

Борьба за искусство

Мы далеки от мысли, привычной XIX вѣку (Платону!), что искусство есть отраженіе дѣйствительности. Но для нас совершенно неприемлема и позиція современных формалистов, для которых искусство есть совершенно несвязанная с дѣйствительностью (сюжетом) форма игры. Отношенія между искусством и жизнью очень сложны. Если под жизнью понимать социальную дѣйствительность, то эти отношенія взаимны. Художник воспитывается обществом, конечно, но его созданіе воспитывает общество. Вертер и Печерин не столько отраженія, сколько образцы. А если жизнь означает прежде всего духовную жизнь, духовную активность человѣка, то искусство есть не выраженіе, а одна из форм этой активности: творческая, создающая новое, а не отражающая данное. Подданство искусства, как частной сферы бытія, оправдано не по отношенію к социальной, бытовой жизни, такой же частной сферѣ, как и оно само, а лишь по отношенію к той полнотѣ жизни духа, какой может быть и иногда бывает религія.

В тѣ несчастныя, трагическія эпохи, когда религія свертывается, уходит под поверхность культуры, становится сама частной сферой (что противорѣчит ея природѣ), искусство на первых порах как будто выигрывает. Оно занимает пустующій трон своей «небесной сестры». Человѣкъ, потерявшій Бога, в искусствѣ ищет разгадки всѣх проклятых вопросов, ищет смысла и оправданія своей жизни. Вот почему для этих эпох искусство имѣет крипто-теологическій характер, — несмотря на секуляризацию, — а в сущности именно благодаря ей. Изучая смѣну его направленій, мы изучаем религіозную судьбу современнаго человѣка: его переживание грѣха и смерти, его пониманіе спасенія — с Богом или без Бога. Этим оправдан и наш подход к искусству современности, не как к сферѣ чисто эсте-

тической, а как к свидѣтельству о цѣльности — или о скудости — человѣка: о его жизни и гибели.

Да, и прежде всего о гибели. Искусство новаго времени есть отчаянная борьба человѣка с духом небытія, который открылся ему, как только закрылось небо. Попытка кровью своего творчества побѣдить смерть, пробиться к вѣчности сквозь стѣны оплотнѣвшей тюрьмы. Увы, вѣчная царица современнаго духа, искусство рано начинает сознавать себя самозванкой. С чуткостью, на которую неспособно мозолистое научное мышленіе, искусство приходит к сознанию исчерпанности своих сил. Человѣческое творчество оказывается не абсолютным. Оно расходует накопленные духом тысячелѣтніе запасы, и в мотовствѣ первых лѣтъ блудному сыну может казаться, что его сокровища неистощимы. Накопленных и освобожденных сил оказывается достаточно для творчества, богатство и мощь котораго могут даже затмить болѣе скромное, болѣе сдержанное искусство религіознаго вѣка. Но конец близок. Рано или поздно, мы доходим до своих рожков. Кажется, в наши дни эта діета становится почти всеобщей.

Эта борьба искусства за жизнь человѣка протекает в условіях такого ускоренія темпов, что на протяженіи двух-трех поколѣній развернулись и свернулись духовныя движенія, в былое время способныя насытить столѣтія. Теперь духовный вѣк оказывается короче человѣческой жизни. Эпохи культуры, которыя кажутся нам совершенно отжившими и умершими, живут в сознаніи еще не умерших людей. Вся исторія XIX и XX столѣтій сохраняется в сознаніи наших живых современников. Задумав писать исторію, мы невольно становимся географами современнаго міра. Лишь уровень соціальных пластов да критерій качества свидѣлствуют об исторической послѣдовательности: старыя моды оказываются болѣе поношенными, демократическими и провинціальными.

