

Российский институт культурологии

Галина Варакина

Между Дионисом и Аполлоном

Очерки о русской культуре «серебряного века»

Под редакцией В.П. Шестакова

Рецензенты:

доктор философских и кандидат филологических наук,
профессор кафедры истории и теории культуры
Российского государственного гуманитарного университета,
член бюро Научного совета при Президиуме РАН по истории мировой культуры
И.В. Кондаков

доктор культурологии,
старший научный сотрудник Российского института культурологии
А.Н. Рылева

Варакина Г.В.

В 18 Между Дионисом и Аполлоном: Очерки о русской культуре «серебряного века»/Под ред. В.П. Шестакова. – Рязань, 2007. – 221 с.

Данное исследование посвящено интереснейшему и противоречивейшему периоду отечественной и европейской культуры, получившему в России метафорическое название «серебряный век». По жанру это цикл очерков, имеющих и долю автономии, и общий организующий методологический стержень, в качестве которого выступает феномен дионисийства и аполлонийства (мистико-мистериальные практики Древнего мира). Автор не только прослеживает общение этих исторически и территориально удаленных культур, но и подкрепляет свою позицию ссылкой на оригинальные тексты русских мыслителей конца XIX – начала XX веков.

Книга может быть использована как учебное пособие при изучении истории русской культуры, истории философии, религии, эстетики.

Художественное оформление Л. Моисеевой.

Содержание:

Введение	3
Дионисизм и Аполлонизм как эстетический феномен в русской культуре рубежа XIX и XX веков	13
Русский миф о Ф. Ницше	40
Философия в форме исповеди	40
Индивидуальное и универсальное (философия власти)	47
Дионисовы страсти и Аполлоновы грезы (Ф. Ницше и Р. Вагнер)	62
Религиозно-эстетические утопии «серебряного века»	86
Концепция «эстетики в форме свободной теургии» (Вл.С. Соловьев)	86
Антропологическое откровение свободного творчества (Н.А. Бердяев)	108
Эстетический соблазн о. Павла Флоренского	130
Музыка как искусство будущего	146
Музыкальная культура на страницах художественных журналов «серебряного века»	146
Метафизика музыки в эстетике символизма	156
Формирование «нового искусства» в музыкальной культуре России: от эстетизма к мистерии	175
Заключение	201
Библиография	205

Введение

Россия рубежа веков XIX и XX – тема неисчерпаемая и завораживающая современного человека своей многоликостью и, в то же время, единой устремленностью к космическим высотам, к Божественной Красоте, к Истинному Знанию. Прикасаясь к культуре «серебряного века», мы не только переживаем чувство восхищения перед силой и глубиной мысли представителей той эпохи, но и испытываем, своего рода, ностальгию – извечную спутницу русского человека. Мечта начала XX века, причем, по мнению современников, вполне достижимая, – о гармонии человека с самим собой и с окружающим миром, и об их окончательном преображении, – людям конца века кажется утопией, но до сих пор прекрасной и желанной.

Конец XIX века для России – это время колоссальных перемен, как с точки зрения материального мира (экономический, научно-технический и государственный прогресс), так и в духовном плане. Интерес к человеческой личности, в противовес личности общественной, к духовной культуре, свободной от «гнета социальности» (Н. Бердяев), – все это позволяет говорить о формировании мировоззрения нового типа, трагического и, одновременно, оптимистического. Трагизм нового мировоззрения заключался, прежде всего, в разнонаправленности материальной и духовной сфер жизни. Конец XIX века – это время зарождения новых социально-экономических отношений, основанных на машинном способе производства, то есть капитализма; что, в свою очередь, привело к иному соотношению сил в государстве в пользу среднего класса. Для духовной культуры и искусства, как ее части, это означало усиление демократических тенденций. С точки зрения потребления культурных ценностей, на передний план выступают широкие слои населения вместо привычной художественно образованной элиты. С точки зрения заказчика, это не аристократические круги и церковь, а, в большинстве своем, новый класс предпринимателей, главной мерой ценности которого была практическая польза. Машинизация и демократизация жизни изменили и сам мир: новые ритмы, новые образы, новые идеалы. Все это привело к качественным изменениям в недрах искусства, дав первый импульс к формированию массовой культуры.

За всем этим вихрем исторических свершений, ускорением ритма жизни, достижениями научно-технического прогресса потускнел образ самого человека. Он стал частью колоссальной машины, именуемой государством; причем частью настолько незначительной, что, негодную или неисправную, ее легко заменить другой. Душа же человека в этом контексте оказалась ненужным и даже мешающим элементом. «Страшная социальная болезнь XX века – отчуждение личности – обозначилась именно на рубеже веков. Тотальное одиночество перед лицом жестокого, но и прекрасного мира и поиск путей преодоления этого положения – такова исходная точка отсчета художественного сознания рубежа веков».¹

¹ Беренштейн Е.П. Русский символизм: эстетика универсальности//Культура и ценности. Тверь, 1992, с. 134.

Несмотря на то, что экономическая ситуация была отнюдь не в ее пользу, художественная жизнь России конца XIX – начала XX веков достигла небывалых высот. «Начало века было у нас временем большого умственного и духовного возбуждения, бурных исканий, пробуждения творческих сил».² Виднейшие умы России грезили о будущем. Мечтали о новом человеке – человеке творящем, о новом искусстве – религиозном, о новом знании – цельном, в основу которого положена была бы интуиция, а не рациональное мышление, и, в конце концов, о преображении всей жизни по законам Божественной Истины и Красоты, о достижении Вечной Гармонии. В этом и состоял оптимизм нового мировоззрения.

Это несоответствие духовных устремлений единиц и материальных ценностей широких масс – величайшая трагедия того времени. Бердяев Н. говорил о «глубочайшем внутреннем кризисе», в котором находилась культура России рубежа веков. В этом он видел «основную проблему XIX и XX века – проблему отношения творчества (культуры) к жизни (бытию)».³

XIX век заканчивался. Основные его идеи требовали осмысления. Лейтмотив уходящего столетия – это тема гражданственности, общественного долга. Человек как индивидуум отступал перед образом человека-гражданина, человека общественного. Только в сопряжении с другими членами общества, по мнению мыслителей XIX века, проявляется в человеке его истинное лицо, его личность. Ведущей тенденцией этого времени была тотальная социализация культуры и искусства, господство этического, морализующего начала.

Конец XIX века объявил непримиримую войну тенденциозному искусству, выдвинув новый лозунг – «искусство для искусства». «Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоцельно, самополезно и главное – свободно».⁴ К началу XX века эта тенденция получила мощную философскую поддержку в лице представителей религиозно-философского ренессанса. И хотя «это было все-таки движение культурной элиты, оторванной не только от процессов, происходивших в народной массе, но и от процессов, происходивших в широких кругах интеллигенции»⁵, вопросы, поставленные «философами-революционерами», носили настолько глобальный характер, что остаются актуальными и поныне.

Отправной точкой новой философии и эстетики стало утверждение свободы духовного от социального. Таким образом, был опрокинут главный постулат XIX века о гражданском долге в пользу свободы личности. «То было освобождением человеческой души от гнета социальности, освобождением творческих сил от гнета утилитарности».⁶ Конец XIX века наметил освобождение эстетического от этического, противопоставив тенденциозному искусству XIX века искусство свободное, или «чистое». Русский ренессанс абсолютизировал прекрасное, рассматривая Красоту как

² Бердяев Н. Русский духовный ренессанс нач. XX века и журнал «Путь»//Н. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т.2. М., 1994, с. 301.

³ Бердяев Н. Смысл творчества//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т.1. М., 1994, с. 298.

⁴ Дягилев С. Сложные вопросы//Мир искусства, 1889, №№ 1-4, с. 151.

⁵ Бердяев Н. Русский духовный ренессанс нач. XX века и журнал «Путь»//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т.2. М., 1994, с. 302.

⁶ Там же, с. 302.

космическую универсалию, как своего рода «преобразователь» мира физического в духовный (божественный). Эта мысль была высказана еще Вл. Соловьевым, который рассматривал Красоту как одно из сущностных начал Бога, наравне с Благом (Добром) и Истиной.⁷ Позже П. Флоренский в своем «Вступительном слове перед защитой на степень магистра книги «О Духовной Истине» 19 мая 1914 года» скажет: «Красота есть Красота и понимается как Жизнь, как Творчество, как Реальность».⁸

Таким образом, красота была осмыслена как путеводная звезда человечества. И путь этот пролегает в сфере творчества. Поэтому не удивительно, что между творчеством человека и Творческим Актом Бога устанавливалась определенная связь и даже общность. Творчество из чистого искусства выросло в священнодействие, в творение. В конечном итоге, искусство должно было перерасти в теургию. «Очень быстро художественно-эстетический ренессанс приобрел у нас окраску мистическую и религиозную. Хотели выйти за пределы искусства и литературы. И это было характерно русское явление».⁹

Налицо сближение искусства и религии, прежде всего в конечной цели – спасении человечества, то есть в приближении к Богу.¹⁰ Вопрос о религиозности искусства и творчества в целом стал одним из главных вопросов духовной культуры России рубежа веков. «Искусство будет религиозным, ибо только одна религия способна сообщить художественному творчеству то молитвенное вдохновение, которое здесь требуется».¹¹ «Искусство не имеет никакой цели, есть цель само в себе, оно абсолют, ибо является ограничением абсолюта – души (...) Искусство, понятое таким образом, становится высочайшей религией, а жрецом ее – художник (...) Он является космической, метафизической силой, через которую проявляются абсолют и вечность».¹² «Новые артисты будут поистине пророками и жрецами, – вещателями внушений Мировой Души. Языком призраков, сновидений, красок и звуков станут они вещать там, где бессильно умолкнет позитивное научное знание (...) Вот почему тогда искусство станет действительно священнослужением и творчество – экзотической молитвой».¹³

Концепция «теургического искусства» сложилась в рамках русского поэтического символизма, опиравшегося, в свою очередь, на утопические идеи Н. Гоголя, Ф. Достоевского, а также на концепцию теургического искусства Вл. Соловьева. Сама же идея «пересоздания мира» относится к III-V вв. н. э., временам существования герметических и оккультных течений. Эту проблематику развивал в своем творчестве Н. Бердяев, который считал, что «теургическое творчество в строгом смысле слова будет уже выходом за границы искусства как сферы культуры, как одной из культур-

⁷ См.: Вл. Соловьев. Философские начала цельного знания//Вл. Соловьев. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1988.

⁸ Флоренский П.А. Т.1. Столп и утверждение Истины (2). М., 1990, с. 585.

⁹ Бердяев Н. Русский духовный ренессанс нач. XX века и журнал «Путь»//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т. 2. М., 1994, с. 306-307.

¹⁰ См.: Н. Бердяев. Спасение и творчество//Н. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т. 1. М., 1994.

¹¹ Рцы. Нагота рая (теорема эстетики)//Мир искусства, 1903, №№ 3-4, с. 219-220.

¹² Пжибышевский. На путях души//Мир искусства, 1902, №№ 1-6, с. 102.

¹³ Имгардт Д. Живопись и революция//Золотое руно, 1906, № 5, с. 56.

ных ценностей, будет уже катастрофическим переходом к творчеству самого бытия, самой жизни». ¹⁴ Русская культура имеет и практический опыт в попытке преобразования искусства в теургию, но, увы, опыт незаконченный. Несомненно, речь идет о Мистерии А. Скрябина.

Вопрос о религиозном искусстве, об искусстве теургическом, связан как с феноменом эстетизма, так и с проблемой синтеза, также поставленной религиозно-философским ренессансом. Противоречивость российской действительности конца XIX века пробудила в среде художественной элиты жажду гармонии, цельности, единства. «Новое поколение хотело «объять необъятное», познать непознаваемое, а главное, обрести утраченное единство и даже универсальное всеединство и тем самым утолить духовный голод». ¹⁵

В едином порыве к иной жизни, организованной по законам Вечной Гармонии и Красоты, к земному раю, сплотились представители разных отраслей духовной культуры: философы, служители церкви, литераторы, художники и музыканты. В результате этого объединительного процесса родился новый тип мыслителя – универсал. Л. Долгополов, рассматривавший универсализм человеческого сознания в контексте теории относительности А. Эйнштейна, писал: «Человеческое сознание вступило в новую фазу своего развития. Мир стал восприниматься в единстве, независимо от того, какой сферы познания касалось человеческое мышление – научной, исторической или художественной». ¹⁶ И если появление религиозно настроенных философов и философствующих священников было в порядке вещей, то аналогичные искания в артистической среде – это веяния нового времени.

С распространением концепции «теургического искусства» в художественном мире рубежа веков в России наблюдается тенденция переосмысления личного творческого опыта. Искусство начинают трактовать шире, нежели «чистое искусство», но как путь к Богу, как познание Его, а процесс творчества – как Откровение. Личность художника в этом контексте перерастает в образ пророка, более того, мессии, призванного преобразовать человечество.

Историческое завоевание того времени – освобождение искусства от бремени устоявшихся стереотипов, от всякого рода традиционности, нормативности; это поиск иных путей развития, новых форм и средств; это постановка новой задачи перед искусством, задачи религиозной – приближение через творчество человека к Богу. Тем самым, перед искусством встала задача преодоления дискретности, разорванности мира. Но прежде ему необходимо было преодолеть дискретность самого искусства, став «цельным творчеством». ¹⁷ «Величайший из вопросов будущей эстетики, конечно, – вопрос о гармонии и слиянии искусств, вопрос об «универсальной музыке» искусств и тех элементах общности между ними, на канве которых осуществляется это слияние». ¹⁸

¹⁴ Бердяев Н. Кризис искусства//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т. 2. М., 1994, с. 413.

¹⁵ Юрьева З.О. Андрей Белый: преображение жизни и теургия//Русская литература, 1992, № 1, с. 58.

¹⁶ Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л., 1977, с. 24.

¹⁷ См.: Вл. Соловьев. Философские начала цельного знания//Вл. Соловьев. Собр. соч. в 2 т. Т. 2. М., 1988.

¹⁸ Имгардт Д. Живопись и революция//Золотое руно, 1906, № 5, с.56.

Синтетические искания в искусстве осуществлялись в нескольких направлениях. Во-первых, это опыты в создании нового, универсального языка, то есть шел поиск новых средств выразительности в искусстве. Здесь мы можем наблюдать всякого рода заимствования. Прежде всего, искусство пыталось «примерить» на себя «одежды» других форм человеческого духа: науки, философии, религии. Это привело к переосмыслению функции искусства в контексте культуры: оно не ограничивалось более своими специфическими (ремесленными) проблемами, но во многом претендовало на роль философии и религии в вопросах проникновения в сущность явлений, рассматривая творчество как категорию метафизическую. По мнению В. Кандинского, «искусство в целом не есть бессмысленное созидание произведений, распластывающихся в пустоте, а целеустремленная сила; она призвана служить развитию и совершенствованию человеческой души».¹⁹

Кроме того, активно заимствовались средства одного вида искусства другими. Над этой проблемой работали В. Кандинский, Вяч. Иванов и А. Белый. Неоспоримым приоритетом среди всех искусств пользовалась музыка, понимаемая и как вид искусства, и как его специфический язык. Красной нитью проходит у Белого мысль о всеобщей музыкальности мира и искусства. Эта идея, чрезвычайно популярная на рубеже веков, имела своим истоком философию А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Если заглянуть в глубь веков, то уже в 6-4 вв. до н. э. в рамках пифагореизма существовала теория гармонии сфер, утверждавшая тождественность законов и принципов существования космоса и музыки. Но пифагорейцы подходили к проблеме музыкальности мира рационалистически, видя основу гармонии космоса в численных отношениях, аналогичных тем, что управляют миром музыки, как акустическим явлением. Представители русской культуры «серебряного века», и в первую очередь русского символизма, трактовали музыку мистически, считая, что в музыке проявляется сущность мира: «В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром».²⁰ Поэтому не удивительно, что музыку считали универсальным языком, который «объединяет и обобщает искусство»²¹ и который способен говорить о горнем. Влияние музыки на другие виды искусства – характерная черта времени. Белый говорит по этому поводу следующее: «Не будут ли все формы проявления прекрасного все более и более стремиться занять места обертонов по отношению к главному тону, т.е. к музыке?»²² Как практическое осуществление этой идеи можно назвать симфонии А. Белого, сонаты М. К. Чюрлениса. Подобные примеры были и в музыкальном мире, наиболее ярким из которых является светомузыкальная поэма А. Скрябина «Прометей».

Наравне с созданием синтезированного языка, стоял вопрос об универсальном произведении искусства. Найдя такую форму, где все искусства органично соединились бы в едином творческом порыве, как музыканты в оркестре, дополняя друг друга и не теряя при этом своей уникальности, можно было бы говорить о создании искусства будущего. Зарубежный опыт, – музыкальная

¹⁹ Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992, с. 102.

²⁰ Белый А. Формы искусства//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 102.

²¹ Там же, с. 102.

²² Там же, с. 95.

драма Р. Вагнера, – во многом, будучи революционным, не устраивал новое поколение борцов за жизнотворчество, прежде всего, своей откровенной сценичностью, оторванностью от масс, от зрителя. В таких условиях искусство оставалось только искусством; оно не мыслилось за пределами театра и сцены.

Идея «теургического искусства» требовала большего пространства – жизни, а не сцены. Как нельзя лучше для этой цели подходила форма античной мистерии, воспетая Ф. Ницше и подхваченная русскими символистами: А. Белым и Вяч. Ивановым. «Мистерия (...) наиболее подходящая форма для теургического искусства, поскольку личность зрителя соучаствует здесь в хоровом ритуале, как компонент «соборного» действия, на которое он проецируется».²³ Имел место и реальный замысел мистерии А. Скрябиным, из которого частично осуществлено было лишь Предварительное Действо.

В новых условиях, когда «искусство судорожно стремится выйти за свои пределы», когда «нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его»,²⁴ перед автором встала неизвестная ранее проблема – посредством своего творчества раскрыть человечеству Тайну мира. В результате, родилось не только новое искусство, но и появился новый тип творца, соединяющего в одном лице и ремесленника, и мыслителя, а зачастую, критика и теоретика нового искусства. Примером может служить творческий гений А. Бенуа, К. Малевича, В. Кандинского, А. Скрябина, А. Белого, Вяч. Иванова, Д. Мережковского и многих других. Такого рода универсализм существовал, разве что, в эпоху великих титанов Возрождения. Памятуя об этом, неудивительно, что уже современники называли это явление в русской духовной культуре конца XIX – начала XX веков религиозно-философским ренессансом. Н. Бердяев трактовал его несколько шире, называя «ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим».²⁵

К проблемам культуры «серебряного века» исследователи обращаются, особенно в последнее время, весьма часто, так как это подлинная сокровищница русской культуры. Здесь мы имеем дело как с реминисценциями из художественного прошлого нашей культуры – это, прежде всего, историзм, религиозность, обрядовость, мифопоэтическое и народное творчество; так и с предвосхищением откровений художественной культуры грядущего XX столетия – открытие формально-конструктивного творческого метода, с одной стороны, и стремление к достижению Космического Всеединства, с другой.

Кроме того, это было время, когда особенно остро встала проблема освоения многовекового художественного опыта Запада, что сопоставимо лишь с петровской эпохой. Чрезвычайно важны были для русской культуры и контакты с культурой Востока, причем они носили не внешне под-

²³ Юрьева З.О. Андрей. Белый: преобразование жизни и теургия//Русская литература, 1992, № 1, с. 65.

²⁴ Бердяев Н. Кризис искусства//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т. 2. М., 1994, с. 400.

²⁵ Бердяев Н. Русский духовный ренессанс нач. XX в. и журнал «Путь»//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т.2. М., 1994, с.301-302.

ражательный характер, историческим примером которого может быть рокайль XVIII века; но концептуальный, затрагивавший вопросы религии и философии, правда, по большей части, в европейской интерпретации. Освоение этого культурного многообразия позволило уже современникам говорить о русской культуре конца XIX – начала XX веков, как о культуре Евразийской, то, что в настоящий момент является одной из наиболее актуальных тем научных исследований и дискуссий.

Данное исследование посвящено интереснейшему и противоречивейшему периоду отечественной и европейской культуры, получившему в России метафорическое название «серебряный век». Главной целью, как ее видит автор, является рассмотрение культуры обозначенного периода в единстве различных ее составляющих, как по вертикали – интеллектуальная и художественно-критическая культура; так и по горизонтали – диалог культур «Россия – Запад – Восток». По жанру это цикл очерков, имеющих и долю автономии, и общий организующий методологический стержень, в качестве которого выступает феномен дионисийства и аполлонийства (мистико-мистериальные практики Древнего мира), актуальный для культуры рубежа веков. Автор не только прослеживает общение этих исторически и территориально удаленных культур, но и подкрепляет свою позицию ссылкой на оригинальные тексты русских мыслителей конца XIX – начала XX веков. Среди наиболее важных для осмысления заявленной проблематики имен можно назвать Вяч. Иванова, А. Белого, Ф.Ф. Зелинского, А. Волынского, С. Глаголева, Ю.А. Кулаковского, В.В. Латышева и многих других. Из современных исследований по проблемам теургии и мистериальности наиболее значимы работы А.Ф. Лосева «Античная мифология в ее историческом развитии», А.К. Якимовича «Истоки, пути и парадоксы русского дионисийства», А.В. Петрова «Феномен теургии», В.А. Апрелевой «Мифотворчество в аспекте онтологического обоснования музыки как культуры», И.А. Герасимовой «Музыка и духовное творчество», М.С. Уварова «Любовь и смерть в философско-музыкальной мистерии серебряного века».

Не менее любопытно, как с точки зрения информационной базы, так и в качестве эстетического феномена, использование дореволюционных журналов научно-популярного и художественно-эстетического направлений. По большей части этот пласт русской истории недоступен широкому читателю, что, несомненно, повышает актуальность данного исследования. Именно художественные журналы «серебряного века» являются наиболее многогранным и объективным свидетельством тех процессов, которые имели место около ста лет назад. В привлечении в качестве исторического источника русских художественных журналов и состоит, в первую очередь, актуальность работы. Через общение с журналами мы получаем доступ к ценнейшему, в большей своей части неизвестному критическому наследию, затрагивающему вопросы музыкознания либо напрямую, либо в сопряжении с другими проблемами: эстетикой, философией, другими видами искусства. Журнал в том виде, в котором он существовал, символизировал собой эпоху во всей ее противоречивости, динамичности, многоплановости и насыщенности. На страницах журнала искусства со существовали, художники искали своего зрителя, критика пыталась помочь этой связи, одновре-

менно воспитывая и тех и других. Программной целью и непосредственным результатом этого общения явилось воспитание нового вкуса, идеалов, формирование новой эстетики, в которой музыке отводилось первенствующее место.

Проблематика модернистских журналов еще не достаточно изучена; многие аспекты пока не освещены. Можно выделить несколько исследований Института мировой литературы имени М. Горького, в которых интересующая нас тематика рассматривается с точки зрения литературоведения и представляет определенный интерес, прежде всего, панорамностью охвата. Большой информативностью отличается исследование С. Я. Махониной «Русская дореволюционная печать. 1905-1914». Наиболее подробно рассмотрена современным искусствознанием история журнала «Мир искусства». Этой теме посвящены как отдельные монографические издания,²⁶ так и исследования общеисторического плана.²⁷ Заслуживают интереса издания, в которых журнальная тематика рассматривается через призму жизни и творчества выдающихся деятелей искусства, свидетелей тех дней.²⁸

Значительный вклад в формирование научного понимания культурных процессов эпохи рубежа XIX-XX веков внес коллективный труд Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания «Русская художественная культура конца XIX – начала XX веков», в котором искусство рассматривается во всем его многообразии и во взаимосвязи с литературными и философскими исканиями того времени.

Но данная тематика не исчерпывается интересами журналистики, литературоведения и искусствознания. Разрабатывая на своих страницах символистскую проблематику, русские художественные журналы, естественно, не обходили стороной и вопросы музыкальной культуры, о чем говорилось выше. Интерес к ней, а также к проблемам музыкальной истории и теории, был настолько велик, что можно говорить о музыкальной доминанте в рамках общей эстетики символизма. Одной из центральных проблем исследования является музыка в ее широком понимании, как специфическая форма мышления. Такая постановка проблемы подразумевает сопряжение музыкальной практики исследуемой эпохи – композиторской, исполнительской, критической и слушательской, – с другими сферами художественной и интеллектуальной жизни России и Запада и выявление их общеэстетических корней.

О соприкосновении и взаимодействии музыкальной культуры и эстетики символизма говорится много, но, преимущественно, в пользу последнего. Исследований же по проблеме музыкального символизма гораздо меньше, и почти все они носят узко-прикладной характер. Наиболее ин-

²⁶ См.: А.П. Гусарова. «Мир искусства». Л., 1972; Н. Лапшина «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., 1977; В.Н. Петров. «Мир искусства». М., 1975; В.П. Шестаков. «Мир искусства»: утопия эстетизма//В.П. Шестаков. Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры. М., 1995; Искусство и мир в «Мире искусства». М., 1998.

²⁷ См.: И.В. Кондаков. Введение в историю русской культуры: Учеб. Пособие для вузов. М., 1997; Г.Ю. Стернин. Художественная жизнь России 1900-1910 годов. М., 1988; Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. М., 1970; Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976.

²⁸ См.: М.Г. Эткинд. А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX веков. Л., 1989; А.Н. Бенуа. 1870-1960. Л. 1965.

интересна в данном контексте работа А.Ф. Лосева «Мировоззрение А. Скрябина». Из исследований, рассматривающих проблему взаимодействия символизма и музыки, можно назвать монографию Т. Левоу «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи»; ее же исследования «Символистский принцип актуальной бесконечности и его музыкальной интерпретации»; а также исследования О.М. Томпаковой «Скрябин и поэты Серебряного века. Вяч. Иванов», «А.Н. Скрябин и музыкальный мир А. Белого». Проблему сопряжения творчества А. Скрябина с символизмом затрагивает В. Рубцова.²⁹ Этой проблеме посвящен ряд диссертационных исследований – Н.И. Попеловой (1989 г.), Л.А. Михайленко (1998 г.), О.Р. Сафоновой (2000 г.).

Большое значение для осмысления феномена музыки в контексте стилевых и концептуальных поисков эпохи имеет коллективный труд института искусствознания «Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века». Здесь затрагиваются проблемы как узко специальные, касающиеся новаций в сфере музыкального языка XX века, так и вопросы мировоззрения наиболее ярких представителей художественного мира России, их связи с мировой культурой.

Структура книги соответствует трем выше обозначенным аспектам: западные влияния, философские основания и сам феномен музыки в контексте культуры «серебряного века». Первые две части книги посвящены западным влияниям, в качестве которых выступают учение и в целом творческая личность Ф. Ницше, а также проповедуемый им дионисизм. В третьей части рассматривается проблема философии творчества с выходом на такие узловые вопросы эпохи, как синтетизм, универсализм и артистизм. И, наконец, четвертая часть целиком посвящена музыке, как эстетическому феномену «серебряного века». Музыка рассматривается с разных позиций: в контексте эстетики символизма, как концептуальная и содержательная основа художественно-эстетической публицистики и как важная составляющая художественной жизни России исследуемого периода. Особый акцент сделан на проблеме поиска новых смысловых форм бытия музыки, в связи с чем внимание читателя фиксируется на ключевой фигуре этого времени – Александре Скрябине, его философских взглядах и творческой позиции.

Именно в этих двух моментах – в осмыслении русской культуры в контексте античной антиномии Диониса и Аполлона и в специфике источниковой базы – заключается научная новизна исследования. Кроме того, данная книга будет актуальна для современного читателя наличием преемственности и связи времен. Современная культура и современный человек находится, с одной стороны, в состоянии информационной перегруженности. В то же самое время, современность тяготеет неорганизованной множественностью во всех формах проявления культуры – политика, экономика, образование, искусство и прочее. Возникла насущная необходимость в рождении фундаментального основания всех современных процессов. И один из путей – увидеть в новом воплощении древнего знания и опыта. Это и пытается сделать автор в своем исследовании.

²⁹ См. кн.: Рубцова В. Скрябин и русский поэтический символизм//Ученые записки. Выпуск 1. М., 1993. С.16-24.

Дионисизм и Аполлонизм как эстетический феномен в русской культуре рубежа XIX-XX веков

«Чем глубже страдания, чем сильнее в человеке вопли Диониса, тем светлее должна быть его поэзия, тем она должна быть могучее. Кто служит Дионису, тому помогает бог Аполлон».

*Вольнский А. «Литературные заметки:
Аполлон и Дионис»³⁰*

Дионис – один из тех богов, который не поддается однозначной трактовке. Это, пожалуй, самый загадочный бог Античного мира, до сих пор вызывающий живой интерес и являющийся предметом научного спора. «Философствовать о Загрее греки перестали только тогда, когда Греция переродилась в христианское средневековье. Но и в средние века Дионис и Загрей все еще продолжали существовать в разного рода сектах и ересьях и, несмотря ни на какие преследования, дожили до Возрождения и с тех пор не раз становились самой настоящей модой вплоть до начала XX в.» – писал А.Ф. Лосев в одном из исследований по античной мифологии.³¹

Интерес к данному вопросу со стороны русской мысли на рубеже XIX-XX вв., подпитываемый художественной практикой символистского и мистериального направлений, имел ряд выходов. Во-первых, изучение древних текстов и реконструкция культурной действительности Античного мира, во-вторых, установление диалога между древностью и современностью через обнаружение культурных аналогий и, в-третьих, поиск ответа, с опорой на духовный опыт древности, на сокровенный вопрос о смысле бытия. Глубина проникновения в тончайшие вопросы тайного знания и историко-филологического материала со стороны русской интеллигенции поражает. Но еще более удивителен тот энтузиазм, с которым представители русской культуры стремились реанимировать античный духовный опыт, усматривая в нем идеи, родственные христианскому учению. Зелинский Ф.Ф., подлинный знаток и тонкий ценитель античности, открыто заявлял: «...Античная религия – это и есть настоящий ветхий завет нашего христианства».³²

Об усилении интереса со стороны российской интеллигенции к языческим культам, в том числе к дионисизму, пишет А.К. Якимович в статье «Истоки, пути и парадоксы русского дионисийства»: «Недоверие к цивилизации и обостренный интерес к природной стихийности (а потому и к «варварской» энергетике архаических культур) – это общее место в теории и практике искуст-

³⁰ Ницше: Pro et contra. СПб., 2001, с. 193

³¹ Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, с. 154-155.

³² Зелинский Ф.Ф. Эллинская религия. Мн., 2003, с. 154.

ва и литературы на рубеже XIX и XX веков».³³ В этой связи особенно интересно проследить развитие культа античного бога Диониса, который в русском прочтении получил вселенское, космическое звучание.

Зарождение культа Диониса уходит своими корнями в весьма отдаленное историческое прошлое. Образ этого бога присутствует в культурах Древнего мира под разными именами. Вячеслав Иванов в работе 1923 г. «Дионис и прадионисийство» говорит о следующих «воплощениях Диониса»: «Первый Дионис, по Цицерону, рожден от Зевса и Персефоны (это – основной орфический миф); второй – от Нила (– знакомая нам египтизация Дионисова культа); третий – от Кабира, основатель мистерий Сабазия (– попытка ввести самофракийские мистерии и вместе фракийский культ в синкретическую форму Дионисовой религии); четвертый – от Зевса и Селены, патрон мистерий орфических (– мистическая интерпретация Артимидина сопредстольничества); пятый – от Ниса и Фионы (т.е. от Зевса, одождяющего землю, и Семелы), бог триетерий».³⁴

Попытаемся проследить генеалогию Диониса, ориентируясь на две наиболее важные сферы его господства: экстатическое безумство и бессмертие души.

Отголоски будущего дионисийского экстаза мы слышим уже в древнейшем культе, связанном с магическим воздействием на плодородие земли. В этом первобытном заклинании сил природы, с использованием ритмичной музыки, необузданной пляски и полового разгула, участники мистического действия достигали подлинного иступления; такого, при котором границы сознания способны к значительному расширению. Подобного рода переживания вполне способны сформировать первичные представления эсхатологического свойства – о возможности жизни души вне тела, а также о способности в этом состоянии «приобщиться к обожествленной жизни».³⁵

Неслучайно в Греции происходит взаимное сближение культов Диониса и Деметры. Последняя, являясь покровительницей зреющей нивы, постепенно становится богиней тайн загробной жизни; тогда как Дионис напротив утрачивает первоначальное символическое значение бога экстатического, возвещающего бессмертие души, переосмысливаясь в покровителя виноделия. Тем не менее, между покровительством произрастающего и воскресающего существует реальная связь. Как зерно, «похороненное» в землю, родит колос, вознося его к солнцу, так и человек, умирая, либо воплощается для продолжения жизни в другом теле, либо воскресает для вечной жизни в духе (эсхатологические представления орфизма).

Но не только в Греции получает распространение образ Диониса-виноградаря и страдальца одновременно. В Эпакрии задолго до Греции существовал культ местного Диониса Икария. «Страстной демон, хтонический податель изобилия и, в частности, покровитель винограда», – так харак-

³³ Якимович А.К. Истоки, пути и парадоксы русского дионисийства//С. Дягилев и русское искусство XIX-XX вв.: Т. I. Пермь, 2005, с. 2.

³⁴ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000, с. 142.

³⁵ См.: А.Ф. Лосев. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.

теризует его Вяч. Иванов.³⁶ И опять мы видим соединение двух сфер бытия Диониса – мира живого, растительного и мира мертвого, вечного.

Не случайно, что к разряду прадионисийских (термин заимствован у Вяч. Иванова) относятся также культы, направленные на обожествление страдания и жертвенной смерти. Наиболее полное развитие они получили во Фракии и Фессалии в качестве почитания безымянных героев, позже прозванных Конником и Охотником. Именно такова природа критского Загрея – Великого Ловчего или Великого Охотника, – значительно развитая в контексте орфического мифа о Дионисе-Загрее, растерзанного Титанами.

Образ страдающего и умирающего бога был чрезвычайно популярен в древних культурах. Это и египетский Осирис, и фригийский Агтис, финикийский Адонис и фракийский Сабазий. Все эти боги под разными именами скрывали одно и то же смысловое значение: веру в бессмертие души человека и производительные силы природы.

Сближение этих идей наблюдается и в ритуализованных действиях. Древняя тризна по герою-страдальцу с идеей общинного единства и страстным пафосом, ритуальными возлияниями и совместной трапезой, во многом напоминает будущие священные мистерии, возносимые богу Дионису. Так же и обряд, связанный с почитанием душ предков, проходивший весной в период пробуждения природы – Анфестерий, – совпадает с проведением Великих мистерий Диониса в честь возвращения вина.

Таким образом, Дионис выступает и как бог плотского изобилия, и как бог страдающий и умирающий. Он – символ жизни и смерти, этого «вечного возвращения».

В Греции культ Диониса, восходивший к обрядовой тризне и почитанию душ умерших, вступил во взаимодействие с местными растительными и подземными культами. Культ Диониса вбирает в себя все родственные в греческих культах элементы: оргиазм, страстная судьба винограда (растерзание – похороны – возвращение). Отсюда и некоторые обрядовые и атрибутивные изменения в самом культе Диониса: плющ, гроздь, козленок – суть дары; виноградные настилки и надгробные возлияния вином – как образец проникновения элементов аграрной демонологии в религию Диониса.

Но не только с вином Греция связывала имя древнего бога. Вячеслав Иванов, ссылаясь на Плутарха, говорит о Дионисе как о «перводателе (...) всего влажного естества (...) Небесная влага живительного и изначала оплодотворившего Землю дождя и влага вина, веселящего сердце человека, есть, в своем религиозно-метафизическом принципе, вода живая, амброзия».³⁷ Таким образом, Дионис – бог воскрешения, жизнеутверждения.

На Крите же Дионис отождествлялся сначала с подземным Зевсом, или Аидом (либо выступал в качестве сына одного из них). Позже он прославлялся как сын Зевса и Персефоны или даже

³⁶ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000, с. 156.

