

Н. А. Хренов

Символизм в истории становления альтернативной культуры

Аннотация: в статье ставится вопрос о необходимости рассмотрения символизма как художественного направления с точки зрения не только искусствознания, но и культурологии. Если до возникновения символизма в эстетике преобладала ориентация на чувственную стихию, что и характеризует модерн, то символизм, подхватывая романтическую традицию, реабилитирует сверхчувственное, начавшее угасать в истории культуры в период перехода от Средневековья к Ренессансу. Переходность новой эпохи как контекст возникновения символизма характеризуется новыми отношениями между чувственным и сверхчувственным. Символизм — очередная после романтизма фаза реабилитации сверхчувственного. Этот признак символизма как художественного явления выводит его значение за пределы искусствоведческого подхода в область культурологии. По сути, реабилитация сверхчувственного означает, как гласит фундаментальная концепция социодинамики П. Сорокина, исходную точку альтернативной культуры, или культуры идеационального типа.

Ключевые слова: культурология, альтернативная культура, культура чувственного типа, культура идеационального типа, сверхчувственное, символические формы выражения, теургическая эстетика, новое религиозное сознание, эпикуреизм и гедонизм, вечное возвращение.

Символизм: возвращение утраченного в Новое время сверхчувственного. Символизм как предвосхищение культуры идеационального типа. Столкновение на рубеже XIX–XX вв. антропоморфной и дезантропоморфной тенденций касается не только их взаимоотношений, не только проникновения дезантропоморфной тенденции в искусство, но и, наоборот, проникновения антропоморфной тенденции в философию и науку. Об этом уже свидетельствует философия жизни. Об этом свидетельствует философская рефлексия В. Соловьева. Но и оппозиционные отношения, и обратное проникновение гуманитарного в дезантропоморфный комплекс свидетельствуют не просто о внутренних для философии и науки сдвигах. Заметное проникновение антропоморфной стихии в философию и науку, обязывающее и ту, и другую трансформироваться, свидетельствует о более универсальном процессе, связанном уже не только с наукой, но с культурой в целом. Нельзя понять до конца смысл символизма, если расцвет этого направления не ввести в еще один контекст, столь существенный для рубежа XIX–XX вв. Этим контекстом будет начавшаяся в культуре переходная ситуация, которую глубже всего ощутил Н. Бердяев, а позднее глубоко осмыслил П. Сорокин. Речь идет о надломе уже не только империи как процессе для истории России внутреннем, а о надломе культуры — той культуры, что развертывается на протяжении всего Нового времени, культуры, которую сегодня можно было бы обозначить как культуру модерна, во многом обязанную рационалистической и просветительской философской мысли. Эту

культуру, оказавшуюся на рубеже XIX–XX вв. в фазе своего «заката», П. Сорокин называет культурой чувственного типа¹. Культура, приходящая на смену ей, — это культура идеационального типа с ее сверхчувственной стихией. Творчество символистов, пожалуй, можно по-настоящему оценить только в соотнесенности и со сверхчувственной стихией, и с культурой идеационального типа. Поворот от дезантропоморфных процессов к реабилитации антропоморфного и, в общем, человеческого начала — свидетельство формирующихся установок культуры идеационального типа; для нее позитивизм, как и вообще рационализм, на основе которого развивалась культура модерна, неприемлем. Для культуры модерна сверхчувственного не существует. Рационализм связан исключительно с чувственной реальностью, что и пытается реабилитировать эстетика в ее классической форме. Сверхчувственное — удел средневековой и, пожалуй, архаической культуры. Ведь сверхчувственное в истории часто отождествляется с религиозным, хотя им и не исчерпывается. Просветители утверждали свое мировосприятие, отторгая все, что связано со средними веками. Потому они и создали столь мрачный образ Средневековья. Это обстоятельство характеризует противостояние рационализма и романтизма: романтики реабилитировали Средневековье и не могли не реабилитировать, ибо для них сверхчувственное многое означает. К сожалению, романтики, выступившие против Просвещения, не могли его победить — но

¹ Хренов Н. Ренессанс в отечественной эстетике конца 1950-х — начала 1960-х годов в контексте становления культуры идеационального типа // Искусствознание. 2009. № 1–2.

не могли и сами исчезнуть, возрождаясь в символизме, поскольку сверхчувственную реальность можно передать лишь с помощью символических форм выражения, которые в средние века были определяющими. Интерес символистов к средним векам не случаен, ведь именно они хотели противостоять рационализму с помощью возрождения символических форм выражения.

В связи с осознанием уровней знания, что выходило за пределы модерна, интересен опыт В. Брюсова, его выход в романе «Огненный ангел» в средние века. Эти уровни знания в его романе называются сокровенным знанием, передаваемым лишь с помощью символов: «Сокровенные знания называются так не потому, что их скрывают, но потому, что они сами скрыты в символах. У нас нет никаких истин, но есть эмблемы, завещанные нам древностью, тем первым народом земли, который жил в общении с богом и ангелами. Эти люди знали не тени вещей, но самые вещи, и потому оставленные ими символы точно выражают самую сущность бытия. Вечной справедливости, однако, надо было, чтобы мы, утратив это непосредственное знание, пришли к блаженству через купель слепоты и незнания. Теперь мы должны соединить все, что добыто нашим разумом, — с древним откровением, и только из этого соединения получится совершенное познание»².

Собственно, и миф, так интересовавший романтиков и продолжавший интересовать символистов, — прежде всего сверхчувственная стихия. Реабилитируя миф и, следовательно, сверхчувственное, символисты продолжают линию в истории искусства, начатую еще романтиками. Поколение символистов ощущало, что оно существует в безвременьи. Отрицая старый быт, они отрицали и старую культуру. Но осознавали ли они свою сопричастность возникающей новой культуре и пытались ли осмыслить место символизма в возникающей культуре? На этот вопрос можно дать положительный ответ. Так, под символизмом А. Белый подразумевает вовсе не только литературную школу, а критическое мироощущение, революционизирующее мировоззрение. Более того, у него мы находим определение символизма как «строимого мирозерцания новой культуры»³. Отдавая отчет в понимании данного обстоятельства, в том, что все сказанное о символизме как мироощущении новой культуры не полно, он пишет, что все это лишь гипотезы. Смысл новой культуры заключается в формировании «нового человека в нас». Но становление новой культуры так разворачивается, что, «не будучи школой, догмой, но тенденцией

культуры, символизм пока живее всего себя отразил в искусстве»⁴. Иначе говоря, эмбрионы культуры будущего раньше всего проявились в искусстве и, еще более точно, в символизме.

Эмбрионы новой культуры, которые улавливаются в символизме, — обратная сторона надлома уже не только империи, но и всей культуры. От политического уровня необходимо перейти к культурологическому уровню. А. Белый, как и многие мыслящие люди первых десятилетий XX в. в России, ассимилировал идеи О. Шпенглера. Вот одно из признаний Белого: «Жизнь на Западе связана с интересом к истории; изучение быта народов Европы поднимает темы кризиса жизни, культуры, сознания, мысли — еще до Шпенглера. Осознание кризисов растет постоянно; цивилизация видится мне упадком культуры»⁵.

Идея «нового человека» в символизме заимствуется также у Ф. Ницше. Именно у него прочитывается мысль о том, что после краха всего унаследованного от предыдущих поколений и смерти Бога должен появиться «новый человек»⁶. «Воспитание лучшего человека есть задача будущего»⁷. Проблема воспитания приобретает для него особую значимость, ведь необходимо понять, какой именно тип человека следует «вырастить».