I

Реализм составляет все еще ту почву, на которой вырастают всѣ художественныя направленія современности. По

разному отрицая его, онъ предполагают его данность. Для огромных масс читателей, опредѣляющих книжный рынок, другого искусства, этого искусства середины XIX вѣка, не существует. Пусть никто из критиков серьезно с ним не считается, как с живой цѣнностью, но симпатіи милліонов влекутся к нему, как раньше к лубочному роману, в котором доживала для масс нѣкогда аристократическая поэзія средневѣковья. Больше того, даже для самого художника. реализм все еще играет роль смягчающей среды, страхующей от опасных результатов художественнаго эксперимента, вродѣ сѣтки, на которую падает сорвавшійся акробат. Неизжитостью реализма объясняется живучесть неизлѣчимо больного искусства: в его мнимой цѣльности заключена возможность еще многих мнимых возрожденій.

Говоря о реализмѣ, трудно избѣжать недоразумѣній, связанных с разнородностью покрываемых этим именем явленій. Трудно говорить о принадлежности к единой школѣ Флобера и Зола, Диккенса и Толстого. Приходится отвлечься от своеобразія отдѣльных художников: от жестокости Флобера и сентиментальности Диккенса, от риторизма Зола и метафизичности Толстого. Как для всѣх направлений, созданных не волею творческаго генія, а «духом времени», средняя продукція лучше, чѣм гениальныя вещи, соотвѣтствует научной классификаціи. Но даже в отвлеченіи от горных вершин XIX вѣка, его «поскогорье» представляет много замѣчательных черт, не связанных с эпохой, противоборствующих ей и этим как раз обезпечивших реалистическому искусству такую жизненность.

Середина XIX вѣка была эпохой торжества механической физики и физиологіи, экономических и технических интересов в соціологіи. Поддаваясь новым тенденціям, реалистическій роман (мы говорим о романѣ, как о характерном достиженіи реалистическаго искусства) сохраняет однако самыя существенныя черты классической и романтической эпох. От классицизма идет отчетливость построенія, ясность взгляда на мір, та непрерывность, сплошность ощущенія жизни, которая для нас является утраченной тайной. Мір без провалов, без капканов, без про-

межутков «небытія» — таков, каким он представляется великим рационалистом XVII вѣка. Декарт и Лейбниц — в большей степени, чѣм Гельмгольц или Молешот — годятся в духовные отцы реализма. Из этого же источника и его основной оптимизм, вѣра в добрую разумность «природы», которой не может гарантировать, конечно, атомистическая физика.

Романтизм завѣщает реализму, в вѣк господства социаль-ных сил, вѣру в примат личности и ея судьбы. Даже в социаль-ных романах XIX вѣка личная судьба уравнивает социаль-ную драму. Любовь по прежнему составляет солнце міра, и при том любовь, какой ее создало романтическое воображеніе сред-невѣковья и воскресило утро XIX вѣка, — лишь освобожден-ная от экстравагантностей. Базаровы так и не дождались — вплоть до совѣтской беллетристики — изображенія любви, до-стойной реалистическаго вѣка. В особенности женщина — да-же у Толстого — остается в своей любви вѣрной романтиче-ской традиціи: все еще полу-ангел, в которой плоть молчит, а страсть не подлежит человѣческому суду.

В этом культ личности, как и в морализмъ своем, роман XIX вѣка возвращается, через голову скептиков XVIII вѣка, к христианской традиціи. Безспорен христианскій характер этики реалистов — особенно в свѣтъ позднѣйшей реакціи Ницше и Маркса. Если этика эта ближе к Жорж Занд, чѣм к Домострою, если она отрицает христианскій аскетизм и даже живет этим его отрицаніем, то нельзя забывать, что уже романтизм ставил своею цѣлью христианское «преображеніе» чувственности. Во-обще поздній романтизм (это особенно наглядно у Тургенева) завѣщал реализму свой образ міра, и реализму оставалось только сенсуализировать его: наполнить полнотою красок, зву-ков и запахов жаркаго лѣтняго дня. Главное своеобразие ре-ализма и его творческая заслуга и состоит в завоеваніи чув-ственного міра, а также міра социальнаго, в который поставле-на старая, в христианской этикѣ воспитанная личность. Христи-анство остается еще невидимой, освѣщающей и согрѣвающей силой, подобно солнцу, только что скрывшемуся за горизон-том. Без него, кажется, даже яснѣ видны дали, и легче дышать послѣ знойнаго дня. И сумерки и холод придут позже.

