье,— а потом скоро — о литературных родах и видах, о «чисто-литературных» задачах, об особенном месте, которое занимает поэзия, и т. д. и т. д.— это, может быть, иногда любопытно, но уже не питательно и не жизненно» (Сочинения, т. X, стр. 200—201). «Чистая поэзия», — продолжал он, — лишь на минуту возбуждает интерес и споры среди «специалистов»; споры эти потухают так же быстро, как вспыхнули, и после них остается одна оскомина; а «большая публика», никакого участия в этом не принимающая и не обязанная принимать, а требующая только настоящих живых художественных произведений, верхним чутьем догадывается, что в литературе не совсем благополучно, и начинает относиться к литературе новейшей совсем иначе, чем к литературе старой» (там же, стр. 200—201).

Эту отрицательную оценку большей части современной литературы Блок распространял и на искусство символистов. В искусстве этом он осуждал «отсутствие идеалов» («Записные книжки», стр. 20), равнодушие к важнейшим вопросам общественной жизни и философии, субъективно-идеалистическую узость философского мировоззрения. Декадентство Блок определяет, как явление «субъективно-индивидуальное» («Записные книжки», стр. 9). «Декадентство, — разъяснял он, — исходит из идеалистической философии, приходит к крайнему субъективизму — вне сознания всех, кроме самого поэта» (там же, стр. 8). Это «субъективно-индивидуальное», как он его называет, декадентство он не только считает обреченным на гибель, но — в одной из записей 1907 г. — прямо противопоставляет ему мировоззрение «реалистов». «Реалисты, — читаем мы здесь, — исходят из думы, что мир огромен и что в нем цветет лицо человека — маленького и могучего... Они считаются с первой (наивной) реальностью, с психологией и т. д. («Записные книжки», стр. 70). Напротив, «мистики и символисты не любят этого — они плюют на «проклятые вопросы» — к сожалению. Им ни по чем, что столько нищих, что земля кругла. Они под крылышками собственного «я» (там же, стр. 70—71).

Не теоретической мыслью, которая всегда была в нем слаба, но каким-то, как сам он выражался, «верхним чутьем» Блок явственно ощущал двусмысленность поднятого многими писателями — декадентами и символистами протеста против «мещанства». Двусмысленность и соблазнительность эту Блок видел в том, что «антимещанство» декадентов, при всей внешней своей революционности, было по сути порождением той же действительности, которую оно отрицало. Доведенное до анархической крайности, восстание против мещанства само оказывалось не освобождающей, а подтачивающей жизнь силой. Явление это Блок обозначил именем «русского дэндиизма XX века». «Его пожирающее пламя, — писал Блок в статье «Русские дэнди», — затеплилось когда-то от искры малой части байроновской души; во весь тревожный предшествующий нам век оно тлело в разных Брэммелях, вдруг

вспыхивая и опалая крылья крылатых: Эдгара По, Бодлэра, Уайльда; в нем был великий соблазн — соблазн «антимещанства»; да, оно попало кое-что на пустошах «филантропии», «прогрессивности», «гуманности» и «полезностей»; но попав кое-что там, оно перекинулось за недозволенную черту» («Русские дэнди», — «Записки Мечтателей», I, 1919, стр. 136).

Но, осознав со всей силой и искренностью безобразия и ложь эстетической культуры буржуазного мира, Блок не нашел пути не только к выходу из тупика культурного декаданса, но даже к правильному пониманию его истинных причин.

Блок ненавидел бездушность и опустошенность буржуазного эстетства, его формалистическое уродство и бесплодие. С чувством ужаса, смешанного с отвращением, он наблюдал появление акмеистов, «несомненно даровитых», по его признанию, поэтов, которые, однако, «топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма; они спят, — писал он, — непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще» (Сочинения, т. X).

Однако, в тех же своих писаниях по вопросам искусства и общественности, в которых, к недоумению многих своих товарищей по школе, Блок решительно отклонял всяческие теории искусства для искусства, Блок зачастую оказывается во власти того самого противоречия, которое он так решительно и мужественно осуждает. Сущность этого противоречия он сам прекрасно сформулировал в статье «Непонимание или нежелание понять?». Оправдываясь против обвинения в «уединенном эстетизме», брошенном ему в печати, Блок разъяснял здесь, что установление безмерной пропасти, лежащей между искусством и жизнью, не должно быть истолковано, как стремление принести жизнь в жертву искусству. И все же в отношении между искусством и жизнью Блок усматривает трагическое противоречие, которое должно быть принимаемо так, как есть, без осязательной надежды на устранение его в близком будущем. «Чем глубже любишь искусство, — пояснял Блок, — тем оно становится несоизмеримее с жизнью; чем сильнее любишь жизнь, тем бездоннее становится пропасть между ею и искусством. Когда любишь то и другое с одинаковой силой, — признавался он, — такая любовь трагична. Любовь к двум братьям, одинаково не знающим друг о друге, одинаково пребывающим в смертельной вражде, готовым к смертному бою — до последнего часа, когда придет третий, поднимет их забрало, и они взглянут друг другу в лицо. Но когда придет третий? Мы не знаем» (Сочинения, т. IX, стр. 100).

