

ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ИСКУССТВА И ЖИЗНИ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

И. А. Чурсанова

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 14 марта 2014 г.

Аннотация: *в статье рассматриваются внутренние философско-эстетические проблемы русского символизма. В качестве пути преодоления разлада с внешним миром теоретики этого движения выдвинули требование преобразования реальности средствами в первую очередь искусства. Постулирование перенесения эстетических принципов в саму жизнь и отсутствие реальной методологии и стратегии, невозможность их существования как таковых создали внутренние противоречия данного направления.*

Ключевые слова: *искусство, символ, теургия, житнетворчество, эстетизм.*

Abstract: *this article discusses the internal philosophical and aesthetic problems of Russian symbolism. As a way of overcoming the disorder with the outside world theorists of this movement demanded that the transformation of reality by means of art in the first place. Postulation transferring aesthetic principles in life itself and the lack of a real strategy and methodology, the impossibility of their existence as such, have established internal contradictions in this direction.*

Key words: *art, symbol, theurgy, life as a creation, aestheticism.*

Становление русского символизма охватывает период от начала XX в. до Первой мировой войны и февральской революции 1917 г. Поэтому узловыми темами в творчестве символистов были те проблемы, которые остро стояли перед поколением и всей эпохой, – проблемы судеб народа, революции, России, оторванности интеллигенции от народа, неприятия буржуазных ценностей, стремления к преобразованию действительности силами искусства.

Символисты не были бы символистами, если бы не воспринимали события действительных без соотнесения с собственной душой и с «иными мирами»: «...Революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений... тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России» [1, с. 146] Ощущение собственной причастности к происходящему – характерная черта символистов, их мировосприятия. Именно оно, по их мнению, открывает в мире те сущностные связи, которые они пытаются воплотить в символах как наиболее адекватных формах выражения, не выхолащивающих смысла явлений в отличие от рациональных понятий.

Концепция «символа» у представителей данного направления развивается в русле философской мысли того времени. Подробнее всего она разработана у Вяч. Иванова и перекликается с идеями П. Флоренского и С. Булгакова. Однако, несомненно, наибольшее влияние на разработку данной проблемы оказала философия Соловьева, в частности его учение о Софии в ее соотношении с материальной реальностью. Здесь уместно привести пояснения А. Ф. Лосева: «София – эта та сторона глубин действительности, которая, оставаясь идеальным бытием, максимально стремится к реальному и материальному. Это картина всей бесконечной действительности, которая сама еще не стала чувственной и исторической действительностью, но уже является ее прообразом, или <...> ее заданностью, замыслом, законом и методом ее бесконечных осуществлений. <...> Вся его эстетика есть не что иное, как учение о жизнесоиздавательных и жизнедеятельных формах красоты. Для Соловьева не существует никакой чистой красоты как противоположенной всякой материи. Наоборот, красота только и имеет смысл – создавать действительность» [2, с. 186–187]. Соответственно, понятие символа предполагает укорененность в реальности. Символ – образ, который должен выразить одновременно и всю полноту конкретного, материального смысла явлений, и уходящий далеко по «вертикали» идеальный смысл тех же явлений. Корни такого понимания данного концепта уходят в философию Шеллинга, из которой через романтизм воспринимаются и в символизме. И именно так понимаемый и постулируемый символ может послужить той грандиозной и, как оказалось, утопичной задаче, которую в пределе ставил себе символизм, – теургии, сакрализации реальности, возведения ее к ее же идеальному состоянию. Для Соловьева и приверженных его учению символистов теургия и есть искусство, прямо воплощающее идеальное в материальной жизни, творящее жизнь по законам красоты. Символ же становится главным средством, с помощью которого становится возможным преобразование мира.