Странно на первый взгляд, но вполне согласно с диалектикой развития, что в эту безбожную эпоху, в этом «только человеческом» искусствѣ христіанство приносит свои нѣкоторые самые совершенные плоды. Никогда еще за два тысячелѣтія христіанской эры культура состраданія, напримѣр, и культура совѣсти не достигала такой утонченности. Давно потерявъ религиозныя послылки, человечество только теперь додумывало и дочувствовало их этическіе выводы. Исключеніе представляет Франція, гдѣ слѣды романтизма стирались радикальнѣе, гдѣ новый реализм накладывался на скептицизм и эротизм XVIII вѣка, образуя безстрашную и безрадостную, жестокою и чувственную, подлинно трагическую маску. Безстрастіе Флобера, конечно, находится в большем согласіи с философскими основами XIX вѣка, чѣм чувствительность англійскаго или русскаго романа. Французы остаются здѣсь самыми зоркими и послѣдовательными художниками, указывая всѣм на «сѣдое утро» грядущаго, безсолнечнаго дня.

II

Разложеніе реализма начинается с утраты цѣльности. Та непрерывность, сплошность, заполненность бытія, которая в реализмѣ была незаконным наслѣдіем классической религиозной эпохи, вдруг исчезает. Дѣйствительность начинает представляться отрывочной, всегда частичной, и потому непонятной. Начинается первое произвольное «остранненіе» міра. Таков Чехов, еще реалист по письму, но способный зорко и правдиво видѣть лишь осколки распавшагося міра. Человѣческая судьба для него непонятна — отсюда невозможность романа. Природа, прекрасная для глаз, перестает быть источником внутренняго жара. Писатель вдруг теряет состояніе влюбленности в жизнь. Он вглядывается в нее любопытными, прищуренными глазами, с улыбкой недоумѣнія и холодком в душѣ. Благородство Чехова в значительной степени зависит от утраты им низших, осязательных, обонятельных и вкусовых ощущеній. Его мір легче и разряженнѣе Толстого, ибо воспринимается одними глазами. Отсюда его асексуальность.

Но Чехов не сдѣлал школы. Болѣе торной дорогой дискон-
тинуації міра шел импрессионизм. Импрессионизм хо-
чет лишь развивать тенденції, заложенныя в основѣ реализма:
чувственное изслѣдованіе міра. Не довѣряя ничему, стоящему
за предѣлами непосредственнаго воспріятія, сознательно отка-
зываясь от цѣлостнаго образа міра, импрессионизм хочет воз-
наградить себя за отрывочность своего воспріятія его обо-
стренностью. Вложить всю силу своего жизненнаго порыва в
этот отрѣзок дѣйствительности, в это красочное пятно — та-
кова его цѣль, которая достигается без труда. Всѣ линіи и тѣм
болѣе поверхности и объемы растворяются в пятнах, в сгустках
чувственной матеріи, переживаніе которой достигает необычай-
ной остроты. Отсюда иллюзія полной жизненности этого искус-
ства, по сравненію с которым все предыдущее искусство ка-
жется отвлеченным и идеальным. В Россіи линія импрессиониз-
ма идет от Толстого к Бунину и той многочисленной, но не
вліятельной группѣ писателей, которая объединилась в горь-
ковском «Знаніи». Сами себя они, конечно, сознавали реали-
стами, и при том с повышенным жизнеощущеніем. Однако, при
сравненіи с мастерами XIX вѣка, бросается в глаза фрагментар-
ность их міра, бѣдность их фабулы, сырой, непеработанный
характер их матеріи. Уже у них природа, вещи, чувственныя
качества начинают съѣдать человѣка, растворять его в сти-
хіях міра.

Современная совѣтская литература, в существенном, про-
должает эту импрессионистическую традицію, дополненную нѣ-
которыми формальными достижениями русскаго символизма.

