



Н.А. Хренов

Искусство как средство реформирования культуры: опыт символизма (начало)

Аннотация. В статье исследуется художественное течение символизма (преимущественно в литературе) и анализируется его роль в развитии русской культуры, в актуализации интереса к Востоку, к средневековому искусству. Прослеживается связь русского символизма с европейской философией романизма и экзистенциализма.

Ключевые слова. Искусство, культура, литература, символизм, романтизм, философские основания.

Символизм – одно из самых ярких художественных течений в русском искусстве рубежа XIX-XX веков. Его представляли десятки замечательных художников, поэтов и композиторов. Однако длительное время это направление не изучали. Этому были причины идеологического и политического характера. Революция 1917 года перечеркнула многие биографии. Некоторые из деятелей искусства Серебряного века, например, Бунин, Мережковский, Гиппиус, Северянин, Вяч. Иванов, Бальмонт, Цветаева, Бурлюк, Ходасевич и другие оказались в эмиграции. Другие были арестованы и погибли в лагерях, как это произошло с Клюевым, Мандельштамом, Лифшицем и другими. Были и те, кто после революции оставался в России, например, Блок, Брюсов, Белый, Хлебников, Маяковский, Ахматова, Есенин, Пастернак. Но некоторые из них ушли из жизни сразу же после революции. Другие не имели возможности плодотворно творить, как это было до революции. Среди названных имен есть и имена представителей символизма. Революция вызвала к жизни совсем другие художественные формы. Искусство стало объектом жесткой государственной регламентации.

Собственно, сами деятели символизма тоже ставили вопрос о необходимости радикальных перемен. Все они грезили о наступлении принципиально новой культуры, и ее смысл сводили не только к искусству. Они были порождением переходного времени и эту переходность осознавали. Так, А. Белый констатировал: «... И мы смутно предчувствуем, что стоим на границе двух больших периодов развития человечества» [1]. В таких пограничных ситуациях кризис и вырождение являются оборотной стороной возрождения. Поскольку символизм возникает на границе двух эпох, то его «мертвит вечерняя заря аналитического периода, его животворит заря нового дня» [2]. Творчество символистов явилось следствием распада и переходности. Но, с другой стороны, они и сами были активными участниками такого перехода, призывая творить саму жизнь, а не ограничиваться созданием только художественных ценностей. Но когда этот переход начал реализовываться в виде трех русских революций, то он принял совсем не те формы,

о которых символисты мечтали. Культурные идеалы и цели были вытеснены жесткими идеологическими установками государства.

Многие проявления символизма, да, собственно, и сам символизм были подвергнуты резкой критике. Так, в 1918 году имя В. Соловьева Ленин вычеркнул из списка имен тех выдающихся русских людей, которых новая власть имела намерение увековечить. Только за одно упоминание о В. Соловьеве могли отправить в лагерь [3]. Критические оценки в адрес всей этой эпохи прозвучала из уст М. Горького во время его выступления на Первом съезде советских писателей в 1934 году. Блистательное в художественном отношении начало XX века М. Горький рассматривал как эпоху морального разложения и интеллектуального обнищания. Критика пролетарского писателя была обращена, в том числе, против Д. Мережковского, Ф. Соллогуба, Л. Андреева и других [4]. Создаваемая большевиками культура резко расходилась с символистскими проектами переустройства жизни.

Известна, например, идея Вяч. Иванова создания соборной культуры, которая должна была сменить индивидуалистическую культуру. Казалось бы, такая культура и стала после революции 1917 года реальностью. Но вот что писал по поводу этого расхождения между идеалами символистов и реальностью Н. Бердяев. «И какая ирония судьбы! В России индивидуализм культурного творчества был преодолен, и была сделана попытка создать всенародную, коллективную культуру. Но через какой срыв культуры! Это произошло после того, как был низвержен и вытеснен из жизни весь верхний культурный слой, все творцы русского ренессанса оказались ни к чему не нужными и в лучшем случае к ним отнеслись с презрением. «Соборность» осуществилась, но сколь непохожая на ту, которую искали у нас люди XIX и начала XX века» [5].

Такое отторжение и символизма, и всего Серебряного века, в центре которого оказался именно символизм, привел к тому, что все это наследие новым поколениям оказалось неизвестным. В своих мемуарах, выходявших в эпоху оттепели, И. Эренбург констатировал: «Наша молодежь ничего не знала о Мейерхольде, никогда не читала стихов Мандельштама или Марины Цветаевой, не видела холстов прекрасных наших художников – раннего Кончаловского, Лентулова, Ларионова, Шагала, Малевича, Фалька» [6]. Такая же судьба постигла большинство представителей символизма. А между тем, как писал еще в 1919 году В. Кандинский о рубеже XIX-XX веков, это «начало одной из величайших эпох в духовной жизни человечества» [7].