Сказанное выше можно характеризовать как обобщенное понимание символа, разделяемое всеми представителями направления. Однако очень трудно, исходя из построений разных его теоретиков, воссоздать единую концепцию «символа» как некую философско-эстетическую платформу. Существует положение, которое действительно отграничивает символизм и от предшественников «декадентов», и от последующих авангардистских направлений, сближая его с реализмом, – это требование «верности земле», «верности вещам». Символ знаменует собой реальную сущность вещи. Русский символизм стремился доказать невыразимость сущностных связей в мире через системы понятий, которые, «опредмечивая» смыслы, подменяют их абстрактными значениями. Взамен предлагается понимание символа как неразложимого единства реального и идеального, как бы высвечивающего субстанциональность явления, не нарушая при этом его особенности. Здесь одно из самых уязвимых мест символизма, ибо очень тонка грань, отделяющая истинный символ от его опрощения – знака, аллегории, тропа, с одной стороны, и

сложна сама попытка сосредоточения всего таланта и мироощущения художника на создании символа, который действительно воплотит истинное содержание, отсылающее к глубинному смыслу явления, – с другой. Поэтому символисты сами указывали на то, что, если в образе нужно разгадывать заданный второй план, – это ложно-символический образ. Провозглашенный Вяч. Ивановым принцип «верности вещам» отстаивается им в дальнейшем как принцип истинного символизма. Он всячески предостерегает от навязывания символу внеположенного ему содержания, т.е. от превращения его в знак, иероглиф, за которым нужно прочесть что-то иное. Символ – не мертвый слепок иной реальности, он есть живая связь и единство разных планов бытия. Задача художника как человека, по Иванову, – воспитать себя в «послушании», смирении, согласно внутреннему канону; чем внимательнее и смиреннее прислушивается художник к предметной данности мира, тем явственнее проступит ее истинный смысл.

Разработке данного принципа посвящены многие теоретические работы другого крупного символиста – А. Белого: «Искусство есть искусство жить. Жить – значит уметь, знать, мочь. Знание жизни есть умение сохранить всякую жизнь (мою, чужую, родовую). Но сохранение жизни – в ее продолжении; продолжение чего бы то ни было есть творчество; искусство есть творчество жизни. Орудием творчества является знание; знание, оторванное от творчества – мертвое знание» [3, с. 167]. Поскольку творческий образ есть символ, постольку в форме его уже отражается содержание, которым служит переживаемая художником полнота уничтожения или жизни. Как выражается Белый, всякому истинному художнику-символисту предшествует осознание того, что человечество стоит на роковом рубеже, что раздвоенность между жизнью и словом доведена до конца. Выход из раздвоения – смерть или примирение противоречий в новых формах жизни. Поэтому художник – проповедник будущего и потенциальный его творец.

Белый утверждает, что знание есть одновременно и преобразование действительности, происходящее путем творчества идей-образов, т.е. символизации. Поэтому лишь в творчестве истинная реальность, ценность и смысл жизни. Художник творит ценности из своего внутреннего опыта, эмблемами которых в искусстве становятся образы сверхчеловека и богов; так искусство перетекает в мифологию и религию. Чем глубже и сильнее личное переживание, тем скорее воспринимается оно как ценность. Из индивидуального оно становится индивидуально-коллективным (переживания художников, поэтов), а оно может впоследствии стать и универсальным.

Смысл и ценность нашей деятельности в творчестве жизни: «...Музыкальная стихия мира звучит в реве жизненных хаотических сил. <...> В себе самих мы должны найти силу, сказать этой жизни наше “да” или “нет”. Если мы говорим “нет” – мы погибли; если же все существо наше, противясь бессмыслице, наперекор здравому смыслу, произносит “да”, перед нами вспыхивает свет последнего утверждения; и мы слышим

вечную осанну вселенной; итак, переживание творит ценности; в личном опыте данное превращается в должное и должное в истинное. ... Мы познаем, переживая: это познание – не познание; оно – творчество» [4, с. 26]. Данное в индивидуальном переживании единство формы и содержания есть символ, символический же образ более переживается как религиозный, чем эстетический. Отсюда Белый заключает, что теория символизма в будущем призвана стать новым религиозно-философским учением, предопределенным всем предшествующим развитием западно-европейской мысли.