Но Блок не только признал безвыходным и неразрешимым ощущавшееся им во всей его трагичности противоречие между жизнью и искусством. Вопреки собственному отвращению ко всякому эстетизму, как к суррогату мировоззрения, он не знает других, кроме эстетических, путей изживания противоречий жизни. Восстановление растоптанной буржуазным обществом целостности жизненного и культурного опыта представляется Блоку в эстетических символах, как обретение утраченного человечеством XX в. «музыки». Сама революция превращается в его сознании в некий стихийный поток, волны которого наполняют мир звучанием новой, столь нужной ему «музыки». Мистическое и эстетическое происхождение этого понятия очевидно. Осознание общественных противоречий — острое и реальное в самом их ощущении — становится неясным, чересчур широким и мистическим при первой попытке их объяснения. Противоречие между народом и интеллигенцией сводится не к реальной своей основе — не к антагонизму классов буржуазного общества, — но расширяется до степени чуть ли не космического противоречия, укорененного в тайных и грозных сейсмических силах. Мессинское землетрясение приобретает в сознании Блока таинственную связь с нарастающей социальной революционной бурей, чувство надвигающейся на Россию и на весь мир социальной катастрофы получает мотивировку не

в понятиях социальной науки, но в мистических аналогиях с геологическими явлениями: «Пока мы рассуждали о цельности и благополучии, о бесконечном прогрессе, — оказалось, что высверлены аккуратные трещины между человеком и природой, между отдельными людьми и, наконец, в каждом человеке разлучены душа и тело, разум и воля» («Стихия и культура», — Сочинения, т. VIII, стр. 23).

Крушение ненавистного поэту буржуазного мира, воспетое с огромной поэтической силой в «Двенадцати» и в «Скифах», философски осознается в мистической антитезе «культуры» и «цивилизации», выводится из некоторого закона, будто бы правящего ходом исторической жизни и состоящего в том, что всякое культурное движение, рожденное «из духа музыки», по истечении известного времени «вырождается», «лишается той музыкальной влаги, из которой родилось, и тем самым обрекается на гибель», «перестает быть культурой и превращается в цивилизацию» («Крушение гуманизма», — Сочинения, т. VIII, стр. 128).

В соответствии с этим, будущее революционного послеоктябрьского общества представлялось Блоку не как наследование технических, научных ценностей прошлого, но как уничтожение их — в качестве ценностей цивилизации — и как «сохранение культуры», представленной в XIX в. одинокими голосами великих художников и осуществляемой после революции «варварскими массами»: «Не парадоксально будет сказать, что варварские массы оказываются хранителями культуры, не владея ничем, кроме духа музыки в те эпохи, когда обескрылевшая и отзвучавшая цивилизация становится врагом культуры, несмотря на то, что в ее распоряжении находятся все факторы прогресса — наука, техника, право и т. д.» (там же, стр. 128).

Таким образом, крупнейший поэт символизма, пришедший путем трудных противоречий и страданий к сознанию обреченности буржуазного модернистического искусства, его пустоты, ничтожества и разрыва с жизнью народа, приветствовавший Октябрьскую революцию, как событие всемирно-исторического освободительного значения, остался еще в известной мере во власти тех самых эстетических иллюзий, разоблачению которых он столь много способствовал. Он умер, потрясенный величием совершающегося, но до конца не смог понять движущих сил Октябрьской революции, ее задач, природы класса, руководившего ее течением и развитием.

В небольшой группе символистов, принявших Октябрьскую революцию, как событие не только всемирно-историческое по масштабу, но и положительное по значению, открывающее новую — и высшую — эру в развитии человечества, в первых рядах оказались такие крупнейшие поэты, как Блок и Брюсов. Валерий Брюсов, политически порвавший с буржуазией, вступивший в ряды коммунистической партии, решительно приступил к переделке своего мировоззрения, к освобождению его от концепций субъективного идеализма, владевших мыслью поэта до революции. На этом новом пути он успел сделать только первые шаги.

Вместе с символистами ушел в невозвратное прошлое мир реакционной мистики, идеалистической и формалистической эстетики, в понятиях которого реакционная русская буржуазная интеллигенция пыталась осознать пути развития общественной, культурной и художественной жизни России.