По-настоящему глубокое проникновение в смысл символизма началось ближе к концу XX века. Возникшая в это время смута как следствие надлома большевистской империи напомнила смуту, что имела место в конце XIX-го и в начале XX века. Имея в виду эту созвучность, П. Гайденок пишет: «Русская смута, начавшаяся, вероятно, еще до первой революции, где-то в последнее десятилетие XIX столетия, судя по всему, еще не закончилась, и конец XX века в России возвращается к его началу» [8]. Приходится констатировать: мы не так далеко ушли от времени символизма.

Действительно, и тогда, и позднее происходило то, что можно назвать надломом, а затем и распадом империи. В последний раз речь идет о большевистской империи. В 1903 году А. Блок ощущал не только приближение свободы, но и появление «народного умирителя», который на развалинах старой империи построит новую. «Кто же поставлен у власти? / Власть не хочет народ / Дремлют гражданские страсти: / Слышно, что кто-то идет / Кто ж он, народный смиритель? / Темен, и зол, и свиреп: / Инок у входа в обитель / Видел его и ослеп» [9].

Сами символисты постоянно проводили параллели между своей эпохой и некоторыми удаленными эпохами, например, с эллинистической эпохой. В связи с этим вспоминается мысль Ж.-Ж. Руссо о том, что искусство не расцветает в благополучные и стабильные эпохи, что его подъему сопутствует разложение нравов и вообще государств. Ж.-Ж. Руссо напомнил: как только в Египте родились философия и изящные искусства, он был завоеван греками, римлянами и арабами и т.д. По мнению Руссо, та же судьба постигла и Грецию. Но этого не избежал и Рим. «Наконец, – пишет он, – эта столица мира, поработившая столько народов, сама впадает в порабощение и погибает накануне дня, когда один из ее граждан был признан законодателем изящного вкуса» [10]. Эту мысль символисты могли обнаружить у своего кумира Ф. Ницше. Именно Ф. Ницше формулировал: «Культура обязана высшими своими плодами политически ослабленным эпохам» [11]. Но именно такой и была эпоха «цветущей сложности» русской культуры рубежа веков. Культура Серебряного века цвела в ситуации надлома и разложения империи.

Период реабилитации символизма развертывался в эпоху «оттепели» как признака надлома уже большевистской империи. Как известно, эта эпоха началась с середины 1950-х годов. Любопытно, что время символизма тоже воспринималось «оттепелью». Д. Мережковский в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» писал: «Мы живем в странное время, похожее на оттепель» [12]. Удивительное совпадение в восприятии эпох. Времени первой, и второй оттепели – это время того, что можно даже назвать «ренессансом» искусства. Применительно к началу русского XX века это утверждение не является преувеличением. П. Гайденок пишет: «В культуре русского Серебряного века многое напоминает происходящее в европейском XV и XVI веках [13].

Но, может быть, это только сегодня эта эпоха так воспринимается? Но «ренессансом» начало XX века воспринималось, в том числе, и самими символистами, например, В. Брюсовым и Д. Мережковским. Правда, для них славянский Ренессанс – не просто повторение западного Ренессанса. Н. Бердяев пишет: «Если эпоха Возрождения была возвратом к жизни земной, то наша эпоха есть начало возрождения религиозного смысла жизни, соединения правды язычества с правдой христианства, начало новой эры, связанной с динамическим переворотом в мистической основе мира» [14]. Действительно, славянский Ренессанс, началом и выражением которого Д. Мережковский считал символизм, был в то же время и религиозным Ренессансом.

Надлом империи способствовал нарушению преемственности культуры. Это проявилось в том, что символизм отрицает непосредственно предшествующую культуру и реабилитирует ту, что составляла ее подпочву, то, что было вытеснено из культуры, пребывая на положении маргинальных явлений. Жесткая просветительская традиция многое вытеснила в подсознание. Символизм радикально переосмысляет такую установку. Например, он проявлял интерес к архаике, к религиозному подполью, о чем превосходно пишет А. Эткинд в исследовании «Хлыст» [15]. Символизм словно иллюстрирует известное положение представителей русской «формальной» школы о том, что в истории литературы постоянно происходит чередование официальных и неофициальных пластов. Об этом же свидетельствует и философское наследие В. Соловьева, пытающегося возродить гностические системы. Ради этого он путешествует в места, в которых еще существовали секты, сохраняющие память о гностицизме. Так он, например, посетил Египет.