А. Блок также развивает идею новой культуры, его мысль о возникновении «нового человека» буквально повторяет высказанное А. Белым. В статье об А. Стриндберге новое время А. Блок называет временем экспериментов. Культура в переходной ситуации демонстрирует разные переходные типы личности: «Культура как бы изготовила много “проб”, сотни образцов — и ждет результата, когда можно будет сделать средний вывод, то есть создать нового человека, приспособленного для новой, изменившейся жизни»⁸. Такой тип человека пока еще не установился. Однако творчество Стриндберга воспринимается Блоком как маяк, способный указать, по какому пути будут развиваться культура и формироваться новый тип человека. Как ни парадоксально, но в то, как представляется символистам не столько устрояемая ими, сколько предощущаемая культура, вписывается и проблема прорыва (активизации) того, что Н. Бердяев называл «варварством». Речь идет о вторжении в историю масс. Поскольку в эпоху символизма это было заметным явлением, то следовало понять, является ли «восстание масс» следствием распада и заката прежней культуры или оно символизирует зарю новой культуры.

⁴ Там же.

⁵ Белый А. Между двух революций. С. 366.

⁶ Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философии. СПб., 2004. С. 378.

⁷ Там же. С. 393.

⁸ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1960. С. 464.

² Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. М., 1974. С. 146.

³ Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 189.

В понимании этого вопроса А. Блок оказался тоже под воздействием Ф. Ницше. Опередивший русских философов в осознании «нового варварства» Ницше был оригинален. Именно в его постановке этого вопроса скрывается разгадка нетрадиционных выводов, которые сделал в статье «Кризис гуманизма» А. Блок. По мнению Ницше, присутствующие постоянно в истории разрушительные (варварские) силы, как это ни покажется странным, в конечном счете являются необходимыми и оправданными. Здесь снова прочитывается мысль, согласно которой космос может родиться лишь из хаоса. По мнению поэта, варварство неустранимо из истории, ибо это необходимый элемент радикального исторического обновления. Ницше отмечает, что всякая великая культура вообще начинается с варварства. Следовательно, каждое необходимое в истории обновление тоже предполагает упадок в варварство. Следовательно, скажем мы, негативное и позитивное в эпоху надлома тесно между собой связаны. В истории дикие, разрушительные силы всегда выступают в качестве начала. Представ как разрушительные, они потом оказываются имеющими прямое отношение к гуманности; они — «пролагатели путей гуманности»⁹.

Кроме того, Ф. Ницше убежден, что носителями варварства бывают не отдельные люди, а именно массы, способные осуществить ту разрушительную роль в истории, которую индивиды совершить не способны. Как бы подхватывая эту мысль, кризис гуманизма А. Блок связывает с вторжением в историю массы. По его мнению, музыку масс прозрел уже И. В. Гете. Уже характер XIX в. определяли не отдельные личности, а массы (варвары). Любопытно, что Блок подводит к выводу о том, что масса вовсе не враждебна культуре. Следующее утверждение поэта не может не удивлять. Оказывается, «цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность; в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются лишь свежие варварские массы»¹⁰.

А. Блок, как и Ф. Ницше, обнаружил высыхание и отверждение западной культуры, которая еще существует благодаря возвращению к природе. Западный цивилизованный человек, индивидуалист, утратил дух музыки, жизненную витальность. Но этот дух музыки еще можно вернуть и дряхлеющую и изнемогающую под грузом рационализма цивилизацию оживить. Возрождение духа музыки и, следовательно, преодоление опасности умирания культуры поэт решительно связывает с массами (варварами). Дух музыки убила цивилизация. Но цивилизация разрушила и культуру

в целом, оказалась неспособной приобщить к культуре массу. В таком случае прежняя культура должна погибнуть, как в средние века погибла отвергнутая античная культура.

Что же касается массы, то она, по мысли поэта, несет с собой тоже культуру — другую культуру, которая рождается заново и стихийно. Культуротворная миссия массы возможна потому, что именно масса является носителем духа музыки: «Хранителем духа музыки оказывается та же стихия, в которую возвращается музыка (*revertitur in terram suam unde erat* — возвратился в землю, откуда произошел), тот же народ, те же варварские массы. Поэтому не парадоксально будет сказать, что варварские массы оказываются хранителями культуры, не владея ничем, кроме духа музыки, в ту эпоху, 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. Цивилизация умирает, зарождается новое движение, растущее из той же музыкальной стихии, и это движение отличается уже новыми чертами, оно не похоже на предыдущее»¹¹.

Как и Ф. Ницше, А. Блок проводит параллель между эпохой заката античного мира и своим временем. Смысл параллели заключается в том, что всякое культурное творчество рождается из духа музыки, но со временем, с развитием цивилизации этот дух утрачивает: «Так случилось с античным миром, так произошло и с нами»¹². Если иметь в виду то, что рубеж XIX–XX вв. — время распада не только империи, но и культуры модерна, который Ф. Ницше стремился затормозить и вдохнуть в эту культуру новую жизнь с помощью, в частности, мифа, то мы как раз и вынуждены согласиться с тем, что время символистов — смутное время (или время социальной аномии), что совсем не является препятствием для подъема искусства.

Символизм в контексте религиозного и мистического ренессанса рубежа XIX–XX вв. Выявляя процессы реабилитации сверхчувственного, что выражает дух становящейся культуры, символисты ощущают свое родство со многими предшествующими культурами, в особенности с архаическими. Это обстоятельство, столь значимое для поэтики романтизма, во многом объясняет и поэтику символизма. Как и романтики, символисты проявляют интерес к религии, что не случайно, ведь рубеж XIX–XX вв. в России — эпоха религиозного ренессанса, вызвавшего к жизни теургическую философию и эстетику. Не случайно В. Бычков констатирует, что многие из

⁹ Ясперс К. Ницше. Введение... С. 337.

¹⁰ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 99.

¹¹ Там же. С. 111.

¹² Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 111.

символистов «ощущали себя создателями, творцами и пророками новой религиозности будущей культуры»¹³. В данном случае в символизме проявляется влияние философии В. Соловьева¹⁴, утверждавшего, что преодоление кризиса искусства возможно лишь в результате преодоления разрыва между искусством, стремящимся в культуре модерна к обособлению, с одной стороны, и религией — с другой. В философской рефлексии В. Соловьева улавливается сопротивление секуляризму, без чего философия Нового времени не существует, что констатирует и П. Гайденко¹⁵.

Однако применительно к символистам речь не идет о приверженности традиционной или ортодоксальной религии. Речь идет о «новом религиозном сознании». Вот почему символисты проявили такой интерес к сектам, практика которых связана с отклонением от догматов Православной церкви. П. Гайденко констатирует увлечение в эпоху Серебряного века апокрифической литературой и интерес к русскому сектантству, к мистико-экстатическим сектам¹⁶. К сектам проявляли интерес Д. Мережковский и З. Гиппиус, К. Бальмонт и А. Блок, С. Городецкий и А. Добролюбов, который вообще ушел к сектантам¹⁷.

А. Эткинд констатирует: «В своих генеалогических построениях люди Серебряного века расщепили мозаичную сложность прошлого, пройдя мимо западных, протестантских влияний и заострив архаические, народные, сектантские источники»¹⁸. Видимо, активизация этого ментального и архаического пласта культуры привела к тому, что оппозиция просветительского (модернистского) и романтического в России функционировала с уклоном в романтическую доминанту, хотя в эпоху революций эта доминанта продолжала сохраняться на уровне бессознательного культуры. Неоромантическая аура оказалась столь сильной, что именно она определяла и восприятие русской революции, хотя ее политический смысл был задан просветительской традицией.

А. Эткинд высказывает справедливую мысль о том, что такая яркая вспышка сектантской (т. е. народной) ментальности оказалась возможной перед самым исчезновением этого культурного пласта: с того времени он перейдет на уровень

профессионального художественного сознания, о чем и будет свидетельствовать творчество символистов. Взрыв сектантской ментальности, которая функционировала лишь в устных формах, вызвал к жизни целое художественное направление — символизм. Ритуальная культура народа угасает и исчезает. «Теряя свой первоначальный смысл, ритуал и его символы сохраняются в ностальгической памяти участников, чтобы перейти в литературные реконструкции, а потом подвергнуться критике историков. В самый момент этого распада объявляются люди, которые создают свой статус в высокой культуре, транслируя туда память о ритуале. Они выступают как посланцы другого мира, неведомого и вместе с тем близкого; мира, по привлекательности и недоступности сходного со сновидением или с детством; мира, куда люди письменной культуры, авторы и читатели, всегда пытаются и редко могут проникнуть»¹⁹.

