



А. БЕЛЫЙ

Символизм и современное русское искусство

Что такое символизм? Что представляет собою современная русская литература?

Символизм смешивают с модернизмом. Под модернизмом же разумеют многообразие литературных школ, не имеющих между собой ничего общего. И бестиализм Санина¹, и неореализм, и революционно-эротические упражнения Сергеева-Ценского², и проповедь свободы искусства, и Л. Андреев, и изящные безделушки О. Дымова³, и проповедь Мережковского, и пушкинианство брюсовской школы⁴, и т. д. — весь этот нестройный хор голосов в литературе называем мы то модернизмом, то символизмом, забывая, что если Брюсов с кем-нибудь связан, так это с Баратынским и Пушкиным, а вовсе не с Мережковским; Мережковский — с Достоевским и Ницше, а не с Блоком, Блок — с ранними романтиками, а вовсе не с Г. Чулковым. <...>

Или, быть может, русский модернизм есть школа, в русле которой уживаются вчера — непримиримые, сегодня примиренные литературные течения? В таком случае единообразие модернизма вовсе не во внешних чертах литературных произведений, а в *способе их оценки*. Но тогда Брюсов для модернизма одинаково нов, как и Пушкин, Державин, т. е. как вся русская литература. Тогда почему модернизм — *модернизм*?

Начиная с «Мира Искусства» и кончая «Весами», органы русского модернизма ведут борьбу на два фронта; с одной стороны поддерживают они молодые дарования, с другой стороны — воскрешают забытое прошлое: возбуждают интерес к памятникам русской живописи XVIII столетия, возобновляют культ немецких романтиков, Гете, Данте, латинских поэтов, приближаютновому

к нам Пушкина, Баратынского, пишут замечательные исследования о Пушкине, Гоголе, Толстом, Достоевском⁵; возбуждают интерес к Софоклу, занимаются постановкой на сцене Эврипида⁶, возобновляют старинный театр.

Итак: модернизм не школа. Может быть, здесь имеем мы внешнее совмещение разнообразных литературных приемов? Но именно смешение литературных школ порождает множество модернистических бесцветностей: импрессионизм грубеет в рассказах Муйжеля⁷, народничество грубеет тоже: ни то — ни се; и всего понемногу.

Но, может быть, модернизм характеризует углубление методов какой бы то ни было школы: метод, углубляясь, оказывается вовсе не тем, чем казался. Это преобразование метода встречает нас, например, у Чехова. Чехов отправляется от наивного реализма, но, углубляя реализм, начинает соприкасаться то с Метерлинком, то с Гамсуном. И вовсе отходит от приемов письма не только, например, Писемского, Слепцова, но и Толстого. Но назовем ли мы Чехова модернистом? Брюсов, наоборот, от явной романтики символизма переходит к все более реальным образам, наконец, в *«Огненном Ангеле»*⁸ он рисует быт старинного Кельна. А публика и критика упорно причисляют Брюсова к модернистам. Нет, не в совмещении приемов письма, ни даже в углублении метода работы истинная сущность модернизма.

Она, быть может, в утончении орудий работы, или в обострении художественного зрения, в пределах той или иной литературной школы, в расширении сферы восприятий? И символист, и реалист, и романтик, и классик могут касаться явленийцветного слуха, утончения памяти, раздвоения личности и прочего. И символист, и реалист, и романтик, и классик, каждый по-своему, будет касаться этих явлений. Но художественные образы прошлого не являют ли они порой удивительную утонченность? И, право, романтик Новалис тоньше Муйжеля; и, право, лирика Гёте тоньше лирики Сергея Городецкого.

Стало быть, характер высказываемых убеждений остается критерием модернизма? Но: Л. Андреев проповедует хаос жизни; Брюсов — философию мгновения; Арцыбашев — удовлетворение половых потребностей; Мережковский — новое религиозное сознание; В. Иванов — мистическийанархизм.

Опять модернизм оказывается разбитым на множество идейных течений.