Символизм демонстрирует отрицание официальных, а точнее, уже ставших традиционными пластов и прорыв бессознательного в культуру в сознание. Такой прорыв

– следствие переходности эпохи. Наверное, именно это обстоятельство и позволяет видеть в символизме истоки искусства XX века, что не удивительно, ведь сам символизм – продолжение традиции романтизма. А по поводу значения романтизма для искусства XX века Х. Зедльмайр сказал так: «...Многие течения современного искусства XX века оказываются последними и самыми решительными отпрысками романтического рода» [16].

Что нового внесли символисты в историю искусства? Какие аспекты их творчества свидетельствуют о новых эстетических открытиях? В чем состоит смысл этих открытий, и являются ли они, действительно, открытиями? И вообще, что сегодня из их наследия продолжает быть актуальным? Этот вопрос нередко символисты задавали и сами. Так, А. Белый пишет: что же особенного внесли в историю искусства символисты? [17]. Символизм – это течение, более того, движение. Его смысл не сводится к художественному стилю. Как сформулировал А. Белый, это мирозерцание. Символизм больше, чем искусство. Ведь символисты мечтали строить другую культуру на новых основаниях. Они также размышляли о новом типе личности. Кем они были – эти представляющие символизм люди? Как получилось так, что они могли объединиться в некое сообщество, создавшее новую эстетическую систему и оставившую след в последующей истории искусства?

Спустя столетие можно констатировать, что интерес к символизму, возникший еще в среде шестидесятников, продолжается вплоть до сегодняшнего дня. Сегодня мы вслед за самими символистами, назвавшими свою эпоху русским Ренессансом по аналогии с западным Ренессансом XV-XVI веков, и в самом деле был эпохой славянского Ренессанса. Надлом империи обострил проблему преемственности в процессе смены поколений. Раз оттепель всегда означает активность молодых, то дух молодости не мог не проявиться и в символизме. В эстетике символизма ощущается болезненное переживание и разрыва в межпоколенной преемственности, и необходимости в таком разрыве, что на предыдущих этапах истории не имело такого значения. Распад империи означает распад связей между поколениями вплоть до противопоставления. Новое поколение подчеркивает свое несходство с предшествующим поколением. В России так было в 60-е годы XX века. Так было и в 60-е годы XIX века.

Но в еще большей степени это расхождение между поколениями бросается в глаза на рубеже XIX-XX веков. В 1914 году В. Хлебников пишет статью, в которой выводит «закон» о смене поколений [18]. Его смысл – в циклической схеме расхождений между поколениями в истории. То, что предыдущее поколение оценивало плюсом, новое поколение начинает воспринимать со знаком минус. У А. Белого проблематика смены поколений подается как решающая в возникновении символизма. У него символисты – новое поколение, отважившееся сказать XIX веку решительное «нет». Этот век он отождествляет с «отцами». Он пишет: «наше «нет» брошено на рубеже двух столетий – отцам» [19]. Первоначально солидарность тех, кого будут называть «символистами» потенциальна. Они еще находятся в подполье («В начале столетия выползаем на свет; завязываются знакомства, общение с подпольщиками, о которых вчера еще и не подозревали мы, что таились они где-то рядом») [20]). Будущая общность – еще в катакомбах. А. Белый употребляет слово «катакомбы». В статье «Крушение гуманизма» А. Блок тоже пользуется этим словом. Он пишет: «В наше катастрофическое время всякое культурное начинание приходится мыслить как катакомбу, в которой первые христиане спасали свое духовное наследие» [21].

Еще немного, и символистов будут называть сектой. Однако более удачными были определения символизма у В. Ходасевича. Так, в статье о Н. Петровской («Конец

Ренаты») он для обозначения символизма прибегает к слову «орден», а в статье о В. Брюсове использует слово «фаланга», знакомое по нигилистам XIX века, последователям Ш. Фурье понятие. Но, как и фаланга нигилистов, фаланга символистов требовала организации. Как известно, ее жестким организатором был В. Брюсов. «Он (Брюсов – Н. Х.) основал «Скорпион» и «Весы» и самодержавно в них правил; он вел полемику, заключал союзы, объявлял войны, соединял и разъединял, мирил и ссорил» [22].