Такое проникновение свершилось в формах символизма. Они дали возможность впервые выговориться безмолвствующему большинству. Но здесь возникает любопытная проблема. Древнейший ритуальный пласт культуры, возрождаемый символистами, вовсе не способствовал утверждению личного начала. Совсем наоборот. Но именно это обстоятельство еще раз позволяет подчеркнуть, что символизм является предвосхищением культуры идеационального типа, способной преодолевать не столько личное начало, сколько индивидуализм.

В начале XX в. отношения между культурой столичной элиты и сектами стали обращать на себя внимание. Возникла мода на хлыстовские речения. Ими увлекались Вяч. Иванов, Д. Мережковский, А. Белый, М. Пришвин, А. Блок. Хлысты казались символистам привлекательными, но и сами хлысты ощущали в них своих. Ссылаясь на М. Пришвина, А. Эткинд обращает внимание на то, как петербургские хлысты приглашали А. Блока стать их вождем — пророком²⁰. Интерес к сектантам характерен и для А. Белого, о чем свидетельствует его роман «Серебряный голубь». Говоря о своем остром интересе к религиозным искателям из интеллигенции и народа, писатель констатирует, что этот интерес носился в воздухе повсюду: «Эротика и огарочничество как следствие реакции, разливаясь в интеллигенции, были почвой появления хлыстовской эпидемии в столицах»²¹.

Но дело не только в общении сектантов и поэтов. Сектанты заметно влияли и на символистскую по

¹³ Бычков В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 481.

¹⁴ Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001. С. 13.

¹⁵ Гайденко П. Владимир Соловьев... С. 46.

¹⁶ Там же. С. 12.

¹⁷ Ханзен-Лёве А. Русское сектантство и его отражение в литературе русского модернизма // Русская литература и религия. Новосибирск, 1997. С. 191.

¹⁸ Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998. С. 195.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Белый А. Между двух революций. С. 315.

этику. В. Брюсов отмечает, что К. Бальмонту нравились песни хлыстов, он пытался их воссоздать в своем сборнике «Зеленый вертоград». «Впрочем, и все мировоззрение “людей божиих”, их вера в экстаз, дающий прозрение в мистический смысл мира, их надежда — узреть бога в таинствах плоти, их изысканная мистическая чувственность, при аскетическом конечном идеале, — во многом соприкасается с признаниями, рассеянными в “Горящих зданиях”, в “Будем как солнце” и других книгах Бальмонта»²².

Интерес к мистическим сектам в России существовал давно. Начался он не с Ф. Достоевского, о чем пишет П. Гайденок, и не с Л. Толстого. Увлечение сектой хлыстов объясняет психологию русской революции, которая явно не исчерпывается политическим аспектом. Дело в том, что мистико-экстатические секты были охвачены ожиданием конца света и наступления Царства Божия, т. е. земного царства. Это характерно для хилиастического мировосприятия, смысл которого заключается в идее тотального разрушения всего созданного в истории и в мире²³. Лишь в результате разрушения возникнет новый, преображенный мир. Эта религиозная идея овладела сознанием русских революционеров, привнесших в политику религиозные настроения. Н. Бердяев проанализировал трансформацию политики в России в религию в специальной работе²⁴. Символисты, культивировавшие хилиазм, остались в стороне от катастрофического процесса перерастания религиозных настроений в политические. Тем не менее, их эстетическая программа предполагала переустройство мира на основе эстетической идеи, ее вторжение в нехудожественные сферы. Эстетическая идея у символистов, как и у романтиков, является оборотной стороной идеи религиозной.

Применительно к символистам речь должна идти об интересе к тем религиозным формам, которые в истории имели место, но не получили развития. Их интерес к архаике свидетельствует о возвращении к мировосприятию тех эпох, когда мировых религий в их поздних формах еще не существовало, а религиозная потребность уже имела место. Эту религиозную потребность сопровождала мистика. Весьма показательный факт: символисты подчас больше привлекала не религиозная идея, а мистическое состояние мира. Тут они подхватывали опять же мистическое возрождение, характерное для начала XIX в., что проявилось в поэтическом ренессансе той эпохи.

²² Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 277.

²³ Гайденок П. Владимир Соловьев... С. 27.

²⁴ Бердяев Н. Мирозерцание Достоевского // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994.

О мистическом восприятии мира на рубеже XIX–XX вв. свидетельствует признание в романе А. Белого «Записки чудака» о том, как меняются закаты, свидетельствующие о переломных эпохах: «Рудольф Штейнер отметил явление это; и — Неттесгеймский Агриппа указывал еще в XVI веке, что с 1900 года мы вступим: в иную эпоху»²⁵. Символисты уже ощущали новую эпоху, новые миры: «И нам недолго любоваться / На эти, здешние, пиры: Пред нами тайны обнажатся, / Возблещут дальние миры»²⁶. Некоторые из них ощущали себя пророками этих иных миров: «Я безумец! Мне в сердце вонзили / Красноватый уголь пророка!»²⁷.

Империя распалась, и общность символистов, ощущавшая себя в катакомбах, соотносила себя и с новой эпохой, и с Новым Градом. «Второе пришествие началось. Этой правдой я был и исполнен, отчетливо не сознавая ее; образовала она в душе моей точку, отталкивающую от себя все почтенные виды занятий для поддержания благоустроенной жизни, которая безвозвратно проходит; во взрывах, в катастрофах и в пожарах развалится старая жизнь; эти “взрывы” уже совершаются в тех, кто себя начинает готовить к событиям Новой Эпохи, которой, как солнцем, освещены наши души»²⁸.

Вопрос об отношении символизма к мистике обойти невозможно, поскольку недоброжелатели символистов называли их мистиками. Потом А. Белый уточнит: «Блок-то и был единственный “мистик”, сперва фетишистски отнесшийся к метаформам жаргона, потом перенесший собственные смешения с больной головы на здоровую; хорошо, что он потом отрезвел; не мы ли отрезвили его двухлетней полемикой (в эпоху его мистико-анархических увлечений) в качестве помощников позитивного, трезвого, Брюсова»²⁹. Однако мистицизм символизма — значимая проблема для рефлексии. Значение мистики в символизм приходило вместе с популярностью в этих кругах философии А. Шопенгауэра. Когда А. Белый сообщает о чтении сочинения философа «Мир как воля и представление», он пишет: «Я пленился идеей Шопенгауэра о непосредственной возможности “увидеть идею”»³⁰.

В качестве иллюстрации мысли о мистических увлечениях А. Блока А. Белый приводит стихотворение из его книги «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902), которому предпосланы строчки из В. Соловьева: «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо — / Все в облике одном предчувствую Тебя /

²⁵ Белый А. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 301.

²⁶ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 162.

²⁷ Там же. С. 318.

²⁸ Белый А. Котик Летаев... С. 311.

²⁹ Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 360.

³⁰ Там же. С. 325.

Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо, / И молча жду, — тоскуя и любя / Весь горизонт в огне, и близко появленье, / Но страшно мне: изменишь облик Ты»³¹. Это — мистическое предчувствие преображения мира и человека. «Час придет — исчезнет мысль о теле, / Станет вьсь прозрачна и светла»³². Но что это? Преображение мира под воздействием Софии произойдет без посредничества людей? Подлинным посредником предстает у Блока поэт — провозвестник преображения, пользующийся особым вниманием Софии: «Все виденья так мгновенны — / Буду ль верить им? / Но владычицей вселенной, / Красотой неизреченной, / Я, случайный, бедный, тленный, / Может быть, любим»³³.