³⁷ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000, с. 91-92.

самой Деметры, но уже под именем Иакха. Тем самым, прослеживается его связь с подземным миром, а, следовательно, и с тайной смерти и бессмертия.

В фиванском мифе Дионис выступает как сын Зевса и Семелы, дочери Кадмовой. Это уже второе, собственно греческое рождение страдающего и умирающего бога. Но и в этом случае Дионис сохраняет свою хтоническую природу. Он представлен в мифе богом ковчега (скрыни, гроба), в который по приказу Кадма была заключена Семела с сыном и брошена в пучину морскую. Кроме того, и сам Кадм тесно связан с древним духом тризн (если не является им напрямую). Его символом служила змея, порождение Ареса, бога смерти и человеческих жертвоприношений, которую он убивает и в которую он сам обращается.

В Греции религия Диониса получила широкое распространение в VIII-VII веках до н.э., в период усиления демократических тенденций, как средство борьбы с аристократической Олимпийской религией. Но по сравнению с фракийским вариантом, культ был значительно смягчен. Отринув половой разгул, эллины упивались оргиастической пляской под оглушительную музыку тимпанов, кимвалов и флейт. В этом исступлении и достигаемом посредством экстаза взаимодействии души человека с Душой Мира, Ф.Ф. Зелинский усматривает эсхатологизм религии Диониса: «В исступлении пляски душа положительно «выступала» из пределов телесной жизни, преображалась, вкушала блаженство внетелесного, слиянного с совокупностью и с природой бытия; на собственном непреложном опыте человек убеждался в самобытности своей души, в возможности для нее жить независимо от тела и, следовательно, в ее бессмертии».³⁸

От своего фракийского прототипа греческий Дионис наследует, прежде всего, экстаз и восторженность; а они, в свою очередь, являются предусловием любого религиозного действия. Ссылаясь на Платона, Ю.А. Кулаковский пишет, что «люди в состоянии экстаза воспринимают в себя существо бога, поскольку возможно человеку общаться с ним».³⁹ Вячеслав Иванов идет еще дальше, говоря о первостепенстве в религии именно «дионисического энтузиазма», «восторга», в противовес «элементу догматическому».⁴⁰

Следствием и, в определенном смысле, целью экстаза было достижение катарсиса, очищения, или, как у В. Вересаева, «преображения»: «В священном, оргийном безумии человек «исходит из себя», впадает в исступление, в экстаз. Грани личности исчезают, и душе открывается свободный путь к сокровеннейшему зерну вещей, к первоединому бытию».⁴¹ Вересаев В. рисует пафосную картину, основанную на синкретии творческого подъема и чувственного преизбытка, шопенгауэровской «воли к власти» и ницшеановского «искусства метафизического утешения», жизни и творчества. «Когда Дионис нисходит в душу человека, чувство огромной полноты и силы жизни охватывает ее. Какие-то могучие вихри взвиваются из подсознательных глубин, сшибаются друг с другом, ураганом крутятся в душе. Занимается дух от нахлынувшего ужаса и нечеловеческого вос-

³⁸ Зелинский Ф.Ф. Эллинская религия. Мн., 2003, с. 113.

³⁹ Кулаковский Ю.А. Эсхатология и Эпикуреизм в античном мире. СПб., 2002, с. 121.

⁴⁰ См.: Вяч. Иванов. Религия Диониса//Вопросы жизни, 1905, №7, с. 122-148.

⁴¹ Вересаев В.В. Живая жизнь. М., 1999, с. 239.

торга, разум пьянеет, и в огненном «оргийном безумии» человек преобразается в какое-то иное, неузнаваемое существо, полное чудовищного избытка сил».⁴²

Рациональную интерпретацию этого качества и функции древнего бога дает английский исследователь Э.Р. Доддс. В своем исследовании «Греки и иррациональное»⁴³ он рассматривает культ Диониса, как действенный способ психологической разрядки, как средство преодоления «коллективной истерии» через освобождение от негативных импульсов и облечение их в форму ритуала.

Священнодействия богу Дионису чаще всего именовали оргиями, мистериями или радениями. Остановимся подробнее на этом культурном феномене – мистерии, и определим ее особенности и распространенность в Древнем мире, что позволит говорить не только о заимствовании иноплеменных богов и их культов, но и об усвоении ритуальной части, то есть самого духа религии.

Мистерия являлась одной из наиболее древних форм богослужения, существовавшей наряду с системой общедоступных государственных культов. Суть мистерии заключалась в символическом преодолении смерти через обретение новой жизни, не подверженной тлену и распаду. Мистерияльный ритуал, по мнению адептов, давал возможность нового рождения, обретения лучшей участи в ином мире. Тем самым, в рамках мистерияльной практики по-новому осмысливался феномен смерти – как рождение.

В связи с особой важностью вопроса, его личностным характером, мистерии принципиально отличались от других культов. Штейнер Р. называет мистерии «таинственной мудростью, которой был лишен народ, и которая проливает свет на наиболее высокие вопросы».⁴⁴ Характерной чертой мистерий являлась их ориентация исключительно на узкий круг посвященных. И если первоначально посвящение совпадало с принадлежностью к определенной родовой организации, то в более поздние времена посвящение в мистерии того или иного бога (богини) стало связываться, во-первых, с его (ее) почитанием и, во-вторых, с приобщением к тайному знанию через ритуал.

Этимология слова «мистерия» на первый взгляд не вызывает затруднений. Чаще всего исследователи ссылаются на следующие близкие по звучанию и написанию слова: латиноязычное «mysterium» и грекоязычное «misterion» (множественное число «mysteria»). В обоих случаях они обозначают тайну, тайный культ, тайное учение, таинство, секрет.

Зелинский Ф.Ф. возводит это наименование к греческому *μυειν*, что означает «жмурить глаза». Это объясняет механизм переключения восприятия участника мистерий с реалий физического мира на реалии мира духовного, как основу последующего перевоплощения: «посвящаемый должен был оградить себя от внешнего мира в видах внутреннего созерцания».⁴⁵

⁴² Там же, с. 232.

⁴³ См.: Э.Р. Доддс. Греки и иррациональное. СПб., 2000.

⁴⁴ Штейнер Р. Христианство, как мистический факт, и мистерии древности. М., 1917, с. 12.

⁴⁵ Зелинский Ф.Ф. Эллинская религия. Мн., 2003, с. 110-111.

Латышев В.В. в трактате 1889 года «Очерк греческих древностей»⁴⁶ упоминает о следующих вариантах тайных культов, бытовавших в Древней Греции: *μυστήρια*, *τελεταί* и *ἄρῳα*. Первое, наиболее близкое к наименованию «мистерия», он выводит из греческого глагола *μύειν*, что в переводе значит «закрывать рот», истолковывая это родство как одну из сторон мистериальной практики, связанную со строгим предписанием умалчивать об увиденном и услышанном во время исполнения мистерии. Второе наименование, *τελεταί*, по Латышеву происходит от греческого *τέλος* и имеет двойной смысл: понимается как высшая степень посвящения божеству (буквально, конец), и, в узком значении, как богослужебный взнос. Такое толкование, особенно в первом варианте, также находит отражение в понимании сущности мистерии как высшей формы служения божеству через соединение с ним. И, наконец, понятие *ἄρῳα*, чаще используемое в отношении бога Диониса, означает само исполнение священнодействия при условии достижения его участниками особого экстатического состояния.

Со временем, наименование «мистерия» становится основной и наиболее популярной формой тайных культов, усвоившей элементы двух других – посвящения и оргии.

Зелинский Ф.Ф., классифицируя культы в рамках эллинской культуры, выделяет во всем их многообразии два течения: «Первое – это течение явное, участие в котором не было обусловлено ничем, кроме разве принадлежностью чествующего к соответствующей гражданской общине (...) Но второе – это течение тайное: условием участия в нем было посвящение, посвящение же налагало на того, кто был его удостоен, обязательство – никому из непосвященных не выдавать тех священнодействий, участником и свидетелем которых он сподобился стать».⁴⁷

Собственно мистерии, иначе тайные культы, или таинства, также не были однородны. Среди них выделяют мистерии, «совершаемые небольшим, тесно сомкнутым кружком жрецов и служителей культа», а также те, что «совершались при участии более или менее значительного числа лиц».⁴⁸ Последние также имели варианты: ряд мистерий был открыт только для определенной части общества, другие не имели каких-либо ограничений (ни половых, ни даже сословных).

Но во всех этих версиях мистерии объединяло одно условие – посвящение, которое осуществлялось при исполнении определенных условий, каковыми могли быть пост, уединение, воздержание, физические и моральные испытания. Зачастую посвящение включало в себя разные уровни, ступени и степени, превращаясь в своеобразную школу жизни. Примером могут служить инициации юношей или, например, Элевсинские мистерии. Помимо испытаний, посвящение в мистерии включало знакомство со священными преданиями в их истинном смысле, в отличие от мифического изложения, известного всем.

Кульминацией посвящения в таинства служили мистические и магические церемонии, в ходе которых неопит (посвящаемый) приобретал столь необходимый в дальнейшей мистериаль-

⁴⁶ См.: В.В. Латышев Очерк греческих древностей. Пособие для гимназистов старших курсов и для начинающих филологов. Часть 2я: Богослужебные и сценические древности. СПб, 1889.

⁴⁷ Зелинский Ф.Ф. Эллинская религия. Мн., 2003, с. 167.

⁴⁸ Латышев В.В. Очерк греческих древностей. СПб, 1889, с. 205-206.

ной практике мистический опыт. Основу этого опыта составляла практика жизни души вне тела. Сам термин «посвящать» значил «умирать», что очевидно при сравнении родственных греческих слов, соответственно, *teleutan* и *teleuthai*, с общим корнем *télos* («конец»). Это также подтверждается зарождением мистерий в рамках культа предков, имеющего всегда хтоническое значение и основанного на вере в загробную жизнь.

Развитие культа предков и, соответственно, разработка представления о загробной жизни в Греции претерпели ряд метаморфоз. Обряды, направленные на примирение душ покойных с живыми людьми, и связанное с ними воздаяние священных почестей сменяются поклонением и умилованием их подземных покровителей – богов и богинь преисподней. Еще в доисторические времена происходит сближение функций и, соответственно, культов подземных божеств с земледельческими, о чем мы упоминали ранее. Ярче всего этот процесс иллюстрирует трансформация образа Деметры: покровительница зреющей нивы постепенно превращается в хранительницу тайн загробной жизни. Разработка мифа о Деметре, ее дочери Коре и Плутоне, супруге Керы, связана с еще одной фазой в развитии древнего культа предков – верой в возможность обретения «более счастливой участи, предназначенной посвященным в загробном мире».⁴⁹ Кроме представления о загробной жизни человек при жизни получал возможность через мистерии приобщиться к ней, уверовать в нее и, тем самым, преодолеть природный страх перед неизведанным, перед смертью.

Мистерии совершались обычно ночью и сопровождалась торжественными шествиями со свечками, под звуки музыки и пения и с экзальтированными плясками. Эффект мистериального действия базировался на достижении его участниками состояния, близкого трансу. В Греции оно называлось экстазом (от греческого *ex-stasis*, что значит «исступление»). В результате горизонты сознания расширялись настолько, что контроль над телом спадал, и человек переживал это состояние как смерть тела, сопровождаемое свободным парением (или полетом) души. В состоянии экстаза человеку по-новому открывались земные реалии, он также распознавал символические проявления мира иного. Итогом этого путешествия было лицезрение Всевышнего в одном из его божественных обликов и, своего рода, обожение через приобщение к сверхбытию. Страхов П. в своем исследовании «Эсхатология языческих мистерий»⁵⁰ говорит о мистическом слиянии человека с божеством, считая эту идею центральной в мистериях разных народов.

Подобный опыт, кроме чисто терапевтического эффекта, оказывал и сильнейшее психическое воздействие. По мнению ряда исследователей таким образом врачевалась человеческая душа и преодолевались психические истерии (Э. Доддс, Ю.А. Кулаковский). «Посвященный утрачивал страх смерти, у него коренным образом изменялись жизненные установки: отныне в своем земном существовании нужно все делать так, чтобы заслужить посмертное единение с блаженными».⁵¹

Драматургия мистерии, помимо предваряющего посвящения, включала, во-первых, драматические или символические представления священных сказаний и, во-вторых, открытие (полное

⁴⁹ Филий Д. Елевсин и его таинства. Сокр. пер. гр. С. Олсуфьевой. СПб, 1911, с. 17.

⁵⁰ См.: П. Страхов Эсхатология языческих мистерий. С.-Посад, 1913.

или частичное, в зависимости от степени посвящения) мистических знаний, «которые состояли частью в разных таинственных выражениях, частью в показывании символических предметов, со-державших в себе намеки на характер божеств, чествуемых в данных мистериях, и на относившиеся к ним мифы».⁵²

Таким образом, наиболее важной стороной мистерий являлось не учение о загробной жизни, не сумма знаний, а эмоциональное воздействие обряда. Филий Д. в трактате «Елевсин и его таинства», известном в России по переводу С. Олсуфьевой, со ссылкой на Аристотеля писал, что «мистерии не имели догматической стороны, а действовали исключительно впечатлениями», – и далее: «В религии греков не было ни аллегорий, ни символов. Эти последние вымышлены фило-софами и теологами, чтобы дать рациональное объяснение истории и природы богов, которым по-клонялись массы. Но боги существовали раньше символов...».⁵³ О том же писал Вяч. Иванов в ра-боте 1904 года «Эллинская религия страдающего бога»: «Внутренне-религиозное значение имели не миф и даже не обряд, но душевные переживания разных порядков и качеств, вызываемые раз-личными богопочитаниями».⁵⁴ То есть, основу религии и мистерияльной практики Древней Гре-ции составляло исполнение обрядов; и даже не само исполнение, а, в значительной степени, его эмоциональное насыщение, порождавшее личностные ассоциации и переживания.

Мистерияльная практика имела широкое распространение в Древнем мире. Исследованию данного вопроса посвятил значительную часть своей книги «Эллинская религия» Ф.Ф. Зелинский. В ней он дает расширенную панораму восточных культов, близких к греческим мистериям, мно-гие из которых в эпоху эллинизации Средиземноморья активно заимствуются греками, обнаружи-вая местные аналоги, а зачастую подвергаясь культурной адаптации.

Подобные аналогии Ф.Ф. Зелинский усматривает во фригийском культе «Горной», или Ве-ликой Матери Кибелы, сближая его с культом Великой Богини (Земли) и более поздними культа-ми Деметры и Диониса в Греции. Кибела представлялась «всепревосходящей по своему могуще-ству богиней»,⁵⁵ матерью Зевса. Исходя из текста Софокла «Филактет», она властвовала над ми-ром. В трагедии она изображена величественной и недоступной, восседающей в колеснице с впряженными в нее львами, в окружении демонических корибантов. Как и в мистериях Деметры и Диониса, здесь присутствуют и разрываемая на куски жертва (бык), и нелепое окружение в виде шумной свиты, подобной дионисовым сатирам. Последние, корибанты, наводили безумие на слу-чайных прохожих, но также и служили лекарством от него. «Обступив связанного и осененного покровом больного, они плясали вокруг него, сопровождая свою пляску оглушительной музыкой на кимвалах (медных тарелках) и тимпанах (тамбуринах). Эта дикая пляска должна была вызвать в

⁵¹ Орфей. Языческие таинства. Мистерии восхождения. М., 2001, с. 20.

⁵² Латышев В.В. Очерк греческих древностей. СПб, 1889, с. 207.

⁵³ Филий Д. Елевсин и его таинства. СПб, 1911, с. 16-17.

⁵⁴ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога//Новый путь, 1904, № 2, с. 77.

⁵⁵ Зелинский Ф.Ф. Эллинская религия. Мн., 2003, с. 189.

большом искусственный экстаз, а затем, по охлаждении пыла, вместе с этим новым безумием его покидало и прежнее».⁵⁶

Э.Р. Доддс в работе «Греки и иррациональное», описывая культ Кибелы и корибантов, дает следующую структурную картину корибантовского ритуала: «1) диагноз с помощью музыки; 2) жертва, которую приносил каждый пациент богу, на чью музыку он реагировал, и ожидание знамений; 3) танец тех, чьи жертвы были приняты, танец, в котором, как верили, принимают участие умиротворенные божества».⁵⁷ Таким образом, очевидна экстатическая направленность культа Кибелы и корибантов с характерными жертвоприношением, мистическим умалчиванием отдельных перипетий мифа (в том числе смысла жертвы и действий корибантов), силой эмоционального воздействия и оргийной практикой. Доддс упоминает также о мифической встрече Диониса с Кибелой и ее свитой, о последовавшем его безумстве и исцелении по указанной схеме. Тем самым, устанавливается не только глубинное родство этих божеств, но и обнаруживается формальная связь между ними. В качестве аналогии Кибелы, Доддс называет имя еще одного, на сей раз фракийского бога Бендиды; Зелинский же сопоставляет Великую Матерь с фригийским двойником Диониса Сабазием, устанавливая связь через их мистерии. Во всех случаях мы имеем дело с оргийными культурами, основанными на достижении катарсиса через экстатику и самоистязания.

Фригия подарила греческому миру еще один миф и мистически оргийный культ богини Агдистис, интерпретируемой Зелинским как вариант Кибелы, и пастуха Аттиса. Как Деметра, любящая свою дочь Кору, теряет ее и затем находит в царстве смерти, освобождает из плена, знаменующая победу любви и жизни; так и Агдистис, сначала, наведя безумие на Аттиса, губит возлюбленного, затем вымалчивает ему спасение. «И в обоих случаях эта победа содержит в себе утешительную уверенность»,⁵⁸ уверенность в воскрешении героя силой любви и при участии божественного проведения.

Ф. Зелинский выявляет множество параллелей в культах античной Греции и Востока. Мифическая основа, связанная с любовью, утратой, скорбью, поиском и возвращением (обретением), присуща многим древним культам, богослужебная практика которых зачастую носила мистериальный характер. В числе наиболее популярных и известных античному миру культ Исиды и Осириса (Сараписа). Мистерии в честь египетских божеств осуществлялись вплоть до VI века и были формально отменены только византийским императором Юстинианом. Уже в Древней Греции Осириса отождествляли с Дионисом, богом страстным и, в то же время, жизнеутверждающим.

В Вавилонии, позже в Сирии, также существовал близкий культ богини Иштар и ее возлюбленного Таммуза, с той лишь разницей, что он был лишен мистического характера, а мистериальная практика в их честь не подтверждается. Зато финикийская интерпретация этого культа в образах богини Астарты и Адона значительно приближается к греческому мистериальному образ-

⁵⁶ Там же, с. 190.

⁵⁷ Доддс Э.Р. Греки и иррациональное. СПб., 2000, с. 147.

⁵⁸ Там же, с. 201.

цу, что и позволило ему стать частью эллинской религиозной культуры, правда под другими именами – Афродиты и Адониса.

Более удаленную параллель находит Вяч. Иванов, указывая на сходство мифа о Дионисе и индийского мифа о Соме. Он видит общность не только сюжетную, но и сущностную: «Сома – «всеобразный», как Дионис, «бык», как Дионис, молнией исторгнутый из чрева матери, как Дионис, – есть божество, олицетворяющее этот принцип, лично страдающее в тисках камней, которыми выжимается сок его растения, – божество, возносящееся жертвенно к богам, их проникающее, вдохновляющее, питающее в священном возлиянии его на огонь алтарный».⁵⁹

Благодаря столь широкой панораме мистериальных культов, мы выявили большую распространенность оргиастической практики в средиземноморских странах. Учитывая их непосредственное соседство и существование разного рода связей, а также последующую греческую колонизацию, считаем необходимым согласиться с Ф.Ф. Зелинским о возможной культурной адаптации и усвоении чужого религиозно-мистического опыта со стороны Греции.

Собственно греческие мистерии Диониса представляли собой ритуал, основанный на равноправном участии в культе всех присутствующих. Здесь нет строгого деления на жреца и общину, также как в мифе нет деления на бога и жертву (Зевс и его сын Дионис), а в конечном итоге – на бога и жреца (Титаны – суть боги первого поколения). Эта идея первоначальной нерасчлененности божества раскрывается А.Ф. Лосевым на примере развития мифа о Дионисе-Загрее.⁶⁰ Она же подтверждается в самом мифическом повествовании о Зевсе, Дионисе и Титанах. Историческое подтверждение мы находим в мистической практике эпохи Платона, реконструированной Э. Шюре: «...посвященные отождествляли себя постепенно с божественной деятельностью. Из простых зрителей они становились действующими лицами и познавали, что драма Персефоны (аналогично и с Дионисом – прим. наше) происходила *в них самих*».⁶¹ О «временном обожевлении оргиаста, испытывающего соединение с богом, им одержимого», как «общей мифической основе Дионисовой религии» писал и Вяч. Иванов.⁶²

Если сначала священнодействия проходили строго внутри рода, и посвящение в мистерии было сродни усыновлению; то с распространением дионисизма культ разделился на гражданский – праздники винограда и виноделия, и «парнасский» – мистерии для посвященных. К участию в парнасских оргиях допускались только «посвященные», поэтому другое название Дионисовой службы – мистерии, или таинства. С точки зрения цели и результатов исполнения мистерии для ее участников, это было традиционное освящение, или очищение (катарсис), достигаемое через экстаз.

⁵⁹ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога//Новый путь, 1904, № 2, с. 52.

⁶⁰ См.: А.Ф. Лосев. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.

⁶¹ Шюре Э. Великие Посвященные. М., 1990, с. 337.

⁶² Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000, с. 142.

Внешним содержанием мистерий служил миф, но не тот, что знали все, а, так называемая, «священная повесть», или «слово неизреченное».⁶³ Через миф участники мистерий причащались божественным или героическим страстям, что неминуемо требовало очищения. Это было первой и неотъемлемой частью таинств Диониса, цель которой – достижение пафоса, особого страстного состояния, порождаемого сильным душевным возбуждением. В этой высшей точке напряжения человек, отождествляя себя с самим божеством, способен был узреть все ландшафты мира – «мир подземный, с его животворящими силами и таинствами, и мир надземный, с его зиждительными началами закона и строя».⁶⁴ Простому смертному это откровение дарует и высший восторг, и истинный трагизм от внутреннего раздвоения религиозного сознания, от ощущения силы и, одновременно, слабости перед лицом двух противоположных миров – жизни и смерти, единичного и единого, Аполлона и Диониса.

И только оставаясь «богом» и ритуально чувствуя и дыхание смерти, и радость возрождения, человек мог пережить гармоническое разрешение великой диады – из противоположности в метафизическое единство этих миров – что и составляет суть катарсиса. «Спасаящий целостность личности катарсис есть примирительное упразднение зияющей в душе диады, переживание которой породило в эллинстве экстатические безумия и трагические вдохновения».⁶⁵

Древнейшей формой всенощных служений богу Дионису являлись Триетерии. Они проходили в ночное время (символ женского начала, знак богини ночи) с зажженными свечками (символ мужского начала, проникающего в недра земли). По мнению Вяч. Иванова, «цель ночных таинственных служений – знаменовать нисхождение бога в область смерти и его победный возврат на лицо земли».⁶⁶ Наряду с идеей воскресения и обретения бессмертия, здесь легко вычитывается и более древний смысловой слой, связанный с сексуально-мистическим воздействием на производительные силы природы. «Я не знаю высшей символики, – цитировал Ф. Ницше в своей монографии В. Вересаев, – чем эта греческая символика, символика Дионисий. В ней придается религиозный смысл глубочайшему инстинкту жизни, инстинкту будущности жизни, вечности жизни; самый путь к жизни, соитие, понимается как священный путь».⁶⁷

Образ бога Диониса связан с плодородием и виноделием, изобилием и сладострастием. В то же время, он – дух подземный, мрачный, ведающий тайной бытия и небытия, жизни и смерти. Дионис воплощает идею страдания, покровительствуя и освящая всех мучеников и страдальцев; подчас страдание доходит до полного безумства, и здесь высшее наслаждение и высшая боль сливаются в едином исступлении, экстазе, преизбыточности. В отличие от большинства греческих богов, Дионис символизировал саму жизнь, ее стихию, ее круговорот. Дионис, при всей своей неоднозначности, был в центре религиозной и общественной жизни Греции. С его именем связаны

⁶³ Там же, с. 204.

⁶⁴ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000, с. 209.

⁶⁵ Там же, с. 110.

⁶⁶ Там же, с. 116.

⁶⁷ Вересаев В.В. Живая жизнь. М., 1999, с. 311.

крупнейшие явления в духовной жизни Греции, либо напрямую – в рамках орфического и пифагорейского учений и соответствующих им таинств», либо косвенно – через присутствие образа Диониса, его духа в культах других богов.

Крупнейшими оргийными культами с использованием мистериальных действий, были Элевсинский культ Деметры и Самофракийский культ Кабиров. Элевсинские мистерии основаны на мифе об утрате Деметрой дочери Персефоны-Коры, ставшей пленницей, а потом женой бога подземного царства Аида-Плутона. Дионис в контексте этого мифа фигурирует под именем Иакх, являясь сыном Персефоны, а в некоторых версиях и самой Деметры, от Зевса. Элевсинский культ включал в себя малые и великие мистерии, праздновавшиеся, соответственно, весной, после Анфестерий, и осенью, во время сбора урожая. Малые мистерии были связаны с рождением Персефой Иакха. В великих же мистериях символически повторялась страстная судьба Деметры-матери, ищущей свою дочь. Итогом мифа было избавление Персефоны из мрачного плена Плутона на две трети года, одну треть она должна была находиться под землей в царстве мужа. Латышев В.В. находит естественное оправдание исходу мифа: «В нем представляется замирание природы зимой и возвращение ее к новой жизни с наступлением весны». ⁶⁸ Это подтверждается и заключительной частью ритуала великих мистерий – символическим орошением (оплодотворением) земли, что, по всей видимости, символизировало возвращение ей животворной функции, утерянной в период скорби и гнева Деметры.

Иакх-Дионис, на первый взгляд, выполняющий подчиненную роль бога веселья и радости, в то же время тесно связан с культом Деметры. Несмотря на то, что он уступает ей свою функцию страстотерпца, властителя тайн загробного мира, он не уходит из культа целиком, являясь олицетворением его главной идеи – торжества жизни над смертью. Весеннее рождение Иакха подобно всходам нивы, символизирующим жизнь; осеннее ночное радение вместе с мифической Деметрой знаменует закат человеческой жизни. Но спасение приходит вместе с символическим колосом, который показывает в завершение мистерий иерофант, окропляющий всеживляющей влагой землю – восток и запад, рождение и смерть. Именно смерть дарует воскресение, как земля колосу новую жизнь. В этом сокровенный смысл и Элевсинского культа и культа Дионисова. Дионис, мифический сын Деметры (Персефоны), богини плодоносящей матери-природы, воплощает силу жизни, ее круговорот.

О существовании в Элевсинских мистериях, помимо развитой обрядовой части, тайного учения, на рубеже веков XIX и XX писали немногие. Латышев В.В., со ссылкой на Новосадского Н.И., говорит о возможном существовании такого учения, распространяемом иерофантами среди мистов перед их посвящением. Наиболее интересна для нашего исследования и относительно аргументирована та часть возможного учения, которая говорит о загробной жизни. У Латышева В.В. мы встречаем утверждение о связи участия в мистериях с обретением счастья в потустороннем мире. В ряду авторитетных мнений он указывает имена Пиндара, Софокла, Аристофана, Платона

и Цицерона. Наряду с посвящением и участием в мистериях, требовалось также соблюдение определенных нравственных принципов, что, по мнению Латышева, «имело влияние на улучшение нравственности греческого народа».⁶⁹

Элевсинский культ получил большое распространение в Греции, став общеэллинским, а позже, во времена римского господства, всемирным. Близким по значимости был Самофракийский культ Кабиров, испытавший влияние Элевсинских и орфических таинств. Культ Кабиров был финикийского происхождения и носил также оргийный характер. Зелинский Ф.Ф. и Новосадский Н.И. говорят о первоначальном существовании одного бога Кабира и его сына, отождествляя их с олимпийцами Зевсом и Дионисом. С развитием культа количество богов и их имена менялись при сохранении общей связи с мифическим сонмом олимпийских богов. Обогащение в Греции культа Кабиров дионисическим элементом отразилось на его мифической завязке, основанной на убийстве двумя братьями Кабирами третьего (Титаны и Дионис), затем воскресшего. Зелинский, рассматривая вопрос об элевсинском влиянии на культ Кабиров, дает иное, возможно, более позднее, насыщение круга «Высших» богов, с включением Деметры, Персифоны, Аида и Гермеса. Таким образом, и в основе мистерий Кабиров также лежало тайное учение о загробной жизни.

С именем Дионисова пророка Орфея связана еще одна модификация культа, включавшего и новое религиозное учение, и выработанный тип жизни, и мистериальную практику. Орфизм имел сложную структуру, включавшую космогонический, нравственный и эсхатологический аспекты. Сложность заключается и в связи с определением происхождения орфического культа. Официально почитание Орфея пришло в Грецию из Фригии: считается, что мифический певец был сыном фригийского царя Иагра и музы Каллиопы. Хотя, есть и другие мнения, значительно расширяющие взгляд на происхождение культа и на толкование личности Орфея, орфических идей и идеалов.

Глаголев С. в трактате «Греческая религия»⁷⁰ поднимает проблему «интернациональных элементов» в орфическом учении, аналогично с происхождением Диониса. Среди наиболее значительных, он упоминает влияния Галлии, проводя параллель между рогатым Дионисом и богом-змеем с рогами галлов. Также он акцентирует внимание на фракийском культе Диониса, растерзанного Титанами, занимающем центральное место в учении орфиков. Глаголев выявляет общность орфической теокосмогонии с некоторыми древнеарийскими воззрениями, в частности, указывая на популярное в Индии учение о переселении душ и теорию метемпсихозиса в рамках орфического учения. Глаголев вообще большое значение придает именно восточным влияниям, особенно египетскому. Он это подкрепляет как мифическими доказательствами – путешествия Орфея и, позже, Пифагора в Египет, знакомство с древними мистериями и учениями, возможно, принятие посвящения от египетских жрецов; так и предлагает подтверждения рационального плана через сопоставление космогонических схем – учение о мировом яйце и Едином Сущем.

⁶⁸ Латышев В.В. Очерк греческих древностей. СПб, 1889, с. 209.

⁶⁹ Латышев В.В. Очерк греческих древностей. СПб, 1889, с. 220.

В основе орфического учения, а также духовной и жизненной практики лежит несколько иное, нежели в основном культе, толкование Диониса: он – «последний бог и царь после Урана, Кроноса и Зевса»,⁷¹ Именно такое осмысление бога, наряду с приводимым выше мифическим происхождением Диониса от Зевса и Персефоны (Загрей) и от Семелы, дочери Кадма (собственно Дионис), является космогонической основой орфизма. Дионис воплощает собою Мировой Ум, Душу Мира, способную к делимости и рождению индивидуальных душ. Тем он и отличается от Зевса. Именно это разделение (расчленение) Диониса и его проникновение в глубины материи (пожирание тела Диониса, испепеление Титанов и рождение человека) орфики считали центральным событием исполнения мировой мистерии. В результате этой вселенской трагедии – убийство бога, – Дионис одержал над этим миром материи победу, одухотворив ее. Итогом исполнения мистерии является очищение мира от зла, привнесение в него божественного огня и блага через жертву богом самого себя в лице Диониса. Павлинова Н., рассматривая проблему орфической космогонии, отождествляет Диониса с Солнцем, говоря о нем, как о «символе согревающего, оживляющего всеединства», в котором раскрывается «главная оккультная истина»⁷² орфических мистерий.

Мистериальные действия орфических сект повторяли в ритуализованной форме основные события мировой мистерии: и символическую смерть Диониса (растерзание жертвы и ее поедание), и его воскресение (через соединение Диониса с мистами и их очищение как результат обожения). Мистерия представляла собой священную драму, которая «предлагалась созерцанию мистов в таинственной обстановке, в особенном освещении, с переходом от яркого света к полному мраку; посвященные испытывали при этом ужас смерти и радость жизни. Зрелище сопровождалось какими-то священными возгласами или речениями (...) и заканчивалось тем, что главный жрец показывал при всеобщем благоговейном молчании колос пшеницы. Участие в таинствах давало твердую надежду на «лучший удел» в загробном мире».⁷³

На вере в бессмертие и возможность обретения «лучшего удела» вырастает нравственно-заповедальное зерно учения, центральной проблемой которого является человек. Орфизм, опираясь на идею единого начала мира, утверждает святость, божественность души человека, и это является основой веры в возможность обретения «лучшего удела» для нее. Главная преграда на этом пути – телесная оболочка, в которой душа, как в темнице, пребывает на земле. В силу своей двойственной природы – дионисической (душа) и титанической (тело), человек выступает как существо трагическое, страдающее от разделения дионисовой единой сущности, от погруженности, наряду с миром добра, в мир зла.

Орфизм исследует природу человеческой греховности и определяет пути ее преодоления, что и является нравственной основой учения. Глаголев С., обозревая учение орфиков о греховно-

⁷⁰ См.: С. Глаголев. Греческая религия. Часть 1. Верования. С. Посад, 1909.

⁷¹ Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, с. 155.

⁷² Павлинова Н. Орфические мистерии. СПб., 1913, с. 5.

⁷³ Кулаковский Ю.А. Эсхатология и Эпикуреизм в античном мире. СПб., 2002, с. 133.

сти, различает первородный грех, связанный с возникновением человека из праха Титанов, ассоциирующихся со злом; наследственный грех, типичный для древних верований и связанный с ответственностью рода за своих чад в прошлом, настоящем и будущем; и грех личный. Главная задача человека в рамках этого учения – очищение души и ее окончательное освобождение из телесного плена.

Идее орфиков о человеческой душе сопутствовала и идея метемпсихозиса, переселения душ. Орфизм развивает древнегреческие представления о превращениях богов и людей в животных, птиц, растения, утверждая существование «круга рождений», что еще больше сближает его с восточными браманизмом и буддизмом. Но в отличие от восточной версии, орфическое учение разрывает этот круг, даруя человеку надежду избавления от страданий. Орфики ставили перед человеком задачу подавления телесно-титанического и освобождения дионисического начал, что нашло воплощение в идее так называемой «орфической жизни». Для того чтобы бессмертная душа могла выйти из круга рождений, человек должен через посвящение приобщиться к таинствам. Кроме этого, он должен «следовать богу» и в жизни, соблюдая многие условия: «...орфизм заключал в себе идею и требование морального усовершенствования человека и признавал в этом путь, по которому человек приближается к божеству».⁷⁴

Эта направленность на преодоление смерти через обретение бессмертия в боге Дионисе выявляет в орфическом учении эсхатологический уровень. Обретение Дионисом своей целостности, а с точки зрения человека, освобождение от частички Дионисовой – вот смысл и содержание мировой истории. «Трижды мы должны прожить свой век безупречно и здесь, на земле, и в царстве Персефоны, пока, наконец, не настанет для нас заря освобождения, воссоединения и упокоения».⁷⁵ На сохранившихся ритуальных табличках, найденных в погребениях последователей орфических сект, содержится информация, подтверждающая данные положения: «Возликуй, измученный страданием, ибо ты не страдал еще. Из человека ты возродился в Бога»; «Счастлив и блажен будешь Богом более, чем смертным»; «Из человека рождается Бог, ибо произошел ты от божественного». Судьба человека, стало быть, в том, чтобы «быть возвращенным к Богам».⁷⁶

Орфизм в своем учении содержал принципиально новые для своего времени идеи: во-первых, контраст светлого мира богов и греховного мира людей; во-вторых, божественное происхождение души человека; в-третьих, осмысление человека как двойственного существа, божественный дух которого пребывает в телесной темнице. По мнению Ю.А. Кулаковского, такое учение могло возникнуть только при совпадении, по крайней мере, двух условий: «во-первых, глубокого пессимизма в воззрении на жизнь, во-вторых, веры в загробное возмездие».⁷⁷ Учение орфиков со-

⁷⁴ Кулаковский Ю.А. Эсхатология и Эпикуреизм в античном мире. СПб., 2002, с. 141.