Определиться в своем противостоянии старшему поколению символистов помогал Ф. Ницше, оценивающий свою эпоху как переходную, когда «значение всех вещей должно быть определено заново» [23]. В своем исследовании о Ф. Ницше К. Ясперс пишет: «Молодости свойственно требовать, чтобы все до основания изменилось; не замечая необходимого в реальной жизни тяжелого труда, покидая историческую основу, доверяясь абсолютному, она полагает, что нужно, воодушевившись необъятными далями созерцаемого и долженствующего, коренным образом заново создать свое бытие» [24]. Но именно эту цель – заново создать бытие и преследовали символисты. Символисты – подпольщики, они – из катакомб. Они – разрушители старого и строители нового.

В статье 1906 года А. Блок вспоминает М. Бакунина и его знаменитый тезис: страсть к разрушению есть вместе с тем и творческая страсть [25]. Если этот тезис во всем своем радикализме, может быть, и нельзя приложить к деятельности символистов, зато без него едва ли удастся осмыслить опыт разбуженных символистами авангардистов, восставших, в том числе, и против символистов. А. Белый ощущает себя борцом со старым бытом. Старый быт ассоциируется с мещанством. Но задуманная А. Белым революция быта превращается в программу разрушения, как он выражается, «тысячелетней культуры, выветрившейся в тысячелетний склероз» [26]. Разрыв между поколениями болезненно ощущает А. Блок, о чем свидетельствует его поэма «Возмездие». Эпиграф к ней «Юность – это возмездие» поэт берет из драмы Г. Ибсена «Строитель Сольнес». Его поэма навеяна смертью отца. Но семейная тема у поэта перерастает в тему смены поколений.

Распад и возрождение – две стороны одного противоречивого процесса. С возрождением ассоциируется дух молодости, устремленной в будущее. Символисты отдавали отчет в том, что их творчество – начало тех значительных процессов, которые могут получить развитие в будущем. В. Брюсов писал: «В человеке сегодняшнего дня есть проблески тех алканий и утолений, которые диким вихрем наполнит души наших грядущих братьев» [27]. В. Ходасевич назвал символистов орденом, имея в виду, что они были не просто поэтами, художниками (Врубель, Нестеров, Рерих, Борисов-Мусатов и др.) или композиторами (Скрябин, Стравинский и др.), но мыслили себя реформаторами культуры. Они представляли себя теми, кто творит не просто искусство, но саму жизнь. В. Ходасевич точно говорит, что символизм совсем не хотел быть только художественной школой или литературным течением («Это был ряд попыток, порой истинно героических, – найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства» [28]).

Сами символисты усматривали своих предшественников в разных эпохах, культурах и лицах. Так, Д. Мережковский проводил параллель между упадочной эпохой Юлиана Отступника, о котором он, кстати, написал роман, и рубежом XIX-XX веков. «Да, – писал он, – они похожи на нас, эти странные, одинокие и утонченные эстеты, риторы, софисты, гностики IV века» [29]. Как и многое в России, первоначально символизм отталкивался от символизма в его западном варианте. Он – порождение западного символизма. Если иметь в этом смысле не только Россию, но и Запад, где символизм впервые и рождается, то истоки нового течения связаны с именами Бодлера, Верлена, Рембо и Малларме. Следовательно, можно утверждать, что во французской литературе элементы поэтики

символизма были реальными уже на рубеже 1870-80-х годов, хотя говорить о символизме как литературном движении было еще рано [30].

В истории символизма в его французском варианте отмечается несколько этапов. Начало первого этапа связывается с 1880-ми годами, когда в поэзии активизируется столь представительное для символизма музыкальное начало, которое, как считал И. Анненский, вообще является опознавательным знаком поэтики символизма [31]. В 1886 году появилась знаменитая статья Ж. Мореаса «Литературный манифест символизма», с которой начинается и самосознание этого течения, и само это течение. Это течение уже становится модным. Что касается русского символизма, с появления которого начинается вообще весь Серебряный век, то здесь можно фиксировать два поколения символистов: первое (1890-1900-е годы) и второе (1900-1910-е годы) [32]. Хотя можно говорить также и о предсимволистах (Фет, Тютчев и т.д.). Здесь следовало бы упомянуть и В. Соловьева, хотя его рецензии на первые опыты символистской поэзии были резко отрицательными. В частности, в начинающем поэте В. Брюсове он не смог разглядеть будущего большого поэта [33]. Ранний символизм представлен именами Мережковского, Минского, Фофанова, Случевского. Реагируя на первые опыты символистов, В. Соловьев отмечал: «Порода существ, именующихся русскими символистами, имеет главным своим признаком чрезвычайную быстроту размножения» [34]. Латентный период символизма, падающий на 1890-е годы, связан с именами Брюсова, Бальмонта, З. Гиппиус, Соловьева, А. Добролюбова, Анненского, Мережковского, Ф. Соллогуба, Н. Минского, К. Фофанова, К. Случевского. В 1900-е годы расцветает творчество Вяч. Иванова, А. Белого, А. Блока, С. Городецкого, М. Волошина и др.