Кого ожидает поэт? Кто она? Мировая душа в мистическом ореоле, а не в чувственной форме. Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо снова вернуться к философским идеям В. Соловьева, под воздействием которых поэт находился. Соловьев продолжил древнюю традицию как восточной, так и западной мистики. В концентрированном виде эта традиция предстает в образе Премудрости Божией, или Софии. В толковании Премудрости Божией может помочь Платон. В соответствии с платоновской философией речь должна идти о Премудрости Божией не как об образе, а как о первообразе. Другое обозначение Премудрости Божией — София, которая у мистика Баадера, возрождающего в XIX в. миросозерцание мистика Беме, предстает «идеей» или «первообразом». Присутствие Софии означает подчеркивание человечности божественного. Как пишет Е. Трубецкой, для религиозного чувства не может быть ничего важнее и ценнее веры в человечность Божественной Премудрости: «Вечная Мудрость Божия, нашедшая себе окончательное безусловное выражение в человеке и в человеческом образе сидящая на престоле, царящая над горним и земным, — такова основная идея религиозной архитектуры и живописи, вдохновившей Соловьева; идея эта коренится в самом существе религиозного отношения. Ибо для последнего недостаточно одной веры в Бога: нужна надежда, нужно твердое упование, что в боге есть для человека не только обитель, но и царственный венец»³⁴.

Отношение вечной Премудрости Божией к действительности есть отношение сущности и явления, идеи и предметно-чувственного мира. Оно не является постоянным. Сущность в явлении просматривается лишь в редкие мгновения. Подлинное

видение Премудрости Божией, или Софии, редко. Это действительно редкие мгновения, когда временное, мимолетное соединяется с вечным. Именно в такие редкие мгновения совершается преображение, которого ожидают мистики. Нечто подобное есть у А. Белого в «Симфонии», но уже в пародийном ключе: «То, что у Блока подано в мистической восторженности, мною подано в теме иронии; но любопытно: и Блок и я, совпав в темах во времени, совсем по-разному оформили темы; у Блока она — всерьез, у меня она — шарж»³⁵.

Когда В. Брюсов пытается дать характеристику поэзии А. Блока, он фиксирует прежде всего улавливаемую в ней мистическую интонацию. Так, имея в виду первый сборник поэта «Стихи о Прекрасной Даме» (1905), он утверждает, что в вошедших в него стихах предается настроение, во власти которого находились члены кружка, куда входили А. Блок и А. Белый. Они были убеждены в том, что приблизился «конец всемирной истории», что скоро должен свершиться радикально изменяющий жизнь человечества великий вселенский переворот. «Их возбужденному воображению везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, все происходящее вокруг, эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл»³⁶. Поэтому в стихах Блока главное — ожидание божественной фигуры, с которой связывается идея возрождения и воскресения мира. В стихах ощущаются ожидание, предчувствие появления. Всему, что попадает в поле внимания поэта, придается смысл иносказания.

Но ведь нечто подобное (а именно мистическое настроение) питало поэзию и в эпоху романтизма, т. е. в начале XIX в. Это был один из первых всплесков сопротивления просветительскому рационализму. Имея в виду XIX в., Г. Флоровский пишет: «Мистическое напряжение чувствуется в обществе с самого начала века»³⁷. Тогда тоже зачитывались Беме, Сен-Мартеном, Сведенборгом. Параллельно происходило пробуждение исторического чувства. Может быть, увлечение мистикой на рубеже XIX–XX вв. лучше всего объяснил А. Безансон, попытавшийся обнаружить в символизме и вообще в художественном авангарде того времени волю к религии или к сакральному: «Самым существенным было “религиозное возрождение”, окружавшее символизм, “второй романтизм”, который вытесняет позитивизм, реализм, сциентизм, господствовавшие в середине века. Новостью было то, что эта

³¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 94.

³² Там же. С. 162.

³³ Там же. С. 164.

³⁴ Трубецкой Е. Миросозерцание В. С. Соловьева. Т. 1. М., 1995. С. 345.

³⁵ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 141.

³⁶ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 431.

³⁷ Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев, 1991. С. 136.

религиозность не была христианской, хотя порой и утверждала о себе как о таковой в своем синтетическом стремлении, которое было одной из ее составляющих»³⁸.

Собственно, в этом символисты тоже продемонстрировали преемственность. К такой же возможности иной, не христианской, религии подошли и романтики. Р. Гайм констатирует, что Шлейермахер допускал возможность «более выразительных и более изящных форм религии, которые могли бы существовать наряду с христианством и вне его»³⁹. Действительно, в речах о религии Шлейермахер писал буквально следующее: «К религии мы должны относиться не слегка, а как можно серьезнее, так как уже пора основать новую религию. Это есть цель всех целей и их средоточие. Я даже вижу, как выступает на свет это величайшее произведение Нового времени; оно выступает на свет так же скромно, как первобытное христианство, от которого никак не ожидали, чтобы оно могло поглотить Римскую империю точно так же, как эта великая катастрофа поглотит в своих дальнейших кризисах Французскую революцию»⁴⁰.

Таким образом, идея альтернативной культуры, которую пророчили символисты, предполагала и специфическую основу. Понятие «культура» происходит от слова «культ», следовательно, в основе всякой культуры оказывается сверхчувственное начало. Поэтому смысл символизма во многом заключается в реабилитации сверхчувственного и в возрождении религиозного чувства — не важно, было ли оно связано с традиционными религиями или уже пророчило возникновение новой религии.

Символизм: от прорыва в настоящее к прорыву в мифологическое время. Остановимся на следующем, для нас последнем, признаке символизма, который разительно походит на то, что произошло в середине XX в., в эпоху «оттепели» — на переоценку футуристического мировосприятия, которое возникло значительно раньше и даже не в эпоху возникновения и распространения футуризма как художественного течения, а на ранней стадии модерна как мировосприятия, т. е. в эпоху Просвещения. Просветительский футуризм пытались пересмотреть еще романтики, утверждавшие, что в истории человечества рай принадлежит прошлому⁴¹, затем символисты, а в XX в. необходимость в таком пересмотре ощутили шестидесятники. Символисты решительно вернулись от футуризма к пассеизму. Пассеизм в симво-

лизме — одна из попыток сопротивления модерну, перечеркивающему прошлое, историю, традицию и культуру. Это обстоятельство — поворот к пассеизму — подтверждает верность символизма романтической традиции. Ведь именно символисты открывают историю и великие эпохи в истории искусства заново. История для них уже является не историей надындивидуального Духа, как полагал Гегель, а историей народов и наций.

Пассеизм — универсальная тенденция в символизме. Этот мотив отрефлексирован в мемуарах А. Белого. Когда он пишет, что младшее поколение разрушило казавшийся таким стабильным быт отцов, он пользуется словом «пассеизм»: «Волей к переоценке и убежденностью в правоте нашей критики были сильны мы в то время: и эта критика наша быта отцов начертала нам схемы иных форм быта; она же продиктовала интерес к тем образам прошлого, которые были заштампованы прохожею визией поколения семидесятников и восьмидесятников; они не учли Фета, Тютчева, Боратынского; мы их открывали в пику отцам; в нашем тогдашнем футуризме надо искать корней к нашим пассеистическим экскурсам и к всевозможным реставрациям»⁴². Как выразился А. Белый, «пассеистические» уроки отцам имели такой смысл: «Вы нас упрекаете в беспринципном новаторстве, в разрушение устоев и догматов вечной музейной культуры; хорошо же — будем “за” это все; но тогда подавайте настроенный строй, — не прокисший устой, не штамп, а стиль, продуманный заново, не скепсис, а — критицизм; отдайте нам ваши музеи, мы их сохраним, вынеся из них Клеверов и внеся Рублевых и Врубелей»⁴³.

Авангард, а до того символизм, открывал восточное и африканское искусство, славянскую мифологию, русский фольклор, древнерусскую иконопись, первобытное искусство, скифскую скульптуру, каменных баб южнорусских степей, полинезийское искусство и искусство мексиканских индейцев, лубок и народный орнамент⁴⁴. Все то, что будет названо примитивизмом, проникающим в поэзию, живопись и музыку. Но вся эта получившаяся в футуризме и вообще в авангарде традиция началась именно в символизме.