Изменился весь строй и порядок понятий о действительности под влиянием эволюции, происходящей в самой науке и теоризирования. Изменился строй и порядок мыслей о моральных ценностях, благодаря социологическим трактатам второй половины XIX столетия; углубилась антиномия между личностью и обществом, догматические решения основных противоречий жизни вновь стали проблемами и только проблемами. Вместе с этим изменением понимания вчерашних догматов с особенной силой выдвинут вопрос о творческом отношении к жизни; прежде творческий рост личности связывался с тем или иным религиозным отношением к жизни; но самая форма выражения этого роста — религия, утратила способность соприкасаться с жизнью; она отошла в область схоластики; схоластику отрицает наука и философия. И сущность религиозного восприятия жизни перешла в область художественного творчества; когда же выдвинулся вопрос о свободной, творческой личности, выросло значение и область применения искусства. Потребовалась переоценка основных представлений о существующих формах искусства; яснее осознали мы связь между продуктом творчества (произведением искусства) и самим творческим процессом преобразования личности; классификацию литературных произведений чаще и чаще стали выводить из процессов творчества: такая классификация столкнулась с старыми классификациями взглядов на искусство, установленными на основании изучения произведений творчества, а не на основании изучения самих процессов. Изучение процессов познания указывает нам, что самый познавательный акт носит характер творческого утверждения, что творчество прежде познания; оно его предопределяет; следовательно, определение творчества системой тех или иных воззрений, не проверенных критикой познавательных способностей, не может лечь в основу суждений об изящном, все метафизические, позитивные и социологические эстетики невольно дают нам узко предвзятое освещение этих вопросов; догматы таких воззрений стоят в зависимости от орудий анализа, а эти орудия часто не проверены критикой методов. Суждения литературных школ о литературе рассматриваем мы теперь, как возможные методы отношений к ней, но не как общеобязательные догматы литературных исповеданий. Истинные суждения должны вытекать из изучения самих процессов творчества освобожденных из-под догматики любой школы: в основе будущей эстетики должны лечь законы творческих процессов,

соединенные с законами воплощения этих процессов в форму, т. е. с законами литературной техники; изучение законов техники, стиля, ритма, форм изобразительности — лежит в области эксперимента. Эстетика будущего одновременна и свободна (т. е. она признает закономерность самих процессов творчества, как самоцели, а не применение этих процессов для утилитарных целей догматики); но она и точна, поскольку она кладет эксперимент в основу литературной техники. Так, предлагает она свой собственный метод, а не метод, привнесенный из дисциплин, не имеющих прямого отношения к творчеству.

<...>

Если я назову имена Горького, Андреева, Куприна, Зайцева, Муйжеля, Арцыбашева, Каменского, Дымова, Чирикова, Мережковского, Сологуба, Ремизова, Гиппиус, Ауслендера, Кузмина; поэтов: Брюсова, Блока, Бальмонта, Бунина, В. Иванова и к ним приближающихся, а среди мыслителей назову Л. Шестова, Минского, Волынского, Розанова и далее публицистов: Философова, Бердяева, Аничкова, Луначарского и др. критиков, то со мной согласятся, что я коснусь современной русской литературы (я не упоминаю тех беллетристов-модерн, среди которых мало талантливых писателей, но зато есть талантливые читатели, в роде Кожевникова).

Имена эти распадаются на несколько групп. Прежде всего группа писателей из «Знания»⁹. Их центр — Горький. Их идеологи — группа критиков, выступивших когда то с «Очерками реалистического мировоззрения». Одинок от этой группы стоят Арцыбашев и Каменский, принимающие некоторые черты дешевого ницшеанства.

Та и другая группа придерживается реализма.

Затем следует группа, соединенная вокруг «Шиповника»¹⁰; эта группа имеет как бы два фланга; с одной стороны, здесь писатели образующие переходную ступень от реализма к символизму, т. е. импрессионисты; левый фланг образуют писатели, образующие переход от символизма к импрессионизму; из этого перехода пытаются создать школы символического реализма и мистического анархизма. Группа неореалистов не имеет своих идеологов; они отчасти сливаются с реализмом, как Зайцев, отчасти с символизмом, как Блок; мистические анархисты, наоборот, имеют своих идеологов: прежде всего А. Мейер, единственный теоретик мистического анархизма¹¹, которого мы понимаем от-

части. Затем В. Иванов, одиноко стоящий и издали влияющий на группу «Шиповника», но, как двуликий Янус, обращенный и к «Весам». Последняя группа самая сложная, самая пестрая группа модернистов. Идеология их — смесь Бакунина, Маркса, Соловьева, Матерлинка, Ницше и даже... даже Христа, Будды, Магомета. Следующую группу образуют — Мережковский, Гиппиус и критики-публицисты — Философов, Бердяев; затем начинается уже группа писателей, разрабатывающих определенно проблемы религии: Волжский, Булгаков, Флоренский, Свенцицкий, Эрн. Тут встречается нас религиозная проповедь, более или менее революционного оттенка. Совершенно одиноко стоит замечательный Л. Шестов, В. В. Розанов и скучноватая философия мэонизма Минского¹². Их я не буду касаться.