⁷⁵ Зелинский Ф.Ф. Эллинская религия. Мн., 2003, с. 115.

⁷⁶ Приводится по изд.: Дж. Реале, Д. Антисери. Западная философия от истоков до наших дней. I. Античность. СПб., 1994, с. 8-9.

⁷⁷ Кулаковский Ю.А. Эсхатология и Эпикуреизм в античном мире. СПб., 2002, с. 142.

держит культовую канву, очень близкую христианству: земная жизнь как страдание, загробный суд, чистилище, адовы муки, райское блаженство.

Таким образом, в орфическом учении пересекаются как восточные, так и западные религиозные традиции, являя образец мирового духовного синтеза. Усиленное новыми идеями, учение предшествовало появлению мировых монотеистических религий, по отношению к которым, и прежде всего, к христианству, орфизм выступает своеобразным духовным предтечей. Эти параллели между орфизмом и христианством мы находим у С. Глаголева, обозначившего и главную точку их расхождения: «Орфизм не знал мессии. Орфической литературе чужда мессианская идея. Но вся система орфизма, его верования, принципы и чаяния должны были создать почву в высшей степени подготовленную для восприятия этой идеи».⁷⁸

Идеи орфизма, а через них культа Диониса, имели свое продолжение в рамках деятельности ордена Пифагора. Зелинский Ф.Ф. называет его «настоящей масонией, имевшей в VI в. свою главную ложу в Кротоне, а начиная с V приблизительно до II – в Таренте».⁷⁹ Пифагореизм, подобно орфизму, утверждал особый тип жизни, как средство очищения и соединения с божественным миром. Но основополагающим принципом жизни была не столько моральная практика орфиков и мистерии; «пифагорейцы путь очищения видели преимущественно в науке. Таким образом, пифагорейцы были инициаторами такого типа жизни, который они сами называли “*bios theoretikos*”, «созерцательная жизнь», т.е. жизнь, проводимая в поисках истины и блага, путь познания, которое и есть высшее очищение (соединение с божественным)».⁸⁰ Кроме того, пифагореизм поставил социально-политические задачи, направленные на преобразование общества в соответствии с новой истиной и моралью. Глаголев С. рассматривает эти качества пифагорейства, как закономерное продолжение орфического учения, им усвоенного: «Наука и философия должны были истолковать вероучение орфизма, а социально-политические задачи сводились к устроению общественной жизни на началах орфизма».⁸¹

От страстного порыва, экстатического танца, доводящего человека до исступления, и через него открывающего душу человека для принятия внутрь себя бога, очистительная практика перешла к внутреннему созерцанию. Путь сердца был замещен путем ума, разрушение сменилось созиданием. И здесь мы можем говорить о начале кризиса религии Диониса. Окончательным итогом разложения Дионисовой религии, в определенном смысле, можно считать «герметическую литературу» (II-III вв. н.э.), приписываемую самому египетскому богу Тоту, а также «Халдейские оракулы», автором которых был, возможно, Юлиан Теург (II в. н.э.). Несмотря на очистительную силу теургических практик, осуществлявшихся в рамках этих религиозно-мистических учений, дух всеобъемлющего Диониса в них отсутствует. Ибо теургия инициируется человеком, вызывающим

⁷⁸ Глаголев С. Греческая религия. Часть 1. Верования. С. Посад, 1909, с. 266.

⁷⁹ Зелинский Ф.Ф. Эллинская религия. Мн., 2003, с. 116.

⁸⁰ Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. I. Античность. СПб., 1994, с. 32-33.

⁸¹ Глаголев С. Греческая религия. Часть 1. Верования. С. Посад, 1909, с. 244.

бога и воздействующим на него и через него,⁸² а это, скорее, работа разума. Дионисово же опьянение и восторг, через которые делалось возможным переживание божественного присутствия в себе, в результате чего и происходило очищение, затрагивали, прежде всего, чувственные основы человека.

Столь странные метаморфозы находят свое объяснение через плоскость взаимоотношений Диониса и Аполлона, берущих свое начало с вторжения Диониса в греческую культуру и народное сознание. В мифическом изложении отношения этих богов неоднозначны и запутанны и являют собой единство и противоположность одновременно.

Вячеслав Иванов различает Диониса и Аполлона как, соответственно, пророка и законодателя; бога женщин и вождя мужчин. Через древних богов находит соответствие двум жизненным началам Ф.Ф. Зелинский: «*Аполлон*, идеал ясной умственной красоты, весь дух, весь мечта и воля в своей неземной стройности и легкости. *Дионис*, томный бог сокровенных чар природы, пленительный и загадочный, как влажный весенний воздух с его вестью о пробуждении, о приливе жизнотворных сил».⁸³ Вересаев В. в своем критическом исследовании «Аполлон и Дионис (О Ницше)» по поводу «Рождения трагедии» разрушает устойчивое противоположение древних богов – с точки зрения истины жизни Диониса и обмана, иллюзии Аполлона. Он пишет: «Для эллинов как Аполлон, так и Дионис одинаково были живыми религиозными реальностями, каждый из них воплощал совершенно определенный тип религиозного отношения к жизни».⁸⁴ В этой связи логичен вывод критика относительно господства одного и другого богов: власть Диониса усиливается с ослаблением оптимистических сил человека и с нарастанием пессимистических умонастроений, связанных с разочарованием в жизни, ее обесцениванием.

Усиление взаимодействия богов относится к эпохе тиранов и связано с покровительством со стороны аристократии, выразителем интересов которой был Аполлон, народной религии «оргийного Вакха» (Вяч. Иванов). Это срастание сопровождалось, с одной стороны, усвоением Аполлоном ряда важных качеств Диониса и, прежде всего, экстатического вдохновения, открывающего возможности пророчествования и очищения; с другой, достижением вожденной для Греции гармонии жизненных начал – пафоса и примера, духа и формы. «Синтез обоих божеств впервые дает всей греческой идее ее окончательную формулу. Из обоих божественных потенций слагается эллинский пафос эстетического и этического строя».⁸⁵

Формальное осуществление этого «братства» происходит в Дельфах, символом чего стал храм Аполлона, возведенный, по преданию, над могилой Диониса. По сути, мы можем говорить не о двух богах – Дионисе и Аполлоне, а о двух качествах, двух сторонах единого бытия: стремление и обретение, сила и власть, «воля и представление». Дельфийское жречество, как писал Вяч. Ива-

⁸² У Ямвлиха теургия трактуется не как результат воления человека, но как проявление божественной силы и власти. См. Ямвлих. О египетских мистериях. СПб., 2004.

⁸³ Зелинский Ф.Ф. Эллинская религия. Мн., 2003, с. 69.

⁸⁴ Вересаев В. Живая жизнь. М., 1999, с. 243.

⁸⁵ Иванов Вяч. Религия Диониса//Вопросы жизни, 1905, № 7, с. 130.

нов, проповедовало откровение о двуипостасности Диониса, о «нераздельном и неслиянном единстве дельфийских сопредстольников, Аполлона и Диониса».⁸⁶

Дионис – всегда суть первый, основополагающий. Тем не менее, его демонизм завораживает и пугает одновременно. «Даже в искусстве гениальная непредвиденность (...) была слишком ненадежна. И потому к ней приставлен был для надзора аполлонийский канон»,⁸⁷ порождавший тот значительный пример, через который человек способен, созерцая Дионисову истину, сохранить свой разум и целостность.

Волынский А. в «Литературных заметках: Аполлон и Дионис» расставляет иные акценты, уже не с точки зрения человека, но мира как такового. Он пишет: «Аполлон, великий дух красоты, создает волшебные миражи на поверхности мира. Явления возникают за явлениями, но каждое из них, в известную минуту, расплывается в ничто, исчезает и тонет в бесформенной стихии Диониса. Великая правда жизни не в явлениях, не в определенности индивидуальных, человеческих и бытовых форм, а в том, что скрыто под волшебным покровом красоты, – в царстве смерти, в законе разрушения и освобождения от всякой ограниченности».⁸⁸ И далее он продолжает вслед за Ф. Ницше: «Союз Аполлона с Дионисом может иметь только трагический характер. Все индивидуальное обречено на гибель, и самая красота в жизни, как редкое сочетание внешних сил, служит только зловещим покрывалом над бездною разложения».⁸⁹

Возможно, этот нищевановский пафос Волынского явился лишь отражением того уныния, в котором пребывала интеллектуальная Европа, трагически переживавшая крушение основ культуры – на глазах происходивший отказ от традиционных норм и ценностей, замену старых форм и стереотипов новыми. Вересаев В., почувствовав этот внутренний разлад в представителях «нового религиозного сознания», сокрушенно отмечал: «До чего же увял в людях инстинкт жизни, до чего угасло всякое непосредственное чувство жизни! Ясно, что дело тут не в том или ином понимании жизни и божества, а в чем-то гораздо более существенном и изначальном – в невероятном обнищании человеческой природы и, что еще страшнее, в спокойном примирении человека со своим убожеством».⁹⁰ Со своей стороны В. Вересаев признает необходимость и неизбежность Дионисова присутствия в жизни человека, но только как ее части, причем подчиненной. Обращаясь к легендарной надписи на фронте дельфийского храма Аполлону – «Ты еси», – Вересаев интерпретирует ее в дионисово-аполлоническом ключе. По мнению русского исследователя, она воплощает чаяния человека об аполлинических счастье и покое, вызванные страданиями, сомнениями, разочарованиями подлинно дионисийского размаха. «Но и сквозь мрачный туман лучезарным, ободряющим призывом светились человеку вещие слова. Они говорили ему, что есть жизнь, есть радость и сила, что жизнь и счастье на земле – не ложь, не обманчивый призрак».⁹¹

⁸⁶ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000, с. 217.

⁸⁷ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000, с. 56.

⁸⁸ Волынский А. Литературные заметки: Аполлон и Дионис//Ницше: Pro et contra. СПб., 2001, с. 185.

⁸⁹ Там же, с. 188.

⁹⁰ Вересаев В. Живая жизнь. М., 1999, с. 350.

⁹¹ Там же, с. 353.

Символом «Дельфийского братства» (Вяч. Иванов) Аполлона и Диониса стала греческая трагедия. Она родилась из варианта ритуального дифирамба, именовавшегося круговым, основанном на подражании дионисовым страстям. Этот дифирамб, или «песнь козлов», исполнялся в ходе мистерии вакхами (в отличие от экстатической пляски менад) и представлял собой костюмированное действие, в котором один из мистов отождествлялся с Дионисом, остальные – с Титанами.

С образом Диониса-Вакха были связаны не только страстные события, но также и его «жизнь» – веселье, возлияния, плотские забавы и утехы. Постепенно дифирамбический хор и, в целом, культовая традиция, распадается на два вида: на героический дифирамб и «драму сатиров». Вероятно, в том культовом раздвоении и берет начало раздвоение драматическое – деление на трагедию и комедию. Новосадский Н.И. предлагает иную версию происхождения драмы и ее вариантов.⁹² Он отмечает двойственный характер Диониса, подчеркивая его страстную судьбу и веселый нрав, из чего и выводит разделение драмы на «серьезную трагедию» и «веселую комедию». Мифы, присоединенные к культу Диониса позже, Новосадский считает основой, если не причиной, рождения сатирической драмы. Соответствие тройственной структуре он находит и в компонентах дифирамба, выделяя особо эпический и лирический элементы и, наряду с ними более поздний сатирический.

Трагедия явилась всенародным вариантом мистерии, т.к. в ней присутствовал и миф, и страстной пафос, и катарсис, как результат пережитого страдания героя. Само очистительное действие трагедии близко мистериальному действию. Тем не менее, это не есть мистерия, так как вместо страстей бога трагедия обнажает страсти героя, переносит действие из вселенского мира в мир людской. «Трагедия – всенародные гражданские оргии Диониса, богослужение без участия жреца, но все же не мистерии, и потому прямое изображение страстей Дионисовых ей чуждо: дионисийский луч воспринимается здесь отраженным и преломленным в героических ипостасях бога».⁹³ Меняется и сам механизм достижения пафоса и катарсиса. Он решается в большей степени через символику, нежели через мистическое уподобление божеству в рамках культа. Идея перевоплощения связывалась больше не с необходимостью уверовать самому мисту, а убедить зрителей в правдивости разыгрываемого действия. Художественное начало в трагедии со временем нарастает, тем не менее, по силе своего воздействия она продолжает сохранять близость к священной игре. В большей степени она являлась «не литературой для сцены, но разыгрываемым богослужением».⁹⁴ Драматические актеры, уже не обладая статусом вакхов, все же долгое время именовались «ремесленниками Диониса».

Зарождение драматического начала в гражданских дионисиях, посвященных празднику урожая и сбора винограда, с веселыми шествиями ряженных, удалыми, иногда до неприличия, шутками, связано с введением при Писистрате в VI в. до н.э. дифирамба в содержание народного праздника. Параллельно, в результате им же инициируемой орфической реформы, приведшей к

⁹² См.: Н.И. Новосадский. История греческой драмы. I. Трагедия. М., 1912.

⁹³ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000, с. 220.

объединению таинств Диониса с Эливинскими мистериями, происходит переосмысление Диониса из образа трагического, страстного в образ юного, веселящего шествие, бога Вакха.

Возможно, на этой волне поверхностного прочтения Диониса, а также опрощения самого культа, родилось противоположное трагедии драматическое действо – комедия. Хейзинга Й. прослеживает эту связь на разных уровнях: с точки зрения этимологии слова – комедия, комос (описанное выше шествие); посредством общей для комоса и греческой комедии традиции парабасиса (обращение хора к зрителям по аналогии с адресными шутками ряженных); а также на примере экстатики, достигаемой через перевоплощение с использованием масок.

Изначальное различие Дионисий парнасских и гражданских разводит по разные стороны жизни трагедию и комедию. Различны, прежде всего, их цели и механизм воздействия. Комедия радует и веселит, вселяя оптимизм в сердца людей. Трагедия же, примиряет человека с его судьбой в мире рождения и разложения. Эти варианты драматического действия являют нам разные полюсы человеческого сознания: оптимизм и трагизм.

Хотя и комедия, и трагедия имеют под собой единое дионисово основание, трагедия обладает большей силой, так как в ней Дионисово начало выступает в сопоставлении с Аполлоническим. Именно через это столкновение и достигается обостренное переживание двойственности мира в рамках трагедии. Но и здесь возможны варианты, усиливающие или ослабляющие пафос и, соответственно, катарсис трагического действия. «Эта энергия возрастает, если диада раскрывается в самом трагическом характере, – и ослабевает, если раскрытие диады переносится (...) из глубин душевной жизни в положение лиц (ситуацию)».⁹⁵ Но в любом случае, достижение катарсиса возможно лишь через преодоление этой двойственности: либо путем внутреннего перерождения трагического героя, либо через его гибель. Процесс лицемерия, заражения и переживания этого катастрофического по своей сути события дарует зрителям духовное очищение.

Дионис явился центральной фигурой эллинской культуры, вобрав в себя самые разнообразные оттенки человеческого чувствования: от восторженной радости до вселенской скорби. В классическую эпоху греческой истории дионисова религия получила, помимо мистической, также и философскую интерпретацию, в рамках которой Дионис стал воплощением вселенского страдания – основного принципа существования мироздания и человечества как его части. «...Представление о мире жертвенно страдающем чрез разъединение и разъятие божества в себе единого – делается основной идеею, как неоплатонизма, так и позднего синкретизма, всех богов отождествившего с Дионисом, поставившего Диониса на высоту Всебога страдающего, как страдательный аспект мира возникновений и уничтожений».⁹⁶

Учение о боге страдающем, наряду с мистериально-очистительной практикой, нашло преломление в раннем христианстве, христианских сектах и ересьях. Данная проблема получила троякое освещение в русских исследованиях начала XX века: во-первых, с исторической точки зрения,

⁹⁴ Хейзинга Й. Homo Ludens. М., 1997, с.142.

⁹⁵ Иванов Вяч. Существо трагедии//Вяч. Иванов. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000, с. 306.

во-вторых, в контексте русского религиозного осмысления образа языческого бога Диониса и, наконец, в рамках русской интерпретации прадионисийских представлений Ф. Ницше.

Полемика о язычестве в русле раннего христианства содержится во многих исследованиях. В частности, в статье И.В. Попова «Элементы греко-римской культуры в истории древнего христианства», опубликованной на страницах журнала «Вопросы философии и психологии» в 1909 году, проводятся интересные параллели между дионисизмом и христианством IV века. Так, И.В. Попов сопрягает чувственный дионисийский экстаз с молитвенным экстазом отшельника и созерцателя, появившегося в христианской практике одновременно с самим монашеством; он выявляет близость внешних форм христианства и древней формы языческой мистерии.

Тяготение христианства к мистериальным практикам И. В. Попов обосновывает через изменение характера христианства и его культово-обрядовой формы, произошедшее в IV веке. Исследователь подчеркивает закрытость христианского культа, достигаемого через осмысление таинства крещения как формы посвящения. Именно крещение делало возможным для вновь обращенного доступ к главным «тайнам» христианства: миропомазанию, евхаристии, символу веры и молитве Господней. Попов выявляет на этом материале очевидную общность христианства и языческих мистерий: «...предметом тайны, – и в этом заключается разительное сходство между христианским катехуменатом и мистериями, – служило не учение, а обряд, не смысл священнодействия, а самое священнодействие».⁹⁷

Сакрализация обряда, по мнению И.В. Попова, усилилась с распространением идеи о недоступности человеческому пониманию божественной истины. На этой волне и писание, и богослужение приобретают, как и мистерии, качества аллегории, со свойственными ей неопределимостью, многозначностью, символичностью. И это также роднит оба явления – христианство и мистерии. «...В основе мистерий и соответствующих христианских учреждений лежит одно и то же чувство: религиозная истина таинственна, неприкосновенна; она окутана символом, как покрывалом, и обвеяна тайной».⁹⁸ Попов И.В. выявляет также и причины языческих влияний, каковыми он считал, прежде всего, сам быт раннехристианского общества, воспитанного на мистериях. В качестве одного из мощных источников закрепления мистериальных форм он рассматривал философию, во многом впитавшую идеи мистериальных практик. В этом контексте упоминается Платон, Филон, неопифагорейцы, неоплатоники.

Об исторической преемственности со стороны христианства по отношению к дионисизму много писал Вяч. Иванов, при этом, ставя в вину христианству отсутствие веротерпимости, ту черту, которую сама церковь постоянно упоминает, как наиболее позитивную и отличающую христианство от других религиозных учений. «Христианству было приготовлено в пантеоне языческой теософии верховное место; но оно не захотело его принять. Втайне оно усваивало себе бесчислен-

⁹⁶ Иванов Вяч. Религия Диониса//Вопросы жизни, 1905, № 7, с. 133.

⁹⁷ Попов И.В. Элементы Греко-римской культуры в истории древнего христианства//Вопросы философии и психологии, 1909, кн. 96 (I), с. 83.

⁹⁸ Там же, с. 85.

ные элементы античного обряда и вероучения; открыто – выказывало непримиримую вражду как раз к тем областям античной религии, откуда почерпало наиболее важный материал для своего догматического и литургического строительства».⁹⁹

Причину противоборства со стороны христианства Вяч. Иванов видел в боязни соперничества между христианством и дионисизмом. Это расхождение двух религий и их окончательный разрыв Иванов считал трагедией всего европейского мира, что, по его мнению, привело к постепенному упадку религиозности культуры. «Если бы христианство слилось с орфизмом, религия арийца была бы спасена».¹⁰⁰

Под другим углом рассматривает проблему взаимодействия языческих мистерий и раннего христианства П. Страхов. В его исследовании 1913 года «Эсхатология языческих мистерий»¹⁰¹ акцент смещается с проблемы ритуалов и их близости на вопросы идейной основы учения, в частности, на идею загробной жизни и воскрешения. Страхов, отталкиваясь от языческого представления об исключительно духовном возрождении человека после смерти, противопоставляет ей идею христианского спасения. По его мнению, языческое «обожение» подразумевает соединение человека с богом, что и является основой для обретения человеком более совершенной жизни. В то же время, идея спасения включает, наряду с духовным бессмертием, и телесное воскрешение. Подтверждение этого расхождения христианского и языческого миропредставлений П. Страхов находит в механизме достижения благодатного состояния. В случае с языческими мистериями – это экстатические переживания, в результате действия которых человек ощущает себя богоодержимым; в христианстве этому соответствует «тихий», созерцательный экстаз, достигаемый посредством аскезы. Страхов указывает на принципиально иной результат созерцательного экстаза христианина в отличие от языческой мистериальной практики: «Тихий экстаз христианского аскетизма возбуждался не внутренним, кажущимся слиянием с божеством, а чисто внешним вторжением в человеческую душу благодатной силы Божией».¹⁰²

Одна из центральных тем в контексте проблемы «дионисизм и христианство» – это осмысление Диониса и его отождествление с Христом в русской культуре рубежа веков. Новозаветной (христианской) чертой считал Вяч. Иванов такое качество Диониса, как его свободолюбие и отрицание закона. Близость Диониса и Христа усматривалась им через общую сыновнюю ипостась и его близость, как к божественному, так и к человеческому мирам. Это позволило Иванову говорить о возрождении во Христе Диониса, правда, с оговоркой, связанной, скорее, с церковным прочтением новозаветного учения: «Дионисийство, погребенное древностью, возродилось – не на одно ли мгновение? – в новозаветности, и все видели Диониса с тирсом-крестом».¹⁰³

⁹⁹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000, с. 191.

¹⁰⁰ Иванов Вяч. Религия Диониса//Вопросы жизни, 1905, № 7, С. 142.

¹⁰¹ См.: П. Страхов. Эсхатология языческих мистерий. С. Посад, 1913.

¹⁰² Там же, с. 50.

¹⁰³ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000, с. 57.

Последняя аналогия – тирс-крест, открывает целую галерею совпадающих или близких символов как дионисизма, так и христианства: «Виноградарь и виноградник; виноградари, убивающие сына хозяина в винограднике, – как титанические виноградари в винограднике умерщвляют Вакха, он же непосредственно сын Диев, рожденный из чресел небесного отца; рыба и рыбная ловля (...); чудесное насыщение народа хлебами и рыбами; хождение по водам и укрощение бури (...); облик сына человеческого, как гостя и хозяина пиршеств и участника веселий, как жениха, окруженного девами, несущими светильники, как пастыря и как агнца (...) семя, не оживающее, пока не умрет (...) причащение хлебом и вином на жертвенной вечере (как в вакхических мистериях)».¹⁰⁴

Иванов напрямую отождествляет Христа с Дионисом, усматривая в дионисизме первообразы Нового Завета: «Жертвенный облик Бога и человека вместе, родившегося от земной матери, по успении своем взятой на небо, преследуемого и бегством спасенного во младенчестве (...) плененного врагами, страдающего, убитого, погребенного, женщинами оплаканного, воскресшего, взошедшего на небеса до своего нового молнийного явления».¹⁰⁵

Близкую позицию занимает один из популярнейших европейских мыслителей в России начала XX века Р. Штейнер. Одна из глав его исследования «Христианство, как мистический факт, и мистерии древности», известное в России в переводе О.Н. Анненковой,¹⁰⁶ – «Христианство и языческая мудрость», – посвящена изучению вопроса о преемственности двух культур. Главным итогом рассуждений Р. Штейнера является установление внутренней логической связи мистерий и христианства в рамках единого процесса развития человечества. Различая Христа, как идею, и Иисуса, как личность, он приходит к выводу об исполнении в эпоху христианства «не только того, что предсказывалось иудейскими пророками, но и того, что прежде преобразовывалось в мистериях».¹⁰⁷ Речь идет о преображении человека, о его исполненности божественной силой и светом. С этим выводом можно спорить в рамках догматической системы, но в главном Штейнер высказал совершенно ортодоксальную мысль – о преемственности времен Ветхого и Нового заветов, их культур и культов («Не думайте, что Я пришел нарушить закон или пророков; не нарушить пришел я, но исполнить», Мат. 5, 17).

Мистерия – распространенная в Древнем Мире форма богослужения. Сродни дионисийским мистериям – мистерии Деметры в Элевсине, Кабиров в Самофракии; на их опыте основаны Орфические таинства, а так же деятельность пифагорейской общины и более позднего Герметического ордена. К позднеэллинистическим близки мистерии христианские, особенно раннего периода. Они также основаны на переживании «страстей», целью их также является катарсис, а формальной основой – «священная повесть», основанная на евангельских текстах.

¹⁰⁴ Иванов Вяч. Религия Диониса//Вопросы жизни, 1905, № 7, С.134.

¹⁰⁵ Там же, с.134-135.

¹⁰⁶ См.: Р. Штейнер. Христианство, как мистический факт, и мистерии древности. Пер. О.Н. Анненковой. М., 1917.

¹⁰⁷ Там же, с. 119.

Ни кем иным, как «корибантом, первым провозгласившим необходимость возврата» к Дионису, Вяч. Иванов называет Ф. Ницше.¹⁰⁸ В этом он видит главную заслугу Ницше, «его посланничество и его пророческое безумие».¹⁰⁹ Именно в контексте дионисовой религии и мистерий русская мысль рассматривает идеи Ф. Ницше и сам его образ.

Николай Бердяев в статье «Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века», делая акцент на влиянии не только творчества Ф. Ницше, но и всей его личности на русскую духовную культуру, писал: «Это было самое сильное западное влияние на русский ренессанс. Но в Ницше воспринято было не то, о чем больше всего писали о нем на Западе, не близость его к биологической философии, не борьба за аристократическую расу и культуру, не воля к могуществу, а религиозная тема. Ницше воспринимался как мистик и пророк».¹¹⁰ Именно в этом ключе был воспринят Ницше русским символизмом, представители которого, подчас, видели в нем Мессию, а его жизнь ассоциировали со Вторым Пришествием.

Андрей Белый открыто говорит о параллелях в образах Ницше и Христа, ибо «оба уловляли сердца людские, голубиную кротость соединяли со змеиной мудростью».¹¹¹ В цитируемой статье «Фридрих Ницше» А. Белый выразил наиболее характерное в среде художественной интеллигенции отношение к образу этого мыслителя – как к гениальной, художественно неповторимой личности. Белый писал о невозможности анализировать творчество философа, считая это бесполезным занятием, так как труды философа – лишь намек на то, что сокрыто в его душе. «Стиль новой души, вот что его характеризует».¹¹² И снова, как и в случае с самим Дионисом, мы сталкиваемся с двойственностью – формы-маски и пророческой преисполненности.

Теоретик русского символизма Вяч. Иванов согласен с Ницше только там, где речь идет о метафизическом характере Дионисова культа и Дионисовой стихии в целом. Он упрекает философа в вопросах религиозного порядка, в недостатке веры: «...Он сказал только: будьте могучи и зелены, как древние ветви; и не сказал: углубитесь в землю, как древние корни».¹¹³ В безбожии, утверждает Вяч. Иванов, «трагическая вина Ницше» и причина его безумия. И даже ярый приверженец Ницше А. Белый критически высказывался по этому поводу: «Промахи Ницше только там, где начинаешь предъявлять к нему требования религиозного откровения».¹¹⁴

Тем не менее, изучение античности на рубеже XIX-XX вв., интерес к которой все возрастал, было уже невозможно без учета теории Ф. Ницше. Из сухой науки, опиравшейся на мертвый язык и старые, подчас фрагментарные тексты, антиковедение превратилось в особое знание, в рамках которого «мелкие факты античной истории, религии, философии, мифологии и искусства

¹⁰⁸ Иванов Вяч. Религия Диониса//Вопросы жизни, 1905, № 7, с. 140.

¹⁰⁹ Иванов Вяч. Ницше и Дионис//Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994, с.27.

¹¹⁰ Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века//О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990, с.246.

¹¹¹ Белый А. Фридрих Ницше//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 183.

¹¹² Там же, с.179.

¹¹³ Иванов Вяч. Религия Диониса//Вопросы жизни, 1905, № 7, с. 140.

¹¹⁴ Белый А. Символизм как миропонимание//А.Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 243.

освещались и светом общего уразумения смысла античности в ее целом».¹¹⁵ Через Ницше Россия не только «открывает» античных богов – Диониса и Аполлона; благодаря его философии в русской интерпретации получает новое звучание феномен искусства, его сущность и будущность. Вопрос эстетический затрагивает и другие сферы бытия: его морально-нравственные аспекты, эсхатологические и, несомненно, ценностные.

Подробно рассматривает основные вопросы философии Ф. Ницше в своем критическом очерке 1903 г. Е. Трубецкой. Исследуя ницшеановскую идею «искусства метафизического утешения», он раскрывает проблему диалектического единства Диониса и Аполлона, причем не только в сфере искусства – музыкального и пластического, объединяющихся в греческой трагедии. Ставя эту диадку в ранг высшего принципа, Е. Трубецкой выявляет сущностную причину двойственности и, как следствие, противоречивости самого Ницше и его философии. По его мнению, она заключена в «борьбе между пессимизмом мыслителя и оптимистическими грезами поэта, между философским отрицанием смысла жизни и стремлением оправдать ее хотя бы как «эстетический феномен»,¹¹⁶ между Дионисом и Аполлоном.

Эта двойственность мировидения, символом которой у Ницше выступают древние боги, нашла разрешение в концепции сверхчеловека, «иконы Ницше» по выражению А. Белого.¹¹⁷ Этот человек будущего – еще существо конечное, единичное, но противное и противостоящее всему человеческому, а потому всеобщее, единое. Не в этом ли была суть бога Диониса: единое, распадающееся на множество, и требующее своего воссоединения?

Если в период «Рождения трагедии» Ницше предлагал людям искусство для преодоления страха перед бесцельной и потому безрадостной жизнью; в эпоху «Заратустры» он вообще не говорит об утешении. Ницше расширяет свой горизонт, не ограничиваясь человечеством только. Его сверхчеловек выше людской массы, он вне мира. Ницше попытался эмансипировать дух Диониса. Но это уже не сам бог Дионис, который не мыслим вне мира, ибо в этой мировой жертвенности его суть. Это, скорее, его маска, а сверхчеловек – возможно, начало касты корибантов нового поколения.

Русская философия и культура в большей, чем Ницше, степени ориентированная на человека, жаждала соборности. Она не могла отказаться от очистительной силы трагедии и трагического искусства. Поэтому проблема возрождения культа Диониса виделась в контексте именно эстетического ренессанса: «Чем глубже страдания, чем сильнее в человеке вопли Диониса, тем светлее должна быть его поэзия, тем она должна быть могучее. Кто служит Дионису, тому помогает бог Аполлон».¹¹⁸ Итогом же этого возрождения должно было стать не совершенное искусство только, но совершенный («цельный» по Вл. Соловьеву) человек. Это не сверхчеловек Ницше, ко-

¹¹⁵ Лосев А.Ф. Фр. Ницше//Ницше: Pro et contra. СПб., 2001, с.960.

¹¹⁶ Трубецкой Е. Философия Ницше. Критический очерк//Философия Ф. Ницше. М., 1991, с. 22.

¹¹⁷ См.: Белый А. Фридрих Ницше//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с.177-194.

¹¹⁸ Волынский А. Литературные заметки: Аполлон и Дионис//Ницше: pro et contra. СПб., 2001, с.193.

торый суть новая раса людей; это результат внутреннего преобразования человека, итог его духовных чаяний и устремлений.

И Ницше, и русские философы говорят о необходимости преодоления человеком «слишком человеческого» в себе. «Человек не может оставаться только человеком: он должен или подняться над собой или упасть в бездну, вырасти или в Бога или в зверя»,¹¹⁹ – писал в 1916 году Е. Трубецкой. «Человек есть нечто, что должно превзойти»,¹²⁰ – внушал в 1882 году Ф. Ницше. Именно этот исходный принцип Ницше узрели и возлюбили в России. Вдохновенно о религиозности в духе Диониса-Ницше писал Вяч. Иванов: «Вдохновленный дионисийским хмелем Ницше сознавал, что для просветления лика земного (ибо не меньшего он волил) наше сердце должно измениться, внутри нас должна совершиться какая-то глубокая перемена, преобразование всего душевного склада, перестройки всего созвучия наших чувствований, – перерождение, подобное состоянию, означаемому в евангелическом подлиннике словом «метанойя», оно же – условие прозрения «царства небес» на земле».¹²¹

Расхождения Ф. Ницше и представителей русского ренессанса намечаются не в цели, а в средствах и итогах этого перерождения. «Не в ницшеанском ли пророчествовании о Сверхчеловечке индивидуализм достиг своих заоблачных вершин и облекся в иератическое одеяние как бы религиозной безусловности?»¹²² – вопрошает Вяч. Иванов, уличая Ницше в антирелигиозности и крайнем индивидуализме. Эту же зависимость прослеживает А. Волынский: «Религиозное чувство сильнее всякой силы, могущественнее всякой власти. Вот единственный путь избавления от индивидуальности».¹²³

Дионис даровал человечеству маску, как способ перевоплощения и сокрытия своего истинного «я», своей индивидуальности, источника непреодолимой личной трагедии. Античный театр узаконил маску, как основу лицедейства, священной, а позже художественной игры. Но постепенно он потерял самого Диониса, его дух, переродившись в драму ситуаций, типов.

Христианство также использовало Дионисову маску в виде таинств и обрядов для того, чтобы сделать доступной непостижимую истину массам, не осквернив ее при этом. Но этот поворот к массовости сместил акцент на обрядовость; содержательный же аспект учения был также доведен до той формы, которая возможна для массового усвоения – до формы догматов. При этом был потерян сам страстный дух исполнения таинств; дух Диониса был замещен его ликом. И снова Дионис скрылся от мира за маской, намекающей на глубину, но не выявляя ее.

Ницше, открыв древнего бога миру, трагически ошибся, снова приняв за Диониса один из его ускользающих образов. Объявив, что старые боги умерли, он с радостью возвестил имя нового

¹¹⁹ Трубецкой Е. Умозрение в красках. М., 1990, с.41.

¹²⁰ Ницше Ф. Так говорил Заратустра//Ф. Ницше. По ту сторону добра и зла: Сочинения. М.-Харьков, 1998, с.321.

¹²¹ Иванов Вяч. Ницше и Дионис//Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994, с. 30.

¹²² Иванов Вяч. Кризис индивидуализма//Вяч Иванов. Родное и вселенское. М., 1994, с. 22.

¹²³ Волынский А. Литературные заметки: Аполлон и Дионис//Ницше: pro et contra. СПб., 2001, с. 196.

бога – сверхчеловек. Но не был ли он возвращением все того же Диониса, или, быть может, его маской?

Русская художественная культура «серебряного века», уверовав в дионисические пророчества Ф.Ницше, ратовала за воссоединение человечества в Дионисе. Но русский христианский эсхатологизм явно шел вразрез с языческим принципом «вечного возвращения». То, что в Античном мире выступало целью – дионисический экстаз как очищение, русская мысль сочла за средство. По всей видимости, интерес к древнему божеству связан с трагизмом рубежного мироощущения, с усилением индивидуализма, ощущением разорванности миров. «Религия Диониса есть религия богострадальной земли», – писал в 1903 г. Вяч. Иванов,¹²⁴ то ли говоря о Дионисе, то ли о бытии.

¹²⁴ Иванов Вяч. Религия Диониса//Вопросы жизни, 1905, № 7, с. 148.

Русский миф о Ф. Ницше

Философия в форме исповеди

Значение Фридриха Ницше для мировой культуры велико вне зависимости от оценки его наследия. Сам размах полемики по «ницшеановскому вопросу» тому свидетельство: С. Цвейг и К. Ясперс, Т. Манн и А. Хайдеггер, В. Соловьев и Л. Толстой, Л. Шестов и Д. Мережковский...