Однако надлом империи породил еще одну особенность — новое чувство времени, которое проявило себя в символизме. Распад имперской структуры первоначально порождает чувство настоящего и лишь затем самосознание символизма развертывается с помощью аналогий с разными историческими эпохами.

³⁸ Безансон А. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М., 1999. С. 10.

³⁹ Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. СПб., 2006. С. 777.

⁴⁰ Там же. С. 458.

⁴¹ Там же. С. 592.

⁴² Белый А. На рубеже двух столетий... С. 37.

⁴³ Там же. С. 38.

⁴⁴ Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000. С. 35.

В статье «Кризис индивидуализма» Вяч. Иванов констатирует вырождение аристократии и, следовательно, индивидуализма. Общество движется к массовым, т. е. демократическим формам. Хотя это еще не реальность, но власть массы уже ощутима: «И прежде чем восторжествовать как общественный строй, демократия уже одержала победу над душой переходных поколений»⁴⁵. В статье автор предстает стойким, ощущающим распад империи: «Ослабел аппарат к владению и владычеству, как таковому. Мы еще деспотичны; но этот атавизм старинных тиранов, больших или малых, прячется в нас от нас самих и сам себя отрицает своим вырождением и измельчением»⁴⁶. Иванов не случайно вспоминает Эпикура, ведь именно от него идет культ мгновения в символизме: «Былое эпикурейство говорило: “Carpe diem” — “лови день”. В погоне за мгновением личность раздроблена и рассеяна. Цельный индивидуум собирает золото своих полдней, и жизнь отливает из них в тяжелый слиток; а наша жизнь разрежена в ткань мимолетных видений... Миг — брат вечности. Мгновение, как вечность, глядит взором глубины»⁴⁷.

Обостренное чувство мгновения не связано лишь с распадом старой империи. В XIX в. это чувство охватило многие культуры и в первую очередь западную культуру, о чем свидетельствует возникновение того течения в искусстве (в частности, в живописи), которое известно как импрессионизм. Для него значимой становится фиксация каждого мгновения вечно изменчивого бытия. Естественно, что импрессионизм последних десятилетий XIX в. переходил в символизм. В. Марков утверждает, что импрессионизм, который имел место не только в русской живописи, испытавшей влияние французской живописи, но и в русской литературе, о чем свидетельствуют произведения А. П. Чехова и, например, А. А. Фета, не только предшествовал русскому символизму, но и сопутствовал ему, став его составной частью⁴⁸.

Открытие чувства настоящего в русской культуре произошло еще до символизма. Так, в дневнике А. Герцена за 1842 г. мы находим такое суждение: «Если глубоко всмотреться в жизнь, конечно, высшее благо есть само существование — какие бы внешние обстановки ни были. Когда это поймут — поймут и, что в мире нет ничего глупее, как пренебрегать настоящим в пользу грядущего. Настоящее есть реальная сфера бытия. Каждую минуту, каждое наслаждение должно ловить, душа непрерывно должна быть раскрыта, наполняться, всасывать

все окружающее и разливать в него свое. Цель жизни — жизнь»⁴⁹. Ту же мысль он повторил в дневнике 1844 г., коснувшись «проклятого невнимания нашего к настоящему» и призывая «ценить каждое мгновение»⁵⁰.

Такое восприятие времени в истории время от времени повторяется. В этом смысле А. Герцен совсем не был первым, и не в XIX в. впервые осознается истина, открывшаяся Герцену. Нечто подобное высказывал Гете, но и Гете лишь повторяет древних. Когда Герцен размышляет о ценности мгновения настоящего, он цитирует Лукреция: «Да, древний мир умел лучше даже нашего любить и ценить космос, великое Все, Природу»⁵¹. Но, как известно, Лукреций излагал идеи Эпикура.

Поэтому нужно отдавать себе отчет в том, что в эстетике символизма не могла не прорваться гедонистическая, эпикуровская эстетика. Но ведь восхваление мгновения — лишь один из признаков общего мировосприятия. И вовсе не только о восторге перед миром, природой и космосом здесь должна идти речь — наоборот, о декадентском неприятии жизни, о нигилизме, которые Ф. Ницше усматривал еще в греческой философии и в раннем христианстве⁵². Отголоски древних идей и образов можно обнаружить и в искусстве 1960-х гг., о чем нам уже приходилось писать⁵³. Если вернуться к импрессионистическим приемам символизма, то они в те годы тоже возрождаются. Жажда открытия настоящего выразил А. Вознесенский в стихотворении «Ностальгия по настоящему»: «Я не знаю, как остальные, / Но я чувствую жесточайшую, / Не по прошлому Ностальгию / Ностальгию по настоящему»⁵⁴.

Мотив ностальгии по настоящему у А. Вознесенского соотносим с поэтическими строчками К. Бальмонта, стремящегося отразить в каждом миге всю полноту бытия. Не случайно В. Брюсов считал символиста Бальмонта, как и Верлена, импрессионистом⁵⁵. «Для него, — писал В. Брюсов о К. Бальмонте, — жить значит быть во мгновениях, отдаваться им... Истинно то, что сказалось сейчас. Что было пред этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Подлинно лишь одно настоящее, только этот миг, только мое сейчас»⁵⁶.

⁴⁹ Герцен А. Собр. соч.: В 30 т. Т. 2. М., 1954. С. 217.

⁵⁰ Там же. С. 294.

⁵¹ Там же. С. 219.

⁵² Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 161.

⁵³ Хренов Н. Художественная культура эпохи надлома империи в цивилизационном контексте // Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философские аспекты. М., 2010.

⁵⁴ Вознесенский А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1984. С. 199.

⁵⁵ Марков В. История русского футуризма... С. 11.

⁵⁶ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 250.

⁴⁵ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 23.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же. С. 22.

⁴⁸ Марков В. История русского футуризма... С. 11.

Однако Брюсов подмечает у Бальмонта и нечто другое: мгновение привлекает поэта и потому, что вызывает к бытию острые и яркие переживания, позволяющие вскрыть тайную красоту вещей и явлений. Это позволяет передать все то, что «живет вне формы человеческой жизни»⁵⁷.

Так мы приходим к констатации близости символистской поэзии тому, что доказывали мыслители той эпохи, представляющие «философию жизни». В фиксации мгновения в соответствии с К. Бальмонтом проявляется смысл эстетического вообще. Сам Бальмонт в очерке «Из записной книжки» признается: «Я живу слишком быстрой жизнью и не знаю никого, кто так любил бы мгновенья, как я. Я иду, я иду, я ухожу, я меняю, я изменяюсь сам. Я отдаюсь мгновению... В свете мгновений я создавал эти слова. Мгновенья всегда единственны. Они слагались в свою музыку, я был их частью, когда они звенели...»⁵⁸. Что же касается гипнотической притягательности в символизме настоящего времени, то даже А. Блок произносит: «Искусство — ноша на плечах, / Зато как мы, поэты, ценим / Жизнь в мимолетных мелочах!»⁵⁹. Однако и Блока посещает прозрение: «Длятся часы, мировое несущие / Ширятся звуки, движенье и свет / Прошлое страстно глядится в грядущее / Нет настоящего, Жалкого — нет»⁶⁰.

А. Блок прекрасно отдавал себе отчет в том, что мимолетность незримыми нитями связана с архаическими представлениями. В статье о Вяч. Иванове он утверждал: «Исследователь, не нарушая мгновений созерцания, снимает с глаз повязку за повязкой, приучая к прозрению мглы, из которой — мы знаем — скоро поднимутся жуткие образы. Когда-то уже снились они: мы в сумерках, как в прошлом; и опять возвращается то, что уснуло в воспоминании»⁶¹. Так улавливается платоновское начало поэзии. Именно на это обращает поэт внимание. Не случайно в той же статье Блок упоминает Платона, для которого познание есть не что иное, как припоминание. Конечно, платонизм Блока опять же идет от В. Соловьева. Е. Трубецкой констатирует представление Соловьева о познании как обновленный и переработанный платонизм: «Платон, как известно, объяснял познание припоминанием вечных божественных идей, с которыми наш ум существенно связан и которые он созерцал когда-то, раньше земной жизни, раньше всяких чувственных впечатлений. Действие идей на наш ум предшествует чувствам и обуславливает возможность всякого познания:

чувства сами по себе не создают идею, а только наводят на нее, создают поводы для ее появления на поверхности сознания. Все эти старые платоновские положения так или иначе нашли себе место в учении Соловьева»⁶².