Перенесенный в область психологическаго анализа, им-
прессионизм открывает за разумной поверхностью души беско-
нечный и темный мір безсознательнаго. Это открытіе имѣет
огромное значеніе для самосознанія новаго человѣка. Но обрат-
ной стороной, цѣной за это расширеніе жизненной сферы, яв-
ляется утрата «я», как цѣльности душевно-духовнаго міра. Уже
не я мыслю, не я люблю, но во мнѣ вспыхивают и гаснут мысли,
желанія и ощущенія, которым иногда нѣтъ и имени. Одним из
первых Шницлер примѣнял метод импрессионизма к анализу

«я» в своем «Leutenant Gustl». Безконечно углубил этот круг изслѣдованій Пруст и его школа. Конечно, Пруст тоскует по утраченной цѣльности, и самая идея его романа выросла из стремленія вернуть непрерывность психического міра, которую он находит в памяти; но в этой непрерывности потока переживаній отсутствует его носитель: волящее, отвѣтственное, дѣйствующее «я».

Утрата «я» была результатом самого аналитического метода импрессионизма. Но окончательно убивает «я» отмирание этики. Реакція против перенасыщенного морализмом (особенно в Англии и в Россіи) XIX вѣка была до извѣстной степени естественной. На пути к смѣлым экспериментам в сферѣ личности мораль ставила самыя сильныя преграды. Однако Достоевскій, а позже Ибсен показали, что сама этика, далеко не исчерпываясь сферой непреложных норм, представляет безконечное поле для самых интересных изслѣдованій моральных проблем. Бѣда лишь в том, что, вмѣстѣ с паденіем религіознаго міросозерцанія, вся моральная проблематика становится мнимой. Мнимыя цѣнности этики не могут выдержать сравненія с реальной цѣнностью эстетических и чувственных переживаній.

Можно, сколько угодно, протестовать против гипертрофій морали в культурѣ XIX вѣка. Остается безспорным, что в моральном напряженіи заключено самое ядро личности; что «я», находя себя в моральном актѣ, снова теряет себя в мірѣ ощущеній.

Торжество эстетики, провозглашенное в концѣ XIX в., на самом дѣлѣ было торжеством эстетики ощущеній, т.-е. элементарно-чувственных элементов эстетического акта. Культура декадентства, объявившая жестокою войну реализму, была прежде всего суженіем сферы реального, и потом уже, в этой суженной сферѣ, культурой формального совершенства, т.-е. частичным возвратом к классицизму. Классицизм преобладает в русском Мірѣ Искусства, в поэзіи Брюсова, в прозѣ Оскара Уайльда. Французскій декаданс реалистичен — и у Бодлера и у Гюнсманса. Он отличается от своих предшествен-

ников лишь обостренностью восприятия жизни и специфичностью своих тем.

Эту остроту и новизну импрессионистической реализм нашел в болѣзни, в жестокости и в сексуальности — в том темном полушарии мира, которое, нѣкогда ярко освѣщенное христианством, вернулось в ночь бессознательного в оптимистические вѣка истории.

Мир эроса обѣщал, как будто, необычайно обогатить содержание опыта, освобожденное от этоса. Угадывали справедливо, что здѣсь найдена основная сила жизни, долго томившаяся в подпольѣ. На самом же дѣлѣ освобождение этой силы быстро привело к ея опустошенію. Это зависѣло от того, что изучение ея протекало в плоскости ощущений, на которыя распалась личность. Эротическія находки (в сущности, возвращеніе к издавна извѣстным элементарным формам) не могли искупить огромной, незнагадимой потери: потери любви. Любовь, которая с XII столѣтія была главным содержанием искусства, через одно-два поколѣнія, отравленных элементарной стихіей пола, сдѣлалась вещью непонятной, ирреальной, и даже невообразимой. Теперь стало аксіомой, что любовь не может быть темой искусства, будто бы потому, что ея изображеніе исчерпано до конца. На самом дѣлѣ, и здѣсь, как в сферѣ нравственных актов, мы имѣем дѣло с исчезновеніем самой сферы дѣйствительности, подлежащей художественному изображенію. Любовь исчезла из жизни с той же неизбѣжностью, как из искусства. И эротика быстро исчерпывает свои ограниченные возможности.