Наконец, остается последняя группа собственно символистов с центральной фигурой Валерия Брюсова; она объединена вокруг «Весов». Эта группа отрицает все поспешные лозунги о преодолении или разъяснении символизма. Она сознает огромную ответственность, лежащую на теоретиках символизма. Она признает, что теория символизма — есть вывод многообразной работы всей культуры, и что всякая теория символизма, появляющаяся в наши дни, в лучшем случае есть лишь набросок плана, по которому надлежит выстроить здание; сознательность в построении теории символизма, свобода символизации — вот лозунги этой группы.

Каково же отношение отмеченных литературных групп к символизму?

Какую идеологию несет нам группа писателей реалистов? 1) верность действительности; 2) точное изображение быта; 3) служение общественным интересам и отсюда 4) такой подбор бытовых черт общества, чтобы перед нами встала современная Россия, различные общественные группы, их отношения (босьяки Горького, «Поединок» Куприна, «Евреи» Юшкевича), везде тут сквозит та или иная тенденция, то народническая, то социал-демократическая, то анархическая.

Ну, что же?

Разве все эти черты отрицают символизм? Ни капли: мы принимаем Некрасова, глубоко ценим реализм Толстого, признаем общественное значение «Ревизора» и «Мертвых душ», социализм Верхарна и т. д. И там, где Горький — художник, мы ценим Горького. Мы только протестуем, что задача литературы — фотографировать быт; мы не согласны, что искусство выражает классовые

противоречия; цифры статистики и специальные трактаты красноречивей говорят нам о социальной несправедливости, и «Истории германской социал-демократии» Меринга¹³ верим мы более, чем стихотворению Минского «Пролетарии всех стран, соединяйтесь»¹⁴. А сведение задач литературы к иллюстрации социологических трактатов наивно; для человека с живым общественным темпераментом цифры красноречивее всего. Сведение же литературы к цифре (сущность социологического метода) — «nonsense» искусства. И Гоголь и Боборыкин одинаково тут подводимы к числу; тогда почему Гоголь — Гоголь, а Боборыкин — Боборыкин? И выводы социологической критики часто лишены смысла: когда мистицизм, пессимизм, символизм и импрессионизм выводят из современных условий труда и капитала, мы вовсе не понимаем, почему же встречаем мы мистиков, символистов и пессимистов в докапиталистической культуре. Социолог прав, подходя ко всему со своим методом, но прав и эстетик, подводящий метод социологии под критику теории знания в тот момент, когда социолог приводит эстетические ценности к цифре и облекает свои цифры в плащи, королевские мантии и сюртуки литературных героев. И потому-то указание на писателей «Знания», что они выражают определенную социальную тенденцию, не может быть принято, как указание на их преимущество.

<...>

Что такое мистический анархизм?

И вот перед нами два теоретика: Г. Чулков и В. Иванов.

<...>

Наиболее интересным и серьезным идеологом этого течения является В. Иванов. Если бы мистический анархизм не был скомпрометирован неудачными дифирамбами Чулкова¹⁵, мы серьезней считались бы со словами В. Иванова: но скрытые несовершенства во взглядах Иванова обнаружил Г. Чулков.

И Чулков и Иванов отправляются от лозунга свободы творчества; оба понимают и ценят технику письма; оба заявляют, что пережили индивидуализм; оба весьма ценят Ницше; следовательно: в отправных пунктах своего развития оба черпают идейный багаж у символистов. В. Иванов вносит, по его мнению, существенную поправку к задачам, намеченным старшими символистами.

Какова же эта поправка?

В. Иванов ищет тот фокус в искусстве, в котором, так сказать, перекрещиваются лучи художественного творчества; этот фокус

находит он в драме; в драмезаключено начало бесконечного расширения искусства до области, где художественное творчество становится творчеством жизни. Такая роль за искусством признавалась Уайльдом; только форма исповедания Уайльда иная; творчество жизни называл он ложью; недаром характеризуют его как певца лжи; но если бы сам Уайльд поверил, что создание образа вовсе не вымысел, что ряд образов, связанных единством, предопределен каким-то внутренним законом творчества, он признал бы религиозную сущность искусства; В. Иванов совершенно прав, когда утверждает за искусством религиозный смысл; но, приурочивая момент перехода искусства в религию с моментом реформы театра и преобразования драмы, он впадает в ошибку. Художественные видения для Иванова внутренне реальны; связь этих видений образует миф; миф вырастает из символа. Драма по преимуществу имеет дело с мифом; следовательно, в ней сосредоточены начала, преобразующие формы искусства. Он обращается к классификации форм искусства; заставляет их следовать друг за другом в направлении все большего охвата жизни. Между тем, формы искусства в условиях современности — параллельны, параллельно углубляются они; в каждой заложена своя черта, религиозно углубляющая данную форму; театр — просто одна из форм искусства, а вовсе не основная.