Импрессионизм пронизывает не только творчество К. Бальмонта, но и подтекст некоторых стихов Ф. Сологуба, которого уж никак невозможно считать проводником «здорового взгляда», так восхищавшего А. Герцена у древних. Наоборот, для Сологуба характерно отрицание жизни, в которой царят пошлость и мещанство. Тем не менее, и он смысл жизни пытался обнаружить не в трансцендентном и в будущем, а в настоящем. Так, в попытке дать характеристику творчеству Сологуба Иванов-Разумник пишет: «И мотивы эти (любви к жизни. — Н. Х.) проходят через все творчество Ф. Сологуба, рядом с мотивами отрицания мира, рядом с настроениями скорби и отчаяния; любовь к жизни и ко всему земному так же присуща Ф. Сологубу, как и другие уже знакомые нам настроения»⁶³. Восприятия и переживания мгновения у Сологуба окрашены пессимизмом. В соответствии с ним смысл жизни следует искать не в будущем, а в переживаниях каждого момента. И вовсе не будущее придает смысл нашей жизни, а настоящее: «Живи и знай, что ты живешь мгновеньем, / Грядущим тайнам, прежним откровеньям, / И думы знойные о тайной цели / Всебытия / Умрут, как звон расколотой свирели / На дне ручья»⁶⁴.

Однако гипноз настоящего далеко не исчерпывает всего символизма. Скорее его характеризует связь мгновения с универсальным, надындивидуальным временем. Здесь гегелевская концепция истории как надындивидуальной логики развития подразумевается, хотя понимается по-иному. По сути, А. Белый подходит к оправданию ницшевского «вечного возвращения» и к осознанию цикличности исторического времени. «Идея вечного возвращения у Ницше, — пишет К. Ясперс, — философски сколь существенна, столь и сомнительна, поскольку для него она была наиболее впечатляющей, тогда как после него никто другой, пожалуй, не был взволнован ею всерьез; для Ницше она составляет решающий момент его философствования, в то время как те, кто осваивал наследие Ницше, пытались большей частью обойтись без нее»⁶⁵. Вечное возвращение — другой принцип понимания исторического процесса, не сводимого к бесконечному становлению. Эта логика становления, если мыслить ее в больших

⁵⁷ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 253.

⁵⁸ Ханзен-Лёве А. Русский символизм... С. 292.

⁵⁹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 115.

⁶⁰ Там же. Т. 1. С. 145.

⁶¹ Там же. Т. 5. С. 12.

⁶² Трубецкой Е. Миросозерцание В. С. Соловьева... С. 253.

⁶³ Иванов-Разумник. О смысле жизни. Ф. Сологуб, Л. Андреев, Л. Шестов. СПб., 1910. С. 71.

⁶⁴ Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 111.

⁶⁵ Ясперс К. Ницше. Введение... С. 477.

длительностях, прерывается; становится понятным: то, что раньше казалось в истории новым, оказывается лишь повторением когда-то уже существовавшего.. Ясперс комментирует: «Все, что есть, уже было бесконечное число раз и еще бесконечное число раз повторится»⁶⁶.

Мотив ницшевского «вечного возвращения» А. Ханзен-Лёве находит в поэзии З. Гиппиус и Ф. Сологуба. Высоко оценив трактат Ф. Ницше о рождении трагедии, Вяч. Иванов утверждает, что в нем немецкий философ сделал подлинное открытие, ибо он впервые назвал то, что составляет суть всякого художественного творения, а именно взаимодействие двух начал — аполлоновского и дионисийского⁶⁷. Именно у Иванова мы обнаруживаем объяснение того, почему Ницше стал для символистов авторитетом: «Обаяние Дионисово сделало его властителем наших дум и ковачем грядущего»⁶⁸. Именно Иванов позволяет установить, откуда у символистов возникает культ мгновения. Было бы неверным подразумевать под мгновением лишь восторг от земного бытия. У них мгновение является оборотной стороной мифологического времени, точнее, того состояния сознания, которое означает свойственный дионисийской стихии выход «из себя», из заданных границ личности и, в конечном счете, выход из времени. Иванов пишет: «Дионисийское состояние знает единый свой, безбрежный миг, в себе несущий свое вечное чудо: каждое мгновение для Ницше — восходящая и посредствующая ступень, шаг приближения к великой грядущей године»⁶⁹. Следующее высказывание Иванова является еще более точной характеристикой времени, каким оно предстает у символистов: «Дионисийское состояние есть выхождение из времени и погружение в безвременное. Дух Ницше весь обращен к будущему; он весь в темнице времен. С трагической силою повествует он, как открылась ему тайна круговорота жизни и вечного возврата вещей, этот догмат древней философии»⁷⁰.

Идея «вечного возвращения» становится значимой и у А. Белого. «Быть может, — говорит один из персонажей в его «Симфонии», — все возвращается. Или все изменяется. Или все возвращается видоизмененным. Или же только подобным. Может быть, возвратившиеся видоизменения когда-то бывшего совершеннее этого бывшего. Или менее совершенны. Может быть, ни более, ни менее совершенны, а равноценны. Быть может, прогресс идет по прямой. Или по кругу. Или и по прямой, и

по кругу — по спирали... И мы живем одновременно и в отдаленном прошедшем и в настоящем, и в будущем. И нет ни времени, ни пространства»⁷¹. С этой точки зрения трудно согласиться с тем, что символисты якобы исходили из исключительной ценности мгновения, т. е. настоящего (это В. Брюсов считал наиболее обращающим на себя внимание в поэзии К. Бальмонта). В том-то и дело: усматривая в мгновении особую ценность, они мыслили его, как и Ф. Ницше, «вечностью, существующей в любой миг, в который любовь каждому охватываемому ею бытию придает совершенство и нетленность»⁷². Именно эта мысль как раз и оказывается значимой для понимания того, почему для символистов миф приобретает столь важное значение. Ведь в мире тоже «нигде нет начала, нигде нет конца — мир постоянно завершен, постоянно весь, всегда середина, всегда начало и конец»⁷³. Эту закономерность Ф. Сологуб формулирует так: «Что было, будет вновь / Что было, будет не однажды»⁷⁴.

Хотя уже Ф. Ницше, реабилитируя миф, ощущает, что витальность покидает модерн, тем не менее, мировосприятие модерна все еще находится в зените, а значит, футуризм представляет силу. Новое художественное направление под названием «футуризм» продемонстрирует, как искусство способно ассимилировать продолжавшее распространяться умонастроение модерна. Как известно, футуризм явился реакцией на распространявшийся в символизме пессимизм. Для символизма пессимизм был органичным, поскольку символисты не могли ограничиться восторгом перед чувственной реальностью. Разделяя религиозные настроения, они возрождали сверхчувственное восприятие мира, а потому не могли не ощутить свое родство с предшествующими художественными эпохами и культурами. В этих эпохах и культурах они искали свое, по сути, «путешествуя» по всем культурам (по античности, Средневековью, Древней Руси, архаическим культурам, культурам Востока...). Так, А. Белый признается, что был теософом до знакомства с теософической литературой. Познакомившись с «Упанишадами», с учениями Лао-цзы и Конфуция, он пишет: «...впечатление от “Упанишад” взворотило все бытие»⁷⁵. Пытаясь осознать свое выпадение из всех форм культуры, признает: «Интерес к Востоку, будирование европейской цивилизации — это был беспомощный вызов по отношению к тому, что должен бы я предпринять; в сущности, волил я революции бытия, революции сознания, которое развертывалось лишь по мере

⁶⁶ Ясперс К. Ницше. Введение... С. 477.