Эротика вмѣсто любви. Жестокость вмѣсто состраданія. Новый вѣк начинается сознательной культурой жестокости: у Ницше, Уайльда, в Россіи впервые даже не у Брюсова, а у Горькаго. Помимо остроты, свойственной этой темѣ, как реакціи против христианскаго прошлаго, жестокость имѣет, конечно, свой эротическій коэффициент. В наши дни война и революція сдѣлали из жестокости и социальную добродѣтель. Нашему поколѣнію представляется (в противоположность XIX вѣку), что жестокость — симптом силы. Мечтают обрѣсти утраченную силу чрез убійство, подобно тому, как в средние вѣка принимали от проказы ванны из человѣческой крови. На садизм тира-

нов есть только форма неврастеніи. Лишь своя, вольно проли-
тая, кровь имѣетъ искупительное значеніе.

Так на протяженіи одного поколѣнія (*fin de siècle*) бы-
ли разбиты тѣ формы искусства и то чувство міра, которыми
жил XIX вѣк. То было болѣе, чѣм крушеніем старых форм. То
было гибелью человѣка. Человѣкъ, стержень міра, разбился на
поток переживаній, потерял центр своего единства, растворился
в процессах. Жизнь не противорѣчила искусству. В жизни на-
растали огромныя техническія и соціальныя энергіи, которыя
подготовили взрыв антропоцентрической цивилизаціи и грозят
раздавить человѣка в столкновеніи безличных коллективов и
разрушительных матеріальных сил.

III

Но человѣкъ и искусство не желают умирать. Все снова и
снова дѣлаются попытки спасти искусство, в быстрой смѣнѣ
направленій послѣдних десятилѣтій. То, что представляется
профанам капризными смѣнами моды, на самом дѣлѣ является
борьбой не на жизнь, а на смерть, в которой группа передовых
художников, вмѣсто того, чтобы развлекать буржуа, в чем
многіе видят их призваніе, мучительно пытается отсрочить
смертный приговор для человѣчества. И не только отсрочить
приговор, но, может-быть, найти источник новой жизни.

Одним из первых таких опытов спасенія человѣка было
его возвращеніе к природѣ и раствореніе в ней. Религія пан-
теизма ищет спасенія от личной смерти в безсмертіи косми-
ческаго цѣлаго. Древнее завѣщаніе язычества христіанскому
человѣчеству, пантеизм живет и в романтической стихійности
(ср. «Фауст» Гете) и в подпочвѣ новаго реализма. Он очень
силен у зрѣлаго Толстого. Вся школа его учеников — и Бу-
нин, и «знаньевцы», и Горькій, потерявшіе человѣка, думают
отыгратъся на вѣчности природной красоты. Они проповѣдуют
стихійную силу жизни, которая у русских реалистов начала
XX вѣка замѣняетъ нравственную силу XIX вѣка. Французы, дав-
ным давно убившіе для себя культурой эротика ростки всякой
религіи природы, были лишены этих ресурсов. С тѣм боль-

шей силой, хотя и с чрезвычайным запозданием, в добродетельной Англии, отрекающейся от пуританства, пантеистическая тема, которая слышится уже у поздних викторианцев (Т. Гарди, Голсворти), звучит победно в послѣвоенные годы: Лоуренс, М. Уэбб.

Искусству пантеизма удается иногда достигнуть великаго. Мать-земля не только питает своих сынов, но и поит их вином своих лоз. Самое совершенное у Толстого, у Бунина течет из этого первоисточника жизни. Одно лишь остается неизмѣнным: чѣм болѣе жадно пьет из него художник, тѣм скорѣе выпивает до дна свою чашу и находит на днѣ жизни — смерть. Человѣкъ никогда не примирится с судьбой звѣря, и видѣніе трупа разрушает для него земной рай. Вот почему самые могучіе художники жизни оказываются самыми зоркими изобразителями смерти: тѣ же Толстой и Бунин. Для широких масс русской интеллигенціи діонисическую тему Горькаго договорили до черной ямы — Арцибашев и Леонид Андреев. Глубочайшим отчаяніем кончается пантеистическая попытка спасти человѣка.