Современный символизм по В. Иванову не достаточно видит религиозную сущность искусства; поэтому неспособен он воодушевить народные массы; символизм будущего сольется с религиозной стихией народа.

Итак, утверждается: 1) за мифом религиозная сущность искусства; 2) утверждается происхождение мифа из символа; 3) прозревается в современной драме заря нового мифотворчества; 4) утверждается новый символический реализм; 5) утверждается новое народничество.

Но: ведь всякое углубление и преобразование переживаний, составляющее истинную сущность эстетического отбора их, предполагает основу этого отбора, т. е. норму творчества; пусть эту норму не осознает художник: она осуществляется в условиях непрерывно углубляемого потока творчества; и художник, переживая свободу (будучи, так сказать, вне критериев добра и зла), только глубже подчиняется высшему велению того же долга. Задача теории символизма и заключается в установлении некоторых норм: другое дело, как относиться к нормам; как теоретик,

я могу лишь констатировать нормы; как практик, я осознаю эти нормы, как эстетические или религиозные реальности; в первом случае от меня скрыто имя Бога; во втором случае я называю это имя. Теоретики символизма в искусстве могут изучать процессы религиозного творчества, как одной из форм творчества эстетического, если они желают остаться в области науки об изящном; при этом, как практики, они могут переживать устанавливаемую норму, то как живую, сверхиндивидуальную связь (Бога), то как расширенный художественный символ. Теория художественного символизма ни отвергает, ни устанавливает религию; она ее изучает. Это — условие серьезности движения, а не недостаток его. И потому то нападки Иванова на теорию символизма были бы с его точки зрения справедливы, если бы он обрушивался на эстетов как откровенный проповедник определенной религии. Он должен бы был признать, что искусство безбожно, а свобода изучения процессов творчества требует ограничения, сужения определенными религиозными требованиями. Но он ни покидает почву искусства, ни выявляется перед нами как определенно религиозный проповедник, ни отказывается от теории искусства; и для нас его призыв к религиозному реализму остается мертвым, как проповедь, и догматичным, как теория. Теоретически требовать религиозной практики, и практически только теоретизировать — невозможно; это — не откровенно, не безупречно — честно. Религиозный реализм В. Иванова является для нас, символистов, попыткой повергнуть область теоретических наследований в область грез, или, что еще хуже, из грезы создать новую догматику искусства, еще более узкую, нежели догматики реализма и марксизма. Поверив, что мистический анархизм — религия, мы обманемся, не найдя в ней Бога: поверив, что мистический анархизм — теория, мы впадем в догматическое сектантство.

Что касается до происхождения мифа из символа, то кто же из нас отрицает это или оставляет право переживать мифическое творчество религиозно? Мы считаем только, что утверждать это теперь на основании теории символизма преждевременно, пока теория символизма вся еще в будущем. Нельзя увенчивать фундамент храма прямо куполом: куда же денутся стены храма?

В современной драме есть движение в сторону мистерии; но строить мистерию на неопределенной художественной мистике нельзя: мистерия — богослужение; какому же богу будут служить в театре: Аполлону, Дионису? Помилуй Бог, какие шутки! «Апол-

лон», «Дионис» — художественные символы и только: а если это символы религиозные, дайте нам открытое имя символизируемого Бога. Кто Дионис? Христос, Магомет, Будда? Или сам Сатана? Соединять людей, у которых с дионистическим переживанием связаны разные божества, значит: устраивать паноптикум из богов или... (что еще хуже) — устраивать из религии спиритический сеанс. «Пикантно, интересно», скажут модники и модницы всех фасонов, и примут без оговорок мистический анархизм.

Но можем ли мы, символисты, для которых способ решения вопроса в ту или иную сторону есть вопрос жизни, мы — среди которых есть люди, тайно исповедующие имя одного Бога, а не всех богов вместе — можем ли мы относиться к теории, бросающей нас в объятия неожиданностей, без чувства крайнего раздражения и боли? Тут упрекают нас в полемике, в страстности: но, прояви мы улыбающуюся легкость во всех поднятых вопросах, мы были бы «гробы повапленные»¹⁶, без Бога, без долга.

В. Иванов утверждает новый символический реализм, забывая, что тот художник, для которого художественный образ внутренне не реален, — не художник; иллюзионистами в буквальном смысле того слова могут назвать себя только шарлатаны; для иллюзионистов типа Эдгара По иллюзионизм уже форма исповедания. Символический реализм есть возведение в квадрат единицы; если Иванов способен делить истинных художников на реалистов и иллюзионистов, то он занимается пустым делом: единица и в квадрате равна единице. Тщетное занятие!

<...>

1908