⁶⁷ Ханзен-Лёве А. Русский символизм... С. 105.

⁶⁸ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 295.

⁶⁹ Там же. С. 310.

⁷⁰ Там же. С. 318.

⁷¹ Там же. С. 318.

⁷² Ясперс К. Ницше. Введение... С. 491.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Сологуб Ф. Стихотворения... С. 345.

⁷⁵ Белый А. На рубеже... С. 337.

того, как углубляется революция социальных отношений; последней не было»⁷⁶.

В. Бычков обратил внимание на то, что А. Белый ассимилировал идеи Дионисия Ареопагита: «В начале XX века, в частности, и в теории Андрея Белого, но не только у него, христианская культура возвращается в каком-то смысле “на круги своя”»⁷⁷. И еще: «После нескольких столетий секуляризации и увлечения естественными науками, позитивизмом и материализмом на рубеже мощного скачка бездуховных цивилизационных процессов XX века, культура уже изнутри своей секуляризованной части — мирского искусства — приходит к выводу о существовании абсолютного духовного Начала бытия, Первопричины мира, то есть, проще говоря, старого доброго Бога, которого в рамках новой художественной рефлексии, опосредованной классической немецкой философией, теперь называют Первосимволом, Великим Символом или просто Символом с прописной буквы»⁷⁸.

В этом смысле любопытно увлечение В. Брюсова средними веками, о чем свидетельствует его роман «Огненный ангел», в котором он погружает читателя в быт средневекового Кельна. Рационализм Брюсова — оборотная сторона его тяготения (как символиста) к иррациональному. «Не верил же он, — пишет А. Белый о поэте, — ни в духов, ни в материю; но оборотной стороной этого скептического неверия было огромное любопытство: ко всему темному, неизученному; он сам же ловился на этом любопытстве, с нездоровой любознательностью перечитывая все, что писалось о передаче мыслей на расстоянии»⁷⁹.

К. Бальмонт стремился слиться то «с холодной и жестокой яркостью Мексики, то с безмерностью Ассирии, то с практической мудростью Китая»⁸⁰. Наконец, поэт проявил интерес к раскольникам, в особенности к поэзии секты хлыстов. Известно его тяготение к древним былинам. Так, по поводу его поэтического сборника «Жар-птица» (1908) В. Брюсов писал: «Должно быть, находя, что наши русские былины, песни, сказания недостаточно хороши, он всячески прихорашивает их, приспособляет к требованиям современного вкуса. Он одевает их в одежду рифмованного стиха, выбрасывает из них подробности, которые кажутся ему выходками дурного тона, вставляет в былины изречения современной мудрости, генеалогию которых надо вести от Фридриха Ницше. Но как Ахилл и Гектор были смешны в кафтане XVIII века, так смешны и жалки Илья Муромец и Садко Новгородский в сюртуке декадента»⁸¹.

⁷⁶ Белый А. Между двух революций... С. 429.

⁷⁷ Бычков В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 539.

⁷⁸ Там же. С. 551.

⁷⁹ Белый А. Начало века. С. 313.

⁸⁰ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 277.

⁸¹ Там же. С. 270.

Гораздо более сложна фигура Вяч. Иванова, в поэтике которого уже улавливаются некоторые признаки постмодернизма. Постмодернисты, провозглашая в последних десятилетиях XX в. универсальным приемом деконструкцию произведения, преследовали отрицание умонастроения модерна, трансформировавшегося в нечто вроде идеологии со всеми вытекающими отсюда последствиями. По этой причине они обосновывали необходимость фрагментирования и децентрации произведения, как и выявление в нем элементов, которые модерн вытеснял на периферию. Обычно такие элементы сохраняли связь с предшествовавшими эпохами в истории искусства и по отношению к модерну были явно альтернативными. Но именно эта эстетика выявления в модерне христианских и даже языческих элементов присуща Вяч. Иванову. Собственно, и сама его манера выступать в произведении не от первого лица, а в маске, тоже выдает в нем постмодерниста. «Почти нигде, — пишет В. Брюсов, — он (Вяч. Иванов — Н. Х.) не говорит от первого лица, лучше сказать, от своего лица, предпочитая или надевать различные маски, или искать аналогий своим переживаниям в традиционных образах древних сказаний или исторических событий»⁸².

В христианском Вяч. Иванов стремится обнаружить языческое, и наоборот. По мнению В. Брюсова, идея жертвы, столь знакомая по христианству, у Вяч. Иванова в его работе «Эллинская религия страдающего бога» оказывается в том числе и идеей античного, греко-римского религиозного сознания. Отмечаемая Брюсовым особенность Иванова, связанная со стремлением «в чужом находить свое» — характерная особенность всего символистского пассаизма: «То изречения Библии, то античные мифы (которых, кстати сказать, он показывает себя истинным знатоком), то воспоминания о великих созданиях музыки или пластики, то образы, явившиеся поэту во время его скитаний по разным странам Европы и вокруг Средиземного моря, то откровения индийской мудрости — поочередно дают ему сюжеты для его стихов, позволяя в чужом находить свое»⁸³.

Элементы постмодернизма можно обнаружить не только у Вяч. Иванова, но и у В. Хлебникова. О приемах последнего В. Марков писал: «Излюбленным жанром Хлебникова был жанр отрывка; крупные произведения создавались сложением мелких, “нанизыванием” фрагментов без всякого соблюдения традиционной композиции»⁸⁴. Фиксируемые Марковым особенности характерны именно для постмодернизма. В недрах символизма возник и

⁸² Там же. С. 296.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Марков В. История русского футуризма... С. 18.

футуризм (хотя, определившись, футуризм противопоставил себя символизму). Как утверждает Марков, на стыке символизма и футуризма рождается еще одно направление, обозначаемое как экспрессионизм, элементы которого можно уловить и у Б. Пастернака, и у В. Маяковского⁸⁵.

Искание символистами своего в уже угаснувших культурах было необходимым этапом в осознании своего (искание себя через параллели с Другим). Прежде всего, конечно, они искали в других художественных формах и эпохах формы символического мышления, которые они отождествляли с поэтикой вообще. Так, В. Брюсов пишет: «Поэзия, вообще искусство — от века символичны. Слово не адекватно идее или, если угодно, настроению, чувству, вообще духовному содержанию. Выразить идею можно только в символе. Так и делали все истинные поэты всех эпох и всех народов, в Атлантиде так же, как в Элладе, в средние века, как при Пушкине. Вот почему мы называем и Эхила, и Вергилия, и Гартмана фон Ауэ, и Тютчева нашими братьями. Символическая школа только осознала этот извечный принцип всякой поэзии, всякого искусства. И если вы хотите творить создания художественные, вы должны быть символистами»⁸⁶. Прочтение всей истории искусства как истории символизма не могло не провоцировать критику. Так, во время одной из дискуссий на эту тему философ Л. Лопатин спрашивал: в чем же спецификом символизма как направления, если и Шекспир символист?⁸⁷

Но мысль В. Брюсова можно проиллюстрировать связью символистов с великими поэтами XIX в. Тот же мотив ностальгии фиксируется и у А. Фета. В одном из его стихотворений мы находим: «Льни ты хотя б к преходящему, / Трепетной негой манящему, / Лишь одному настоящему». Комментируя это стихотворение и сближая К. Бальмонта с А. Фетом, В. Брюсов утверждает, что оба поэта знали только настоящее. Несмотря на несходство, в их стихах есть родственные черты: они демонстрируют способность всецело исчезать в данном мгновении, забывая все, что было до него и абстрагироваться от того, что может за ним последовать»⁸⁸.