Белый пытается доказать, что наступило время коренного пересмотра отношения к жизни в общественном сознании, что она теперь должна быть продуктом творческой активности, а следовательно, эквивалентом произведения искусства. Он не разделяет эстетического, искусственного и этического, реального, жизненного. Для Блока и Иванова как раз это и является камнем преткновения, ибо как выявить то единство этического и эстетического в реальной жизни, не подменяя одного другим?

«Символизм изначально претендовал на неизмеримо большую роль, чем литературное направление, – действенную, “теургическую”, творящую и преображающую жизнь. Потребность полного изменения действительности для символистов и близких к ним философов сливалась с идеей полного преображения лица мира, революция социальная должна была сопровождаться и определяться “революцией духа”» [5, с. 4]. Искусству же отводилась решающая роль в деле грядущего преображения мира. Художник мыслился как посредник между миром материальным и идеальным. Художественное творчество, в котором упраздняется противоречие между идеальным и чувственным, между духом и вещью, есть земное подобие творчества божественного. Уже здесь прослеживается двойственность понимания роли искусства: с одной стороны, на искусство возлагается задача претворения принципа жизнотворчества, так как еще от Соловьева идет понимание красоты как просветляющей и одухотворяющей вещественное бытие; с другой – роль эта все же вспомогательная, потому что красота «нужна для исполнения красоты в материальном мире».

Эта двойственность определения задач искусства пронизывает всю проблематику символизма. Понятие «эстетизм» оказывается в центре споров как в самом направлении, так и во внешней полемике. Вокруг этой проблемы сконцентрирована и вся художественно-философская ценность, но и вся противоречивость символизма. Именно она была главной в творчестве Белого в период его теоретических статей о символизме, она же выступает тем, от чего постепенно отдалается Вяч. Иванов, отстаивая принцип «верности вещам», она же сформировала истинный трагизм лирики А. Блока, который пытался примирить в своем творчестве и верность действительности, и свободную эстетическую игру.

Блок, по мнению многих исследователей, выделяется из всего круга символистов и силой своего таланта, и постоянным протестом против

каких-либо границ, намеренно навязанных художнику. Символизм для него был не течением, в русле которого он писал стихи, но способом восприятия мира, тем, что давало возможность взглянуть в глубину вещей, охватить целое, подняться над расчлененностью мира. Именно поэзия Блока в большей мере приближается к идеальному воплощению желаемого символистами единства: «порыв» к небу, не разлученный с «землей». Как человек, с одной стороны, и как художник – с другой, – он не отрывался от действительности, не строил иллюзорных миров, выдаваемых за реальность, он был захвачен временем, но умел видеть и такие смыслы, над которыми оно не властно.

Одной из самых тяжелых и сложных проблем в его творчестве была оторванность русской интеллигенции от народа. В романтической и затем символистской традиции на Западе противопоставление поэта толпе воспевалось, окружая первого ореолом избранничества и мученичества, а вторую – негодованием и презрением как инертную серую массу, не способную к пониманию истины и красоты. Для русского поэта это невозможно в силу самого его умонстроения: «...Насущнейшим из вопросов является вопрос об “интеллигенции” и “народе”. <...> Это самый большой, самый лихорадочный для многих из нас вопрос» [6, с. 106]. По мнению поэта, между двумя этими «станами» существует «непереступимая черта», на которой странным и необычным образом происходит схождение. Но нет между ними согласия, даже, наоборот, над всем довлечет чувство какой-то затаенной вражды, ибо в чем-то самом сокровенном они – две части целого – друг другу непонятны. И это не повод для самовосхваления интеллигенции и ничтожения «темноты» народной – это глубокая боль и мучение для всех мыслящих людей. У интеллигенции, как думает Блок, отсутствует некое высшее начало, она сама выдумывает себе абсолюты и не может найти настоящей опоры. Высший смысл «...заменяется всяческим бунтом и буйством, начиная от вульгарного “богоборчества” декадентов и кончая неприметным и откровенным самоуничтожением – развратом, пьянством, самоубийством всех видов. <...> В народе нет ничего подобного. <...> Если интеллигенция все более пропитывается “волей к смерти”, то народ искони носит в себе “волю к жизни”» [там же, с. 113]. И, вспоминая известное гоголевское сравнение России с летящей тройкой, Блок заключает, что, бросаясь к народу, «мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель» [там же, с. 114].