В терминах эстетики, пантеизм не ищет новых путей, довольствуясь приемами стараго реализма и импрессионизма. Мы должны были однако выдѣлить его из схем упадочных форм реализма, потому что он представляет не распад, не разложение, а героическую попытку возсозданія утраченнаго единства. Этого единства он ищет уже не в человѣкѣ, а в стихійной основѣ міра, и потому его единство безсильно спасти человѣка.

В отличіе от пантеизма, который есть лишь метафизическая направленность, а не художественная школа, символизм одновременно и стиль и міросозерцаніе. Символизм — не эволюція реализма, а революціонный разрыв с ним: радикальная попытка построения новаго міра. Правда, подлинной, пророческой силы это движеніе достигло только в Россіи, гдѣ в нем вскрылись спящія религіозныя потенціи русской души. Его замысел был грандіозен и, я убѣжден, теоретически, безупречен. Символизм видѣл изсыханіе и смерть обезбоженнаго міра. Он томился подлинным религіозным голодом. Утоленія его он искал в красотѣ, как отраженіи божественнаго міра. Реальная дѣйствительность лежала перед ним, как мір воплощен-

ных в матеріи и в ней сквозящих божественных идей. Художественное изображеніе міра есть одновременно его преображеніе и богопознаніе. Таким, а не иным было эстетическое отношеніе к дѣйствительности всѣх органических религіозных эпох. Повторяю, заданіе символизма мнѣ представляется абсолютно правильным. Его гибель или его быстрая исчерпанность зависѣли от несоотвѣтствія творческих сил титаничности замысла. Охватить в едином художественном воззрѣніи обѣ давно расторгнутыя половины міра, мір земной и мір божественный, возможно лишь полнотѣ, как религіознаго, так и жизненнаго опыта. Но символизм не имѣл ни того, ни другого. Его небо, как и его земля, были скорѣе суррогатами реальности. Религія переживалась через книгу, через призму всѣх мифологических систем человѣчества; жизнь — через публицистическое отраженіе на страницах журнала. Символизм имѣл почти гениальныя прозрѣнія и в том и в другом мірах. Но это были только вспышки, только искры, быстро гаснувшія. Живя в мірѣ воображаемом, символизм являлся новым, болѣе глубоким и в Россіи даже первым изданіем романтизма, и раздѣлил с ним его творческое безплодіе. Самая страшная язва для религіозной концепціи міра — сомнѣніе в своей внутренней правдивости — грызла его и заставляла скользить по одному из отвѣсных склонов опаснаго хребта. Выход был — либо в положительную религію, куда поэты уходили с отказом от творчества, — либо в новый реализм (акмеизм), с отказом от религіознаго преображенія дѣйствительности. Но новый реализм, как и старый, был обречен на тѣ же процессы разложенія.

Послѣднее, что оставалось искусству — дѣйствительно неиспробованное, новое и потому соблазнительное: спѣтъ осанну тому новому міру, который быстро и угрожающе созидался на развалинах міра духовнаго, міра человѣческаго и животно-природнаго, — міру машины. Что в техническом совершенствѣ заложены возможности новой эстетики, было бы бесполезно отрицать. Машины прекрасны своей цѣленаправленностью и соотвѣтствіем своей идеѣ. Возникая яко-бы из служенія потребностям человѣка, онѣ явно отрываются от міра человѣческаго, подчиняя человѣка своим имманентным законам