Но в еще большей степени русский символизм явился наследником западного романтизма. Констатируя влияние на русских символистов французского символизма, а также немецкого романтизма, П. Сакулин писал: «С 1890-х годов начинает развиваться особое литературное движение, получившее название: “декадентства”, “символизма”, “модернизма”. Движение это, представляющее близкую параллель тому, что совершалось на Западе, продолжает существовать и до сих пор, а современные ученые обнаруживают тенденцию подводить его под общее понятие “неоромантизма”» [35]. Известны симпатии романтизма к Средним векам. То же самое характерно и для символизма. В этот период Россия вспоминает и собственное Средневековье, а также свои византийские ориентации, о чем, например, свидетельствует живопись М. Врубеля. В Серебряном веке возрождалось не только искусство уже угаснувших великих культур за пределами России, но и искусство Древней Руси. Новое открытие средневекового русского искусства было частью наметившейся с этого времени общей реабилитации Средневековья, что свидетельствовало о возрождении традиции романтизма.

В своей книге, имевшей целью представить русский символизм западному читателю и написанной в 50-е годы XX века, Ф. Степун справедливо связывает новые веяния в русском искусстве рубежа XIX-XX веков с именами поэта и литературного критика Дмитрия Мережковского и философа и поэта Владимира Соловьева. Он называет их даже отцами-основателями нового движения [36]. Что касается В. Соловьева, который был не только философом, но и поэтом, то, по словам Ф. Степуна, не создав свой собственной поэтической формы, именно он стоял в начале русского символистского движения [37]. А. Козырев утверждает, что именно стихи самого В. Соловьева в сознании поэтов – младосимволистов стали манифестом нового мироощущения [38].

В большей или меньшей степени символистов объединяла общая художественная установка. Более точное представление об этой установке можно обнаружить у Вяч. Иванова, который попытался передать суть поэтики символизма. Она заключалась в том,

чтобы воспринимающего символистскую поэзию превратить в сотворца. Это означало необходимость разбудить воображение воспринимающего с помощью неуловимого намека. Доказывая эту мысль, Вяч. Иванов констатирует близость этого приема, как и вообще символизма к импрессионизму. Это означает способность с помощью этого приема «вызвать ряд представлений, способных возбудить ассоциации, совокупность которых заставляет угадать и с особою силою воспринять предмет или переживание, преднамеренно умолчанные, не выраженные прямым обозначением, но долженствующие быть отгаданными» [39]. Сходство символизма и импрессионизма улавливал и В. Соловьев, анализируя стихи К. Случевского [40]. Однако прием, используемый символистами для того, чтобы сделать воспринимающего сотворцом, скорее заимствован в восточной поэзии и восточном искусстве, что не удивительно, ведь именно в этот период искусство начинает активно черпать поэтические приемы Востока.

Конечно, невозможно свести все, что происходило в русском искусстве этого времени, к символизму. Да даже и те, кто представлял символизм или даже примыкал к нему, в понимании символизма расходились. Несомненно, символизм – это художественное течение, возникшее в конкретную историческую эпоху и несущее на себе печать переходной эпохи. Однако сами символисты находили в разных эпохах истории искусства такие формы, которые оказывались родственными этому художественному течению. В конце концов, некоторые из них вообще находили, что искусство в принципе символично и не просто искусство отдельных эпох, но все искусство. Так, отвечая на вопрос, что нового внесли символисты, А. Белый отвечал: они осознали, что искусство до конца символично [41]. Чтобы разобраться в сущности этого мирозерцания, необходимо вчитаться в те определения символизма, которые можно найти у самих представляющих это течение поэтов и художников.

Может быть, для расшифровки сущности символизма более пригодна концепция Вяч. Иванова, в большей степени предстающая теорией, а не эссеистикой, в жанре которой излагали свои идеи символисты. Концепция символизма у него возникает на основе заново выстроенной философии истории искусства, напоминающей гегелевскую концепцию истории искусства. Весьма показательно, что, пытаясь представить новое направление, Вяч. Иванов вынужден начать с исходной точки истории искусства как истории духа. Для распознавания символизма он исходит из двух принципов искусства – принципа ознаменования и принципа преобразования. В соответствии с первым принципом творит художник – реалист, который по отношению к своему предмету оказывается чисто восприимчивым, рецептивным. Его целью является принятие объекта в свою душу. Что касается второго принципа, то его представляет художник – идеалист, который не просто воспринимает объект, но вкладывает в него подсказанные субъективными ассоциациями новые смыслы.