В тесной взаимосвязи с проблемой разобщенности интеллигенции с народом у Блока идет и другая важная для него задача осмысления роли писателя и поэта в жизни. «Писательская судьба – трудная, жуткая, коварная судьба», – пишет он в одной из статей [7, с. 125]. Глубиной и правдивостью каждого писателя, доказательством того, что он не есть «величина случайная и временная», является присущее ему чувство «пути». Душа его развивается во времени, а творения его – только внешние результаты этого роста души.

Для самого поэта определение собственного пути не было простым. Трагическое противоречие: как никому другому из современников, Бло-

ку было свойственно чувство тревоги за падение граней между искусством и жизнью, стремление пробиться к истинной реальности, к «воплощению», «вочеловечению». И в этом, прежде всего, заключался его «путь» – в чувстве ответственности за символ «Александр Блок», за печать, которую он накладывал на жизнь, в остром осознании, что «талант – обязанность, а не право». В образ его входят все нарастающее чувство долга, своеобразный аскетизм, беспощадная правдивость и к себе, и к другим. Чувство ответственности и вины сквозит в его статьях разного времени: «О современном состоянии русского символизма», «Об иронии», «О русских денди». Нарастает тема возмездия.

Само воплощение неоднозначно и противоречиво. Так, неизменный символ блоковских стихов и статей – мировой оркестр, «дух музыки» – выводит к двум смыслам. Блок пишет: «Только наличием пути определяется внутренний “такт” писателя, его ритм. Всего опаснее – утрата этого ритма. Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неперемнное условие писательского бытия. Только слыша музыку отдаленного “оркестра” (который и есть “мировой оркестр” души народной), можно позволить себе легкую игру» [там же, с. 128]. Образ «мирового оркестра», связанный с переломленными на русской почве идеями Вагнера и Ницше, перекликаются с концепцией Вяч. Иванова о «соборности», связывается со столь существенной для Блока идеей «пути», одноприродной с понятием долга, который, по Блоку, состоит в четком разделении искусства и жизни. Но добавление о «легкой игре» привносит в идею «мирового оркестра» все те же интенции жизнестроительства, ибо «легкая игра», как видно на примере «Снежной маски», может захватить большое пространство и похитить поле деятельности у самой идеи пути.

И здесь мы подходим к интересующей нас проблеме – блоковской интерпретации проблемы соотношения искусства и жизни.

Необходимо оговориться, что Блок, излагая свои мысли по этому поводу в статье 1910 г. «Современное состояние русского символизма», уже имел перед собой некоторый минувший этап в развитии данного явления, и поэтому в своем видении проблемы опирался и на свой опыт, на собственные, по его мнению, ошибки. Он пишет, что в становлении символизма можно выделить как бы два последовательных этапа (не хронологически, а на смысловом уровне): «тезу» и «антитезу». Тезу составляют представления о полной свободе творчества художника-символиста, ибо он знает, что он – теург, обладатель тайного смысла вещей. Душа его полна предчувствиями, он уже начинает различать очертания чего-то надмирного, сокровенного, и на этом взлете всех душевных сил происходит поворот к антитезе. Художник создает образ, «красавицу куклу», но одновременно и себя самого включает в этот искусственный мир: «...Мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим “анатомическим театром”, или балаганом, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами. <...> Жизнь стала искусством, я произвел заклинания и передо мной возникло, наконец то, что я (лично) на-

зываю незнакомкой: красавица кукла, синий призрак, земное чудо. Это – венец антитезы» [1, с. 145]. Сфера жизни, вольно или нет формируемая поэтом, возвращает ему им же внесенные символы как «куклу», «синий призрак», и это воспринимается как возмездие. Символы, в которых для него должно было и уже, казалось, осуществилось воплощение истинной глубины вещей, вдруг становятся «разменной монетой». Претензия его как художника-теурга на преобразование мира посредством своего искусства не оправдывается.