Одним из наиболее интересных аспектов этого вопроса является проблема «Ницше и Россия». Причем она актуальна не только для самой России, но имеет широкий резонанс в мировых интеллектуальных кругах.¹²⁵ Столь пристальный интерес к этой проблеме вызван целым рядом причин. Прежде всего, «Ницше и Россия» – это не только философский вопрос, но и реальная ситуация, сложившаяся в России на рубеже XIX и XX веков и связанная с тотальным интересом русской интеллигенции к «великому безумцу», имевшая и обратное значение в воздействии на Ф. Ницше русской литературы и философии.¹²⁶ Во-вторых, этот интерес подкреплялся и во многом объяснялся наличием русских богоборцев-богоискателей, «русских Ницше» в лице К. Леонтьева, Ф. Достоевского, В. Розанова. Уже современники отмечали близость идей Леонтьева и Ницше, и именно в сопряжении с воззрениями Достоевского был воспринят и осмыслен последний. В-третьих, проблема «Ницше и Россия» – это, одновременно, и эмблема более широкого вопроса о культурном взаимодействии западной и русской культур. Кроме того, и Ницше, и Россия (особенно, «серебряного века») – это вопросы, имеющие, кроме теоретических смыслов, глобальный мистический подтекст. Возможно, именно мистицизм русской ментальности способствовал особому отношению к наследию Ф. Ницше и к его личности в целом.

В России Ницше называли по-разному: «пророком будущего» (Е. Трубецкой), «искупительной жертвой» и, иронично, «сверхфилологом» (Вл. Соловьев), «этическим идеалистом» (С. Франк), «Черным Пророком» (Н. Федоров), «пророком религиозного возрождения Запада» (Н. Бердяев) и даже «святым» (Д. Мережковский). Но независимо от скрывающейся под этими эпитетами оценки, интерес к Ф. Ницше со стороны русских мыслителей очевиден.

Вхождение философии Ф. Ницше в Россию относится к 90-м годам XIX века, которое осуществлялось, прежде всего, через посредство периодических изданий, таких как «Вопросы философии и психологии», «Русское богатство», «Вестник иностранной литературы», «Наблюдатель»,

¹²⁵ См.: Россия и Германия: опыт философского диалога. Немецкий культурный центр имени Гете. М., 1993.; Русская ницшениана: материалы к библиографии произведений Ницше и литературы о нем на русском языке. Екатеринбург, 1997.; Ф. Ницше и философия в России. М., 1999.; Россия и Запад: Диалог или столкновение культур. М., 2000.; Ницше: Pro et contra. СПб., 2001.; материалы международных конференций: Nietzsche in Russia/Ed. by V. Rosental. Princeton University Press, 1986.; Nietzsche and Soviet Culture: Ally and adversary/Ed. by V. Rosental. Cambridge University Press, 1994.

¹²⁶ О чем писали М. Михайлов «Великий катализатор: Ницше и русский идеализм» и Р. Данилевский «Русский образ Фридриха Ницше».

«Северный вестник» и других. Позже, в первое десятилетие XX века, к ним присоединились художественно-эстетические журналы – «Мир искусства», «Золотое руно», «Весы».

Очень скоро Ницше занял одно из ведущих мест в публицистической полемике. Его философия имела как восторженных почитателей, так и открытых гонителей из числа русских мыслителей. Особенно обострилась ситуация с появлением в 1894 году первых переводов фрагментов трудов Ницше, что значительно расширило круг читателей и увеличило возможности критики и дискутирования. Водоразделом в освоении философии «великого безумца» стал 1898 год, когда был переведен на русский язык «Заратустра». В 1899 году был осуществлен полный перевод «Рождения трагедии из духа музыки», а в 1900 издано первое собрание сочинений базельского профессора в 8-ми томах. Одновременно появляются статьи и крупные исследования русских мыслителей по проблеме «Ницше и Россия». В качестве авторов выступили ярчайшие представители передовой русской философской мысли: Л. Шестов, Вл. Соловьев, Н. Бердяев, С. Франк, Н. Лосский, С. Булгаков, Е. Трубецкой, Д. Мережковский, Ф. Зелинский.

Первооткрывателем Ф. Ницше для русской публики стал В.П. Преображенский, выступивший в 1892 году со статьей «Фридрих Ницше: Критика морали альтруизма» на страницах журнала «Вопросы философии и психологии». В ней, наряду с изложением учения Ф. Ницше, он затрагивает и психологический аспект, в связи с чем говорит о слитости философии Ницше с его личной судьбой. «Книги Ницше – это эпохи его *личной жизни и пережитых* им впечатлений, их единство – единство его личности, единство проникающего их настроения, единство тех основных течений, по которым шла его мысль».¹²⁷ Автор делает вывод о необходимости изучения философии Ф. Ницше «только на фоне психологической истории», тем самым, ставя эти две стороны жизни немецкого философа в зависимость, при которой философия выступает продолжением, своеобразной рефлексией внутренних состояний и процессов.

Своеобразное толкование крайнего индивидуализма Ф. Ницше дано С. Штейнбергом в статье «Фридрих Ницше», опубликованной на страницах «Жизни» в № 9 за 1899 год. В качестве ведущего принципа критики С. Штейнберг избирает душевную болезнь Ницше, которая затронула не только его внешнюю жизнь, но стала внутренним психологическим детерминантом его творчества. Учение, считает Штейнберг, – это результат внутреннего борения Ницше с собственным страданием. В результате оторванности от внешнего мира, усиливающегося страдания, Ф. Ницше, по мнению С. Штейнберга, постепенно все более и более замыкался в себе, на своих внутренних состояниях и переживаниях. И там, в тайниках своей души, на грани сознательного и бессознательного состояний, он открывает новые, иные миры, запечатлевшиеся в его литературно-философских сочинениях. Именно с болезнью, с необходимостью постоянного борения, преодоления себя связывает Штейнберг критицизм Ницше, его безжалостность к «традиционным взглядам на общество, этику и философию». «Он восставал против самого себя, против того, что ему

¹²⁷ Преображенский В.П. Фридрих Ницше: Критика морали альтруизма//Вопросы философии и психологии, 1892, книга 15, с. 37.

было всего дороже, против своего права дать исход наиболее внутреннему чувству, – чувству тоски при виде несовершенства жизни и человека и глубины пропасти, отделяющей действительность от идеала».¹²⁸

1900-е годы – это время наибольшей популярности Ницше в России, которая была усилена появившимися переводами сочинений немецкого философа. Наряду с переводами, дававшими читателю возможность составить свое представление и иметь собственное суждение об идеях Ницше, в периодике появляется огромное количество разномастных статей, выходят монографические издания. Исполнилось пророчество В.П. Преображенского: Ницше стал «модным писателем». Появление текстов Ф. Ницше не только привело к усилению интереса к его учению, но и способствовало расширению аспектов изучения наследия философа. Наряду с уже традиционной критикой учения Ницше о нравственности, о сверхчеловеке, в поле зрения русских мыслителей оказались такие вопросы, как его эстетика, взгляды на власть и государственное устройство, на мировой исторический процесс и общественный прогресс. Появились и совершенно новые зоны изучения Ницше, характеризующие именно этот период – специфичная религиозность Ф. Ницше.

В 1900 году на страницах «Вопросов философии и психологии» была опубликована большая статья Г. Рачинского «Трагедия Ницше. Опыт психологии личности», которая должна была стать первой частью монографии. Признавая сложность интерпретации философии Ницше из-за присущей ей несистематизированности, Рачинский своей задачей ставил «уловить скрытое под сетью переходов и противоречий единство личности».¹²⁹ Как следствие, исследование получило не только философское направление, но и психологическое, что нашло свое отражение в двойном заглавии.

Е. Трубецкой, автор еще более объемного труда, скромно названного им «Критическим очерком», наряду с изучением самых разнообразных аспектов учения Ф. Ницше, уделяет значительное внимание эволюции его мирозерцания, погружается в мир Ницше и пытается «изнутри» постичь истину и «корень зла» его учения. Е. Трубецкой причину популярности учения Ф. Ницше видит в самом характере философствования, построенном на отрицании и разрушении существующих стереотипов, с одной стороны, и попытке постановки новых целей и задач высшего порядка, с другой. Тем самым, Трубецкой сближает учение Ницше с общим для интеллектуальной Европы настроением разочарования и поиска: «В этой философии с необычайной силой высказалась неудовлетворенность современного человечества его настоящим и мучительная тревога за будущее. В ницшеанстве выразился острый кризис европейской мысли и предчувствие опасности, грозящей человечеству в будущем».¹³⁰ Учение же о сверхчеловеке Трубецкой считает, прежде всего, своеобразным оправданием для Ф. Ницше собственной жизни и только потом смысловым

¹²⁸ Штейнберг С. Фридрих Ницше//Жизнь, 1899, № 9, с. 91.

¹²⁹ Рачинский Г. Трагедия Ницше. Опыт психологии личности//Фридрих Ницше и русская религиозная философия: Переводы, исследования, эссе философов «серебряного века»: В 2 т. Т. 1. Мн.-М., 1996, с. 13-14.

¹³⁰ Трубецкой Е. Философия Ницше. Критический очерк//Фридрих Ницше и русская религиозная философия: Переводы, исследования, эссе философов «серебряного века»: В 2 т. Т. 1. Мн.-М., 1996, с. 170-171.

стержнем его философии. Трубецкой прослеживает мысленный путь Ницше от утверждения им бесцельности и безбожности мира, через необходимость постановки новой общечеловеческой цели, имманентной человеку, к возможности существования обожествленной и, вместе с тем, преображенной личности – сверхчеловека. Он видит природу происхождения сверхчеловека в отрицании человека современного, находящегося в состоянии измельчания и вырождения. Новую икону Ницше – сверхчеловека, – он трактует, как стремление вырваться из этого порочного круга ложных ценностей. В заключение Трубецкой называет учение о сверхчеловеке «доведенным до крайних пределов индивидуализмом».¹³¹ В этом кроется, по мнению критика, противоречивость образов и философии Ницше. Учение, являющееся своеобразной философской исповедью, неминуемо отражает всю гамму внутренних состояний Ницше, часто сменяющихся и подчас прямо противоположных. Высокомерие и тщеславие Ницше соседствуют со скорбью, страданием и искренностью. Такое непостоянство Трубецкой связывает не с болезнью Ницше, а с процессом упадка европейской философской мысли, выразителем которого и был немецкий ученый. Несмотря на ницшеановское отрицание смысла жизни, на его отказ от Бога, Трубецкой считает искания Ницше глубоко религиозными: «Он отрицает то самое, чем он живет! В итоге мы должны признать за Ницше немаловажную заслугу. Вся его философия есть необычайно красноречивое свидетельство о силе и жизненности той самой религиозной идеи, которую он проповедует».¹³²

Религиозное осмысление учения Ф. Ницше и его личности – характерная черта русской ницшенианы 1900-х годов. В это время появляются крупные монографические исследования, в том числе освещающие учение Ницше через русскую культуру в лице ее крупнейших представителей – Л. Толстого и Ф. Достоевского.

Особое место среди исследований такого плана занимают работы Л. Шестова «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше (философия и проповедь)» и «Достоевский и Ницше». Л. Шестов разрушает стереотип об атеизме «безбожника» Ницше. Анализ его творчества, показанный через становление его учения – от «Рождения трагедии» к «Заратустре», – позволил критику выявить внутренний принцип этой трансформации: отказ от веры в традиционного бога в пользу любви к людям, и только потом преодоление этой последней любви Ницше и проповедь сверхчеловека. Проследив путь духовного становления мыслителя, он приходит к выводу о богоискательстве Ницше, причину чего он видит в болезни, породившей необходимость обрести жизненную основу. «Ницше положил все силы своей души на то, чтоб найти веру».¹³³ Но результат оказался плачевным: сначала Ницше пережил «смерть Бога», затем потерял веру в добродетельность человека и пришел к отрицанию и добродетели, и человека, отказав последнему даже в разумности. В конечном итоге Ницше приходит к необходимости обретения высшей идеи и, соответственно, морального долга. Смерть бога оставляет только одну возможность для нахождения этой высшей абсо-

¹³¹ Там же, с. 288.

¹³² Там же, с. 298.

¹³³ Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше (философия и проповедь)//Л. Шестов. Сочинения в 2 т. Т. 1. Томск, 1996, с. 273.

лютой цели – обожествление человека, но не того, что находится рядом, а «дальнего». И здесь кончается философия и включается проповедь Ницше о сверхчеловеке.

Шестов называет Ницше философом трагедийного плана – и с точки зрения судьбы, и с позиции проповедуемых идей и идеалов. При этом, учение и характер философствования определяются потерей и судорожным поиском истины и, следовательно, смысла жизни. Его жизнь, в интерпретации Шестова, сродни подвигу, причем длительному и мучительному: он, полный смятения и сомнений, разочаровался в прежних идеалах, но все же смог преодолеть столь заманчивый компромисс между привычным, обыденным и открывшимся, новым. Эта мучительная внутренняя борьба и стала источником и содержанием творчества для Ницше, его борьба с «тенью бога», с состраданием «добрых людей». Сочинения Ницше полны противоречий, за которые так охотно цепляются современные критики. Для выяснения причин этой противоречивости Шестов погружается в психологические глубины, пытается, читая между строк, уловить подлинное значение текстов. В конечном итоге Шестов приходит к выводу, что неоднозначность, а подчас, откровенная противоречивость изложения своих взглядов – это стремление мыслителя скрыть свою растерянность и, тем самым, защититься от страданий из-за внутреннего разлада.

Перед нами вариант своеобразной философской исповеди, но не для толпы, а исключительно для себя. Поэтому и возникает необходимость игры в маски-образы, скрывающие истинную боль и страдание. Поэтому и происходит усиление творческого элемента даже в философии, ориентированной на искусство с его, по Ницше, «умышленной фальсификацией действительности». Шестов отмечает отход Ницше от общепринятых норм философствования и обращение к форме проповеди с активным эмоциональным началом. Далеко не всегда эта философия-проповедь ориентирована на людей, на массы, что вполне соответствовало бы жанру; но больше напоминает самозащиту и даже самооправдание, самоубеждение. Шестов называет это симуляцией, то есть несовпадением действительной позиции автора и изложенных им мыслей. Все это позволило критике придти к следующему заключению относительно Ницше, по поводу вычитывания в его текстах смысла, если не сказать истин: «Мы в сочинениях Ницше менее всего должны искать тех заключений, к которым он пришел, отклоняя естественно вырвавшиеся в его душе запросы».¹³⁴

Итак, имя Ф. Ницше, достаточно потрепанное к этому моменту активными стараниями критики, получило не только признание, но и было осенено святостью. Это не значит, что все публикации этого времени носили такой сверх позитивный характер. Тем не менее, в русской ницшеане 1900-1910-х годов постепенно оформляется целое направление, искавшее в учении Ф. Ницше утешения и оправдания своим художественным пристрастиям и мировоззренческим убеждениям. Именно в этом ключе был воспринят Ницше русским символизмом, представители которого зачастую видели в нем Мессию, а его жизнь ассоциировали со Вторым Пришествием.

В статье 1911 года «Фридрих Ницше» А. Белый открыто говорит о параллелях в образах Ницше и Христа: «Ницше можно сравнить с Христом. Оба уловляли сердца людские, голубиную

кротость соединяли со змеиной мудростью». ¹³⁵ И тот и другой владели истиной относительно человека, его настоящего и будущего, «знали всю мощь и величие». ¹³⁶ Белый акцентирует внимание также на общности судеб Ницше и Христа, исполненных радости и страдания, любви и жестокости; «оба соединили кровь с вином, тяжесть с легкостью, иго с полетом». ¹³⁷ Основу учения Ницше Белый видит в практических советах по преодолению в себе зверя для воплощения в большее, то есть об истинных ценностях. Это очень близко к мнению Л. Шестого по поводу удаления Ницше от христианства и приближения его к учению Христа.

Своей статьей Белый выразил наиболее характерное в среде художественной интеллигенции отношение к образу этого мыслителя, как к гениальной, художественно неповторимой личности. Белый писал о невозможности анализировать творчество философа, считая это бесполезным занятием, так как труды философа – лишь намек на то, что сокрыто в его душе. Поэтому научное толкование учения Ф. Ницше он отвергал как недостойное, «бессовестное» занятие: «это значит: – обрывать орлиные перья для украшения себя». ¹³⁸ Белый видел единственный путь познания этого учения – через слушание в «себе самих». Соответственно, и свою исследовательскую задачу он видит, в отличие от большинства предшествующих мыслителей, не в «изложении философского «credo» Ницше», а во внимательном отношении к самой его личности, в определении новых ее свойств и качеств, характеризующих его как «нового человека», появление которого «словно предопределено всем развитием нашей культуры». ¹³⁹

Ницше в русской мысли «серебряного века» представлен, как образ глубоко религиозный. Его философия была осмыслена во многом, как продолжение жизни, исполненной разочарований и страданий. Именно с этими факторами связывали столь значительный радикализм Ницше в осмыслении человека, его прошлого и настоящего, именно эти причины выдвигались русскими критиками при анализе его учения о сверхчеловеке и при осмыслении уникального мифопоэтического стиля. Все это вызывает особое отношение к немецкому философу: не догматизированное, но очень личное, интимное, – то, что составляет основу исповеди. Но в случае с Ницше исповедь, как форма самовысказывания, очень быстро перерастает в проповедь, в желание противостоять несовершенству мира, выдвинув новый положительный идеал. Трудно не согласиться с Л. Шестовым: «Можно принимать или не принимать учение Ницше, можно приветствовать его мораль или предостерегать против нее, но, зная его судьбу, зная, как пришел он к своей философии, какую ценой было им куплено «свое слово» – нельзя ни возмущаться им, ни негодовать против него (...) Кто

¹³⁴ Шестов Л. Достоевский и Ницше//Л. Шестов. Сочинения в 2 т. Т. 1. Томск, 1996, с. 419.

¹³⁵ Белый А. Фридрих Ницше//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 183.

¹³⁶ Там же, с. 183.

¹³⁷ Там же, с. 183.

¹³⁸ Там же, с.189.

¹³⁹ Там же, с.190.

столько страдал (...) тот вправе требовать, чтоб его внимательно выслушали и не узнавали о нем от других». ¹⁴⁰

¹⁴⁰ Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше (философия и проповедь)//Л. Шестов. Сочинения в 2 т. Т. 1. – Томск: «Водолей», 1996. – 512 с. – С. 213-316. – С. 229.

Индивидуальное и универсальное (философия власти)

Активный интерес к личности и учению Ф. Ницше в России продиктован в большей мере апокалиптичностью умонастроений, усилившихся на рубеже веков XIX и XX. Первоначально известный по критическим статьям и специфическим интерпретациям-пересказам, к 1900-му году Ницше стал более доступен русскому читателю благодаря появлению первых переводных публикаций, а позже и собраний сочинений. Интересы русской интеллектуальной мысли имели широкую амплитуду. Зачастую различные аспекты изучения наследия Ницше оказывались в единой исследовательской зоне, вступая во взаимодействие. Именно такую картину мы получаем, ставя перед собой цель – познакомиться с социально-политическими взглядами базельского профессора. В этом случае мы неизбежно столкнемся с проблемой мерцания разных тематических срезов: теории культуры и теории творчества, учения о нравственности и о мировом прогрессе. Само понятие «воли к власти» не обладает смысловой чистотой, подчас трансформируясь в волю к творчеству. Картина усложняется вдвойне с учетом русской критической рефлексии, которая накладывается на и без того сложное, многоаспектное миропредставление Ницше.

В 1894 году в №№ 11 и 12 журнала «Русское богатство» была опубликована статья Н.К. Михайловского «Еще о Ф. Ницше». Задача, которую поставил перед собой критик, заключалась не столько в интерпретации учения Ницше или в анализе появившихся в России близких явлений. Все это, несомненно, присутствующее на страницах очерка, выполняет, скорее, служебную роль. Главная цель – «убедить читателя, что в Ницше не только есть, как и во всяком писателе, во всяком человеке, свет и тени, но что этот свет сияет ярче многих признанных светил, а эти тени чернее черного; что нельзя записывать Ницше ни в просто сумасшедшие, как это делает Нордау, ни в непогрешимые, как это делают пламенные ученики».¹⁴¹ Тем самым, Михайловский предостерегал от крайностей в оценке одной из самых противоречивых фигур современной философии – Ф. Ницше.

Центральным вопросом своего исследования Н.К. Михайловский ставит проблему личности в учении Ф. Ницше. Он рассматривает личность в качестве главной универсалии учения, которая, по его мнению, являлась «самоцелью» для Ницше, а отнюдь не средством, орудием для достижения какой бы то ни было цели. При этом Михайловский различает ницшеановский индивидуализм и традиционный эгоизм, не смешивая его так же с либерализмом, социализмом и анархизмом. Тем самым, вопросы этики в рамках учения Ф. Ницше Михайловский рассматривает в неразрывной связи с вопросами социально-политического характера.

Представление Ф. Ницше о неравенстве, разноценности людей ставит перед Н.К. Михайловским следующий вопрос: что есть мерило ценности человека? Если главной целью человеческой жизни является его деятельность, через которую он раскрывает свои возможности, то «мери-

¹⁴¹ Михайловский Н.К. Еще о Ницше//Ф. Ницше: Pro et contra. СПб., 2001, с. 179.

лом ценности людей может быть лишь размер их службы этому принципу».¹⁴² Этот процесс служения должен привести, по мнению Ницше, к «улучшению рода», что, в свою очередь, и станет той всеобщей целью, направляющей деятельность каждого, – превзойти себя. Тем самым, Н.К. Михайловский развеивает миф об имморализме Ницше. Более того, он называет его моралистом и даже более строгим, чем Л. Толстой.

Признавая основным благом человеческую деятельность во главе с самим человеком, Ницше, в изложении Михайловского, выдвигает тезис о вредоносности истории и исторического мышления в тех, все учащающихся случаях, когда «история не только не служит жизни, а ее к себе требует на службу».¹⁴³ Восставая против истории, Ницше восстает, прежде всего, против «теоретического человека», ярким примером которого он считает Сократа. «Ницше претит все, в чем он усматривает преобладание «разумности», в ущерб другим духовным силам человека и его естественным влечениям».¹⁴⁴ Ни потому ли он восстает против господствующей морали, предлагая встать «по ту сторону добра и зла», восстанавливая в правах последнее, как сильное, яркое, жестокое, утверждающее и созидующее. Видя цель человечества в появлении «сверхчеловека», Ницше отказывается от морали слабых и больных в пользу сильных и здоровых.

Ницше восхищается аристократизм прошлых эпох с его культом силы, твердости, доходивший порой до открытой жестокости. Политические отношения в рамках той системы строились на строгом подчинении масс, сопровождавшемся абсолютной свободой «господ». Ницше восторгается последними также, как презирает первых. Каста «господ» обладает одним весьма значительным преимуществом – отсутствием внутренней раздвоенности. Причину этого раздвоения у современного человека Ницше видел в наличествующей псевдо-морали, то есть в расхождении инстинктов, влечений человека и внешних по отношению к ним норм. Исполненные силы и злобы (в значении преизбытка), эти «лучшие» люди безраздельно отдавались во власть глобального инстинкта – жажды власти. Большая часть человечества пребывала в рабском состоянии, вырабатывая иные жизненные ценности: любовь к ближнему, кротость, осторожность, хитрость. «Они так слабы, что всю свою жизнь проводят и всю цель жизни видят в избежании опасностей и в спокойном, уверенном существовании. Ради него они отказываются от удовлетворения своих инстинктов и страстей и приближаются к более или менее строгому аскетическому идеалу; ради того же они возводят в звание добродетели такие качества, поступки и мотивы поступков, которые гарантируют им скудное, серенькое, но спокойное и безопасное житие».¹⁴⁵

Именно таким Ницше видит современное общество, критикуя его за лживость и слабость. Михайловский, реконструируя ницшеановское представление об аристократическом обществе, акцентирует внимание на несоответствии нравственных установок того времени и современности. Прежде всего, Ницше приводит в соответствие с конкретно-исторической действительностью по-

¹⁴² Там же, с. 167.

¹⁴³ Там же, с. 158.

¹⁴⁴ Там же, с. 162.

¹⁴⁵ Там же, с. 170.

нимание «добра» и «зла», которые далеко не всегда совпадали с оценочными категориями «хорошего» и «плохого». «Когда тон жизни задавала мораль «господ», – «злое» было лишь проявлением избытка силы, переливавшейся через край, искавшей себе поприща, не отступая перед возможностью нанесения страдания другим, но не избегая опасностей и страданий и для себя и находя удовлетворение в своей собственной яркости и полноте».¹⁴⁶ Именно эти люди, преисполненные силы и жаждущие власти, в отличие от жалкой боязливо-болезненной массы, были способны на значительные поступки нестандартные решения; именно их Ницше считает истинными «двигателями прогресса».

Вслед за Ницше, Михайловский говорит о двух глобальных причинах упадка западной культуры: рационализации инстинктов и «улучшении» человечества в сторону добра. Совершая вместе с Ницше исторический экскурс с целью знакомства с моралью господ и моралью рабов, Михайловский определяет принципиальную разность их установок. Так же он говорит о произошедшем в отдаленном историческом прошлом «восстании в морали», как причине переосмысления добра – морали слабых – и отождествления его с «лучшим». В то же время, зло, ассоциировавшееся с образом «господина», становится синонимом «дурного», «худшего». Своеобразное отражение принципов и установок новой морали Михайловский видит и в политике современного ему общества: «Все эти толки о всеобщем равенстве, о рабочем, о женском вопросе представляют собою отзвуки упадка, декадентского стремления срезать все вершины и все нивелировать на низшем уровне».¹⁴⁷

Идеальное государство Ницше без сомнения основано на принципах аристократизма, то есть на неравном положении людей, где каждый занимает строго определенное место и служит идее «улучшения рода». При этом «сильнейшие» наделены правом и святым долгом раскрытия своих потенций, что неминуемо должно привести к рождению сверхчеловеческого типа. Здесь Михайловский обнаруживает проявление специфического ницшеановского морализма: «Никакой однако нравственной распущенности он этой аристократии не предоставлял, напротив, она должна, по его мнению, в свою очередь подчиниться строжайшей нравственной дисциплине для выработки из себя новой, еще высшей аристократии».¹⁴⁸ Демократические завоевания Ницше считал не только неуместными, но и препятствующими формированию идеального государства и рождению «сверхчеловека». Масса, по его мнению, не достойна иного к себе отношения, как только презрения. Тем не менее, и эта, большая часть человечества крайне необходима для реализации идеи Ницше, но только в качестве «орудия великих».

Ставя определенные задачи, Ницше указывает путь, которым следует идти для обретения уготованного им «рая». Для этого он предлагает отказаться от морали, встать «по ту сторону добра и зла», прислушаться к себе, к своим инстинктам. Его призыв вполне конкретен и, в то же время, страшен: «Будем, насколько возможно, собственными царями и будем основывать маленькие

¹⁴⁶ Там же, с. 170.

¹⁴⁷ Там же, с. 171.

опытные государства».¹⁴⁹ В этом тезисе нашли отражение и крайний индивидуализм Ницше, и проповедуемая им жажда власти, которую он, по мнению Михайловского, «считал коренным свойством человеческой природы вообще».¹⁵⁰ Перед нами отголоски, тени тех «лучших», что грядут. Они уже рядом; Ницше их видит «на войне и – между преступниками».¹⁵¹ Но это по отношению к будущим «господам» только варвары, среди которых, правда, уже «вырисовывается облик истинной морали, при которой повелители и повинующиеся знают свое место».¹⁵²

Михайловский в этом страстном призыве, подчас переходящем в проповедь, увидел не столько измученного болезнью и страданием человека, сколько «философское выражение всего цивилизацией непристроенного, оскорбленного, озлобленного, всех сирот и отбросов».¹⁵³ Все это позволило Н.К. Михайловскому отказаться от устоявшихся стереотипов в оценке Ф. Ницше: «Мы не видим в Ницше не только рационалиста (...) но и теоретика эгоизма, и «имморалиста» (...) мы видим благороднейшего и смелого мыслителя, на иной взгляд мечтателя, идеалиста, ставящего свои требования с точки зрения чрезвычайно возвышенно понимаемого индивидуализма».¹⁵⁴

В близком ключе анализирует философское учение Ф. Ницше С. Штейнберг в статье «Фридрих Ницше», опубликованной на страницах «Жизни» в № 9 за 1899 год. Он использует метод, предложенный еще В.П. Преображенским в его первой критической статье по ницшеановскому вопросу: прочтение Ницше в тесной и непосредственной связи с его внешней и внутренней жизнью. Таким образом, критика С. Штейнберга базируется на душевной болезни Ницше, которая, по его мнению, выступила внутренним психологическим детерминантом его творчества.

Именно результатом внутреннего разлада, борьбой со своими физическими и моральными страданиями считает Штейнберг тяготение Ницше к индивидуализму, который он подвергает резкой, но аргументированной критике. С одной стороны, Штейнберг находит оправдание ницшеановскому антагонизму личности и общества. Природу этого противопоставления он видит в особенностях индивидуального сознания осмысливать себя, как нечто «целое, единое, замкнутое в самом себе». Но тут же Штейнберг называет такую точку зрения наивной, утверждая параллельное, взаимообусловленное развитие индивидуальности и общества. Более того, наряду с процессом развития социально-политических форм, он указывает на все большее освобождение личности от ее социальной зависимости: «Чем шире социальная группа, тем менее связаны с ней ее члены, тем свободнее индивидуальность».¹⁵⁵

Наряду с критикой мировоззренческой установки Ницше, Штейнберг делает попытку уяснения ее основ. Причину он видит в неравномерности развития социума, при которой общество расслаивается, и «социальная дисциплина» низших слоев интерпретируется высшими как «деспо-

¹⁴⁸ Там же, с. 177.

¹⁴⁹ Там же, с. 174.

¹⁵⁰ Там же, с. 174.

¹⁵¹ Там же, с. 173.

¹⁵² Там же, с. 173.

¹⁵³ Там же, с. 174.

¹⁵⁴ Там же, с. 163.

тическое ограничение», препятствующее самораскрытию и процветанию индивидуальности. Именно здесь, по мнению Штейнберга, заключена истинная причина протеста со стороны «высшего меньшинства», которое, при известном философском обобщении, «может легко повести к образованию целой теории крайнего индивидуализма, аристократизма, к религии «сверхчеловека»». ¹⁵⁶

Но только ли болезнью самого Ницше можно объяснить его крайние позиции в оценке человека, человеческой морали и в построении будущего? «Ницше был верным детищем своего века, – писал С. Штейнберг после экскурса в историческую ситуацию Европы конца XIX столетия, – Глубокий скептик, человек с опустошенной душой, он всю жизнь искал своего Бога». ¹⁵⁷ Признавая спорность учения Ф. Ницше, он, тем не менее, считал его «великим мастером ставить вопросы и возбуждать мысль, а это уже такое крупное достоинство, что оно с избытком окупает его недостатки как ученого». ¹⁵⁸

В 1902 году появились сначала отдельные главы, а затем, в 1904 году, был полностью опубликован критический очерк о Ф. Ницше Е. Трубецкого. В нем Е. Трубецкой охватывает самые разнообразные аспекты учения Ф. Ницше: человеческий разум и его ценность, происхождение морали и критика морали современного общества, социально-политические воззрения и осмысление сущности мирового процесса и, наконец, человек, его задачи и учение о сверхчеловеке. Кроме того, Трубецкой уделяет значительное внимание эволюции мирозерцания Ницше. Тем самым, он, «по совету» В.П. Преображенского, погружается в мир Ницше и пытается «изнутри» постичь истину и «корень зла» его учения. В то же время, Трубецкой не поддается соблазну увлечения «модным» философом, предлагая читателю сначала интерпретацию его учения и только затем свои критические комментарии к нему. Тем самым, критик осуществил попытку преодоления предвзятого отношения к учению Ницше, стремясь к объективной оценке его вклада в историю мировой мысли. Трубецкой считает Ницше «не одним только капризом моды», а тем, кому «удалось взволновать всю эпоху (...) серьезностью поставленных им вопросов и необычностью его дарований». ¹⁵⁹ Поэтому свою задачу Е. Трубецкой видит в выяснении актуальности и значимости философии Ф. Ницше для современной культуры.

Один из центральных вопросов, ставший предметом пристального интереса Е. Трубецкого – это «учение Ницше о человеке и его практической задаче». Трубецкой считает необходимым подробное изложение проблемы трансформации мировоззрения Ницше, его осмысления устройства вселенной и взаимоотношений мира и человека, природы и ценности человеческого разума и, наконец, ницшеановской критики современной морали и представления о ее происхождении. Все это, по мнению Е. Трубецкого, является необходимой подготовкой для понимания учения базель-

¹⁵⁵ Там же, с. 100.

¹⁵⁶ Там же, с. 101.

¹⁵⁷ Там же, с. 103.

¹⁵⁸ Там же, с. 105.

¹⁵⁹ Трубецкой Е. Философия Ницше. Критический очерк//Фридрих Ницше и русская религиозная философия: Переводы, исследования, эссе философов «серебряного века»: В 2 т. Т. 1. Мн.-М., 1996, с. 170.

ского профессора. Трубецкой стремится привести в некое логическое соответствие распыленные по отдельным сочинениям положения философии Ф. Ницше, выстроив их в единую «картину». Это потребовало привлечения практически всех разделов философии: исторического, политического, метафизического, эстетического и, в особенности, ницшеановской этики.

Тот идеал Ницше, который он утверждает в своем учении о сверхчеловеке, – воспевающий в качестве высшей ценности мира и человека силу, могущество, а в смысле его будущего – аристократизм, – Трубецкой объясняет иным видением мира и его безусловных ценностей. Этой высшей ценностью мира у Ницше выступает сила жизни. Трубецкой обвиняет Ницше в биологизме его философии, построенной на превращении закона органической природы в безусловную ценность мира. Отказывая миру в постоянстве, Ницше приходит к признанию ложности вещей, явлений и самого бытия. Истинным, по его мнению, является только процесс становления, мирового движения, которое и есть Сущее с пребывающей в Нем мировой энергией. На основе этого Трубецкой выводит и безусловную ценность в рамках учения Ницше – «воля могущества», и положительную задачу мира и человека – «стремиться к могуществу». Это утверждение порождает в Ницше неприятие современных социально-политических идей о постепенном преодолении социального неравенства и эксплуатации. Последнюю он считает выражением «воли могущества», тем самым оправдывая и эксплуатацию как феномен, и людей эксплуатации: «Сущность хорошей и здоровой аристократии заключается в том, чтобы видеть в себе самой *не функцию* общества, а его оправдание и смысл». ¹⁶⁰

Принятие силы в качестве высшей ценности приводит Ницше к переосмыслению современной морали. Он считает господствующую мораль – мораль альтруизма – признаком упадка, в отличие от современного мнения, так как «она принижает и умаляет человека, задерживает его рост, ибо основные ее побуждения – страх передо всем тем, что выдается над общим уровнем посредственности». ¹⁶¹ Путь преодоления кризиса современного общества и его культуры Ницше ищет в истории. Он выделяет две расы в истории человечества – господ и рабов, и, соответственно, две морали, различающиеся ценностями и сословной принадлежностью. В борьбе этих двух моральных систем заключается, по Ницше, суть исторического процесса. Такое деление Трубецкой применяет и к анализу социальных и политических воззрений Ницше: «Оценка той или другой морали для Ницше есть вместе с тем и оценка того или другого общественного типа, общественного строя, создавшего каждую данную мораль». ¹⁶²

Излагая ницшеановское понимание связи морали и общественного строя, власти на основе эксплуатации, Трубецкой подробно останавливается на его критике наиболее модных и опасных идей – демократии, либерализма и социализма. Последнее Ницше сравнивает с деспотизмом Древнего мира, но требующим еще большей «полноты государственного могущества». Трубецкой, активно цитируя Ницше, подчеркивает, прежде всего, такое качество теории социализма, как

¹⁶⁰ Там же, с. 259.