В соответствии с Вяч. Ивановым на ранних этапах истории искусства господствовал принцип ознаменования. На основе этого принципа развивается то, что теоретик называет реалистическим символизмом, который еще тесно связан с религией. Однако по мере развития индивидуализма и свободы искусства от религии утверждает себя вторая тенденция, в которой все определяет не религиозная, а эстетическая стихия. Это более поздняя стихия утверждает себя по мере секуляризации общества. Она становится основой той тенденции в истории искусства, которую Вяч. Иванов называет идеалистическим символизмом. Активизация символического идеализма уже имела место в античной культуре, особенно с IV века до новой эры.

Однако хотя индивидуалистическое начало в античности и получило развитие, но наиболее полное развитие оно все же получит лишь в христианской культуре. Тем не

менее, в Средние века принцип означенности вытесняет принцип преобразования. Поворотным моментом в истории искусства стал Ренессанс. Тогда принцип преобразования снова становится определяющим («Искусство означенностное должно было уступить господство идеалистическому искусству только с возникновением того индивидуализма и скепсиса, которые возвестили начало новой истории» [42]). В истории эти два принципа – означенности и преобразования вещей, по сути, определили несходство культур. В средневековой культуре утвердился принцип означенности, в культуре Ренессанса – принцип преобразования. Выявление этих исторических истоков важно для самоопределения символизма.

Не отвергая опыт Ренессанса, символизм ощущает свою близость к средневековому искусству и к такому позднему течению, как прерафаэлиты, для которых поэтика средневекового искусства оказалась снова идеалом. Так, в качестве движения искусства к символизму Вяч. Иванов называет и прерафаэлитов [43]. Начиная с Ренессанса, в искусство вторгается стихия субъективного, лирического произвола. Эпоха субъективизма актуализирует столь значимую для предшествующих этапов соборную стихию или дух коллектива. Романтизм с его интересом к мифологии и фольклору, сохраняющих соборное начало, следует связывать с сопротивлением наметившейся и все более утверждающейся тенденции идеалистического символизма. Естественно, что подобные художественные пристрастия в романтизме способствовали активизации принципа означенности.

Итак, заключает Вяч. Иванов, до XX века определились «два равнодействующих и соревнующихся между собой принципа художественной деятельности: с одной стороны, принцип означенностный, принцип обретения и преображения вещи, с другой – принцип созидательный, принцип изобретения и преобразования» [44]. Пока то, что сообщает Вяч. Иванов, лишь предыстория символизма. Сейчас самое главное – уяснить, какое же из этих двух принципов получает продолжение в возникшем на рубеже XIX-XX веков течении. Чего же больше в символизме: реалистического символизма или идеалистического символизма? Однако Вяч. Иванов не спешит с выводами, поскольку, как он полагает, собственно символизм еще не развился до своих зрелых форм и, следовательно, ответить на поставленный вопрос не так просто. Обращаясь непосредственно к художественным явлениям, которые принято относить к классике символизма, а именно, к известному стихотворению Бодлера «Соответствия», Вяч. Иванов утверждает, что это стихотворение является примером принципа означенности, ибо поэт здесь не присваивает объекту субъективные смыслы, а в самом этом объекте находит присущие ему смыслы. Однако новая поэзия продолжает также и линию идеалистического символизма.

Таким образом, символизм предстает чем-то вроде гибрида. Не отрекаясь от опыта искусства, утверждающегося с эпохи Ренессанса, он оказывается чувствительным к «ушедшим под землю ключам средневековой мистики». Для него характерно «прислушивание к их глубокому рокоту, предчувствие нового откровения явной тайны о внутренней жизни мира и смысле ее» [45]. Таким образом, четкая определенность отсутствует и в собственно самом проявлении символизма, и, в том числе, в понимании того, что такое символизм. Под символом понимается и мистическое постижение объективной сущности, и в то же время некий условный знак, в котором получает выражение личное самоопределение. Тем не менее, не отрицая опыта реалистического символизма, сам Вяч. Иванов склонен все же высоко оценивать те произведения и тех художников, которые к реалистическому символизму находятся ближе всего.