Эта же проблема нашла отражение в стихотворении Блока «Художник», где речь идет о той же «роковой» антиномии – творческого порыва и завершенной формы, – об извечном «проклятии искусства». Блок передает и самый первый момент творческого состояния, восходящее движение души художника:

С моря ли вихрь? Или сирины райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблони майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит?
Длятся часы, мировое несущие,
Ширятся звуки, движенье и свет.
Прошлое страстно глядится в грядущее.
Нет настоящего. Жалкого – нет

Предельная напряженность творческого порыва, где сливаются земная и небесная красота. И, кажется, что это высокое теургическое состояние должно разрешиться преображением души художника и самой действительности:

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил, –

совершается «убийство» – воплощение, появляется лишь произведение искусства:

Душу сражает, как громом, проклятие
Творческий разум осилил – убил.
И замыкаю я в клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти [8, с. 121].

И все же, несмотря ни на что, Блок настаивает, что символизм несет в себе глубокую правду, так как отвергает одномерность бытия и постулирует существование «иных миров», в смысле сфер духа и свободного творчества: «...Быть художником – значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него...» [1, с. 148]. Поэтому не только непроста, но глубоко трагична судьба истинного художника, ибо его удел в постоянном стремлении озаменовать, «вочеловечить» смысл и в постоянной опасности ложного воплощения, превращения мира в «Балаган». Отсюда и слова Блока: «Искусство есть чудовищный и блистательный Ад» [там же, с. 149]. Единственный выход, который видит поэт, – это подвиг мужест-

венности, и он должен начаться с послушания, так как художник знает, чего стоит смешение искусства с жизнью: «Мой вывод таков: путь к подвигу, которого требует наше служение, есть – прежде всего – ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета. Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе» [там же, с. 151].

Сходные мотивы прослеживаются и в философско-эстетической концепции Вяч. Иванова. Традиционно для всего романтического и символистского движения Иванов начинает с критики современного состояния общества. Проследивая развитие зародившейся в эпоху Возрождения тенденции индивидуализма, он приходит к выводу, что она, исчерпав все свои позитивные моменты, достигла кризисного состояния. Всё находится в разобщении, обособлении, уединении: и сферы жизни, и сферы сознания как общественного, так и индивидуального, отдельные способности и возможности человеческого духа. Но эта фаза всеобщей дифференциации в истории человечества, подходит, по его мнению, к концу, так как близится новая «органическая эпоха», в которой главными принципами будут синтетическое мирозерцание и целостное жизнестроительство. Человек – это единство тела и души – внутренней личности, которая способна к динамике и становлению. Ее пробуждение связано с возникновением высоких духовных потребностей, в результате чего происходит ее очищение от всего случайного, поверхностного, неподлинного, высветление ее сути. Происходит это, по Иванову, при условии не отказа от индивидуализма – иначе бы терялось человеческое «я», – а в его преодолении, когда в своем порыве человек доходит до «богоборства», но на высоте собственного самоутверждения преодолевает свой индивидуализм, вступая в сферу божественного всеединства. Личная воля сливается с божественной, и человек становится ее проводником. Бунт героя сменяется его «покорством». Важно же при этом то, что действующей силой является внутреннее согласие, а отпадение человека от всеобщего – необходимое звено будущей гармонии. Его неприятие мира – залог прозрения в этом дольном мире мира дальнего: «Такое неприятие мира мы называем правым, ибо оно “непримиримое Нет”, из коего уже сияет в своих сокровенных возможностях “ослепительное Да”». Здесь отрицающий дух уподобляется погруженному в землю зерну, которое не прозябнет, если не умрет» [9, с. 53]. В таком неприятии мира Иванов усматривает принцип «мистического энергетизма», тождественный у него терминам «сверхиндивидуализма» и «мистического анархизма». Он «до конца утверждает свою подлинную сущность только в этом споре против мира данного во имя мира, долженствующего быть» [там же, с. 56]. Именно этот принцип возвращает истинное понимание религии как пророчества и откровения и общности – как становящейся соборности.