¹⁶¹ Там же, с. 238.

«уничтожение индивидуальности»: «Социализм хочет превратить индивида в целесообразный орган общежития». ¹⁶³ Родственную сущность Трубецкой, вслед за Ницше, усматривает и в либеральных учениях. Главное, в чем обвиняет Ницше либерализм, – это «превращение в стадо», преодоление в человеке «стремления к могуществу». Таким образом, критике подвергаются практически «все современные политические учреждения, конституции и теории, от либерализма до анархизма», ¹⁶⁴ так как они имеют общую сущность – подавление индивидуального. Ницше определяет их, как «различные стороны одного и того же упадка; все они сближаются между собою в общей приверженности к идеалу «автономного стада» и в общей вражде против всякого другого общественного устройства, покоящегося на противоположности рабов и господ». ¹⁶⁵

Кризис современной культуры Ницше связывал именно с «восстанием рабов против господ», с победой слабых над сильными, массы над личностью, то есть с усилением демократических тенденций. Характеризуя состояние современного общества через призму ницшеановского видения, Трубецкой отмечает такую его особенность и даже «завоевание», как «уничтожение словных различий». Непосредственной реакцией на этот процесс становится преодоление личностных различий, в результате чего «люди становятся совершенно *подобными* друг другу». ¹⁶⁶ Происходит ненавистная для Ницше нивелировка индивидуальности, подчинение единиц массе. Именно под таким углом оценивает Ницше современный общественный прогресс, представляющий собой «естественный процесс уподобления, превращения человечества во что-то обыкновенное, посредственное, стадообразное и пошлое». ¹⁶⁷ Процесс «прогресса» прослеживается во всех слоях общества: ему подвержены и рабочий класс, обезличенный механизированным трудом, и сами господа, служащие ныне не столько Богу, сколько «золотому Тельцу» на американский манер. Принцип утилитаризма становится универсальным, распространяясь в том числе и на человека.

Трубецкой продолжает логическую цепочку, устанавливая зависимость в учении Ницше между государством и культурой: «Рост государства служит (...) причиной упадка, ибо государство выражает собою коллективное, *стадное* начало. Культура и государство суть антагонисты». ¹⁶⁸ В качестве доказательства Трубецкой приводит мнение Ницше о состоянии современного искусства, которое «характеризуется отсутствием какого бы то ни было оригинального стиля. В нашем бессилии создать что-либо новое, самобытное в области искусства, философии и морали мы обращаемся к прошлому, заботливо собирая обломки отживших культур (...) Все это смешение разнородных культур, весь наш «исторический смысл», которым мы так хвалимся, составляет последствие того полуварварского состояния, в которое погрузилась Европа вследствие демократи-

¹⁶² Там же, с. 257.

¹⁶³ Там же, с. 268.

¹⁶⁴ Там же, с. 269.

¹⁶⁵ Там же, с. 269.

¹⁶⁶ Там же, с. 260.

¹⁶⁷ Там же, с. 260.

¹⁶⁸ Там же, с. 267.

ческого смешения сословий и рас».¹⁶⁹ Аналогичные процессы Ницше прослеживает и в других сферах культуры: в науке, в образовании. Свидетельством глобального кризиса он считает господство специального (узко профилированного) знания над «целостным» и, в продолжение, трансформацию высшего образования из привилегии во «всеобуч». Тем самым, Ницше дает принципиально иную оценку прогрессу государственности, наличие которого указывает не на подъем культуры, а на ее упадок.

Трубецкой подчеркивает человеконенавистническую сущность социальной философии и нравственного учения Ф. Ницше. Воспевая аристократизм грядущей расы, Ницше окончательно отвращает свой взор от человеческой массы, ибо смысл (если он вообще существует) не в ней, а в единицах. Трубецкой, вслед за Ницше, выстраивает картину совершенного государства будущего, где господствующая раса процветает, являя миру «избыток силы, красоты, мужества, высшей культуры и манеры».¹⁷⁰ Причем, это абсолютно самодостаточная когорта людей, существующих не в погоне за властью и не благодаря ней, а ради самих себя: «Это как бы оранжерея, заполненная редкими и изысканными растениями».¹⁷¹ Цели, задачи и сам смысл существования остальной, большей массы человечества более прозаические: «служение высшему роду властителей», необходимое для их расцвета. То есть, человек массы уподобляется некоему орудью или, как у Трубецкого, «человеку-машине», обезличенному, слабому, достойному одного лишь презрения. Правда, в этой социальной системе допускается и совершенно необходимо промежуточное звено «людей средних дарований», чтобы «вести торговлю и ворочать капиталами»¹⁷², заниматься наукой и способствовать процветанию высшей расы.

Таким образом, Е. Трубецкой усматривает в учении Ф. Ницше не только деление человечества на господ и чернь. Эта структура более сложная и развитая. Тем не менее, результатом должно стать рождение высшей культуры, культуры аристократической, а она возможна только «на широком основании крепко сплоченной посредственности».¹⁷³ Тем самым, все, что не может быть названо гением, возможно лишь как обслуживающая его жизнь рабочая сила.

Для того чтобы эта система работала, необходимо воспитать определенные качества в человеке, способствующие его раболепному служению и беспрекословному подчинению. Трубецкой видит два «помощника» для решения этой проблемы: во-первых, современное машинное производство, построенное на эксплуатации человека человеком, как залог будущего подчинения-господства; во-вторых, мораль рабов, «которая воспитывает в человеке качества орудия».¹⁷⁴ Такой моралью Ницше считает христианство, которое, по его мнению, необходимо сохранить, лишив, однако, господства и «тирании».

¹⁶⁹ Там же, с. 263-264.

¹⁷⁰ Там же, с. 272.

¹⁷¹ Там же, с. 272.

¹⁷² Там же, с. 273.

¹⁷³ Там же, с. 272.

¹⁷⁴ Там же, с. 273.

Критический взгляд Е. Трубецкого усматривает в философии Ф. Ницше, в том числе в его социальных взглядах, ряд противоречий, продиктованных двойственностью позиции немецкого философа. С одной стороны, он мыслит натуралистично, признавая только силу и стремление к господству, неминуемо приводящие к рождению новой расы людей; с другой, ратует за нормативность для всех нового идеала, утверждая неравенство людей, господство одних (единиц) над другими (массами). Главный вопрос, который обнаруживает Трубецкой в учении Ницше, – это вопрос о смысле человеческого существования. И здесь он также обнаруживает раздвоение Ницше: духовное процветание, как цель человечества, в его философии сталкивается с идеей «бесцельной воли могущества». Это столкновение, по мнению Е. Трубецкого, так и не позволило Ницше уверовать в человека, как в нечто большее, чем материальный мир. Весь его запал был исчерпан мечтой о сверхчеловеке, который в итоге «оказывается в высшей мере животным, страшнейшим и злейшим экземпляром животного».¹⁷⁵

Само учение о сверхчеловеке Трубецкой считает своеобразным оправданием для Ф. Ницше собственной жизни и смысловым стержнем его философии. Трубецкой движим вопросом: что есть сверхчеловек, какими свойствами и качествами он должен быть наделен? Итоги размышлений неожиданны: великий человек, являющийся отрицанием среднего, обыденного, вдруг оказывается то преступником «по существу, ибо он разбивает все существующие скрижали ценностей»,¹⁷⁶ то отшельником, удаляющимся от развращенного демократией и моралью слабых мира людей в мир великой природы. «Все они – прежде всего отрицатели, беглецы, ушедшие от современного общества, отрешившиеся от современных верований, «люди великого презрения и отчаяния».¹⁷⁷

Трубецкой видит природу происхождения сверхчеловека в отрицании человека и человечности с поправкой, в отличие от Ницше, относительно не человека вообще, а человека современного, находящегося в состоянии измельчания и вырождения. Трубецкой видит в новой иконе Ницше – сверхчеловеке, – стремление вырваться из этого порочного круга ложных ценностей. Он ставит под сомнение реальность возможного персонажа истории, призывая: «Мы довольно развлеклись, и пора сорвать с него маску».¹⁷⁸ Отталкиваясь от основ учения Ницше – признание отсутствия абсолютных ценностей и осмысление спасительной роли творчества, – Трубецкой говорит о сверхчеловеке, как о поэтической метафоре, вымысле Ницше. Причину Трубецкой видит в его искреннем разочаровании в человеке, жизни, миропорядке. «За невозможностью наполнить жизнь действительным содержанием ему оставалось только казаться, позировать перед другими и любоваться самим собою».¹⁷⁹

Признавая «отсутствие логического единства», «скудость результатов» философского наследия Ф. Ницше, Е. Трубецкой никак не мог отказать ему в наличии «крупного философского и в

¹⁷⁵ Там же, с. 276.

¹⁷⁶ Там же, с. 280.

¹⁷⁷ Там же, с. 281.

¹⁷⁸ Там же, с. 286.

¹⁷⁹ Там же, с. 287.

особенности художественного дарования», в «глубине постановки философских вопросов, тонкости наблюдения и критики», в «богатстве и яркости художественных образов».¹⁸⁰

Не менее любопытна и глобальна работа 1903 года «Фр. Ницше и этика «любви к дальнему» С. Франка, в которой он предлагает развернутый анализ нравственного учения Ф. Ницше. Это, пожалуй, первое исследование, целью которого является не критика Ницше как таковая, а определение природы и отличительных особенностей его моральной системы через отказ от единого нравственного постулата и, соответственно, моральной однополярности современной культуры.

Проблему обоснования и выявления сущности этики «любви к дальнему» С. Франк решает через сопоставление концепции Ницше с другими этическими системами современности: этикой альтруизма, или «любви к ближнему», и утилитаризма. Причем, Франк стремится ницшеановское отрицание сострадания, долга, самоотречения, всеобщего блага и других моральных принципов не оценить, но обосновать, взглянув на эту конфронтацию глазами, точнее текстами, самого философа. Чаще всего Франк апеллирует к работе Ницше «Так говорил Заратустра», называя ее «евангелием любви к дальнему».

Франк, также как и другие исследователи – В.П. Преображенский, Н.К. Михайловский, Г.А. Рачинский, – говорит о невозможности буквального, «догматического» прочтения ницшеановских текстов в силу их изначальной субъективности и художественной метафоричности. Тем не менее, сам С. Франк пытается систематизировать учение Ницше через определение моральных условий этики «любви к дальнему», через сопряжение последней с этическими нормами традиционной «любви к ближнему». В результате этого сопоставления Франк приходит к выводу, что этика «любви к дальнему» является «этикой активного героизма», в отличие от пассивного сострадания этики альтруизма. В этом контексте он формулирует ряд моральных требований «любви к дальнему», среди которых отчуждение от ближнего, творческая любовь к дальнему (сверхчеловеку) и воплощение этой любви в жизнь через видоизменение ее принципов. Тем самым, Франк обосновывает постулируемый Ницше принцип оправдания жизни исключительно приготовлением к приходу сверхчеловека. Здесь же он моделирует образ «праведника», с точки зрения Ницше, антипода привычному доброму человеку. Этот «праведник» стоит «по ту сторону добра и зла», следовательно, жизнь его свободна от борьбы со злом и нацелена на преобразование основ жизни. Любовь к людям через акт самоумаления у нового человека замещена борьбой с этими добрыми и слабыми людьми вчерашнего дня. Их мягкость он заменяет твердостью, мужеством и, если это требуется, даже жестокостью. В результате у нового человека меняется отношение к жизни, меняется и само понимание ее смысла, который состоит уже не в обретении всепрощения и всеобщего блага, а в гибели во имя «любви к дальнему».¹⁸¹

¹⁸⁰ Там же, с. 291.

¹⁸¹ То, что Н. Федоров назвал культом смерти вместо христианского культа вечной жизни: «... вместо древа жизни он насаждал за этими пределами древо смерти». См.: Н. Федоров. Философ Черного Царства (новой Германии)//Н.Ф. Федоров. Сочинения. М., 1982, с.555.

В определении «этического и социально-политического направления Ницше» С. Франк склоняется к «идеалистическому радикализму», обосновывая свою позицию, во-первых, принципиальным разрывом Ницше с господствующими морально-нравственными и социально-политическими нормами и, во-вторых, устремленностью его учения к «торжеству абстрактных, автономных моральных «призраков», «воцарению на земле «сверхчеловека», как «высшего помысла жизни», воплощающего в себе все эти «призраки».¹⁸² В своем анализе Франк намеренно уходит от использования в определении направленности учения Ницше от понятия «аристократизм». Он соглашается с наличием в философии немецкого ученого принципа господства, с той, однако, поправкой, что «это господство не должно быть понимаемо, как господство политическое или вообще правовое».¹⁸³ Франк ссылается на текст «Заратустры», в котором Ницше устами пророка называет государство «холоднейшим из всех холодных чудовищ». Тем не менее, его «сверхчеловек» есть прежде всего могущественный и господствующий над окружающим миром человек».¹⁸⁴ Само господство Франк интерпретирует, как «просто духовное влияние, власть, приобретаемую над людьми силою выдающихся духовных качеств».¹⁸⁵

Таким образом, Франк, в отличие от Е. Трубецкого, не связывает аристократизм Ницше с историческим аристократизмом, основанном на социальной, политической и экономической власти знати над чернью. Знать Ницше – это герои, «высшие люди», а аристократизм – это, соответственно, господство высших, сильных людей над низшими, слабыми. Не совпадают выше обозначенные формы аристократии и в целях. Обогащению, довольству, власти Ницше противопоставляет свободу, «жажду морального и интеллектуального совершенствования», устремленность к сверхчеловеку. Тем самым, в понимании Франка «аристократическое устройство, о котором он (Ницше – прим. наше) мечтает, есть та форма жизни, которая дает простор для духовного развития и для расширения личности всех богатых и сильных душою и для духовного воздействия и господства их над толпою».¹⁸⁶

Все это дает основание Франку уйти от уже традиционного понятия «аристократизм» в оценке учения Ницше, заменив его «идеализмом» с той же радикальной направленностью. Франк видит необходимость в новом прочтении Ницше с целью преодоления явных и скрытых искажений в понимании его учения. В частности, он активно выступает против отождествления Ницше и имморализма: «Изложенные выше требования этики «любви к дальнему», обладают бесспорной и самоочевидной моральной ценностью. Несоответствие их моральным требованиям, вытекающим из этики «любви к ближнему», очевидно, не препятствует их всеобщему признанию и исповедованию и не возбуждает спора об их моральном значении».¹⁸⁷ Общий настрой С. Франка явно пози-

¹⁸² Франк С. Фридрих Ницше и этика «любви к дальнему»//С. Франк. Философия и жизнь. Этюды и наброски по философии культуры. СПб., 1910, с.69.

¹⁸³ Там же, с.67.

¹⁸⁴ Там же, с.69.

¹⁸⁵ Там же, с.69-70.

¹⁸⁶ Там же, с. 70.

¹⁸⁷ Там же, с. 21.

тивен. Он считает невозможным слепое отторжение учения Ф. Ницше: «Прошло уже то время, когда можно было, не задумываясь над этими взглядами Ницше, ограничиваться по поводу них просто нравственным негодованием».¹⁸⁸

Первые упоминания о Ницше в философском наследии Н. Бердяева мы встречаем в его статьях 1900-х годов, где он рассматривает учение Ницше в контексте общекультурных процессов. Зачастую Бердяев прибегает к методу сопоставления Ницше с различными представителями научного и художественного миров западной и отечественной школ. И позже, в 1910-20-х годах, Н.А. Бердяев не раз обращался к ключевым фигурам русской культуры – Л. Толстому и, особенно, Ф. Достоевскому. В этом отношении весьма симптоматично столкновение взглядов русских мыслителей по целому ряду вопросов с позицией Ф. Ницше: кризис гуманизма современной культуры и определение путей ее дальнейшего развития, Богочеловек и человекобог как итог духовного становления человека, отношение к фундаментальным вопросам христианства о человеке и Боге, смысле жизни и безусловных ценностях. Бердяев связывает с именами Достоевского и Ницше кризис гуманизма, переживаемый европейской культурой в конце XIX века.

Развивая вопрос об антигуманизме Ницше в работе «Смысл истории», Бердяев сталкивает его с еще одной личностью, «одаренной исключительно острым умом и большой силой»,¹⁸⁹ с К. Марксом. Признавая принципиальную разницу позиций обоих мыслителей относительно индивидуальности и массы, он, тем не менее, отмечает их общую устремленность к антигуманности. Причину этого поворота Бердяев видит в отказе обоих от основного постулата христианства о безусловной ценности человеческой души. Тем самым, отринув человека, Ницше неизбежно должен был прийти к сверхчеловеку. Бердяев видит в этом «жутком образе» крайнее утверждение индивидуальности. Это уже не человек, это монстр, «в котором есть какое-то подлинное религиозное упование о каком-то высшем состоянии, но есть в то же время и возможность религии антихристианской, безбожной, сатанинской».¹⁹⁰

Эта конфронтация Ницше и христианства, достаточно исследованная в России, получает у Бердяева окончательную «огранку». Он, также как и его предшественники, видит несостоятельность ницшеановской критики христианской морали, хотя считает «глубоким и ценным» сам факт этой критики и ее побудительные причины. «Ницше говорит, как религиозный слепец, лишенный дара видения последних тайн».¹⁹¹

Несмотря на весьма критическое отношение Н. Бердяева к Ф. Ницше и его учению, он настаивает на отделении Ницше от ницшеанства, предостерегая всех от буквального прочтения его сочинений, а так же от знакомства с ним «из вторых рук». «Ницше вообще знают лишь по некото-

¹⁸⁸ Там же, с.22.

¹⁸⁹ Бердяев Н.А. Смысл истории. Новое средневековье. М., 2002, с. 154.

¹⁹⁰ Там же, с. 154.

¹⁹¹ Бердяев Н.А. Смысл творчества//Н. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства: В 2. Т.1. М., 1994, с. 246.

рым отрывочным афоризмам, пущенным в оборот и испошленным нечистыми прикосновениями; слишком мало в них вчитываются и вдумываются, не чувствуют его духа и его судьбы».¹⁹²

В той же статье 1915 года «Ницше и современная Германия» и в том же контексте Бердяев говорит о несостоятельности попыток связать учение о сверхчеловеке Ницше с германским милитаризмом. Анализируя состояние Германии на момент начала Первой мировой войны, Бердяев особо выделяет «жестокую волю к власти» и «освящение войною всякую цель». На первый взгляд это согласуется с тем, что проповедовал устами своего Заратустры Ницше – воля к власти, благо войны, аристократизм (не гнушающийся в определенной степени биологизма) и, наконец, сверхчеловек. Но Бердяев отвергает столь легкий и, вследствие этого, соблазнительный путь. Для него отождествление этих двух явлений – Ницше и милитаризма, – вещь невозможная и даже «чудовищная»: «Это значит читать буквы, не понимая смысла слов».¹⁹³

Здесь мы снова возвращаемся к парадоксу Ницше-философа. Его сочинения потрясают своей глубиной – если не проникновения в проблему, то ее осознания, прочувствования. Перед нами не привычный метод констатации извне. Ницше всегда находится в эпицентре проблемы, точнее, философствует исключительно на те темы, которые его волнуют по-настоящему; и, раздираемый скорбями, разочарованиями, сомнениями и надеждами, он призывает следовать за ним. Его задача в большей степени пророческая: нести знание о грядущем, о большем, увлекать за собой словом, делом, чувством. Возможно, именно здесь кроется секрет метафоричности языка Ницше. Бердяев упрекает тех исследователей, которые буквально прочитывают тексты Ницше, в популяризации «улично-базарного его понимания», тогда как «слова Заратустры нужно уметь разгадывать».¹⁹⁴ Далее он приводит наиболее откровенные «слова-обманки»: «Когда Заратустра говорит «война», – это совсем не означает крупповской пушки. Когда он говорит «воля к власти», – это совсем не означает территориальных захватов для Германской империи. Когда он говорит «будьте жестоки», это не означает германских зверств в Калише и в Лувене».¹⁹⁵

Бердяев вообще не видит оснований каким-либо образом связывать Ницше и его учение с политикой и государственностью: «С ним никакой политики нельзя сделать, никакой войны нельзя вести в общественно-историческом, плоскостном смысле этого слова. Он целиком обращен к творческой индивидуальности, к ее пути и ее судьбе».¹⁹⁶ Более того, в современной Германии Бердяев видел прямой антипод философским устремлениям Ницше. Он характеризовал германский милитаризм, как «окончательную победу стадности»,¹⁹⁷ что противоречит ницшеановскому культу индивидуальности. Тем самым, как отмечает Бердяев, путь современной Германии – это «путь не

¹⁹² Бердяев Н.А. Ницше и современная Германия//Биржевые ведомости, 1915, № 14650. Утренний выпуск, среда, 4-го (17-го) февраля, с. 2.

¹⁹³ Там же.

¹⁹⁴ Там же.

¹⁹⁵ Там же.

¹⁹⁶ Там же.

¹⁹⁷ Там же.

от человека к сверхчеловеку, а от человека к звериной стадности, к до-человеческому состоянию на почве высокой механической цивилизации».¹⁹⁸

Исходя из критики Бердяева, Ницше и германский милитаризм не совпадали в главном: бунтарство, воинствующий пафос Ницше – это все же «глубочайшее явление духа», тогда как второй феномен является конкретно-историческим фактом. «Все, что любит современная Германия, – государство, промышленное преуспевание, механическую цивилизацию, нивелировку, организацию масс, дисциплину масс, – все ненавидит Заратустра. И любил он индивидуальность в ее трагической судьбе, любил творчество, любил жертвенность, любил все то, чего нет в современной Германии».¹⁹⁹ Бердяев видит в учении Ницше не призыв к политической борьбе, к каким-либо общественным реформам, а жажду и необходимость преодоления человеческого, слабого и больного, в человеке. Призыв Ницше для Бердяева – «это закал воли, закал духа, вечная символика духовной силы и твердости».²⁰⁰ Активно цитируя Ницше, Бердяев окончательно разводит Ницше и тривиальную власть: «Там, где оканчивается государство, начинается впервые человек, который не есть лишний».²⁰¹ Тем самым, Бердяев не только подчеркивает антагонистичность таких явлений, как Ницше и власть, но и доказывает невозможность через Ницше объяснить германский милитаризм.

Бердяев акцентирует внимание на в целом религиозной направленности мировидения Ницше, что, по его мнению, сближает немецкого ученого с русскими религиозными исканиями и, в частности, с Ф. Достоевским. Еще раньше, в исследовании «Этическая проблема в свете философского идеализма» 1907 года, Бердяев писал о Ницше, что он – «глубоко религиозная душа, через все, что он написал, красной нитью проходит тоска по утерянном Божестве».²⁰² Это разочарование философа в традиционном понимании высшей цели и высшего блага, как считает Бердяев, усилило поиск абсолютного начала. Не найдя «нового» бога, Ницше этим высшим началом, абсолютной ценностью сделал человеческое «я», породившее новую «положительную нравственность». «Высокая» мораль Ницше базируется на «утверждении и осуществлении «я»; «она основана на восстании человеческой силы, а не человеческой слабости, она требует не жалости к рабу, а уважения к человеку».²⁰³

Таким образом, человеческое «я» оказалось эмансипированным от других людей и, прежде всего, от их суда. Но Бердяев уходит от уже апробированного эгоизма и имморализма в оценке учения Ницше, обосновывая право личности на надстояние наличием нравственного закона, как основы, самой сущности «я». «С нашей точки зрения это есть глубоко моральный бунт автономного нравственного закона, закона, открывающего человеку бесконечные перспективы, против

¹⁹⁸ Там же.

¹⁹⁹ Там же.

²⁰⁰ Там же.

²⁰¹ Там же.

²⁰² Бердяев Н.А. *Sub specie aeternitatis*. Опыт философии, социальные и литературные (1900-1906 гг.). М., 2002, с. 99.

²⁰³ Там же, с. 102.

поползновений со стороны данной объективной действительности обратить человека в средство и орудие. Это бунт сильных духом и во имя силы духовного».²⁰⁴

Не случайно, что философия Ницше приходит к утверждению сверхчеловека, как естественного итога в развитии человеческого вида. Бердяев ницшеановского человека понимает как религиозно-метафизическую идею, считая, что «человек не только имеет право, но и должен сделаться «сверхчеловеком», так как «сверхчеловек» есть путь от человека к Богу».²⁰⁵ Но такому прочтению явно перечит обращение в учении о сверхчеловеке к закону естественного отбора, принципу совершенствования вида, что вызывает у Бердяева естественное отторжение и порождает его упреки в неуместном биологизме: «К его возвышенному идеалу прилипает земная грязь».²⁰⁶

Все это, однако, не мешает Н. Бердяеву видеть в Ф. Ницше гениальнейшую личность своего времени, главной заслугой которой он считал критику современной морали и «вчерашнего» человека. «Все, что у Ницше есть ценного и красивого, все, что покрывает его имя неувыдаемой славы, основано на одном предположении, необходимом для всякой этики, предположении – идеального «я», духовной «индивидуальности».²⁰⁷ Таким образом, Н. Бердяев отказывается от характеристики Ф. Ницше, как гениального имморалиста, и приходит к религиозному осмыслению его учения и всей личности немецкого философа.

Отмечая влияние на русскую культуру учения Ф. Ницше, Н.А. Бердяев в статье «Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века» писал: «В Ницше воспринято было не то, о чем больше всего писали о нем на Западе, не близость его к биологической философии, не борьба за аристократическую расу и культуру, не воля к могуществу, а религиозная тема. Ницше воспринимался как мистик и пророк».²⁰⁸

Именно эта особенность русского восприятия учения Ф. Ницше и русского мышления в целом породила поразительную галерею философских образов немецкого мыслителя. Ни один из исследователей не ограничился в своих научных изысканиях исключительно социально-политическим кругом вопросов. Русская критика по ницшеановскому вопросу во всех случаях тяготеет к всеохватности, что, впрочем, во многом спровоцировано самим Ницше. Ставя во главу угла своей философии идею будущего человека и мысля его универсально, Ницше и свою жизнь, и свое творчество посвятил служению новому кумиру. Именно эта черта философии Ницше, ее лично-исповедальный характер, оказался сродни русской духовной традиции, породив специфическое явление в отечественной мысли – «парадокс русского Ницше».

²⁰⁴ Там же, с. 103.

²⁰⁵ Там же, с. 103.

²⁰⁶ Там же, с. 103.

²⁰⁷ Там же, с. 105.

²⁰⁸ Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века//О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990, с. 246.

Дионисовы страсти и Аполлоновы грезы (Ф. Ницше и Р. Вагнер)

Ф. Ницше не создал строго научной законченной эстетической системы. Он был принципиальным противником системности как таковой. Кроме того, высокий поэтический стиль Ф. Ницше всегда требует интерпретации. Проблема осложняется еще и тем, что его эстетические взгляды рассеяны по всему творчеству; и даже «чисто эстетическое» сочинение первого периода – «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» (1872 г.) – трудно свести к сумме логически связанных постулатов. Эта «загадка» Ницше во многом продиктована его жизненной позицией – пророчествовать. Он уподобляет своего Заратустру новому Мессии, несущему людям свет Истины, Знание о Большем. Его евангелие – это искусство, которое единственно является «метафизической деятельностью человека по существу».²⁰⁹

Причина такого тотального интереса Ф. Ницше к искусству заключается в сущностной основе самого феномена: его способности воздействовать на сознание и чувства человека и человечества в целом, аккумулировать и художественно преломлять важнейшие идеи, представления и ценности. Особенно Ницше выделяет такую способность искусства, как сближение с религией и заимствование части ее свойств и способностей. В работе «Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов» (1878 г.) Ф. Ницше выявляет причину актуализации искусства в эпоху общего упадка культуры, в том числе и в период религиозного кризиса. Он считает, что именно это парадоксальным образом приводит к подъему в эстетической сфере и к рождению искусства «более глубокого, одухотворенного, так что способно сообщать воодушевление и возвышенное настроение»,²¹⁰ подобно религиозному учению, культовому действу.

«Существование мира может быть оправдано лишь как эстетический феномен», – мысль, многократно повторяемая Ф. Ницше на страницах его сочинений. В этой фразе заключен чрезвычайно глубокий смысл, затрагивающий не только проблемы «чистой» эстетики. Наряду с такими вопросами, как новое осмысление категории «прекрасного», содержание и смысл творческого акта, соотношение искусства и действительности, искусства и истории, гения и общества, Ницше открывает новые горизонты так же в вопросах сопряжения этического и эстетического. Новая концепция мира, как эстетического феномена позволила Ницше иначе трактовать содержание и смысл культурно-исторического процесса. Искусство в устах Ницше обретает новое звучание, становясь единственно возможным смыслом и основным содержанием человеческой жизни. В этом контексте метафизического значения искусства логичен вывод Е. Трубецкого о главном вопросе эстетики Ницше. По его мнению, это проблема грядущего искусства, искусства истинного, способного раскрыть «метафизическое единство всех существ, единство вечной основы мирозда-

²⁰⁹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм//Ф.Ницше. Сочинения: В 2 т. Т.1. М., 1990. с.52.

²¹⁰ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов//Ф. Ницше По ту сторону добра и зла: Сочинения. М.-Харьков, 1998, с. 117.

ния».²¹¹ Все остальные проблемы оказываются втянутыми в этот контекст, служат, своего рода, основанием для выведения основных принципов искусства будущего.

Постановка вопроса об искусстве будущего подразумевает, прежде всего, выявление того специфического языка, способного передать всю невыразимость, надмирность божественного. «Вместе с Шопенгауэром Ницше видел высшее выражение искусства в музыке; ибо в музыке мы отвлекаемся от всякого образа, поднимаемся над областью призрачных явлений, чтобы созерцать единую сущность мировой воли, внимать той единой мелодии, которая звучит во всем»,²¹² – писал в монографическом исследовании 1902 года Е. Трубецкой. В «Рождении трагедии» Ницше не раз прибегает к буквальному цитированию А. Шопенгауэра, отождествляя вслед за ним музыку и мировую волю; «ибо музыка, как сказано, тем и отличается от всех остальных искусств, что она не есть отображение явления (...) но непосредственный образ самой воли».²¹³ Таким образом, музыка, в интерпретации Ницше-Шопенгауэра – это не исключительно эстетический феномен, это явление, скорее, метафизического порядка. Музыка предшествует миру явлений, тем самым, приближается к миру духов. Ссылаясь на А. Шопенгауэра, Ф. Ницше постулирует: «Можно бы назвать мир столь же справедливо воплощенной музыкой, как и воплощенной волей».²¹⁴

Здесь Ницше приближается к пифагорейскому представлению о музыке, как всеобщем законе мироздания. Одна из блистательных идей этой школы – идея «гармонии сфер», – ставит в непосредственную зависимость музыку (звучание) и движение, две сущностные основы мира. Пифагорейской школой было положено начало отождествления принципов организации музыки, как вида искусства, с законами музыки космоса. Это привело к формированию представления о «небесном звукоряде», образованном звучащими сферами – небесными телами: Луной, Солнцем, Венерой, Марсом и пр. Учитывая, что все они, как и природные явления и стихии, обожествлялись, то музыка, как результат их жизни, их движения, ассоциировалась непосредственно с языком богов. Не случайно, что занятие музыкой являлось неотъемлемой частью воспитания юношей в Древней Греции, о чем свидетельствует Аристотель.²¹⁵ Причем музыке приписывалось отнюдь не эстетическое, а нравственное образование подрастающего поколения: «музыка доставляет человеку нравственное образование, и, как гимнастика образует тело, она в состоянии образовать душу человека, приучая его наслаждаться чистым удовольствием».²¹⁶ Аналогичные мысли мы встречаем и у Плутарха (в пересказе Е.М. Браудо), так же считавшего музыку «изобретением богов» и средством «сформировать душу юноши и направить ее к благонравию».²¹⁷ У него же мы находим мысли о назначении музыки в древние времена, каковым было богопочитание и воспитание по преимуществу.

²¹¹ Трубецкой Е. *Философия Ницше. Критический очерк*//Андреевич Е. Ницше. М., 1902, с.20.

²¹² Там же, с.20.

²¹³ Ницше Ф. *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм*//Ф. Ницше. Соч. в 2 т. Т.1. М., 1990, С.119.

²¹⁴ Ницше Ф. *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм*//Ф. Ницше. Соч. в 2 т. Т. 1. СПб., 1998, с. 78.

²¹⁵ См.: Н. Остроумов. *Мысли Аристотеля о воспитании и о значении музыки в деле воспитания*. Тула, 1903.

²¹⁶ Там же, с. 21.

²¹⁷ Плутарх. *О музыке*. Петербург, 1922, с. 63.

Таким образом, музыка и есть тот «в высшей степени обобщенный язык»,²¹⁸ который способен вещать о Едином. Музыка говорит не о единичном, конкретном; «музыка дает нам внутреннее предшествующее всякому приятию формы ядро, или сердце, вещей».²¹⁹ Музыка – это сердце Диониса, это язык богов. Ницше четко проводит грань между подобием жизни и ее первоначалом, жизненной стихией, музыкой, наполняющей все сущее. Он говорит о музыке, как о носительнице истинного смысла, в отличие от смыслов, привнесенных различным содержанием. «Бесчисленные явления (...) могут сопутствовать одной и той же музыке, но им никогда не исчерпать ее сущности, и всегда они останутся только ее внешними отображениями».²²⁰

В своей работе 1871 года «О музыке и слове» Ницше исследует проблему музыки как языка в сопряжении со словом и, в частности, с поэтическим словом. Причиной, подтолкнувшей Ницше к такой постановке вопроса, с одной стороны, был конкретный факт изначального взаимодействия музыки и лирики; с другой, предположение философа о существовании объективной причины для этого взаимодействия. Такой причиной Ницше считает «установленную природой двойственность в существе языка».²²¹ Именно эта изначальная двойственность порождает несовпадение слова и тона говорящего. Первое Ницше считает символом, «только представлением», принадлежащим исключительно миру явлений и иллюзий. В отличие от слова, тон, являющийся всегда понятным вне зависимости от языка говорящего, восходит к первоначальной воле, выступая на тех же основах, что и музыка, в силу чего и обретает свой универсальный характер.

Учитывая две эти составляющие языка – символическую и музыкальную, Ницше объясняет основные принципы эволюции музыки: от вокальной, основанной на сочетании музыки и лирики, к чистой, и, в противовес, от свободной лирики к драматической музыке со стремлением «выразить музыку в образах». Само это эволюционное движение со стороны музыки Ницше не оспаривает, напротив, объясняет способностью музыки «породить из себя образы, которые всегда будут схемой и как бы примером ее настоящего общего содержания».²²² Ницше возмущает обратный процесс, когда музыку используют для иллюстрации поэтического слова или драматического действия. Он отрицает прикладную, служебную роль музыки, апеллируя к образам древних богов Аполлона и Диониса: «Как может Аполлоновский мир образов, всецело погруженный в созерцание, породить из себя звук, которым символизируется сфера выделенная и побежденная именно аполлоновским стремлением к иллюзии?»²²³

Ницше намечает некое метафизическое построение, в рамках которого строго согласует музыку и слово относительно воли и представления. Водоразделом и ключевым понятием этого построения Ницше делает человеческое чувство, через которое происходит осознание глобального мира, мировой воли, мира музыки. Само чувство базируется на представлениях о высших началах

²¹⁸ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм//Ф. Ницше. Соч. в 2 т. Т.1. М., 1990, с.118.

²¹⁹ Там же, с.120.

²²⁰ Там же, с.144.

²²¹ Ницше Ф. О музыке и слове//Ф. Ницше. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т.1. М., 1912, с. 188.

²²² Там же, с. 190.

²²³ Там же, с. 190.

мира, но оно носит всегда субъективный, подчиненный характер, испытывая зависимость как от космической воли, так и со стороны индивидуального. Ницше говорит о чувствах, как о «символах музыки»: именно их «слышит» лирик, приближаясь таким образом к музыке и мировой воле.