Собственно, ведь именно возвращение к этому принципу и его утверждение в искусстве рубежа XIX-XX веков порождает и столь явный интерес искусства к мистике, мифологии, религии. Поэтому все размышления символистов об искусстве не обходятся без имен известных в истории и, в том числе, средневековых мистиков, таких, например, как Мейстер Экхарт и Якоб Беме. Без этого увлечения мистикой трудно осознать смысл стихотворения В. Соловьева «Три свидания», навеянные видениями святой Софии, именуемой в стихах его Подругой Вечной. Для символизма это стихотворение В. Соловьева стало таким же манифестом, как и упомянутое стихотворение Бодлера.

Для символистов авторитетом являются также романтики, например, Новалис и, в частности, близкие романтизму такие философы, как Шеллинг и Ницше, пытающиеся воскресить в современной культуре миф. Наконец, символисты оказались близки тому, что в эту эпоху называли «новым религиозным сознанием» Представляя принципиально новое течение в искусстве, они активно искали своих предшественников в предшествующей истории искусства. Так, в качестве одного из таких предшественников Вяч. Иванов представлял Ф. Тютчева. Улавливая в его поэзии преобладание воспринимаемого над воспринимающим, Вяч. Иванов прямо называет Ф. Тютчева представителем реалистического символизма, ведь у него «первообразы древнего вещего творчества и в нем будят это родовой памяти» [46].

Смысл символизма А. Белый выводил, однако, из оппозиционной по отношению к раннему модерну философии Шопенгауэра. «Шопенгауэр различием форм познания наглядного, созерцательного, интуитивного от познания мыслящего, отвлеченного и предпочтением, отданным первой форме, – пишет А. Белый, – не только обосновал в противовес методу логическому метод символический, но и предоставил возможность в будущем придать все значение этому методу» [47]. Предвосхищая идеи современных концептуалистов о конце философии, закончившейся на Гегеле, А. Белый тоже пишет о конце философии. Но последним философом у него оказывается Шопенгауэр. Положение А. Белого по поводу того, что «вслед за кризисом мысли искусство неизбежно должно было выступить на смену философии, как «руководящий маяк человечества» [48], намного предвосхищает аналогичное утверждение концептуалиста Д. Кошута, сформулировавшего, что «XX столетие открыло такое время, которое может быть названо “концом философии и началом искусства”» [49].

Это положение А. Белого не сводилось только к словам. Особенностью символизма является то, что философия активно входила в сознание его представляющих художников и поэтов. Многие из них старались философствовать, следуя тому принципу, которым в истории искусства был романтизм. Другим предтечей символизма у А. Белого предстает Ф. Ницше, который у него тоже оказывается не философом, а мудрецом, поскольку, по мнению А. Белого, для него характерно стремление к теургии, т.е. к слиянию искусства, религии и философии. Выводя символизм из философствования Ф. Ницше, А. Белый, в конечном счете, оказывался солидарен с Вяч. Ивановым, несмотря на расхождение с ним по другим вопросам. Ведь, как известно, Ф. Ницше – первооткрыватель дионисийской стихии, а она, в соответствии с Ф. Ницше, оказывалась способом преодоления сократического, т.е. рационалистического и индивидуалистического начал, которые символизм при созидании новой культуры призван преодолеть.

С дионисизмом связывается и разгадка столь необходимого для преодоления индивидуализма хорового и соборного начала. Открывая и реабилитируя Диониса, именно Ф. Ницше оказался ближе к реалистическому, а не к идеалистическому символизму. Что касается Шопенгауэра, столь почитаемого символистами, то именно он во многом способствовал переориентации символистов с Запада на Восток. Это

проявилось не только в мистических видениях В. Соловьева, признававшегося, что Запад уже мало, что может ему дать и что он хочет отправиться на Восток [50]. Так, путешествуя по Италии, А. Белый везде находил Восток [51].

Если рассматривать новации символизма не с узко искусствоведческих позиций, а в контексте культуры, то нельзя не констатировать того, что в нем проявилась вспышка гуманитарной стихии как выражения сопротивления позитивистским устремлениям XIX века с его культом естественных наук. При этом гуманитарное начало проявилось и в философии, и в искусстве, и в поэзии, и в религии. Бурное развитие наук о природе, что получило выражение в дезантропоморфизме раннего модерна, спровоцировало осознание отчуждения от науки, способствующей прогрессу цивилизации, но не человека. В этом смысле идея разрыва между поколениями перерастала в идею разрыва в научных предпочтениях. Отцы боготворили Спенсера и Милля. Сыновья отвергли этих кумиров и обратились к Шопенгауэру и Ницше, к средневековым мистикам, к Упанишадам. Своего кумира они видели, прежде всего, во В. Соловьеве, хотя и В. Соловьев в свое время разделял настроения нигилизма, был воинствующим атеистом и почитателем естественнонаучного знания. Интересна судьба А.Белого, который закончил математический факультет, ибо так требовал отец, а потом пришел к мистике. «К мистике, а затем к символизму он, – пишет В. Ходасевич, – пришел трудным путем примирения позитивистских тенденций XIX века с философией Владимира Соловьева» [52]. Конечно, позднего В. Соловьева, ставшего, как свидетельствует его предсмертная работа «Три разговора», мистиком.