(на фабрику) или уничтожая его (на войне). Прелесть идеального разрешения технических проблем лежит в основе конструктивизма, который стоит, как художественный идеал, за многими течениями современности. Конструктивизм гордится своей объективностью, окончательным преодолением психологизма, т.-е. человека. Человеческий мир изгоняется из музыки, как давно уже изгнан из живописи. Поэзии все еще не удастся до конца добить человека, несмотря на все усилия, положенные сознательно на это дело — в России. Но архитектурно дано строить взаправду новый мир, вполне отрешенный от потребностей и духовного строя человека. Если новое искусство мечтает стать искусством материи, то энергия замѣняет для него погибший душевно-духовный мир. Нарастание темпов и скоростей, колоссальное давление масс и тяжести, насыщенность механическими силами сообщает мнимую жизнь этому искусству мертвых реальностей. В футуризм — итальянском и русском — энергизм выступил раньше и замѣтнее, чѣм конструктивность задач. Поскольку окончательное изгнание душевного невозможно, психический привкус его может быть охарактеризован, как сочетание волевой напряженности и мрачной жестокости. Эти качества его вполне соответствуют духовному складу современных коллективистических диктатур, и рѣзче всего читаются на мрачном профиле Муссолини. Обезчеловеченное и обезжизненное искусство приобретает неожиданно сатанистические черты. Когда я хожу по кварталам современного города, болѣе других испытавшим на себя руку Корбюзье, я всегда думаю, что этот ассирийский городской пейзаж нуждается еще в одном декоративном дополнении, которое он, несомненно, получит не в очень отдаленном будущем: в тех, пока еще неизвестных, технически безупречных орудиях публичных квалифицированных казней, которыя будут украшать эти перекрестки для развлечения зрителей.

IV

Искусство еще не умерло. Во всех указанных и неуказанных стилях и направлениях создаются прекрасные вещи. Еще

приобщаются к дряхлѣющей культурѣ Запада цвѣтныя расы и варварскіе классы (Россія), которые могут влить в ветшающія формы новую жизнь. Но все это до срока. Уже в безжалостной перспективѣ времени обозначилась безвыходность всѣхъ дорог. По всѣмъ направленіямъ міръ оказывается или кажется исчерпаннымъ, а человекъ несуществующимъ. Искусство не мертво, но оно становится смертоноснымъ. Чѣмъ болѣе личность отдается во власть его чаръ, тѣмъ скорѣе протекаетъ процессъ ея разложенія. Правда, власть искусства ограничена. С огрубѣніемъ цивилизаціи все возрастаетъ количество людей, почти нечувствительныхъ к соблазнамъ искусства. Но в жизни, которой отдаютъ свои силы эти музонавистическіе активисты, царствуютъ тѣ же разрушительныя силы, которыя приводятъ к гибели искусство.

Возможно ли спасеніе? Гдѣ оно? Для насъ нѣтъ никакихъ колебаній. Спасеніе возможно, и возможно лишь на одномъ пути: в возвращеніи к религіозной первоосновѣ жизни. Лишь омывшись в этихъ «летейскихъ водахъ» вѣчной юности, человекъ воскреснетъ из праха и снова увидитъ в перевозданной красотѣ Божій міръ.

Но, скажутъ скептики, гдѣ взять этой живой воды? Безплодны самыя благоразумныя совѣты врача, если у больного нѣтъ силъ ихъ выполнить. Вѣру не вернешь по приказу или по убѣжденію. — Это вѣрно для личнаго пути, который слагается из таинственнаго взаимодействія ищущей свободы и благодати. Но если говорить не о личномъ, а о всеобщемъ, культурно-соціальному, всемірно-историческому, то вопросъ ставится иначе.