Обратная реакция со стороны слушателей носит также двойственный характер: они могут либо идти по пути заражения этим чувством (аффектация), либо подпадать под власть самой музыки (оргазм). Последнее исключает субъективное чувство, ставя проблему внутренней активности, инстинктивности и всеобщности. Это безусловное царство Диониса, где аккумулируется та сила, «которая под формой воли порождает собой мир видений».²²⁴

Все это дает основание Ницше говорить о том, что музыка внеиндивидуальна, следовательно, не чувства порождают музыку, а она сама провоцирует человека на них также, как и сама «избирает для себя тот текст песни, как аллегорическое выражение самого себя».²²⁵ В качестве примера Ницше предлагает финал девятой симфонии Бетховена. Включение хора на слова Шиллера он объясняет не гениальностью поэтического слова или бессилием симфонической музыки, но жаждой нового тона, новой музыкальной краски: «Не за слово, а за более «приятный звук», не за понятие, а за глубоко радостный тон брался великий учитель в своей тоске по воодушевленной гармонии звука своего оркестра».²²⁶

Обратным примером господства слова-понятия над тоном-музыкой Ницше считает оперу. Ставя на первый план задачу понятности, иллюстративности и деятельности, опера уходит от изначальной музыкальности искусства, превращая музыку в инструмент воздействия, в средство. Эту метаморфозу Ницше именуется «драматической музыкой» (в отличие от музыки к драме), в которой он различает «условную риторику с музыкой напоминаний, и музыку возбуждающую, действующую прежде всего физически».²²⁷ Этим современная опера (и опера вообще) принципиально отличается от греческой трагедии, но, прежде всего, делением на артистов-исполнителей и слушателей-созерцателей. И те, и другие лишь играют каждый свою роль. Они не верят в разыгрываемое действие, следовательно, они духовно пассивны. Тем самым, зрелище и зрелищность, иллюзорность преобладают. В отличие от аполлонического образца, дионисизм не терпит статики и созерцания, как он не совместим и с индивидуализмом. На первый план выходит проблема всеобщности, а она не требует пояснений, она нуждается в вере всей душой до самозабвения.

Все это позволяет Ницше прийти к выводу, что «основная черта дионисийского искусства та, что оно не принимает во внимание слушателя: вдохновенный служитель Диониса (...) будет понят только себе подобными».²²⁸ Таким образом, именно музыка как универсальный язык явится основой искусства будущего, искусства, способного врачевать человеческие души спасительным словом о Едином и Вечном, о жизни. Музыкальность мира, и, следовательно, музыкальность уни-

²²⁴ Там же, с. 192.

²²⁵ Там же, с. 193.

²²⁶ Там же, с. 194.

²²⁷ Там же, с. 199.

²²⁸ Там же, с. 195.

версального языка искусства – один из центральных вопросов эстетики Ницше. Но обретение животворящей музыки для него – это лишь условие, средство для создания искусства будущего, но не конечная и единственная цель.

Вторым необходимым условием для создания искусства будущего Ницше считает миф, как сюжетную основу искусства, тот «значительный пример», через который музыка способна оказать свое очистительное воздействие. «Без этого мифа, без веры в чудесную мудрость седого прошлого, немыслима национальная культура. Народ без былины – погибший народ».²²⁹ Миф и есть то чудесное сновидение, которое помогает человеку погрузиться в совершенно особое состояние: когда его затуманенному взору открывается Единое, невыразимое в конкретных образах и явлениях. Миф – это те одежды, что окутывают всемогущего Диониса, скрывая под собою его безудержную силу и подавляющее всеединство.

Ницше считает невозможным, противоестественным механическое соединение музыки и мифа (в чем он позже станет упрекать Р. Вагнера). Напротив, он утверждает «способность музыки породить миф»,²³⁰ объясняя это своеобразием воздействия музыки на человека. С одной стороны, она открывает перед конечной личностью тайны мира – его единство, бесконечность и величие; с другой, возбуждает творческое претворение этого знания, результатом чего становится аллегорический образ, как одна из бесконечного ряда возможных ассоциаций. Именно этот уже конечный, определенный образ становится для человека особенно ценным: и как результат собственного творчества, и как разрешение трагического несогласования бесконечности мира и конечности человека. В то же время, музыка, фактически породившая миф, ему же придает особенную вселенскую значимость: «При посредстве дионисиевской музыки отдельное явление обогащается и разрастается до мировой картины».²³¹ Тем самым, человек приобщается к истине мира, но только через миф, который охраняет его от гибели, от саморазрушения индивидуальности.

И здесь мы подходим к другой проблеме: воплощение этой всеобщей музыки жизни в конкретном произведении искусства, – вопрос, получивший особое освещение в творчестве Ницше. Уже самим названием одного из своих сочинений – «Рождение трагедии из духа музыки» – Ницше декларирует главное положение своей концепции искусства будущего. Именно греческая трагедия, своими корнями уходящая в мистерии великому богу Дионису, выражала идею гармонии двух стихий: всеобщего и индивидуального. С другой стороны, трагедия переросла мистику, добавив художественный элемент и перенеся внимание со страстей Диониса на судьбу и страдания героя. Знаменательно и то, что Дионис также зачастую является миру вместе со своим «сопристольником» Аполлоном.

Ницше видел в образах богов античной Греции – Аполлоне и Дионисе – воплощение природных явлений – света и мрака, важнейших принципов мироустройства – жизни и смерти, и в целом – Единичного и Единого. В искусстве Ницше дифференцирует сферы влияния Аполлона и

²²⁹ Рачинский Г.А. Трагедия Ницше. Ч.1. Дионис и Аполлон//Вопросы философии и психологии, 1900, № 55, с. 1002.

²³⁰ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм//Ф. Ницше. Соч. в 2 т. Т.1. СПб., 1998, с. 79.

Диониса следующим образом: «Аполлон – лучезарный бог сна, бог пророчества и пластических искусств, бог поэзии и чистой красоты (...) Дионис – бог восторга и мистического созерцания истины, бог единого великого искусства музыки».²³² Но тут же он говорит о необходимости сосуществования обоих, при котором дионисическое искусство позволяет человеку погрузиться в созерцание абсолютного, «слиться с ним в чувстве красоты»,²³³ Аполлон же удерживает человечество от последствий этого слияния, от исчезновения, растворения индивида в Едином, то есть от гибели. Проецируя Аполлона и Диониса на человеческую личность – опьянение и сновидение, он вскрывает внутренние причины творческого акта, биологические по своей природе – представление о совершенном и преисполненность внутренней силы. Тем самым, Ницше мыслит искусство как «потребность превращать в совершенное».²³⁴ То есть, искусство – это ни что иное, как самореализация человека, преисполненного Знанием; правда, под человеком Ницше всегда подразумевает художника, гения. Именно художник, и только он, является пророком, знающим о Большем (Дионис) и воплощающим это знание средствами искусства (Аполлон).

Борьба этих двух начал – единого и единичного, дионисического и аполлонического, по мнению Ф. Ницше, движет миром, человечеством и искусством. В зависимости от того, какое начало доминирует, мы можем говорить о том или ином направлении и стиле в искусстве, более того, о том или ином типе культуры. Ницше намечает общую драматургию этого процесса: «Аполлону указывается роль служебная: удерживать и спасать отдельную личность от (...) гибели. Пока он довольствуется этой ролью, человечество стоит на прямом пути; как только Аполлон побеждает и царит, наступает падение человечества; искусство теряет свой смысл и служит орудием не воспитания, а разращения личности».²³⁵

В этом контексте любопытны напутствия Аристотеля, о которых речь уже шла выше. В разговоре о музыкальном воспитании, среди прочего, он упоминает о принципиальной важности соединения музыки с пением, то есть со словом. На первый взгляд, это в корне противоположно концепции Ницше, разделявшего искусство музыкальное и поэтическое. В то же время, вокальная поддержка музыкального сочинения может быть сопоставлена с тем самым мифом, «значительным примером», с той лишь разницей, что в вокальной музыке слишком слаб драматический элемент. Аристотель проводит также градуировку гармоний, выделяя четыре наиболее употребимых типа: дорийский фригийский, ионийский и лидийский. Для решения воспитательных задач он настаивает на использовании исключительно дорийской гармонии, «так как она отличается плавностью и мужественным характером».²³⁶ Также во времена Аристотеля была принята мелодическая шкала, делившая все многообразие музыкальной мелодики на три большие группы: «на этические

²³¹ Там же, с. 83.

²³² Рачинский Г.А. Трагедия Ницше. Ч.1. Дионис и Аполлон//Вопросы философии и психологии, 1900, № 55, с. 986-987.

²³³ Там же, с. 981.

²³⁴ Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом//Ф. Ницше. Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1990, с.598.

²³⁵ Там же, с. 981-982.

²³⁶ Остроумов Н. Мысли Аристотеля о воспитании и о значении музыки в деле воспитания. Тула, 1903, с. 22.

(т.е. содействующие развитию нравственности), практические (располагающие к энергетической деятельности) и энтузиастические (приводящие в вакхический восторг). Таким образом, уже в древности была подмечена способность музыки вызывать в человеке определенные чувства и побуждать к различным действиям. Именно в то отдаленное время была поставлена задача контролировать реакцию слушателя и результаты «музыкальной терапии».

Близкие выводы мы находим в работе Ф. Ницше «Веселая наука» (1882 г., 1886 г.). В своих размышлениях «О происхождении поэзии» он затрагивает и проблему музыки, музыкального воздействия, и проблему поэтической строки, музыкально-ритмическую природу ее происхождения и сущности. Ницше выявляет причину универсальности обеих художественных форм, каковой является ритм. И если музыка в силу своей ритмичности оказывалась способной «разряжать напряженные аффекты, очищать душу»²³⁷ и, в то же время, умирять ярость богов; то поэзия также представлявшая некую ритмизованную формулу, в представлении эллинов, была способна оказать воздействие на богов и даже изменить судьбу. «Без стиха человек был ничтожеством, при помощи же стиха он становится почти самим богом».²³⁸

В работе «Человеческое, слишком человеческое» (1878 г.) Ницше также поднимает вопрос о взаимоотношении музыки и поэтического слова, но уже с точки зрения современной ему драматической музыки. Он подчеркивает тот факт, что за долгое время взаимодействия музыки и поэзии человек научился интуитивно «слышать» и «распознавать» язык музыки, который он ассоциирует с языком своих чувств. На самом деле, по мнению Ницше, это лишь результат длительного процесса символизации музыки через ритмо-поэтическое движение и привнесенные этим союзом смыслы. И далее он делает вывод о возможности возникновения истинной драматической музыки, но лишь тогда, «когда музыкальное искусство приобрело огромную сферу символических средств через песню, оперу и множество попыток звуковой живописи».²³⁹ Речь идет о синтезе искусств, о взаимоподчинении Диониса и Аполлона.

Идеальным соотношением сил Аполлона и Диониса в искусстве прошлых эпох Ницше считал греческую трагедию – синтез действия, поэтического слова, живой пластики и музыки. Трагедия явилась всенародным вариантом мистерии с использованием тех же структурных элементов: миф, страстной пафос, катарсис, как результат сопереживания страданиям героя (Диониса). Великие Дионисии – с их переодеваниями, перевоплощениями, танцами и музыкой – послужили основой для создания античной трагедии, сюжетом которой служил миф. Но в отличие от мистерии, вместо страстей бога трагедия обнажает страсти героя, переносит действие из вселенского мира в мир людской. Трагедия долгое время сохраняла близость к священной игре, хотя постепенно и перерождалась в чистое искусство. Как отмечал Й. Хейзинга, в большей степени трагедия являлась

²³⁷ Ницше Ф. Веселая наука («La gaya scienza»)//Ф. Ницше. Соч. в 2 т. Т.1. СПб., 1998, с. 672.

²³⁸ Там же, с. 673.

²³⁹ Ф. Ницше. Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов//Ф. Ницше По ту сторону добра и зла: Сочинения. М.-Харьков, 1998, с. 142.

«не литературой для сцены, но разыгрываемым богослужением».²⁴⁰ Таким образом, только в форме трагедии, в тесном взаимодействии ее музыкальной сущности и мифического содержания, человечество может вкушать от сладостного Знания о Большем, не боясь раствориться в нем; и только благодаря мифу это последнее становится доступным человеку. «Трагический миф может быть понят лишь как воплощение в образах дионисической мудрости аполлоническими средствами искусства; он приводит мир явления к тем границам, где последний отрицает самого себя и снова ищет убежища в лоне истинной и единой реальности».²⁴¹

Таким образом, трагедия, по мнению Ницше, есть результат истинного единения Диониса, в облике музыки, и Аполлона, в образе мифа; где первое является основой и единственным смыслом, «идеей» мира, а второе – способом его постижения. «Трагедия ставит между универсальным значением своей музыки и дионисически восприимчивым зрителем некоторое возвышенное подобие, миф, и возбуждает в зрителе иллюзию, будто музыка есть лишь высшее изобразительное средство для придания жизни пластическому миру мифа».²⁴² На самом же деле именно миф является той формой, тем видением, которое возбуждает в нас музыка. Таких явлений может быть бесконечное множество, и «всегда они останутся только ее внешними отображениями».²⁴³ Целью мифа является снятие с человека тяжелого бремени физически переживать страдания, заменяя их страданиями сценическими. Кроме того, народный миф выражает идею единства, долга и героизма, то есть, выполняет воспитательную функцию.

В таком понимании трагедии как универсального искусства раскрывается во всей полноте механизм бытия и мира, которые могут быть оправданы лишь как эстетический феномен. Всеединная музыка доносит до человека знание о мире; и знание это безрадостно, так как мир, его существование бесцельны. Мир самодостаточен в своем постоянном процессе круговращения. И тогда, как способ самозащиты, человек превращает увиденное в игру, замещая естественный «ритм жизни» художественными образами мифа с обязательными драматическими ситуациями, страданиями и неизбежной гибелью героя. В результате этой подмены реальности представлением, происходит смещение акцента с трагедийности самой жизни на сопереживание трагедии героя; при котором человек отвлекается от своей собственной проблемы, получая, таким образом, желаемое утешение средствами искусства – «искусства метафизического утешения». Итак, жизнь получила свое оправдание (смысл), но только как эстетический феномен.

В рамках ницшеановского миропредставления логичен и тот вывод о назначении искусства, к которому приходит базельский профессор: «Высшая и истинно серьезная задача искусства – заклонять взор от ужаса ночи целебным бальзамом иллюзии спасать субъект от судорог волевых возбуждений».²⁴⁴ Ницше обнаружил определенную аналогию между европейской культурой и

²⁴⁰ Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. М., 1997, с.142.

²⁴¹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм//Ф. Ницше. Соч. в 2 т. Т. 1. М., 1990, с.145.

²⁴² Там же, с.140.

²⁴³ Там же, с.144.

²⁴⁴ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм//Ф. Ницше. Соч. в 2 т. Т.1. СПб., 1998, с. 93.

культурой античной Греции. По его мнению, Европа проходила те же смены форм культуры, что и Древняя Греция, но в обратном порядке – «назад от александрийского века к периоду трагедии».²⁴⁵ Соответственно, в будущем искусство ожидает неминуемое возвращение к трагедии и героическому мифу. Проблема в том, как приблизить пришествие новой эпохи – эпохи тотального творчества. Историзм Ницше и здесь находит верное слово, ссылаясь на причины трансформации античной трагедии и культуры в целом. «Если древняя трагедия была выбита из своей колеи диалектическим порывом к знанию и оптимизму науки, то из этого факта можно было бы заключить о вечной борьбе между теоретическим и трагическим миропониманиями; и лишь когда дух науки дойдет до своих границ и его притязание на универсальное значение будет опровергнуто указанием на наличность этих границ, можно будет надеяться на возрождение трагедии».²⁴⁶ Этими словами Ницше ясно дает понять несостоятельность современного знания, опирающегося, прежде всего на знание научное. Возродить в человеке его природное начало, интуитивное чувство Единого – вот условие для возникновения и нового типа человека, и нового искусства, и новой культуры.

Ницше обрисовывает нам современное состояние культуры и человека в исторической перспективе, намечая те задачи будущего, которые, по его мнению, предопределены и единственно возможны. Свое предназначение он видит в переоценке всех человеческих ценностей. Он намеренно ломает наше представление о мире и о человеке, дабы не оставить ни одного стереотипа уходящего времени, как необходимое условие для возведения здания новой эпохи, эпохи универсального творчества. Его разрушительная сила сметает все на своем пути: авторитеты, догмы, моральные и общественные принципы. Сооружение, именуемое европейской цивилизацией, рушится до основания; до того краеугольного камня, который уже не связан с современностью, который выше ее, а, следовательно, ближе к истине, к жизни. Ницше берет на себя тяжкое бремя быть судьей мира. Цель его жизни – проповедовать новую религию, нового бога – природную стихию.

Утверждая реальность единственно водимого мира, Ницше, тем самым, обожествляет его, наделяя природные начала мощью такой силы, что человек не в состоянии лицезреть их естественным образом. Ему не остается ничего другого, как сокрыть истинное маской, знаком, символом, который лишь намекает на Само, не называя Его «имени». Этот путь символизации – язык искусства. Более того, само содержание искусства – символизация бытия. То есть, искусство содержит в себе знание о Сущем, не называя Его. Эстетика Ницше соприкасается со смежными проблемами, преимущественно этического плана. Он пытается воздействовать на человека, на его отношение к неизменному в своей безысходности миру, через замену общественных ориентиров. Произвести «переоценку ценностей», заменив этические, моральные нормы на художественные – вот главный лозунг Ницше. Он считает необходимым изменить не сам мир, который неизменен, но отношение к нему: принять знания о мире, но скрасить свое существование привнесённой искусством красотой. Его эстетизация бытия – это средство самозащиты человечества.

²⁴⁵ Там же, с. 94.

²⁴⁶ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм//Ф. Ницше. Соч. в 2 т. М., 1990, с.123.

В искусстве современной ему Европы Ф. Ницше распознавал усиление дионисического начала и проповедовал, в связи с этим, грядущее «пришествие» Аполлона: «Оба этих художественных инстинкта, по закону вечной справедливости, принуждены развивать свои силы в строгой взаимной пропорциональности».²⁴⁷

Свои дальнейшие рассуждения о современном искусстве Ф. Ницше выстраивает по принципу сопряжения музыкального и драматического начал. Здесь он разграничивает области драматической музыки и музыкальной драмы, лишь последнюю рассматривая как прямую наследницу античной трагедии. Только драма, рожденная самой музыкой, имеет право на будущее; ибо только через нее человечество сохраняет связь, единство с миром и, в то же время, обретает смысл своего существования. «Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи. Мировую символику музыки никоим образом не передашь, поэтому на исчерпывающий лад в слове, ибо она связана с исконным противоречием и исконной скорбью в сердце Первоединого и тем самым символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению».²⁴⁸

В этом смысле Ф. Ницше выше всех в мире музыке ставил Л. Ван Бетховена и Р. Вагнера. Свое произведение – «Рождение трагедии» – он посвятил именно Вагнеру, о чем гласит внутренний заголовок второго порядка: «Предисловие к Рихарду Вагнеру». Именно в нем он видел будущее всего музыкального мира и, в целом, спасение человечества. Позже, в сочинении «Ессе homo» (1888 г.) Ф. Ницше объяснит эту увлеченность Вагнером совершенно иначе: «То, что я слышал в юные годы в вагнеровской музыке, не имеет вообще ничего общего с Вагнером», – и далее: «Когда я описывал дионисийскую музыку, я описывал то, что я слышал».²⁴⁹ Больше того, славу и популярность Вагнера он припишет именно своей книге: «Лишь с тех пор стали связывать с именем Вагнера большие надежды».²⁵⁰

Отечественная критика «серебряного века» редко выходила за пределы морально-нравственных и общеэстетических вопросов в анализе учения Ницше. Эту особенность отделения «Ницше-философа» от «Ницше-музыканта» отмечает в своей статье 1900 г. «Музыкальное мировоззрение Ницше» А. Коптяев.²⁵¹ В противовес этой тенденции, он на первое место ставит именно музыкальность Ницше, как основу его философии и мирозерцания, подчеркивая, «что в этом творце «новых ценностей» таился прежде всего музыкант, что многие его стремления и увлечения вытекали из страстного преклонения перед музыкальным искусством, из музыкального культа, что общее его мировоззрение прежде всего было мировоззрением музыканта, страстно ищущего для

²⁴⁷ Там же, с. 115.

²⁴⁸ Там же, с. 78.

²⁴⁹ Ницше Ф. Ессе homo. Как становятся самими собой//Ф. Ницше. Соч. в 2 т. Т. 2. М., 1990, с. 737.

²⁵⁰ Там же, с. 734.

²⁵¹ См.: «Ежемесячные сочинения. Литературный журнал И. Ясинского (Максима Белинского). СПб., 1900, № 2 и 3, с. 165-193.

своего любимого искусства все новых и новых завоеваний».²⁵² Соответственно, и задачи критик ставит гораздо более значительные, чем только оценка его музыкальных вкусов Ницше и освещение вагнеровского вопроса: «Проследить в общем мировоззрении Ницше музыкальные элементы (...) указать на важность Ницше, как представителя новой нарождающейся музыкально-дионисиевской культуры, как показателя того суверенитета, которого достигла музыка в настоящее время».²⁵³ Коптяев приступает к решению грандиозной проблемы с трех разных позиций: с точки зрения музыкального дарования Ницше, в контексте культа Диониса, музыкального в своих основах, и в рамках вагнеровского вопроса и современного состояния музыкального искусства.

Прежде всего, Коптяев говорит о музыкальных традициях семьи Ницше и его музыкальном образовании и достижениях на этом поприще. Трудно отрицать тот факт, что Ницше действительно страстно музицировал, более того, писал музыку, которая успешно издавалась и исполнялась. Коптяев утверждает, что отсутствие в рядах крупнейших современных музыкантов имени Фридриха Ницше связано только с одной причиной: с его более, чем скромной оценкой своих музыкальных способностей. Тем не менее, потеряв Ницше как музыканта, мир обрел в его лице мыслителя первой величины, водрузившего «знамя новой музыкальной культуры в дионисическом духе» над зданием современной цивилизации.

Музыкальные основы мирозерцания Ницше Коптяев обозревает также с точки зрения античного культа бога Диониса, корибантом которого называл себя сам немецкий профессор. В своих античных изысканиях критик опирается на трактат Ницше «Рождение трагедии». Кроме изложения основных положений данного сочинения, Коптяев делает ряд важных замечаний и обобщений. В частности, он отмечает, что дионисова мистерия была актом воссоединения как человека с человеком, так и человека с природой, и что ее основное значение на греческой почве было искупительным, преображающим, а отнюдь не сексуально-эротическим. Любопытно также размышление Коптяева о греческой трагедии, в котором он затрагивает вопрос об изначальном и наиболее важном ее зерне. Критик разводит такие принципиальные характеристики трагедии, как действие, актерское мастерство и воздействие на зрителя, ставя во главу угла именно последнее: «Важно, сумеет ли хор настроить слушателей настолько возвышенно, чтобы они признали в простом актере бога Диониса».²⁵⁴ Анализ греческой трагедии и ее эволюции от дифирамба к драме позволил и автору «Рождения трагедии», и критику одинаково прийти к выводу о главенстве в ней, как и в истинном искусстве в целом, музыкального начала: «Мир сцены есть лишь передняя декорация какого-то скрытого мира, о котором говорит дионисиевская сила музыки».²⁵⁵

Коптяев на основе ницшеановского текста выделил основные черты дионисийской музыки, далее пытаясь найти аналогии в исканиях музыки современной. Среди прочего, он упоминает необходимую «силу тона», непрерываемое фиоритурами течение мелодии, развитую гармонию с

²⁵² Указ. соч., с. 165.

²⁵³ Там же, с. 165-166.

²⁵⁴ Там же, с. 169.

²⁵⁵ Там же, с. 170.

обязательными диссонирующими сочетаниями, активный танцевальный элемент. Именно такая музыка, по его мнению, окажется способной «уничтожить индивидуальные преграды в жизни, сближая все и всех».²⁵⁶

Именно культ Диониса и порожденное им искусство Коптяев считает главной причиной формирования у Ницше специфического мирозерцания на музыкальных основах. Именно вследствие увлеченности Ницше античной культурой, он в основу искусства положил принцип игры, в пику классическому наследию, и принцип естественности, отрицая, тем самым, романтическую аффектацию. Из всего этого Коптяев делает заключение о музыкальных идеалах Ницше, моделируя образ совершенного искусства будущего: драматический хор, «разработанный симфонически», трагическая основа, соединение средствами искусства людей и среды и, несомненно, аристократизм.

Ставя вопрос о теперешнем состоянии искусства, Коптяев говорит категорическое «нет» всем возгласам в пользу дионисического элемента в ней. Он утверждает обратное, что именно аполлонические принципы процветают в современном искусстве, характеризующемся субъективностью и изысканностью, программностью и тяготением к драме, упадком хорового жанра и разрывом искусства с жизнью и народом. Тем не менее, Коптяев видит именно в дионисизме будущее искусства. Он пишет о грядущем соединении искусства с жизнью и, как о его специфической форме, преодолении разрыва между композитором и исполнителем, чему уже есть примеры (А. Рубенштейн, Ф. Лист, Р. Вагнер и пр.), а в конечном итоге, между исполнителем и зрителем. В рамках этой же задачи, критик предвидит отход искусства от сцены, театра и его слияние с природой, прецеденты которого также имеются («Деянир» Сен-Санса). По мнению Коптяева, это позволит решить главную проблему – снять противоречие всеобщего и единичного, тем самым, направив по истинному пути «гордое самоопределение личности».

Особо Коптяев рассматривает уже ставший традиционным вопрос о взаимоотношениях Ницше и Вагнера. Дав обзорные основные достоинства музыки Вагнера с точки зрения дионисиевской культуры, ссылаясь в основном на статью Ницше «Р. Вагнер в Байрейте» (1876 г.), Коптяев подробно останавливается на вопросе обратном: суть противоречий этих двух явлений как причина разрыва между Ницше и Вагнером. Таковыми критик считает увлечение композитора полифонией, заменившей гомофонный склад, усложнение метро-ритма и уход от танцевальности, как следствие, отказ от простоты и естественности музыки и самого действия. Начиная с «Кольца Нибелунгов» Коптяев отмечает усиление в музыке Вагнера драматического элемента за счет ослабления музыкально-дионисического. Причиной драматизации музыки критик считает религиозную, точнее, христианскую ориентированность и самого композитора, и, соответственно, его оперных замыслов. В результате музыка Вагнера приобретает черты, прямо противоположные дионисизму, о чем Коптяев писал: «Искусство Вагнера – сложное, громоздкое и серьезное, в истинном значении этого слова, - искусство яркого полифониста, избегавшего не только унисона, но и гомофон-

²⁵⁶ Там же, с. 171.

ную гармонию, искусство, которое сам Ницше впоследствии сравнивал с готическим стилем, – говорившее преимущественно на языке религиозных формул, лишенное непосредственности, простоты и южного веселия, искусство почти потерявшее ритм, едва ли могло ответить дионисиевскому культу, как его определил Ницше, требующему легкости, ясных, ритмических, танцевальных форм».²⁵⁷

Окончательный разрыв Ницше и Вагнера Коптяев связывает с «Парсифалем» – «алтарем христианским добродетелям», – после чего появляются небезызвестные критические статьи Ницше «Вагнерианский вопрос» (1888 г.) и «Ницше против Вагнера» (1888 г.). Именно в них Ницше называет недавнего друга декадентом, обвиняя и в неоправданной музыкальной чувственности, доходящей до истерии, и в искусственности, нарочитой грубости используемых средств выразительности, и в господстве части над целым, отказывая, тем самым, Вагнеру и музыкальном таланте, и в даровании драматурга. Вывод, который делает Коптяев, основываясь на ницшеановских текстах и своем музыкальном чутье и опыте, звучит как приговор и Вагнеру, и вагнерианству в целом: «Вагнеризм создал царство дилетантизма в искусстве, презрение к строгой школе и теократию. В чисто же музыкальном отношении, он повлек за собою упадок музыкального вкуса и ритмического чувства».²⁵⁸ Тем самым, Коптяев отрицает в качестве причины разрыва двух гениев и какой бы то ни было личный мотив, и сумасшествие Ницше, выдвигая идею расхождения путей к преобразованию искусства, культуры, человека: «Ницше не сошелся с ним лишь потому, что признавал новыми совсем другие идеалы, чем он».²⁵⁹

В своем заключении А. Коптяев прослеживает эволюцию музыкально-эстетических взглядов Ницше через ключевые сочинения, поднимающие проблемы этого круга. В «Рождении трагедии» (1872 г.) критик ключевой считает мысль о главенстве музыки относительно науки. В статье «Рихард Вагнер в Байрейте» (1876 г.) он выделяет мысль о музыке как универсальном языке. В сочинении «По ту сторону добра и зла» Коптяев акцентирует внимание на вопросе о значении музыкального элемента речи. Дальнейшее развитие музыкальной проблематики он прослеживает на примере работы 1887 года «К генеалогии морали», отмечая ницшеановское выведение принципа воли к власти из волевого музыкального элемента. И, наконец, музыкой исполнена, по мнению того же Коптяева, работа «Так говорил Заратустра» (1883-1885 гг.), в которой дается готовый музыкальный тип человека – Заратустра, а само изложение близко к пению – «мысли не доказываются – они звучат!»²⁶⁰ Тем самым, Коптяев утверждает об особой музыкальности Ницше. Это не только центральная идея его философии, но и квинтэссенция всей его личности, которая «дышит музыкой и представляет собою живое воплощение музыкального культа».²⁶¹

²⁵⁷ Там же, с. 175.

²⁵⁸ Там же, с. 181.

²⁵⁹ Там же, с. 184.

²⁶⁰ Там же, с. 193.

²⁶¹ Там же, с. 191.

Для того, чтобы решить поставленную проблему эстетического диалога «Ницше – Вагнер», мы считаем необходимым рассмотреть и вторую позицию, а именно взгляды Вагнера на искусство и его будущее, а также русское критическое осмысление этой ключевой фигуры музыкальной культуры рубежа веков.

Для России Вагнер был известен и как музыкант – композитор и дирижер, и как теоретик – реформатор оперного жанра, оставивший множество статей по музыкальной и общей эстетике. Кроме того, знакомство с Вагнером осуществлялось и через публицистические статьи Ницше, как позитивного, так и негативного характера, вызвавшие широкую полемику русских критиков и музыкантов. Имя Р. Вагнера в русской журналистике рубежа XIX-XX веков ставилось в одном ряду с именем Ф. Ницше, и не только потому, что между ними существовала внешняя связь. В действительности, это родство имеет более глубокие корни, а в контексте освоения этой темы русскими журналами еще и сопутствующие факторы. Вхождение темы Вагнера в Россию хронологически совпало с появлением полемических статей по поводу работ «великого филолога» – 90-е годы XIX века. Первая статья о Ницше была опубликована в 1893 году, а о Вагнере заговорили, правда, сначала устами того же Ницше, в 1894.²⁶² Наибольший резонанс имя Вагнера получило во 2-ой пол. 90-х – 1900-х годах. К этому же периоду относится рост популярности композитора на эстраде; его драмы занимают господствующее положение в репертуаре ведущих театров России.

Оба мыслителя (мы вправе так говорить о Вагнере, в силу универсальности его дарования) принадлежали к одному поколению, на чью долю выпало ожидание больших перемен, революционные взрывы и последующее глубокое разочарование, осознание всего несовершенства социального устройства современного мира. Поэтому слова А.Ф. Лосева, относительно личности Вагнера, в полной мере можно адресовать и трагическому образу Ницше: «Наиболее существенным для Вагнера является то, что он в большей мере, чем все другие представители искусства XIX века, был охвачен предчувствием катастрофы старого мира».²⁶³ Вагнер искал выхода из этой катастрофы, и спасенье ему виделось в революции. Но вопрос ставился не об общественно-политическом, то есть внешнем преобразовании жизни людей, но о коренном пересмотре самих жизненных ценностей; революция «мыслилась как глубочайшее преобразование человеческого мира вообще».²⁶⁴ Таким образом, своими помыслами и творчеством Вагнер был нацелен на приближение «золотого века» человечества, который противопоставит несовершенству современного общества иную, более гуманную систему отношений, преодолев «индивидуалистический эгоизм». Ницше так же рассматривает проблему будущего человека, говоря о новой расе и о новых отношениях между людьми – «по ту сторону добра и зла». И ради этого будущего он приносит в жертву настоящее, считая человека сегодняшнего дня лишь средством для «унавоживания почвы» перед приходом сверхчеловека. Оба предлагают радикальные изменения в космических масштабах, иными слова-

²⁶² См.: Ф. Ницше. Вагнерианский вопрос (музыкальная проблема)//Артист, 1894, № 40, с. 61-75.

²⁶³ Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера//Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978, с. 16.

²⁶⁴ Там же, с. 27.

ми, революционный взрыв, как единственный способ преодоления этого «мира, который пытается основать себя на беспредельном индивидуализме, на игнорировании общечеловеческого блага, на незаконном, несправедливом, жалком, хотя и художественно красивом, овладении основами мироздания отдельным и бессильным человеком и даже теми же богами, которые тоже пытаются овладеть основой мира только ради своих индивидуалистических вожделений».²⁶⁵

Есть и еще одна общность, причем принципиальная, – в определении основы бытия. И для Ницше и для Вагнера истина заключена в природном начале, которое и есть единственная реальность. Верность природе, подчинение ее законам – вот тот жизненный стержень, который преобразит человека и всю его жизнь. Ницше учит смирить свою гордыню властелина мира и признать всю ничтожность человека перед бесстрастным лицом природы. Все, что остается человеку – это творчество, способное создать видимость силы человека, его свободы и, тем самым, успокоить его, насладив лицемерием плодов своего труда. Он называет это «искусством метафизического утешения». Отрицая богов и религию, сам Ницше предлагает новую веру – веру в сверхчеловека, веру в способность искусства снимать конфликт мироустройства.

Вагнер детально разрабатывает концепцию именно такого искусства, предлагая свой вариант формы «искусства метафизического утешения» – лирическая драма. Для него «произведение искусства – это живое воплощение религии»; но в дополнение, а отчасти в противовес Ницше, «религия не придумывается художником, но порождается народом».²⁶⁶ Своим творчеством он воспитывает в народе любовь и уважение к своему прошлому, к земле, к человеку, предвосхищая появление великого универсального произведения искусства будущего. Но, в то же время, как и Ницше, Вагнер сознает несвоевременность такого рода устремлений. «Это стремление, которое может осуществиться лишь при совместном усилии всех, отвергает современное общество – соединение произвола и своекорыстия, – чтобы найти удовлетворение, насколько оно достижимо для отдельного человека, в одиноком общении с самим собой и будущим человечества».²⁶⁷ Таким образом, Вагнер уподобляется ницшеановскому Заратустре, сначала удаляющемуся в горы для постижения и созерцания истины вдали от обезумевшего человечества, а затем возвращающемуся обратно, чтобы учить о Большем тех же не понимающих его людей.

И Ницше и Вагнер, в своей тяге к учительству, выступают в роли пророков своего времени. Именно в таком, религиозном звучании они и были восприняты в России. «Гений Вагнера был слишком неопрятен, чтобы уложиться в рамки какой-либо религии, он сам – религия (...) Он не только величайшее событие в европейском искусстве XIX столетия (...) он один из наиболее глубоких и сосредоточенных мыслителей человечества, одаренный высочайшим даром художественного творчества. Такое сочетание мы знаем только в библейских пророках».²⁶⁸

Центральное место в эстетике Вагнера занимает проблема произведения искусства будуще-

²⁶⁵ Там же, с. 40.

²⁶⁶ Вагнер Р. Произведение искусства будущего//Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978, с.161.

²⁶⁷ Там же, с. 159.