Потребность улавливать в чужом свое, а чужое видеть в угаснувших культурах, предполагает расшифровку своего. А своим в данном случае являлись именно формы символического мышления, адекватным выражением которого был миф. Вот почему свое творчество символисты называли мифотворчеством. По этому поводу В. Брюсов пишет

следующее: «В период своего расцвета символизм охотно обращался к античным (эллинским) мифам, вообще к народным сказаниям и легендам, большая часть которых построена по принципу символа. Иные символисты даже любили называть свою поэзию “мифотворчеством”, созданием новых мифов»⁸⁹. Здесь в суждениях Брюсова ощущается даже самокритика. Отметив, что поэты проявляли интерес к Элладе и Риму, Ассирии и Египту, сказаниям Эдды и мифологии полинезийских дикарей, к мифической Атлантиде и Средневековью, он говорил, что символистская поэзия превращалась в какой-то гербарий прошлых веков. Это обстоятельство свидетельствует о пассаизме символистов как одном из главных признаков их поэзии.

Такие «прогулки» по иным мирам и культурам были следствием нарушения преемственности с непосредственно предшествующими художественными эпохами. Пассаизм символизма был выражением необходимости познать себя. Ведь в творческих экспериментах символизма утверждала себя идея того, что угаснувшие эпохи окончательно не исчезают. История постоянно возвращается к уже, казалось бы, исчерпанному, подхватывает, развивает и делает актуальным. По сути, символисты ближе к циклической, а не к линейной логике развертывания исторического процесса. Пассаизм как признак символизма бросается в глаза не только в начале XXI в., с точки зрения исторической дистанции. Эту особенность и сами символисты осознавали. Так, реагируя на наскоки футуристов на символизм, В. Брюсов заявлял, что они спровоцированы пассаизмом символистов: «Я вполне понимаю возникновение футуризма. Это — порождение современных больших городов, той культуры, о которой так хорошо сказал Игорь Северянин, что она “гнила, как рокфор”. С одной стороны, началось повальное увлечение стариной. Маринетти и его товарищи стоном застонали от того преклонения перед старой Италией, которое современным итальянцам жить не дает. А у нас разве лучше? Да одна эпидемия неожиданного восторга перед старыми иконами, которая охватила сейчас всю Россию (а кажется, и не одну Россию), чего стоит! Понятно, что художники завопили: “К черту старину! Мы хотим жить сегодня, а не третьего дня!”»⁹⁰. Брюсов как бы оправдывает альтернативу в поэзии, которой оказываются футуризм и акмеизм: «Напротив, совершенно радикальным был протест раннего футуризма, означившегося около 1910 года. Критика футуристов была по больным местам символизма; в их теоретических построениях было

⁸⁵ Марков В. История русского футуризма... С. 294.

⁸⁶ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 419.

⁸⁷ Белый А. Между двух революций... С. 276.

⁸⁸ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 255.

⁸⁹ Там же. С. 470.

⁹⁰ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 418.

много справедливого. Футуристы прежде всего хотели быть поэтами современности, жестоко высмеивая преувеличенный историзм символистов. Рассудительности символистов футуристы противопоставляли требование, чтобы поэзия непосредственно говорила образами чувственности»⁹¹.

Если символисты продолжали традицию романтизма и потому их пессимизм логично вытекал из этой традиции, то футуризм был пронизан мировосприятием модерна, т. е. безудержной жадной инновации, отрицанием и прошлого, и всякой традиции вообще. В этом футуризм, не порывая окончательно связи с символизмом, возвращался к просветительской традиции, точнее к традиции модерна. Это очевидно хотя бы по тактике В. Маяковского, создавшего известную группу ЛЕФ («Левый фронт искусств»), целью которой было приспособить авангард к коммунистической идеологии⁹². Но ведь та идеология была прямым порождением просветительских идей. Противопоставлять символизм и футуризм в искусстве

начала XX в. не просто. Именно от символизма тянутся нити, которые в различных течениях художественного авангарда получают свое продолжение. Да и сам футуризм во всех его индивидуальных проявлениях, как это формулирует В. Марков, есть не что иное, как постсимволистское движение в русской поэзии 1910–1930-х гг., объединявшее все авангардистские силы⁹³.

Таким образом, выдвигая для обсуждения свои тезисы, касающиеся эстетики символизма, мы стремились продемонстрировать те «геологические» сдвиги, что происходили в искусстве начала XX в. Пытаясь их осмыслить, мы обнаружили и нечто большее — попытались понять символизм как духовное ядро возникающей и проходящей начальный этап становления альтернативной культуры. При этом мы не обошли вниманием то обстоятельство, что сами символисты процесс творения не только искусства, но и жизни и культуры осознавали, о чем свидетельствуют сопровождавшие их творчество теоретические идеи.

Список литературы:

1. Безансон А. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М., 1999.
2. Белый А. Между двух революций. М., 1990.
3. Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989.
4. Белый А. Начало века. М., 1990.
5. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994.
6. Бычков В. Русская теургическая эстетика. М., 2007.
7. Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001.
8. Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. СПб., 2006.
9. Иванов В. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.
10. Иванов-Разумник. О смысле жизни. Ф. Сологуб, Л. Андреев, Л. Шестов. СПб., 1910.
11. Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000.
12. Трубецкой Е. Миросозерцание В. С. Соловьева. Т. 1. М., 1995.
13. Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев, 1991.
14. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.
15. Ханзен-Лёве А. Русское сектантство и его отражение в литературе русского модернизма // Русская литература и религия. Новосибирск, 1997.
16. Хренов Н. Ренессанс в отечественной эстетике конца 1950-х – начала 1960-х годов в контексте становления культуры идеационального типа // Искусствознание. 2009., № 1–2.
17. Хренов Н. Художественная культура эпохи надлома империи в цивилизационном контексте // Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философские аспекты. М., 2010.
18. Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998.
19. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб., 2004.

References (transliteration):

1. Bezanson A. Zapretnyy obraz. Intellektual'naya istoriya ikonoborchestva. M., 1999.
2. Belyu A. Mezhdvu dvukh revolyutsiy. M., 1990.
3. Belyu A. Na rubezhe dvukh stoletiy. M., 1989.

⁹¹ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 472.

⁹² Марков В. История русского футуризма... С. 322.

⁹³ Там же. С. 325.

4. Belyy A. Nachalo veka. M., 1990.
5. Berdyaev N. Mirosozertsanie Dostoevskogo // Berdyaev N. Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva. T. 2. M., 1994.
6. Bychkov V. Russkaya teurgicheskaya estetika. M., 2007.
7. Gaydenko P. Vladimir Solov'ev i filosofiya Serebryanogo veka. M., 2001.
8. Gaym R. Romanticheskaya shkola. Vklad v istoriyu nemetskogo uma. SPb., 2006.
9. Ivanov V. Dionis i pradionisiystvo. SPb., 1994.
10. Ivanov-Razumnik. O smysle zhizni. F. Sologub, L. Andreev, L. Shestov. SPb., 1910.
11. Markov V. Istoriya russkogo futurizma. SPb., 2000.
12. Trubetskoy E. Mirosozertsanie V. S. Solov'eva. T. 1. M., 1995.
13. Florovskiy G. Puti russkogo bogosloviya. Kiev, 1991.
14. Khanzen-Leve A. Russkiy simbolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Ranniy simbolizm. SPb., 1999.
15. Khanzen-Leve A. Russkoe sektantstvo i ego otrazhenie v literature russkogo modernizma // Russkaya literatura i religiya. Novosibirsk, 1997.
16. Khrenov N. Renessans v otechestvennoy estetike kontsa 1950-kh – nachala 1960-kh godov v kontekste stanovleniya kul'tury ideatsional'nogo tipa // Iskusstvoznanie. 2009., № 1–2.
17. Khrenov N. Khudozhestvennaya kul'tura epokhi nadloma imperii v tsivilizatsionnom kontekste // Iskusstvo epokhi nadloma imperii: religioznye, natsional'nye i filosofskie aspekty. M., 2010.
18. Etkind A. Khlyst. Sekty, literatura i revolyutsiya. M., 1998.
19. Yaspers K. Nitsshe. Vvedenie v ponimanie ego filosofstvovaniya. SPb., 2004.