Статья «Идея неприятия мира» была написана через год после выхода статьи А. Белого «Ибсен и Достоевский», где было изложено его понимание сути житнетворчества: «Благородство обитает в горах. <...> Чтобы земля стала небом, нужно найти небо, а для этого стоит забыть о земле.

Только то мы умеем ценить, к чему возвращаемся после долгой разлуки» [10, с. 197]. Таким образом, оба теоретика символизма ищут выхода из сферы необходимости к подлинной свободе. Только Белый считает, что мир устойчив и завершен, что житнетворчество возможно лишь при условии возвышения над этим миром, выхода в более высокую сферу – сферу духа. Иванов же настаивает на динамичной природе этого мира; нужно только суметь увидеть конечную цель его становления, имманентно в нем присутствующую. В его концепции переплелись идеи философии Соловьева о всеединстве и соборности и одновременно Ф. Ницше, чей мистический анархизм генетически восходит к идее дионисийства. Субъектом «новой органической эпохи» призвана стать анархическая община, которая будет носителем принципа житнетворчества, осуществление которого напрямую связано с искусством. Здесь еще довлеет, свойственная всему символизму, идея мира как эстетического феномена, объекта вдохновенного творчества художника.

Так, волновавшая Блока проблема народа и интеллигенции раскрывается у Иванова более оптимистически. В статье «Поэт и чернь» он выразил идею о трагическом разрыве поэта и народа в пору индивидуализма и раздробленности и возможность их воссоединения в грядущей «новой органической эпохе». Когда толпа начинает требовать от поэта подчинения творчества пользе и сиюминутным интересам, он отворачивается от нее, начинается период «уединения». В нем поэт приходит к тому состоянию, где «слово стало только указанием, только намеком, только символом; ибо только такое слово не может быть ложью» [11, с. 140]. Но откуда пришли эти «новые старые» слова? Иванов отвечает, что исконно они были заложены в душу художника народом, как некие изначальные формы и категории: символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном языке намека и внушения нечто «неизглаголемое», не адекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. Он – некая монада. Символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается. Символы – переживания забытого и утерянного достояния народной души, но они срослись с нею в ее росте и своих перерождениях, и художник находит их в глубине собственной души и возвращается к народу. Поэт хочет быть одиноким и отрешенным, но его внутренняя свобода есть внутренняя необходимость возврата и приобщения к родной стихии. Получается, что разрыв поэта с народом лишь этап в его истинном приобщении к нему.

В соответствии с концепцией Соловьева, перед теургом стоит задача – своим творчеством способствовать преобразению мира. Иванов же, размышляя над этим положением, приходит к заключению, что теургический принцип в творчестве должен воплощаться как принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости: «Не налагать свою волю на поверхность вещей есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей» [12, с. 144]. Он лишь делает более очевидной красоту, уже присущую вещам,

но не создает собственных ее образцов, не вносит в мир новое, им самим придуманное, содержание, подобно тому, как это делали французские символисты, объявившие эту реальность недостойной и призывавшие к созданию новой, соответствующей законам красоты. Иванов настаивает на принципе реализма в творчестве, «верности вещам, каковы они суть в явлении и существе своем» [там же], а художественную концепцию западноевропейского символизма и русского декадентства относит к эстетическому идеализму, в котором утверждается творческая свобода в комбинации элементов, данных в опыте художественного наблюдения, и правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия – красоте, как отвлеченному началу. Иванов настаивает на ошибочности такого подхода и отстаивает реалистическое мирозерцание, сохраняющее религиозную ценность художественного произведения.