²⁶⁸ Попов Б. О книге А. Лихтенберже «Р. Вагнер, как поэт и мыслитель»//Золотое руно, 1906, № 5, критика, с. 87-88.

го. Основной работой по этому вопросу является статья «Произведение искусства будущего», в которой он, наряду с изложением своей концепции будущего искусства, затрагивает такие проблемы, как – искусство и познание, искусство и общественная жизнь, художник и народ, элитарность и демократизм в искусстве. Уже в начале своей работы Вагнер очерчивает круг наиболее интересующих его вопросов. «Великое универсальное произведение искусства, которое должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели – непосредственного и безусловного изображения совершенной человеческой природы, – это великое универсальное произведение искусства не является для него произвольным созданием одного человека, а необходимым общим делом людей будущего».²⁶⁹

Таким образом, целью искусства будущего Вагнер ставит «изображение совершенной человеческой природы». Ницше сказал бы – сверхчеловека, то есть синтезированной личности, вобравшей в себя все лучшие человеческие и природные начала. Этот человек будущего прекрасен: телом и душой, поступками и помыслами. Перед нами раскрывается еще одно толкование уже затронутой в настоящей работе концепции эстетизма, ревностным сторонником которой был Вагнер. Свою позицию он обосновывает не только с точки зрения цели искусства, но и с позиции его природы, которую он определяет как плод «реальной жизни». В этой связи он клеймит современное ему искусство, которое, «будучи всего лишь продуктом культуры (...) не рождено действительной жизнью и, подобно тепличному растению, не может пустить корней в естественной почве в климате современности. Искусство стало личной собственностью касты художников. Оно доставляет радость лишь тем, кто его понимает, а для своего понимания оно требует особых познаний, не вытекающих прямо из жизни, особой художественной учености».²⁷⁰

Выступая поборником эстетизма, Вагнер, с одной стороны, утверждает превосходство искусства над наукой, а творчества над познанием, и целью будущего искусства ставит запечатление и воспевание прекрасного в человеке и природе. Но, с другой, он говорит о невозможности создания такого искусства силами отдельных личностей и в отрыве от народных масс. Будущее искусство Вагнер мыслит как всеискусство, как творческое воплощение народной воли, народного самосознания. Такая двойственная позиция – совершенство и массовость, общедоступность, – была причиной упрека, высказанного Ницше в работе 1888 года «Вагнерианский вопрос (музыкальная проблема)», опубликованной в России в 1894 году в журнале «Артист»: «Вагнер был всегда чем-то совершенным, – типичным декадентом (...) признак великого декадентского стиля: анархия элементов, упадок воли (...) распространение политической теории: «равноправие для всех».²⁷¹ В эпилоге той же статьи упреки Ницше еще более конкретны: «Поглядывать исподтишка на мораль господ, на *аристократическую* мораль (исландская сага является почти важнейшим ее документом) и при этом проповедовать противоположное учение, учение о «евангелии низменных», о по-

²⁶⁹ Вагнер Р. Произведение искусства будущего//Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978, с. 159.

²⁷⁰ Там же, с. 235.

²⁷¹ с. 67.

требности в спасении!»²⁷²

Эти две линии – синтетическое искусство и сотворчество, – имели свое развитие в творчестве Вагнера и итоговое слияние в идее произведения искусства будущего – музыкальной драме. Будущее искусства Вагнер видит в синтезе всех его форм, и, прежде всего, музыки, танца и поэзии. В центр видовой иерархии он ставит музыку, говоря, что «она – сердце человека».²⁷³ Музыкальное начало Вагнер рассматривает с точки зрения его универсальности. «Музыке, этому всем людям одинаково понятному языку, дана великая сила, переводя язык понятий на язык чувств, приобщить всех людей к самому сокровенному художественному видению».²⁷⁴ Но этим универсализм музыки не исчерпывается. В ней чудесным образом «соприкасаются и сочетаются законы, на основании которых танец и поэзия выражают свою сущность»,²⁷⁵ и, прежде всего, закон ритма. Вагнер подчеркивает единую природу искусства, независимо от его видового членения. И эта общность побудила его предположить итог развития отдельных искусств как их слияние. В этом синтезе он видел не только закономерную фазу развития искусства, но и обретение полноты и истинной значимости каждым видом в отдельности. «Цель каждого вида искусства достигается полностью лишь во взаимодействии всех его видов».²⁷⁶

Итак, в своих рассуждениях о будущем искусстве Вагнер приходит к необходимости создания синтезированного языка, где ведущее значение остается за музыкой, как кратчайший путь к сердцам и душам людей. По форме же свое универсальное произведение искусства Вагнер представляет как драму, обращаясь, несомненно, вслед за Ницше, к опыту античной Греции.

Почему именно к драме обращается Вагнер в своих поисках? Прежде всего, это жанр сценического искусства, то есть, более демократичного из всех прочих, в силу опоры на конкретный сюжет, излагающийся в реальных образах и через посредство слова, а так же благодаря зрительно-динамической природе драматического действия. Кроме того, любое театральное зрелище уже ориентировано на массового зрителя. Но Вагнер во всех своих начинаниях выступает как реформатор. В первую очередь это касается выбора сюжета, достойного универсального произведения искусства. В качестве такового Вагнер предлагает использовать мифологические и исторические сюжеты, которые утверждают силу человека-героя, являются значительным примером для общества, возбуждают дух национальной гордости за свое прошлое и, вместе с тем, являются как бы частью национальной памяти, а не плодом исключительно творческого вымысла автора. Сама по себе, драма является только жанровой основой универсального произведения искусства (аналогично музыке, как основе языковой), требующей более полного раскрытия при участии всех остальных искусств. «Высшей формой искусства является драма: она может достичь своего предельного развития в том случае, если каждый вид искусства будет присутствовать в ней в своем предельном разви-

²⁷² Ницше Ф. Явление Вагнер. Проблема музыканта//Ф. Ницше Соч. в 2 т. Т. 2. М., 1990, с. 555.

²⁷³ Вагнер Р. Произведение искусства будущего//Р. Вагнер. Избранные работы. М., 1978, с.177.

²⁷⁴ Вагнер Р. Музыка будущего//Р. Вагнер. Избранные работы. М., 1978, с. 501.

²⁷⁵ Вагнер Р. Произведение искусства будущего//Р. Вагнер. Избранные работы. М., 1978, с.177.

²⁷⁶ Там же, с.237.

Таким образом, вагнеровская музыкальная драма – это синтез драматического действия и слова с музыкальной симфонией, сценографией (с точки зрения танца), пластикой (с точки зрения живописи), а так же с прикладной живописью – декорации, костюмы, грим, и танцевальными сценами (чистая хореография), плюс световые и звукоподражательные эффекты. Все это использовалось в театральном искусстве и до Вагнера; но не было главного принципа – подчинения всех этих начал безусловному господству действия, то есть содержанию драмы. Вагнер стремился беспрекословно следовать сюжету, используя все театральные эффекты лишь в качестве средств, помогающих более глубокому раскрытию драматической коллизии.

Именно для этой цели – большей зрелищности и, в то же время, правдоподобия спектакля, он задумал и воплотил в жизнь особое устройство театральной сцены и зала. Примером нового типа театра может служить театр в Байрейте. Сцена этого театра помещена в центре зала, расположенного наподобие античного амфитеатра, в форме перевернутой чаши. Очень хитро располагался оркестр в этой зале – на нескольких площадках в разных его частях, что создавало неповторимый стереоэффект, о котором в то время и не мыслили.

В деле синтеза Вагнеру помогало его многогранное дарование: композитор, поэт, философ, организатор. Таким образом, все нити сложного сценического жанра находились в одних руках; центром этой феерии был только один человек – Вагнер. Он пытался своим личным примером продемонстрировать принцип новой организации частей в художественном целом. А.Ф. Лосев рассматривал вагнеровскую музыкальную драму, «как символ всей космической жизни со всей присущей ей органической и структурной необходимостью».²⁷⁸ У самого Вагнера мы находим на этот счет мнение, что синтетическое искусство высшего порядка (к каковому он, несомненно, причислял и свое) не мыслится, «как без единичного, так и без ограничения единичного».²⁷⁹ Он поставил вопрос о гармонии между индивидуацией и всеобщностью, что явилось краеугольным камнем в русской идеалистической философии и концепции всеискусства русского символизма, в частности, у Вяч. Иванова. Вагнер в своем творчестве обращался к будущему – будущему человеку, будущему художнику, будущему искусству. Именно это презрение ко дню сегодняшнему и нацеленность на будущее, преображенное силой искусства, и было столь привлекательным для русского читателя и зрителя.

Вхождение Вагнера в Россию осуществлялось по двум каналам: через его музыкальное искусство, то есть через сцену, и через знакомство с его эстетическим наследием, популяризаторами которого были русские журналы художественно-критической направленности. В обоих случаях процесс освоения творчества Вагнера был довольно трудным, но результативным. К 1900-м годам в России уже не сомневались в гениальности композитора, а с расширением сферы влияния сим-

²⁷⁷ Там же, с. 237.

²⁷⁸ Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера//Рихард Вагнер. Избранные работы. М., 1978, с. 27.

²⁷⁹ Вагнер Р. Произведение искусства будущего//Р. Вагнер Избранные работы. М., 1978, с. 245.

волизма в 1905-1907 годах, крепнет авторитет Вагнера и как философа-эстета просимволистской ориентации.

В 1896 году на страницах «Северного вестника» печатается статья С. Ржевуского «Победа Рихарда Вагнера», в которой автор, не без некоторой доли иронии, знакомит читателей с основными положениями концепции синтетического искусства Вагнера. В частности, Ржевуский упоминает об его идее слияния трех «великих, но неполных, отрывочных искусств прежнего времени»²⁸⁰ – танца, поэзии и музыки. В качестве главной заслуги, автор отмечает дар Вагнера как драматурга, благодаря чему он создал «новую область сценического творчества, – лирическую драму (...) в которой вдохновенная речь композитора бросит ясный свет божественной мелодии и метафизического понимания на типические и яркие фигуры, созданные поэтом и мелькающие перед глазами зрителя в лихорадочной атмосфере театральной иллюзии».²⁸¹

На страницах того же журнала двумя годами позже, в 1898 году была опубликована еще одна статья по проблеме реформ Вагнера – «Кризис музыкальной драмы» А. Коптяева. Главной особенностью и даже заслугой автора было то, что он предсказал бесперспективность развития искусства по пути музыкальной драмы Вагнера. Коптяев говорит об обратном действии «культу мифа» – не только в сторону сообщения музыке права на господствующее, а не подчиненное положение, но и в сторону еще большего «освобождения». «В идеальной музыке нет оков формы и ритма – и миф, свободный от оков, школы и индивидуальности, приобщит к музыке эту свободу, уничтожит индивидуальную волю в искусстве, заставит ее слиться с мировой волей, мировой сущностью».²⁸² Но в то же время, он говорит и о достоинствах вагнеровской реформы: «свобода (конечно, относительная) и гибкость оперных форм, органичность музыки, ее поэтическая выразительность (...) Оркестр уже является здесь не пассивным, но активным элементом (...) место виртуозной ловкости занимает музыкальная идейность».²⁸³

Еще годом позже, в 1899 году «Мир искусства» печатает на своих страницах исследование Г. Лихтенбергера «Взгляды Вагнера на искусство». Это было одно из первых крупных исследований, посвященных эстетическим воззрениям композитора. Сейчас мы не можем сказать, что оно носило глубокий характер, хотя в те годы пользовалось успехом и широким признанием. В большей своей части, это пересказ основных положений эстетики Вагнера с позиций разделяющего их. Главное достоинство Г. Лихтенбергера в том, что он впервые в вагнериане обозначил проблему симфонического начала в музыкальной драме Вагнера и на этой почве выявил творческое родство с искусством Бетховена. Позже об этом будет говорить Вяч. Иванов.

Вслед за публикацией Лихтенбергера «Мир искусства» печатает работу Ницше «Рихард Вагнер в Байрейте», написанную философом еще до разрыва с композитором. Отсюда россыпи достоинств и заслуг, которые обнаруживает в своем будущем великом разочаровании – Вагнере, –

²⁸⁰ Ржевуский С. Победа Рихарда Вагнера//Северный вестник, 1896, № 3, с. 101.

²⁸¹ Там же, с. 102.

²⁸² Коптяев А. Кризис музыкальной драмы//Северный вестник, 1898, № 3, с. 49-50.

²⁸³ Там же, с. 33.

Ницше. «Воскреситель простой драмы, определитель места искусства в настоящем человеческом обществе, поэт, объяснивший прежние мирозерцания, философ, историк, эстетик и критик Вагнер, мастер языка, мифолог и мифический поэт»,²⁸⁴ – эти слова Ницше выражают общую настроенность передовых художественных сил России начала XX века в отношении Вагнера. Поэтому не случайно, что «Мир искусства» опубликовал именно эту работу Ницше, хотя перо философа уже родило и другой образ Вагнера – творца «больного искусства», кстати, увидевшего свет в русском переводе «Вагнерианского вопроса» несколько раньше – в 1894 году на страницах журнала «Артист».

В статье «Вагнерианский вопрос» Ф. Ницше развивает фактически одну проблему – состояние современного искусства, – но раскрывает ее многоаспектно. Прежде всего, он называет Вагнера – несомненно, крупнейшего композитора II половины XIX века, «невежливейшего гения в мире» – декадентом. В качестве подтверждения Ф. Ницше развеивает миф сначала о Вагнер-музыканте. В вину композитору ставится и его открытие – бесконечная мелодия, которую Ницше называет «полипом в музыке»; и презрительно-высокомерное отношение к стилю ради своей цели превращения музыки в «театральную риторику, средство выражения, усиления жестов, внушения, психологически-картинного».²⁸⁵ Затем следует еще одно развенчание – Вагнера-драматурга, именно того качества, которое сам Вагнер считал в себе первостепенным. Главным аргументом Ницше является его утверждение, что Вагнер «был уже недостаточно психологом для драмы; он инстинктивно уклонялся от психологической мотивировки» и, тем самым, не мог решить основную техническую проблему драмы: «дать завязке, а также и развязке *необходимость*, так, чтобы они были возможны в единственном виде, чтобы обе они производили впечатление свободы».²⁸⁶

Все это позволило Ницше придти к выводу о том, что музыка Вагнера – больная музыка, и все, чего касается Вагнер – источает болезнь. Но повинен в этой болезненности не только Вагнер. Он – дитя своего времени, унаследовавший все его проблемы: «Как родственен должен быть Вагнер общему европейскому декадансу, если последний не чувствует в нем декадента! Он принадлежит к нему: он его протагонист, его величайшее имя».²⁸⁷ В то же время, Ницше обвиняет Вагнера в распространении его «болезни» на европейскую культуру, которая была вовлечена в губительный процесс профанации и дилетантизма в искусстве, символом которого стала театромания, или, как у Ницше, «театрокрация». Ницше не мог принять осквернения оперы, искусства господ площадными эффектами театра, который «всегда лишь *под* искусства, всегда лишь нечто второе, нечто огрубленное, нечто надлежащим образом выгнутое, вылганное для масс!»²⁸⁸ Свое разочарование и возмущение одновременно Ф. Ницше изливает в весьма откровенных, полных сарказма фразах. В конце концов, он вынужден был противопоставить вагнерианству свое видение истин-

²⁸⁴ Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байрейте//Мир искусства, 1900, № 5-6, с.100.

²⁸⁵ Ницше Ф. Явление Вагнер. Проблема музыканта//Ф. Ницше. Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1990, с. 539.

²⁸⁶ Там же, с. 541.

²⁸⁷ Там же, с. 533.

²⁸⁸ Там же, с. 548.

ного искусства, которое он изложил в виде трех требований:

«Чтобы театр не становился господином над искусствами.

Чтобы актер не становился соблазнителем подлинных.

*Чтобы музыка не становилась искусством лгать».*²⁸⁹

Но в 1900-м году противостояние поклонников Вагнера и его противников было еще очень сильным, о чем свидетельствует хроника тех лет. «Самым крупным событием нынешнего музыкального сезона было то, которое прошло наиболее незамеченным. Мы говорим о постановке на русской сцене оперы Вагнера «Тристан и Изольда». Не имеют успеха у публики главным образом произведения гениальные».²⁹⁰ Относительно директоров Музыкального Общества «Мир искусства» в своей Художественной критике (см. 1899 № 1-2) выразился еще резче: «Они сделают все возможное, чтобы не допустить вредного влияния Вагнера».²⁹¹

К 1900-м годам относятся первые попытки соотнести искания Вагнера с передовыми явлениями духовной жизни Европы; прежде всего, с явлением символизма и феноменом Ницше. Чрезвычайно интересны публикации «Весов» по этому вопросу. Первая относится к 1904 году; именно тогда в 9-ом номере была опубликована статья Макса Хохшулера «Письмо из Байрейта». Структура этой статьи выявляет и ее проблематику: 1. Вагнер и Дионис; 2. Вагнер и символизм; 3. Вагнер и Ницше. Перед нами пример аналитического исследования, где есть место и положительному в воззрениях Вагнера, и где присутствует обоснованная критика его взглядов на искусство.

Автор исследования одним из первых подмечает слишком свободное обращение Вагнера с содержанием мифа, «сделая его, помимо того, что он содержит, сосудом своих взглядов»,²⁹² что явно переключается с позицией Ф. Ницше. В качестве главной заслуги композитора Хохшулер называет «создание музыкальной драмы на лейт-мотивах», которая позволила автору открыть «мир новых возможностей» и бесконечно расширить «самую область музыки и ее границы».²⁹³ Феномен лейтмотива Хохшулер связывает с феноменом символа в искусстве, что и явилось основанием говорить об искусстве Вагнера как о символистском. Но наряду с ошибкой композитора наделять миф своим собственным, искусственно созданным смыслом, «Вагнер так же не сознал разницы между лейт-мотивом и характеристикой, как и между символом и аллегорией».²⁹⁴ Поэтому Вагнер занимает, по мнению М. Хохшулера, промежуточное положение: «Вагнер – переход от романтизма к символизму».²⁹⁵

В начале XX века идеи символизма приобретают мистический оттенок: из художественной школы символизм вырастает в специфическое миропонимание. Особенно актуальной становится идея преобразующего, животворящего искусства. Возможность такого искусства подтверждалась

²⁸⁹ Там же, с. 545.

²⁹⁰ Мир искусства, 1900, № 3-4, Заметки, с. 77.

²⁹¹ С. 5-6.

²⁹² Хохшулер М. Письмо из Байрейта//Весы, 1904, № 9, с. 41.

²⁹³ Там же, с. 44.

²⁹⁴ Там же, с. 44.

²⁹⁵ Там же, с. 45.

реальным для символистов существованием Дионисовой стихии, Духа творчества, как праосновы мира. Поэтому тема Вагнера оказалась как нельзя кстати; ведь это был реальный опыт в создании «всеискусства», а так же повод для полемики по этому вопросу, что и имело место в реальной практике. Главным упреком, с точки зрения символизма, было то, что «Вагнеровы музыкальные драмы в конце-концов – только спектакли (...) У Вагнера дионисическое начало – лишь эстетический феномен».²⁹⁶

Вяч. Иванов прямо называет Р. Вагнера «первым предтечей вселенского мифотворчества».²⁹⁷ Концепции Р. Вагнера и Вяч. Иванова близки по многим параметрам: театр как основа искусства будущего, демократический идеал, сотворчество автора и зрителей. Но, вслед за Хохшутлером, Иванов упрекает Вагнера в индивидуализме его искусства, так как «аполлоново зрительное и личное начало одержало верх в его творчестве».²⁹⁸ Причину этого индивидуализма Иванов видит в том, что Вагнер ограничивается симфоническим оркестром, вместо необходимого, по его мнению, хора. «Хор должен быть освобожден и восстановлен сполна в своем древнем полном праве: без него нет общего действия, и зрелище преобладает».²⁹⁹

В рамках символизма тема Вагнера получила еще одно толкование – религиозное. В 1913 году в издательстве «Мусагет» выходит книжка С. Дурылина «Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства» (М., 1913). И опять, как в случае с Ницше, русский ум пытается найти точки соприкосновения между русской душой и воззрениями немецкого композитора, выискивая эту общность среди, пожалуй, самых уязвимых мест того и другого. «Есть одно, самое важное для Вагнера и нас, в чем никто не ближе к нему, чем мы: это – народное русское и действенное донне христианское мифомышление, это – непокидающая нас никогда тоска по христианскому единому мироощущению, раскрываемому в жизни, мысли, искусстве».³⁰⁰ Именно категория мифомышления, которая находит свое художественное раскрытие в творчестве, ставится в заслугу Вагнеру; и именно в такого рода «художественном мифомышлении, исходящем из мифомышления народного, найдет себе освобождение от тирании изящного вырождения и русское искусство».³⁰¹ В конце концов, С. Дурылин приходит к тому же выводу относительно Вагнера, что и А. Белый, относительно Ницше: «С Вагнером или против Вагнера, но не вне Вагнера – так поставлен перед нами вопрос».³⁰²

К Вагнеру в России относились по-разному, но не безучастно. Наиболее характерное восприятие композитора – как целостной личности, символа эпохи. Это опять же роднит две фигуры – композитора и философа, Вагнера и Ницше. О них обоих можно было бы сказать: «Не музыкант только, хотя бы и великий, не поэт, хотя бы и замечательный, не мыслитель, хотя бы и значитель-

²⁹⁶ Там же, с. 46.

²⁹⁷ Иванов Вяч. Вагнер и дионисово действие//Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994, с. 35.

²⁹⁸ Там же, с. 36.

²⁹⁹ Там же, с. 36.

³⁰⁰ Дурылин С. Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. М., 1913, с. 16.

³⁰¹ Там же, с. 22.

³⁰² Там же, с. 4.

ный, привлекают в Вагнере, но Вагнер, как явление, а явление Вагнера – явление художника-мифомыслителя».³⁰³

Итак, мы установили, что в лице Ф. Ницше и Р. Вагнера мы имеем истых борцов за синтетическое искусство, основанное не только на тесном взаимодействии отдельных его видов, но и призванное решать задачи метафизического уровня: привнесение в мир красоты и определенного смысла, в первом случае; нравственно-преобразующее воздействие на человека, во втором. Определился и тот центр, та доминанта предстоящего синтеза, которая станет основой сплавления разрозненных видов искусства – это музыка, но не только как одно из искусств, но как основа, душа мира, язык чувства человека. Для доступности понимания вселенского характера музыки и Ницше, и Вагнер предлагали использовать миф, тот «значительный пример», который будет символом музыкальности мира, демонстрируя его силу и славу.

Оба мыслителя видели необходимость для развития культуры и искусства в определенном возврате к историческому прошлому, но само это прошлое для каждого из них было своим. Для Ницше – это, несомненно, античность и, прежде всего, Греция, давшая миру ярчайшие образцы искусства, как результат единения Диониса и Аполлона. Для Вагнера – это древность германского народа с идеей единения, героизации личности, права человека на противостояние судьбе и богам. Тем не менее, Ницше и Вагнер приходят к единому мнению относительно формы совершенного произведения искусства, произведения искусства будущего. В обоих случаях – это драма, в основе которой непременно должна быть героическая коллизия, исполненная пафоса и страстей, итогом которой предполагается либо перерождение героя, либо его гибель. Вагнер развил эту идею исключительно страстной судьбы героя; его драматическая фабула основана на взаимодействии и взаимозависимости по крайней мере двух героев. Отсюда, закономерно связать завоевания Вагнера именно с художественным, а не чисто мифическим элементом в драме (трагедии), который проявляется в перенесении внимания с внутренней жизни характера на ситуацию. В данном случае трудно не согласиться с Ницше, оценивавшим музыкальную драму Вагнера, как «оперу спасения»: не гибель и последующая очистительная сила ее воздействия, а оптимизм и призыв к действию содержится в сочинениях Вагнера.

Таким образом, то, от чего предостерегал Ницше – торжество Аполлона, то есть разумного начала, – в Вагнере проявилось чрезвычайно сильно. Единственное, что все еще удерживает его в поле зрения Диониса – это музыкальное начало драм. Но и здесь упреки Ницше сильны: «Вагнер – великая порча для музыки. Он угадал в ней средство возбуждать больные нервы, – для этого он сделал больную музыку».³⁰⁴ Тем самым, Ницше отказывает Вагнеру и в этом, его музыкальном начале, видя в нем явление не дионисийского масштаба, а ложь и профанацию. Себя же Ницше называет, с одной стороны, декадентом, но, в отличие от Вагнера, осознавшим это и излечившим-

³⁰³ Там же, с. 65.

³⁰⁴ Ницше Ф. Явление Вагнер. Проблема музыканта//Ф. Ницше. Соч. в 2 т. Т.2. М., 1990, с. 534.

ся; с другой, ставит себя, в определенном смысле, выше всех своих современников, именуя «последним учеником философа Диониса».

Многое соединяет два мира – Европейский и Античный; и Ницше прекрасно выявил культурную и культовую основу этого родства. Это Дионис, древний дух преизбытка, утверждающий жизнь, в том числе через страдание, смерть и последующее воскрешение. Это позволило Ницше говорить об оптимистической сущности греческого мироощущения, в противовес пессимистической концепции трагической культуры. В работе «Сумерки идолов, или как философствуют молотом» (1888 г.) он говорит «нет» Аристотелю и философам Нового времени, формулируя свое представление о дионисийском начале: «Подтверждение жизни даже в самых непостижимых и суровых ее проблемах; воля к жизни, ликующая в *жертве* своими высшими типами собственной неисчерпаемости».³⁰⁵

Дионисийскому типу Ницше противопоставляет сократический тип культуры, основанный, в отличие от первого, не на инстинкте, «воле к жизни», а на «разумности». Именно ему, по мнению Ницше, соответствует современная европейская культура. Это позволило немецкому философу объявить о декадансе современной культуры, о ее болезненности, о господстве в ней «теоретического человека». Символом эпохи, не причиной ее порчи, но лишь знаменем, своего рода «ускорителем», верящим в истинность ценностей периода упадка, он объявляет Р. Вагнера. Ницше называет его «старым чародеем», «Калиостром современности», обвиняя в том, что, услышав Диониса, Вагнер не претворил его силу и знание в жизнь, в истинное искусство. Окончательный вердикт Ницше современному миру суров и, одновременно, симптоматичен: «Все, что мы зовем ныне культурой, образованием, цивилизацией, некогда должно будет предстать перед безошибочным судьей – Дионисом».³⁰⁶

Через Ф. Ницше и Р. Вагнера мы вновь пришли к Дионису – богу всеобъемлющему, соединяющему жизнь и смерть, свет дня и мрак ночи, радость и страдание. Все чувства соединяет он в себе, олицетворяя божественное всеединство, выразителем которого в мире людей является искусство. Два эти мира – действительный и художественный, – соединяет единая музыкальная сущность. Вот тот язык, на котором говорят боги, вот тот путь для создания подлинного искусства, «универсального творчества».

³⁰⁵ Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом//Ф. Ницше. Соч. в 2 т. Т.2. М., 1990, с. 633

³⁰⁶ Ницше Ф. Рождение трагедии//Ф. Ницше. Соч. в 2 т. Т.1. М., 1990, с. 94.

Религиозно-эстетические утопии «серебряного века»

Концепция «эстетики в форме свободной теургии» (Вл.С. Соловьев)

Личность В.С. Соловьева в культуре «серебряного века» столь же противоречива, как и Ф. Ницше. И хотя назвать его бунтарем-нигилистом нельзя в силу целого ряда обстоятельств, тем не менее, у современников он вызывал весьма неоднозначную реакцию. В одном сходились и его немногочисленные сторонники, и ярые противники: «Соловьев – не фигляр, это – человек высокого таланта, несомненной учености».³⁰⁷ Ряд выдающихся русских ученых, среди которых Н. Бердяев, Е. Трубецкой, Л. Шестов и другие, считали, что «Соловьев есть в истории русской мысли первый – и доселе самый выдающийся – самостоятельный русский философ, первое явление русского философского гения».³⁰⁸ Принципиально иную оценку философскому дару В. Соловьева при общем позитивном взгляде на его значимость дает В.В. Розанов: «Многообразный, даровитый, нельзя отрицать – даже гениальный, Влад. Соловьев едва ли может войти в философию (...) Он был ПИСАТЕЛЬ – с огромным вливом литературных волнений своих, литературного темперамента – в философию».³⁰⁹

Универсальность дарования В. Соловьева – философа, поэта, публициста, – проявилась, прежде всего, в характере самой философии, в постановке проблем и в методологии. Причем и то и другое также получили неоднозначную оценку современников. Очевидна была религиозная направленность центральной проблемы учения Соловьева о Богочеловечестве – примирение божественного и тварного начал. Причем Соловьев это примирение начинает уже на уровне первозданной природы и окончательно оформляет в человеческом образе, устремляя свой взор далеко за пределы конкретной истории. Эсхатологизм философского учения Соловьева отмечали многие ученые. В частности, в поздней работе С. Л. Франка³¹⁰ выявлена совершенно особая взаимосвязь философских и религиозных устремлений Соловьева: философия нужна ему только для «религиозного осмысления и спасения» мира. Близкие мысли мы встречаем и у Л. Шестова в работе «Умозрение и Апокалипсис»: «Он не от философии пришел к религии, а от религии к философии».³¹¹

В кругу религиозных проблем можно рассмотреть и вопрос о высшем призвании Соловьева, которое не только очевидно на примере его поэзии, но и заявлялось им лично по свидетельству близкого окружения. Об этом в довольно резкой форме высказывается архиепископ Антоний в работе 1908 г. «Ложный пророк». С долей сарказма о религиозных пристрастиях и даже специфиче-

³⁰⁷ Архиепископ Анатолий (Храповицкий). Ложный пророк//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 57.

³⁰⁸ Франк С.Л. Духовное наследие Владимира Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 953.

³⁰⁹ Розанов В.В. О Вл. Соловьеве//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. СПб., 2000, с. 154-155.

³¹⁰ См.: С.Л. Франк. Духовное наследие Владимира Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 953-961.

³¹¹ Шестов Л. Умозрение и Апокалипсис//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 468.

ской мании Соловьева пишет В. Розанов. Последний отмечает демонизм Соловьева, характеризуя его личность следующими эпитетами: «Странный. Страшный. Необъяснимый. Воистину – Темный».³¹² Розанов считал, что эта одержимость Соловьева придавала его личности особую завораживающую силу. Именно в этом – в его личности, ее притягательности, – причина интереса к философу со стороны прогрессивной молодежи; и, в то же время, причина его закрытости и кажущегося шутовства. Все это дало В. Розанову основание говорить о двойственности личности Соловьева и невозможности прямого толкования его философии: «В Соловьева надо было «посвящаться»,³¹³ – ситуация, чрезвычайно напоминающая отношение в России к Ф. Ницше. О разного рода видениях, которые посещали В. Соловьева, писал Е. Трубецкой, в том числе о тех случаях, свидетелем которых он был сам лично. «Ни до ни после мне не случалось встречать человека, который бы так непосредственно, как он, заставлял ощущать соприкосновение с другим миром».³¹⁴

Учитывая духовную атмосферу рубежа веков, сопровождавшуюся, а во многом, и формирующуюся усилением эзотерических и вообще мистических течений, нетрудно представить, что Соловьев был поставлен в совершенно особое положение – то ли душевно больного, то ли нового пророка. По крайней мере, его философское учение многие воспринимали как попытку создания нового Евангелия, отмечая его «всеобъемлющий синтез». Этот синтетизм можно рассматривать, во-первых, с точки зрения широты охвата различных областей знания и практической жизни, о чем вдохновенно пишет М.М. Тареев в исследовании «Христианская свобода. Основы христианства». Во-вторых, сама направленность философского поиска Соловьева на пути к достижению божественного всеединства имеет в своей основе синтетический подход. И, наконец, активное взаимодействие философа с различными историческими и современными философскими концепциями и системами также имеет в своем основании синтетическую почву, или как писал С.М. Соловьев, «стремление к действию, к влиянию на общество, к проведению своих идеалов в жизнь побуждало его заключать временные сделки с тем или другим лагерем».³¹⁵ В то же время, архиепископ Антоний такое непостоянство убеждений считает следствием несерьезности Соловьева. Он называет философа «барином-озорником», также как и Л. Толстого.

Наиболее крупные исследования о взглядах и личности В. Соловьева оставили К. Мочульский и Е. Трубецкой. В их работах, объемных и глубоких, дается анализ различных аспектов философского и поэтического наследия русского мыслителя. Мочульский, один из немногих, кто особо выделяет эстетику Соловьева и рассматривает ее как объект самостоятельного анализа. Отсутствие третьей, заключительной части «Критики отвлеченных начал» русского философа сделало затруднительным для критиков разговор об эстетической системе Соловьева. Тем не менее, Мочульский К. вспоминает о планах философа к написанию «Эстетики» в форме с в о б о д н о й

³¹² О Вл. Соловьеве//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. СПб., 2000, с. 156.

³¹³ Розанов В.В. Автопортрет Вл. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 61.

³¹⁴ Трубецкой Е. Знакомство с Соловьевым//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. СПб., 2000, с. 445.

³¹⁵ Соловьев С.М., Владимир Соловьев: жизнь и творческая эволюция//Вл.С. Соловьев: pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 66-67.

теургии», которая была задумана в 1880-х годах как третья часть религиозно-философской системы, наряду с теософией и теократией. Мочульский, ссылаясь на Заключение «Критики отвлеченных начал» В. Соловьева и слова К. Леонтьева в пересказе Е. Трубецкого, так характеризует искусство будущего: «Искусство должно было быть связано с церковными таинствами и обосновано мистически».³¹⁶ Это чрезвычайно напоминает мистериальный опыт, породивший античную трагедию, но в обратном порядке: искусство – мистерия. Тем не менее, замысел не был осуществлен в связи с десятилетним периодом церковно-общественной работы, после чего изменилось осмысление Соловьевым искусства, которое он больше не связывал с таинствами. Отныне его теургия носит «не церковно-мистический, а свободно спиритуалистический характер».³¹⁷ Мочульский не дает формализованной характеристики нового понимания сущности теургии, он лишь подробно излагает, с опорой на тексты философа, позицию Соловьева по основным вопросам эстетики. Также критик отмечает слитость вопросов эстетических с учением о Софии, о мировой душе и с космогонией Соловьева, говоря, что «эстетика органически выростала из метафизики» и что «учение о красоте уже заключалось *implicite* в его общей системе».³¹⁸

В заключение разговора об эстетике Соловьева, Мочульский поднимает еще один важный для осмысления культурных традиций России и, одновременно, вклада русского философа в их развитие вопрос – о разработанности эстетических проблем в русской мысли. Критик отмечает, как характерную русскую черту в отношении учения о прекрасном, «поиск нравственного оправдания красоты». Мочульский называет это эстетическим нигилизмом, порожденным «своеобразным аскетизмом русской души». Это дает ему основание говорить о Соловьеве, как о создателе «первого и единственного учения о прекрасном» применительно к России. В качестве предшественников, открыто говоривших на эстетические вопросы, он называет Н. Чернышевского и К. Леонтьева. Но только Соловьев смог создать законченное эстетическое учение. По мнению Мочульского, именно оно стало основой школы символизма, а ее теоретиков он называет учениками Соловьева, «духовного отца символизма».

Признавая вклад К. Мочульского в дело осмысления наследия В. Соловьева, Е. Трубецкой в своем исследовании уходит от метода прямого изложения авторской концепции. В объемном труде «Мирозерцание Вл. Соловьева», датирующимся 1913 г., он дает критический разбор основных сочинений философа, в том числе и по вопросам эстетики. Но главной задачей Трубецкого является реконструкция мировидения Соловьева и определение его жизнеспособного зерна. Отдавая должное Соловьеву-теоретику, критик, в то же время, ставит своей целью выявление внутренних противоречий его философии.