(окончание в следующем номере)

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 255.
- [2] Белый А. Указ. соч. С. 259.
- [3] Козырев А.П. Соловьев и гностики. М.: Изд. Савин С.А., 2007. С. 400.
- [4] Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Гослитиздат, 1934. С. 12.
- [5] Бердяев Н.А. Самопознание. Опыт философской автобиографии. М.: Книга, 1991. С. 136.
- [6] Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь. Воспоминания: В 3 т. Т. 3. М.: Советский писатель, 1990. С. 313.
- [7] Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 2. М.: Гилея, 2001. С. 20.
- [8] Гайденок П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 8.
- [9] Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М.-Л.: Художественная литература, 1960. С. 269.

- [10] Руссо Ж-Ж. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1961. С. 48.
- [11] Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб.: Полигон, 2004. С. 363.
- [12] Мережковский Д. Эстетика и критика. Т. 1. М.-Харьков: Искусство, 1994. С. 137.
- [13] Гайденок П.П. Указ. соч. С. 325.
- [14] Бердяев Н.А. Новое религиозное сознание и общественность. М.: Канон+, 1999. С. 38.
- [15] Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М.: НЛО, 1998. С. 156.
- [16] Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. СПб.: Аxioma, 1999. С. 163.
- [17] Белый А. Указ. соч. С. 340.
- [18] Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 648.
- [19] Белый А. Указ. соч. С. 35.
- [20] Там же. С. 36.
- [21] Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. М.-Л.: Художественная литература, 1962. С. 111.
- [22] Ходасевич В. Некрополь. СПб.: Азбука, 2008. С. 56.
- [23] Ясперс К. Указ. соч. С. 387.
- [24] Там же. С. 395.
- [25] Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М.-Л.: Художественная литература, 1962. С. 35.
- [26] Белый А. На рубеже двух столетий. М. – Берлин: Геликон, 1922–1923. С. 436.
- [27] Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1975. С. 375.
- [28] Ходасевич В. Указ. соч. С. 36.
- [29] Мережковский Д. Полное собрание сочинений. Т. 19-20. М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1914. С. 203.
- [30] Косиков Г.К. Два пути французского постмодернизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. М.: МГУ, 1993. С. 28.
- [31] Анненский И. О современном лиризме // Аполлон. 1909. № 2. С. 20.

- [32] Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. СПб.: Академический проект, 1999. С. 13.
- [33] Соловьев В. Русские символисты // Соловьев В. Литературная критика. М.: Современник, 1990. С. 144.
- [34] Соловьев В. Указ. соч. С. 147.
- [35] Сакулин П. Романтизм и неоромантизм // Вестник Европы. 1915. № 3. С. 148.
- [36] Степун Ф. Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма. СПб.: Владимир Даль, 2012. С. 28.
- [37] Там же. С. 378.
- [38] Козырев А. Соловьев и гностики. С. 201.
- [39] Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 195.
- [40] Соловьев В. Импрессионизм мысли // Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 543.
- [41] Белый А. Символизм как миропонимание. С. 340.
- [42] Иванов Вяч. Указ. соч. С. 148.
- [43] Там же. С. 155.
- [44] Там же. С. 150.
- [45] Там же. С. 155.
- [46] Там же. С. 225.
- [47] Белый А. Символизм как миропонимание. С. 244.
- [48] Там же. С. 245.
- [49] Кошут Д. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 545.
- [50] Степун Ф. Указ. соч. С. 63.
- [51] Путешествие на Восток. Письма Андрея Белого // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1988. С. 156.
- [52] Ходасевич В. Указ. соч. С. 85.

© Хренов Н.А., 2015

Статья поступила в редакцию 17 апреля 2014 г.

*Хренов Николай Андреевич,
доктор философских наук, профессор,
заместитель директора по научной работе
Государственного института искусствознания
Министерства культуры РФ.
e-mail: nihrenov@mail.ru*