Во все эпохи, говорит Иванов в статье «Две стихии в современном символизме», существуют два типа художественного творчества: «ознаменательное» и «преобразовательное», – что соответствует уже выделенным ранее тенденциям: реалистической и идеалистической: «Художник-реалист ставит своей задачей беспримесное приятие объекта в свою душу и передачу его чужой душе. Напротив, художник-идеалист или возвращает вещи иными, чем воспринимает, переработав их не только отрицательно, путем отвлечения, но и положительно, путем присоединения к ним новых черт, или же даст неоправданные наблюдением сочетания, чада самовластной, своенравной своей фантазии» [13, с. 146]. И современный символизм в истинном своем значении – это реалистический символизм, видящий глубочайшую реальность вещей, задача которого в постижении сокровенной жизни сущего, одновременно с признанием реальности феноменального, вмещающего в себя реальнейшую действительность. Отличие между реалистическим и идеалистическим видами символизма усматривается также в их трактовке символа: для первого символ – цель художественного раскрытия, сокровенная реальность как таковая, созерцание которой приводит к соборному единению; для второго же символ, будучи средством художественной изобразительности, не больше чем сигнал, призванный установить общение двух разных сознаний, всего лишь условный знак. «Идеалистический символизм есть музыкальный монолог; напротив, реалистический символизм в последней своей сущности – хор... Пафос реалистического символизма: через Августиново «превзойти себя», к лозунгу: *a realibus adreliora*. ... его теургическая попытка религиозного творчества – утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность» [там же, с. 156]. Художник, приверженный принципу реалистического символизма, в своем творчестве делается орудием «усилий Мировой души», направленных на реализацию идеи божественного всеединства.

Искусство реалистического символизма, пронизанное стремлением соединить разрозненные элементы в целое, как утверждает Иванов, должно идти дорогой мифа, быть мифотворчеством: «Миф уже содержится в символе, он имманентен ему; созерцание символа раскрывает в

символе миф» [там же, с. 157]. Таким образом, постулируя опору на миф как на нечто общезначимое, Иванов стремится ограничить произвол художника-теурга, как его представляет А. Белый. Если вспомнить, то у последнего жизнь необходимо полностью подчинить творчеству, чтобы разбить мертвые, как он считает, формы, сковывающие свободу человека, перенести в жизнь принципы искусства и провозгласить жизнетворчество самоцелью. Эта задача ставится перед каждым человеком, и он, открыв в себе свободу творчества, вполне может с ней справиться и как индивидуальность. Эти идеи Белого разительно отличаются от концепции Иванова и неудивительно, что между ними существовала жесткая полемика по данной проблеме. Даже их мировоззренческая эволюция периода их приверженности символизму шла в разных направлениях: «Иванов медленно двигался от почти проязыческой системы взглядов в направлении теократической доктрины Вл. Соловьева, и в этом смысле его эволюция была противоположена развитию эстетической концепции А. Белого, в которой фигура Ницше, автора “Заратустры”, все более заслоняла собой автора “Трех разговоров” и мистического учения о Вечной Женственности» [14, с. 134].

Наиболее полное и завершенное изложение своих теоретических идей Иванов поместил в статье «О границах искусства». В ней он показывает диалектику процесса художественного творчества как единства двух составляющих: восхождения и нисхождения: «...В деле создания художественного произведения художник нисходит из сфер, куда он проникает восхождением, как духовный человек; отчего можно сказать, что много есть восходящих, но мало умеющих нисходить, т.е. истинных художников» [там же, с. 200]. Художник, поскольку он человек, восходит к высочайшему бытию, ибо таков закон его духовной природы, но именно как художник он обязан нисходить, поскольку искусство есть по преимуществу нисхождение. Иванов подробно описывает этот процесс: на этапе восхождения человек испытывает взлет всех духовных и душевных сил, «могучий вал дионисийской бури», где его духовному зрению открывается некая реальность, образ которой впоследствии и будет положен в основу художественного произведения. Но для того чтобы оно появилось, необходимо нисхождение, которое сопровождается «аполлинийским сном» – зеркальным отражением момента интуитивного прозрения в памяти и художественным воплощением. Итак, творчество как таковое есть нисхождение, о чем говорил еще Ницше: «Когда могущество становится милостивым и нисходит в зримое, красотой зову я такое нисхождение» [15, с. 100]. Здесь очевидна параллель с той проблематикой, которая довлела над творчеством А. Блока. У него, как мы уже рассматривали, это самое нисхождение составляет вечное проклятие искусства, так как, воплощая в художественной форме свое переживание, испытанное на пути восхождения, художник получает отчужденное содержание, «синий призрак», искусство становится адом. Иванов также указывает на далеко не безболезненный характер этого процесса, но у него противоречие возникает между восходящим человеком и нисходящим художником. Разрешалось