Рожденіе вѣры, какъ ни загадочно оно в глазахъ невѣрующаго, совершается непрерывно. Процессы вывѣтриванія религіи встрѣчаются с обратнымъ процессомъ ея возрожденія. Еще рано подводить балансъ, но уже можно сказать, что количественная убыль религіи в европейскомъ мірѣ покрывается качественнымъ успѣхомъ: завоеваніемъ многихъ командныхъ высотъ культуры. Это особенно поразительно для старой вольтерьянской Франціи, гдѣ католичество, несмотря на свое меньшинственное положеніе в націи, является едва ли не самой мощной силой в борьбѣ культурныхъ направленій. Слѣдуетъ поставить вопросъ не

о том, как найти утраченную вѣру, а о том, как найденная вѣра может спасти культуру — скажем уже, искусство. Вѣра отнюдь не имѣет своей главной цѣлью культурное творчество; многія формы религіи его прямо отрицают. Безспорный факт религіознаго возрожденія в современном мірѣ весьма мало, если сколько-нибудь вообще, отразился на качествѣ современнаго искусства.

Здѣсь проблема огромной важности для религіознаго художника наших дней: как он может актуализировать свою вѣру в своем призваніи художника? Недавній опыт крушенія символизма, который стоял перед той же проблемой, возлагает особую отвѣтственность.

Первое, что вытекает из отрицательнаго опыта символизма — это требованіе полной искренности от художника в его дѣлѣ и в его жизни. Искренность — порою нѣчто неувимое и даже наивное — в наши дни становится первым долгом художника (англичане, может-быть, лучше других понимают это). Никаких недомолвок, никаких только словесных, только формальных рѣшеній. Нам не нужна инфляція цѣнностей, по остроуму слову Ф. А. Степуна, гдѣ за страшными именами скрывается грошевое содержаніе. Нам нужно точное опредѣленіе религіознаго опыта и точное описаніе опыта жизненнаго, не искаженных, не раздутых предвзятостью схем, хотя бы богословски безупречных. Цѣломудріе художника не выносит подсказа, кромѣ голоса собственной музы.

Какія огромныя опасности ему придется преодолѣть, прежде чѣм его искусство воскреснет как новое христіанское искусство! В Россіи, в православіи — прежде всего соблазн нигилизма, который не признает іерархіи цѣнностей в царствѣ духа, максимализма, стремящагося сжечь всѣ книги, прежде чѣм начать молиться, ложнаго эсхатологизма, убѣжденнаго, что время для работы и для творчества уже прошло. В католичествѣ, свободном от этих искушеній, художника подстерегает опасность классицизма, легкаго возврата к старым формам, безсильным отвѣтить на потребности новой эпохи. Там же, гдѣ художник хочет быть свободным и современным — таково большинство католических писателей Франціи — его вѣра мало вдохно-

вляет его искусство. В своем творчествѣ он остается изобразителем ада, как и его невѣрующіе собратья — оставляя путь к спасенію за порогом искусства. Случается и так, что разложеніе нравственной личности и міра художника зашло так далеко, что вѣра безсильна (пока, до времени), вернуть ему разрушенный им мір. Тогда возникает опасность, что он бросится в религиозную стихію, именно как в стихію, подобно тому как другіе бросаются в природу, чтобы утонуть в ней, утопить свою ненавистную личность и ненавистный мір. — Или, идя путем послушанія, слишком скоро поставит свое искусство на служеніе вѣрѣ, сдѣлав его утилитарным, дидактическим, ремесленным. Такое религиозное искусство мало чѣм отличается от искусства коммунистическаго, при всей почтенности ремесла, работающаго на социальный заказ.

То, что единственно может лечь в основаніе новаго искусства — это новая интуиція, которая в едином взглядѣ, в едином дыханіи сможет усмотрѣть и назвать Бога, человѣка и мір. От этой интуиціи (не от вѣры) мы дѣйствительно еще очень далеки. Какая аскетическая работа художника должна подготовить эту интуицію, не нам судить. Ясно, что эта художническая аскеза не совпадает с аскезой святости, для которой данность тварнаго міра не является послѣдней цѣнностью.

Св. Тереза (Старшая) имѣла в своем опытѣ одно созерцаніе: «видѣніе міра в Богѣ». Никто из не переживших его, разумѣется, не может и представить себѣ, что оно означает. Но на ином уровнѣ, болѣе человѣческом, в не столь разрѣженном воздухѣ, это созерцаніе является основной интуиціей всякаго большого художника.

Г. Федотов.