же оно всегда как раздвоение творческой личности на того и другого, где один не знает, что делает другой – это непримиримый внутренний разлад, один из примеров которого – Л. Н. Толстой. Иванов же постулирует, что в символизме человек и художник изначально составляют единое целое, ибо это подразумевается символизмом как особым миропониманием. Диалектика восхождения – нисхождения составляет сущность «внутреннего канона», как выражается Иванов, и истинный художник-символист должен ему следовать: «Внутренний канон есть закон устроения личности по нормам вселенским, закон оживления, укрепления и осознания связей и соотношений между личным бытием и бытием соборным, всемирным и божественным. Внутренний канон означает внутренний подвиг послушания во имя того, чему поэт сказал «да»... Новое не может быть куплено никакою другою ценой, кроме внутреннего подвига личности» [16, с. 208–209].

Художественно-философская концепция русского символизма представляет собой сложное и достаточно интересное явление культуры Серебряного века. В своей философской основе она отталкивалась от противопоставления сущего и должного, реального и идеального. Фундаментальным устремлением, проявившимся как в творчестве, так и в теоретических работах символистов, была проблема преобразования жизни и действительности силами искусства. Оно в определенном смысле заняло позицию, которую прежде занимала религия. Не случайно же наибольшее влияние на символистов оказали концепции Соловьева и Ницше, сходные лишь в одном – неприятию реальности и призыве к ее изменению. Символизм, как определенное умонастроение части русской интеллигенции начала XX в., был ответом на потребности самой эпохи порубежья, когда ощущение неустойчивости и зыбкости мира вкупе с нарастающими эсхатологическими настроениями достигло максимума.

Литература

1. Блок А. А. О современном состоянии русского символизма / А. А. Блок // Собр. соч. : в 6 т. – Л., 1982. – Т. 4.
2. Лосев А. Ф. Владимир Соловьев и его время / А. Ф. Лосев. – М., 2000.
3. Белый А. Песнь жизни / А. Белый // Символизм как миропонимание. – М., 1994.
4. Белый А. Эмблематика смысла / А. Белый // Символизм как миропонимание. – М., 1994.
5. Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма / Е. В. Ермилова. – М., 1989.
6. Блок А. А. Народ и интеллигенция / А. А. Блок // Собр. соч. : в 6 т. – Л., 1982. – Т. 4.
7. Блок А. А. Душа писателя / А. А. Блок // Собр. соч. : в 6 т. – Л., 1982. – Т. 4.
8. Блок А. А. Стихотворения и драмы / А. А. Блок. – Челябинск, 1980.
9. Иванов Вяч. Идея неприятия мира / Вяч. Иванов // Родное и вселенское. – М., 1994.

10. *Белый А.* Ибсен и Достоевский / А. Белый // Символизм как миропонимание. – М., 1994.
11. *Иванов Вяч.* Поэт и чернь / Вяч. Иванов // Родное и вселенское. – М., 1994.
12. *Иванов Вяч.* Символизм и религиозное творчество / Вяч. Иванов // Родное и вселенское. – М., 1994.
13. *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме / Вяч. Иванов // Родное и вселенское. – М., 1994.
14. *Сарычев В. А.* Эстетика русского модернизма : проблема «жизнетворчества» / В. А. Сарычев. – Воронеж, 1991.
15. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. – Минск, 2000.
16. *Иванов Вяч.* О границах искусства / Вяч. Иванов // Родное и вселенское. – М., 1994.

Воронежский государственный университет

Чурсанова И. А., кандидат философских наук, преподаватель кафедры истории философии

E-mail: imbi-chursanova@yandex.ru

Тел.: 8-952-541-77-07

Voronezh State University

Chursanova I. A., Candidate of Philosophical Sciences, Lecturer of the History of Philosophy Department

E-mail: imbi-chursanova@yandex.ru

Tel.: 8-952-541-77-07