Трубецкой определяет основной вопрос учения, как «отношение конечного, ограниченного бытия к безусловному и всеединому».³¹⁹ Эти два начала, пребывающие в борьбе в реальном мире,

³¹⁶ Мочульский К. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. Paris, 1936, с. 233.

³¹⁷ Там же, с. 234.

³¹⁸ Там же, с. 237.

³¹⁹ Трубецкой Е. Мирозерцание Вл. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 312.

и составляют основу мироздания. Трубецкой согласен с Соловьевым в той части его учения, которая раскрывает различные аспекты этой борьбы и ее итог в виде торжества Духа и «реального воплощения Всеединого в абсолютной красоте». Ошибку критик усматривает в метафизических основах этой борьбы и обоих начал. Он не согласен с Соловьевым, что мир изначально является воплощением Идеи, а не Другим, противостоящим ей. В связи с разговором об эстетике Соловьева, он пишет: «Мир должен быть понят как другое по отношению к «Софии», как существо свободное от нее в самом умопостигаемом своем корне: в этом заключается необходимое условие возможного обоснования эстетики».³²⁰ Таким образом, основой критики, наиболее уязвимым местом учения Соловьева Трубецкой считает метафизику философа, а именно «смешение или неточное разграничение порядка естественного и порядка мистического».³²¹ Результатом этого смешения является двуполярность позиции Соловьева, его блуждание между пантеизмом и теизмом.

Любопытно, что сам Трубецкой в VII главе критического исследования об эстетике и метафизике Соловьева заявляет свою позицию не как критик-исправитель, а как мыслитель продолжатель: «Эстетика Соловьева нуждается не столько в исправлении; сколько в дополнении».³²² В качестве такового он предлагает осмыслить идею и хаос как самостоятельные мировые начала, убрав из осмысления мира божественную сущность. При этом критик видит потенциальные основания для этой правки непосредственно в учении Соловьева. В качестве веского аргумента он предлагает тезис Соловьева о зависимости усиления злого, отрицательного начала в мире вместе с ростом начала положительного. «Если в мире плевелы растут параллельно с пшеницей и ростом самосознания в человеке зло не побеждается, а усиливается, это значит, что зло не есть иллюзия, а реальная сила, которая имеет свой самостоятельный, отдельный от идеи умопостигаемый корень».³²³ Кроме того, сама концепция теургии, как преобразования мира, по мнению Трубецкого, базируется на признании Соловьевым самостоятельности этого мира по отношению к трансцендентному миру идей. Сам же акт теургического преобразования интерпретируется Соловьевым как результат свободного выбора человека, а отнюдь не в силу естественной необходимости, выполнения определенной заданной программы. Только в этом случае у человека есть право выбора, и, соответственно, его волеизъявление в пользу «добровольного сотрудничества с Божеством» должно быть расценено как подвиг, подвиг на основе свободного, добровольного отречения от зла тварного мира.

Итак, Трубецкой возвращает нас к христианским добродетелям: путь к Софии лежит единственно через отрицание этого мира, то есть через смерть: «Окончательная победа над смертью достигается только через смерть».³²⁴ Здесь Трубецкой выявляет основу второго заблуждения Соловьева: философ утверждает идею окончательного преобразования человечества, его соединение с

³²⁰ Там же, с. 413.

³²¹ Там же, с. 311.

³²² Там же, с. 410.

³²³ Там же, с. 415.

³²⁴ Там же, с. 419.

Божеством, но при этом отрицает крест, как жертвенный путь к обретению Божественного всеединства. И опять Трубецкой упрекает Соловьева в его увлеченности язычеством, «жизнерадостной языческой грезой».

В своем Заключении Трубецкой выявляет внутреннюю причину противоречий учения Соловьева. Он видит ее в большой удаленности сегодняшнего дня от тех исторических свершений, которые, по мысли Соловьева, будут уже концом истории. Тем не менее, ценность учения Соловьева для Трубецкого очевидна. Она заключается прозрениях философа о грядущем преобразении человечества и его победе над смертью и злом. В то же время, Трубецкой говорит о Соловьеве, как о философе уходящей исторической эпохи. Современные реалии не дают повода для соловьевского оптимизма. «Между нашей действительностью и преобразованием лежит *мировая катастрофа и свободный подвиг* вольной страсти»,³²⁵ – пишет Трубецкой; и все ужасы XX века – от Первой мировой до последних событий мирового террора становятся актуальной действительностью, той «крестной мукой», наградой за которую будет грядущее соединение с Софией.

Е. Трубецкой смог отделить плевела от зерен в учении Вл. Соловьева, не обвиняя его огульно в отступничестве, а лишь указывая на ряд утопий, порожденных «ложной идеализацией земного». Само учение критик мыслил как живой организм, которому свойственно развиваться. Именно пути такого развития он и определил в своем исследовании. Первый шаг на этом пути Трубецкой видел «во всестороннем утверждении *обоюдной свободы*: божеского и человеческого начала в их взаимных отношениях».³²⁶ Эта свобода в свою очередь подразумевает, по его мнению, как неслиянность этих начал, так и совершенное их единство. Сам Соловьев уже жил в этом преобразенном мире, ибо он все мыслил духовным: «Он не признавал ничего неодухотворенного: мир телесный в его глазах представлял собою не самостоятельное, саморазвивающееся целое, а сферу проявления и воплощения невидимых духовных сил».³²⁷

В ряду современников ближайшего окружения, сочувственно относившихся к Вл. Соловьеву, был Л.М. Лопатин, известный своей публицистикой, в том числе критическими статьями о Ф. Ницше. Будучи лично знаком с Соловьевым, Лопатин оставил интересные ремарки не только по поводу его учения, но и относительно личности русского философа. В своей статье «Памяти Вл. С. Соловьева» критик характеризует его как личность несомненно сложную и глубоко религиозную. Эпитеты, которыми Лопатин награждает Соловьева в самом конце статьи, достойны по меньшей мере духовного подвижника, если не святого: «Он был честный, пламенный, неутомимый искатель правды на земле, и он верил, что она сойдет на землю!»³²⁸ В другой статье «Философское мирозерцание В.С. Соловьева» Лопатин подчеркивает, наряду с ученостью, активную человеческую и гражданскую позицию мыслителя, что так непохоже на розановское обвинение Соловьева в отсутствии в нем человечности. Да и само понятие – ученость – критики понимают по-разному:

³²⁵ Там же, с. 422.

³²⁶ Там же, с. 438.

³²⁷ Трубецкой Е. Личность В.С. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. СПб., 2000, с. 179.

³²⁸ Лопатин Л.М. Памяти Вл.С. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. СПб., 2000, с. 381.

Лопатин видит за этим мудрость, самостоятельность; Розанов же – эрудицию, «работающую над чужими темами». Приведем два фрагмента – из Лопатина и из Розанова – и увидим очевидную полярность этих мнений. «Он всегда соединял в себе замечательную самостоятельность суждений с редкой отзывчивостью на духовные интересы окружающих людей»³²⁹, – пишет Л.М. Лопатин в статье «Философское мирозерцание В.С. Соловьева». «Он (...) был человек, которому с людьми не о чем было поговорить (...) Несомненно, что он себя считал и *чувствовал выше* всех окружающих людей, выше России, ее Церкви»³³⁰, – безапелляционно утверждает В. Розанов. Единственное, выше чего ставил себя Соловьев, по мнению Лопатина, так это выше действительности; и в этом отношении критик отмечает его бескомпромиссность.

Давая оценку философскому наследию Соловьева, Лопатин отмечает оригинальность и самостоятельность его учения: это первый, по его мнению, русский философ, заявивший свою проблему, вне зависимости от бытовавших в то время схем, как на Западе, а тем более в России. И хотя его учение связано многими нитями с уже существующими философскими системами, но «его очень трудно подвести под какую-нибудь общепринятую рубрику и обозначить каким-либо ходячим ярлыком».³³¹ Лопатин особо отмечает, что мирозерцание Соловьева, тем не менее, не может считаться эклектичным; это скорее образец органического синтеза, вызванного особенностями исходных принципов собственной системы. Именно создание оригинальной системы Лопатин ставит в заслугу Соловьеву, системы смелой, продуманной, «которую приходится ценить тем более высоко, что всем ее содержанием он шел против господствовавших в его время течений и не побоялся пробивать свой собственный путь».³³² Этот путь Лопатин считает провидческим, указывающим на выход из противоречий современности и современной философии: «Он указал, в каком направлении нужно искать положительной истины, и дал высокие, вдохновляющие образцы ее самоотверженного искания».³³³ Тем самым, Лопатин обосновывает статус Соловьева, как «первого русского действительно самобытного философа», сравнивая его вклад в становление русской философии с литературным вкладом А.С. Пушкина.

Статью «Философское мирозерцание В.С. Соловьева» Лопатин заканчивает репликой, которая им особо не раскрывалась, но имела различные вариации в критическом наследии других авторов: Он один с неукротимой энергией своего бодрого ума звал к настоящему свету, – *но немногие пошли за ним*» (курсив наш).³³⁴ Одиночество Соловьева-мыслителя подчеркивает в своих исследованиях В.В. Розанов; Н.А. Бердяев называет это загадочностью Соловьева, которая в его сочинениях не раскрывается, а напротив, служит умелым средством сокрытия «противоречий своего духа». Именно эта закрытость, утверждает Бердяев, породила непонятость Соловьева современниками и, как следствие, его одиночество. Розанов, на уровне своих субъективных интуиций,

³²⁹ Лопатин Л.М. Философское мирозерцание В.С. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 790.

³³⁰ Розанов В.В. О В. Соловьеве//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. СПб., 2000, с. 158.

³³¹ Лопатин Л.М. Философское мирозерцание В.С. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 819.

³³² ³³² Лопатин Л.М. Памяти Вл.С. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. СПб., 2000, с. 376.

³³³ Лопатин Л.М. Философское мирозерцание В.С. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2002, с. 822.

³³⁴ Там же, с. 822.

говорит о несчастье Соловьева, проводя аналогию с Н. Гоголем и М. Лермонтовым: «Что он *глубоко несчастен* и каким-то *внутренним безысходным* (иррациональным) несчастьем – это было нельзя не чувствовать».³³⁵

Н. Бердяев, рассматривая систему Соловьева в контексте развития философии, возводит ее к Платону и Шеллингу, именуя «мистическим рационализмом или рационалистическим мистицизмом». Специфический «реализм мистического сознания» Соловьева отмечал и Л.М. Лопатин. В этом же странном соединении реализма и мистицизма Е. Трубецкой, как мы уже говорили, видел причину многих противоречий его системы. В отличие от последнего, Бердяев концепцию всеединства связывал со стремлением Соловьева преодолеть существующие противоречия, снять противостояние духа и материи, идеи и хаоса, Бога и человека, долга и желания.

Центральной и наиболее значимой идеей Соловьева Бердяев считает, как и Е. Трубецкой, идею богочеловечества. В ней критик видит способ защитить человека, повысить его статус и открыть человечеству самые широкие перспективы. В этом смысле и Соловьев, и близкие ему по духу мыслители, становятся на один уровень с гуманистами эпохи Возрождения, о чем косвенно, но весьма удачно пишет В. Розанов, проводя параллель между Соловьевым и Пико дела Мирандолой. Правда, его параллель касается лишь философствующего литературного стиля обоих мыслителей. Бердяев более глобален в своих выводах; он говорит о постановке Соловьевым «вопроса о человеке и человечестве» в его религиозном аспекте. Бердяев признает незаконченность системы Соловьева, но, тем не менее, считает, что в будущем «он будет признан великим деятелем на путях восполнения и свершения Церкви Христовой».³³⁶

В статье 1937 г. «Владимир Соловьев и мы» Н. Бердяев, глядя уже с исторически удаленной позиции, констатировал: «Мы очень многим обязаны Вл. Соловьеву, его проблематика вдохновляла последующую мысль».³³⁷ Но еще раньше, в 1911 г. С.Н. Булгаков уже отмечал усиление интереса к личности и наследию Соловьева: «Взамен высокомерно-пренебрежительного замечания (...) полного почти игнорирования его философского творчества мы замечаем жадное всасывание, органическое усвоение основных начал его философии (...) философское творчество Соловьева постепенно становится неотъемлемой принадлежностью русской культуры и русского самосознания».³³⁸ О том, что мысли Соловьева, несмотря на их неясность и изменчивость, «очень многих возбуждали», писал и В. Розанов в статье «Памяти Вл. Соловьева».³³⁹

Довольно подробно о влиянии миросозерцания Соловьева и его личности в целом пишет Г.Ф. Флоровский в исследовании 1937 г. «Пути русского богословия».³⁴⁰ Он отмечает странную особенность восприятия Соловьева его окружением, «не столько как мыслителя, но именно как

³³⁵ Розанов В.В. О В. Соловьеве//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. СПб., 2000, с. 155.

³³⁶ Бердяев Н.А. Основная идея Вл. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 694.

³³⁷ Бердяев Н.А. Владимир Соловьев и мы//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 181.

³³⁸ Булгаков С.Н. Природа в философии Вл. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 618.

³³⁹ См.: Вл.С. Соловьев: Pro et contra. СПб., 2000, с. 190-195.

³⁴⁰ См.: Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 920-946.

«учителя», проповедника, даже пророка».³⁴¹ Флоровский дифференцирует воздействие Соловьева на современников и на младшее поколение. Последние в большей мере абсолютизировали личность философа; для них он был, скорее, мистиком и поэтом. Флоровский отмечает перенесение внимания в этом случае с учения на конкретный жизненный и творческий опыт Соловьева.

Не случайно, что философ был прежде всего интересен молодым поэтам круга символистов: А. Блоку, А. Белому, Вяч. Иванову. В частности, Флоровский проводит параллели между образом «Девы Радужных ворот» Соловьева и «Незнакомкой» Блока, выявляя, однако, и принципиальные расхождения. Заимствуя образ Жены и метод «познания влюбленностью», Блок остается равнодушным к религиозным идеям Соловьева. Флоровский отмечает трансформацию в творчестве Блока образа Софии в образ блудницы, что позволило ему сделать вывод о демонизме и Соловьева, и, как следствие, Блока. «Художественное прозрение не заменяет веры, духовного опыта нельзя подменить ни медитацией, ни восторгом – и неизбежно все начинает расплываться, змеиться (...) «Свободная теургия» оказывается путем мнимым и самоубийственным».³⁴² Опыт Блока, Врубеля и других является, по мнению Флоровского, тому свидетельством.

Воспоминания самих младосимволистов служат наиболее достоверным подтверждением позиции Флоровского о гипнотическом воздействии личности Соловьева на них. Двойственность, как отличительную черту философа, подчеркивает в своей статье «Рыцарь-монах» А. Блок: «Тот добрый человек, который писал умные книги и хохотал, был в тайном союзе с другим, занесшим золотой меч над временем», – и там же, – «то был уже чистый дух: точно не живой человек, а изображение».³⁴³ Еще конкретнее о близости молодого поколения к Вл. Соловьеву пишет в своих воспоминаниях А. Белый: «Мы (...) чувствовали Вл. Соловьева своим, родным, близким, именно близким по жаргону речи, по психическому темпу переживаний».³⁴⁴ Именно Соловьева Белый называет «предтечей горячки религиозных исканий» в интеллектуально артистической среде.

С деятельностью Вл. Соловьева связывает рождение «нового религиозного сознания» Вяч. Иванов, которого он метафорически называет «лирником Орфеем». В силу этого обстоятельства – грезах о царстве вселенской Правды, – Иванов считает, что полное усвоение опыта Соловьева еще невозможно; для этого необходим «внутренний опыт соборности». Но русский философ указал тот путь, по которому и надлежит идти в поисках Истины. Этим путем Иванов считает путь «теургического служения», в котором синтезируются и традиционное творчество, и подчинение всего себя божественному совершенству, и истинное служение народу. Особенно Иванов подчеркивает вклад Соловьева в дело очищения «старого предания верования нашего в национальное назначение наше от лжи, лежащей в уклонах национализма».³⁴⁵ Тем самым, он оправдал Соловьева от вменявшегося ему предательства славянофильства. Наряду с этим, Иванов считает, что Соловьев

³⁴¹ Там же, с. 922.

³⁴² Флоровский Г.В. Пути русского богословия//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 945.

³⁴³ Блок А. Рыцарь-монах//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. СПб., 2000, с. 385.

³⁴⁴ Белый А. Владимир Соловьев. Из воспоминаний//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. СПб., 2000, с. 300.

³⁴⁵ Иванов Вяч. О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2. СПб., 2002, с. 782.

укрепил в русском самосознании «веру в народную душу как живую реальность и в особенное провиденциальное назначение наше».³⁴⁶

Для представителей русского артистического мира учение Соловьева стало истинным откровением, так как они услышали слова, «раскрывшие глаза (...) на его истинное и высочайшее назначение».³⁴⁷ Соловьев расширил рамки и само понимание искусства, возведя творчество на уровень мировых сил. Это дало основание Вяч. Иванову причислить Соловьева к символистам с опорой, в качестве аргумента, на его поэзию, так как «все в природе и душе трепещет для него близко дышащую скрытую жизнью и подает весть о сущем, прикрывшимся покрывалами божественной символики видимого мира».³⁴⁸ В то же время, философские сочинения Соловьева Иванов считает «сводом дидактических рассуждений и наставлений»; но даже здесь философ использует символистский метод умолчания о сокровенном, нездешнем. Иванов во всем видит лишь намек, тем самым, как бы следуя предостережениям старших современников об образах-масках, за которыми что-то скрывает, таит философ Соловьев.

Причина столь внимательного изучения наследия Соловьева со стороны его современников заключается не только в оригинальности и значимости высказанных философом идей. Скорее, это попытка приоткрыть завесу, за которой скрывается хрупкая и, в то же время, мощная личность. С.Н. Трубецкой так писал о Соловьеве: «Это был истинно великий русский человек, гениальная личность и гениальный мыслитель, не признанный и не понятый в свое время, несмотря на всеобщую известность и на относительный, иногда блестящий успех, которым он пользовался».³⁴⁹

Говорить об эстетических взглядах Вл. Соловьева вне других сфер его философствования невозможно. Его понимание красоты, творчества, искусства всегда превосходит только эстетический уровень, приобретая метафизическое, вселенское, божественное значение. В связи с этим, для раскрытия художественно подчиненных проблем нам, прежде всего, необходимо реконструировать соловьевскую космологию, выделив особо эстетическую составляющую. Это позволит уяснить те философские основы, которые мыслитель положил в фундамент совершенного, истинного искусства. Следуя заветам самого философа, «что всякая такая теория, объясняя свой предмет в его настоящем виде, должна открывать для него широкие горизонты будущего»,³⁵⁰ мы подойдем к вопросу о месте и роли искусства в человеческой истории и о принципах будущего искусства, или «универсального творчества».

Основу мироздания Соловьев мыслил идеально: именно идея, овеществляясь, то есть соединяясь с материей, рождает мир явлений. Идеальное начало представляет собою некую структуру, подчиняющуюся принципу «полной свободы составных частей в совершенном единстве целого».³⁵¹ Соловьев различает три составляющих или, точнее, формы бытия идеи: «1) свобода или ав-

³⁴⁶ Там же, с. 782.

³⁴⁷ Там же, с. 782.

³⁴⁸ Там же, с. 782.

³⁴⁹ Трубецкой С.Н. Смерть Вл. С. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. СПб., 2000, с. 210.

³⁵⁰ Соловьев В.С. Красота в природе//В.С. Соловьев. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1988, с. 353.

³⁵¹ Там же, с. 361.

тономия бытия, 2) полнота содержания или смысла и 3) совершенство выражения или формы».³⁵² Соответственно, в первом случае идея является миру как добро, во втором, как истина и, наконец, в третьем, как красота. Тем самым, Соловьев подчеркивает надприродную, метафизическую основу красоты. Красота им рассматривается как неперемнная составляющая «положительного всеединства» на основе единой идеальной сущности с истиной и благом. В то же время, философ подчеркивает специфичность красоты, которая всегда имеет «специально-эстетическую форму» в отличие от двух других составляющих.

Распознавая в мире две формы бытия – духовную и материальную, – Соловьев особо выделяет из трех мировых начал именно красоту, определяя ее, как «преображение материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала».³⁵³ Следствием этого соединения, проникновения становится преобразование мертвой материи, ее просветление. Внеположенность миру порождает ряд свойств красоты как идеи. Соловьев отмечает такие ее качества, как специфичность вне прямой зависимости от материальной основы, ее самоценность, или «чистую бесполезность». В связи с этим, Соловьев подвергает непримиримой критике эстетику реализма, утверждая обратное идее тенденциозного искусства: «Как цель сама в себе, красота ничему служить не может».³⁵⁴ С другой стороны, он также активно выступает против концепции «искусства для искусства», обвиняя ее сторонников в эстетическом сепаратизме, тогда как красота, как мы это только что видели, выступает лишь одной из форм осуществления в материальном мире абсолютной идеи. «Добро, отделенное от истины и красоты, есть только неопределенное чувство, бессильный порыв, истина отвлеченная есть пустое слово, а красота без добра и истины есть кумир».³⁵⁵

Признавая надмирность красоты, Соловьев утверждает и ту мысль, что наряду с искусством, красота являет себя и в природе, и что именно это явление первично. Рассматривая реализацию красоты в физическом мире, философ выстраивает своеобразную иерархию и выявляет ряд принципов на разных ее ступенях. Так, в качестве «первичной реальности», которой коснулась идея, он называет свет. Проникновения же света в материю, внутренние и наружные, порождают саму жизнь и отдельные ее явления. Эта рефлексия материи реализуется в движении, которое Соловьев осмысливает с двух позиций – как «свободную игру» и как «грозную борьбу» стихий. Внешнее выражение движения – это звук, свойственный всей материальной жизни. В неорганическом мире, мире стихий, свет идеи, несомненно, уже присутствует, но он не преодолевает окончательно первозданный хаос. Последний же выступает в качестве необходимого фона для более глубокого осознания величия всеединства и, следовательно, красоты.

«Хаос, т.е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного, – вот глубочайшая

³⁵² Там же, с. 362.

³⁵³ Там же, с. 358.

³⁵⁴ Там же, с.356.

³⁵⁵ Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 245.

сущность мировой души и основа всего мироздания. Космический процесс вводит эту хаотическую стихию в пределы всеобщего строя, подчиняя ее разумным законам, постепенно воплощая в ней идеальное содержание бытия, давая этой дикой жизни смысл и красоту».³⁵⁶ Представление Соловьева о хаосе и космосе сопоставимы с образами античных богов – Диониса и Аполлона. Именно Дионис в Древней Греции, как божество хтоническое, ассоциировался с мраком подземного мира, тогда как Аполлон – со светом царственного Олимпа. Смысл и содержание красоты греки видели в их единстве. Не случайно, что в Элевсинских мистериях оба бога являются «соучастниками» торжественного ритуального шествия. О том же говорит Соловьев: «Для красоты вовсе не нужно, чтобы темная сила была уничтожена в торжестве мировой гармонии: достаточно чтобы светлое начало овладело ею, подчинило ее себе, до известной степени воплотилось в ней ограничивая, но не упраздняя ее свободу и противоборство».³⁵⁷

Первый образец соединения идеи и материи в единое целое Соловьев видит в растительном мире, для которого «зрительная красота есть настоящая *достигнутая* цель».³⁵⁸ В то же время, в животном мире такой целью он считает «проявления жизненности», красота же внешняя не всегда совпадает с животной сущностью. В качестве образца, с наиполнейшим выражением жизненности и внешней красоты, Соловьев рассматривает женское тело, являющее собой «синтез животной и растительной красоты». Тем самым, мы имеем огромное разнообразие форм материального мира, которые различаются и внешне, и своею целесообразностью, и формой осуществления в них идеи красоты. Соловьев называет это процессом творения «сложного и великолепного тела нашей вселенной».³⁵⁹ Он подчеркивает направленность и осмысленность этого процесса, указывая на его цели: во-первых, воплощение света и жизни в формах природы, и, во-вторых, создание человека, обладающего внешней и внутренней красотой. Последний, воистину, венец творения, ибо он, осознавая цель бытия, способен участвовать в ее осуществлении, тем самым, творить мир и себя в нем.

В человеке, как и в других формах явленного мира, также сосуществуют две стихии – мир хаоса и мир космоса, – а их сила и столкновение гораздо значительнее, чем в природе. Соловьев, в качестве ведущего принципа, называет любовь, как «главное проявление душевной жизни человека, открывающее ее смысл».³⁶⁰ Именно это чувство наделяет человека силой, необходимой на пути преодоления темного начала. Причем, это преодоление должно носить не внешний, а внутренний характер и представлять собой духовный подвиг. Это позволило Соловьеву придти к следующему

³⁵⁶ Соловьев В.С. Поэзия Ф.И. Тютчева//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 475.

³⁵⁷ Там же, с. 475.

³⁵⁸ Соловьев В.С. Красота в природе//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 375.

³⁵⁹ Там же, с. 388.

³⁶⁰ Соловьев В.С. Поэзия Ф.И. Тютчева//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 477.

выводу: «Смысл человека есть он сам, но только не как раб и орудие злой жизни, а как ее победитель и владыка».³⁶¹

Организация материального мира по законам божественного всеединства только начата процессом овещствления красоты как идеи, явленной в природе. Завершение процесса гармоничного соединения материального и духовного – удел человека, и в этом заключается его творческое, преобразующее предопределение. «Человек с его разумным сознанием должен быть не только целью природного процесса, но и средством для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала».³⁶² Тем самым, Соловьев в определенном смысле сближается в осмыслении красоты с Ницше, представляя ее лишь как «лучезарное покрывало». Но он идет дальше немецкого мыслителя, не удовлетворяясь победой света над мраком; он ратует за их «убеждение» всемирным смыслом, грезит не о «метафизическом утешении», но об окончательном преображении жизни.

Это возможно только в случае осуществления в человеке добра, истины и красоты, если первые две станут «творческою силою в субъекте, преобразующею, а не отражающею только действительность».³⁶³ Это пресуществление действительности из неидеальной в идеальную доступно только художнику – личности, переживающей различие двух этих качеств. Именно в сознании художника формируется гармоничный образ идеального бытия, который реализуется для всех в качестве идеала (в отличие от «данной действительности»): «К нему стремится воля как к своему высшему благу, им определяется мышление как абсолютно истинною, он же частью ощущается, частью угадывается нашими чувствами и воображением, как красота».³⁶⁴

Итак, мы имеем опыт реализации всеединства на примере идеала, но он будет истинным только в случае действительного присутствия идеи в материи, то есть при соединении духовного и материального бытия. В этом случае, по утверждению Соловьева, материальное явление, как и сама воплощенная в нем идея, должно стать «пребывающим и бессмертным». В данном случае идея преобразования, достижения святости и бессмертия очень близка духовным устремлениям Н. Федорова с той лишь разницей, что Соловьев мыслит этот путь творчески, а не исключительно нравственно. Причина эстетизации бытия Соловьевым раскрывается в его концепции всеединства, которая определяет красоту, как «телесно воплощенную в живой конкретной форме» истину, также как и добро. В рамках той же идеи всеединства Соловьев объясняет необходимость красоты с точки зрения нравственного совершенствования: «Вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только через свое просветление, одухотворение, т.е. только в форме красоты. Итак, красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира».³⁶⁵

³⁶¹ Там же, с. 479.

³⁶² Соловьев В.С. Общий смысл искусства//В.С. Соловьев. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1988, с. 393.

³⁶³ Там же, с. 394.

³⁶⁴ Там же, с. 394.

³⁶⁵ Там же, с. 392.

Еще одним принципиальным отличием идеи всеединства является усиление в ее контексте эротического начала, приобретающего, тем самым, метафизическое звучание. Мы уже говорили о том, что истинная сила человека, проявление его «душевной жизни», позволяющее открыть глубинные смыслы Вселенной, заключается в чувстве любви. Соловьев мыслит любовь многоуровнево: от животного инстинкта, способствующего реализации человеком функции воспроизводства, до божественной гармонии единого и единичного, в чем он видит «истинный смысл вселенной». Половую любовь, как основу физического бытия человека, русский философ сопрягает с красотой природы, подчеркивая, что именно благодаря этому феномену, человек не только испытывает чувственное наслаждение; он также ощущает свою полноту, преисполненность «Божией силой» и слитость с окружающим. «В чувстве любви, упраздняющем мой эгоизм, я наиболее интенсивным образом внутри себя ощущаю ту самую Божию силу, которая вне меня экстенсивно проявляется в создании природной красоты, упраздняющей материальных хаос, который есть в основе своей тот же самый эгоизм, действующий и во мне».³⁶⁶

В работе «Жизненная драма Платона» Соловьев детально исследует проблему Эроса, причем он не только и не столько излагает точку зрения античного мыслителя, сколько вступает с ним в научно-историческую дискуссию, часто переходя к форме монологического утверждения своего видения проблемы. Так, соглашаясь с Платоном, что «истинное дело Эроса – рождать в *красоте*»,³⁶⁷ Соловьев договаривает: «*Задача* же эротическая может состоять лишь в сообщении бессмертия той части нашей природы, которая сама по себе его не имеет, которая обычно поглощается материальным потоком рождения и умирания».³⁶⁸ Тем самым, Соловьев ставит ту же проблему соединения духовного и материального, что и Платон, но мыслит его как действительное перерождение, а не как процесс исключительно умозрительный. Он указывает на существование пяти путей любви, включая два «проклятых», два «благословенных» (брак и безбрачие, аскетизм), а также пятый путь «истинно перерождающей и обожествляющей любви».³⁶⁹ Последний путь соединения мужского и женского начал – «истинный андрогинизм», – Соловьев связывает уже не с отношениями полов, а только с совершенствованием отдельной человеческой личности, в ходе которого преодолевалось бы «разделение личности и жизни», «противоположение духа телу». Этот путь Соловьев называет богочеловеческим, подчеркивая, тем самым, человеческую устремленность к Богу и божественное осуществление в человеке.

В этом контексте логичен вывод, к которому приходит Соловьев в работе «Поэзия гр. А.К. Толстого»: «Торжество вечной жизни – вот окончательный смысл вселенной. Содержание этой жизни есть внутреннее единство всего, или любовь, ее форма – красота, ее условие – свобода».³⁷⁰

³⁶⁶ Соловьев В.С. О лирической поэзии//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 418.

³⁶⁷ Соловьев В.С. Жизненная драма Платона//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 197.

³⁶⁸ Там же, с. 198.

³⁶⁹ Там же, с. 203-204.

³⁷⁰ Соловьев В.С. Поэзия гр. А.К. Толстого//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 494.

И там же: «Божество вечно *обладает* полнотою совершенства, природа в своих формах *отражает* это совершенство и в своей жизни *тяготеет* к нему; человек свободным делом *достигает* его для себя». ³⁷¹

Именно на человека возложено бремя организации действительности по законам божественного всеединства. Соловьев утверждает, что это процесс творческий, находящийся в сфере эстетической. Более того, это задача не отдельных людей, и реализована она должна быть не в одной какой-либо жизненной сфере дискретными видами искусства. «Организация всей нашей действительности есть задача творчества универсального, предмет великого искусства – реализации человеком божественного начала во всей эмпирической природной действительности, осуществление человеком божественных сил в самом реальном бытии искусства – свободная теургия». ³⁷² Таким образом, Соловьев формулирует задачу искусства, как *жизнетворчество* – осуществление истины в материальном бытии, его пересоздание, при котором необходимо «на место данных внешних отношений между божественным, человеческим и природным элементами установить в общем и частных, во всем и каждом, внутренние, органические отношения этих трех начал». ³⁷³

Философские основы универсального искусства Соловьев наиболее полно излагает в работе 1890 года «Общий смысл искусства». Процесс творческого пересоздания физической жизни он мыслит трояко: как воплощение невыраженных в природе «качеств живой идеи», как одухотворение природной красоты и как увековечение ее отдельных форм и явлений. Тем самым, будет осуществлен переход к одухотворенному бытию, организованному по законам божественного всеединства, к «вселенскому духовному организму».

Анализ состояния современного искусства с точки зрения структуры и наличествующих художественных форм позволяет говорить, по утверждению Соловьева, об «отрывочных предвращениях» той нездешней, истинной красоты, что ожидает человечество в его истинном бытии. Тем не менее, он говорит, что уже сейчас «искусство перестает быть пустою забавою и становится делом важным и назидательным (...) в смысле вдохновенного *пророчества*». ³⁷⁴

С точки зрения явления совершенной красоты в искусстве, Соловьев предлагает своеобразную видовую иерархию. На высшей ступени, именуемой «*прямыми* или *магическими* предвращениями совершенной красоты», он помещает музыку и чистую лирику, передающие «глубочайшие внутренние состояния», через которые мы «причащаемся святых даров», суть истина, добро и красота. Далее, на уровне «косвенных предвращений», основанных на «*усилении* красоты» материального мира через воспроизведение его форм в идеализированном виде, Соловьев располагает архитектуру, побеждающую тяжесть вещества, скульптуру с ее телесной красотой, живопись пейзажную и религиозную, передающую многозначность окружающего мира и истории, обнажающую «высший смысл нашей жизни». И, наконец, «*косвенный* род предвращений», основанный на

³⁷¹ Там же, с. 496.

³⁷² Соловьев В.С. Критика отвлеченных начал//В.С. Соловьев. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М., 1988, с. 743.

³⁷³ Там же, с. 744.

³⁷⁴ Соловьев В.С. Общий смысл искусства//В.С. Соловьев. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1988, с. 298-299.

«отражении» идеала от среды, в которую он погружен и которой не соответствует, представлен эпосом, трагедией и комедией, с которыми Соловьев соотносит также историческую живопись и портрет.

В «Философских началах цельного знания», написанных значительно раньше, в 1877 году, Соловьев представляет иной принцип видового членения искусства. Он выделяет «техническое художество», представителем которого называет архитектуру; и «художество изящное», выступающее в форме живописи, ваяния, музыки и поэзии. Не смотря на столь значительные расхождения в определении принципа классификации, Соловьев остается верен выводу относительно локальности красоты художественных образов существующего искусства. «Красота художественных образов не есть еще полная, всецелая красота; эти образы (...) имеют лишь случайное, неопределенное содержание (...) В истинной же, абсолютной красоте содержание должно быть столь же определенным, необходимым и вечным, как и форма».³⁷⁵ В «Общем смысле искусства» он отмечает, наряду с фрагментарностью красоты в искусстве, ее иллюзорность. «Современное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь».³⁷⁶

Постановка столь глобальных для привычного искусства задач на первый взгляд кажется сущей утопией. Но Соловьев подкрепляет свою уверенность принципиально иным осмыслением структуры, функционирования и будущности человеческого общества, как единого организма. Следуя своей концепции всеединства, философ выделяет три сферы человеческого бытия: сферу творчества, определяемую красотой, сферу знания, устремленную к истине, и сферу практической деятельности, направленной на реализацию общего блага. Причем сфера творчества для Соловьева имеет «первенствующее значение». Каждый из выше обозначенных компонентов представляет собой многоуровневую систему, в которой распознаются три степени с точки зрения реализации высшей идеи: материальная, формальная и абсолютная. Соответственно, творческое начало в человеческом обществе, проходя эти этапы в своем развитии, трансформируется из технического художества в художество изящное и далее в мистику. Последнее, а именно мистика, есть «творческое отношение человеческого чувства к (...) трансцендентному миру»,³⁷⁷ миру идеальному, «сверхприродному и сверхчеловеческому». Каждый из уровней совершенствования творчества имеет аналог в других сферах. Соловьев устанавливает соответствие между техническим художеством, положительной наукой и экономическим обществом (земством); между изящным художеством, отвлеченной философией и политическим обществом (государством); между мистикой, теологией и духовным обществом (церковью).³⁷⁸

Кроме того, он устанавливает закономерность смены качественных степеней в овладении высшей идеей на основе принципа развития от «безразличия или смешения», через автономию

³⁷⁵ Соловьев В.С. Философские начала цельного знания//В.С. Соловьев. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1988, с. 152.

³⁷⁶ Соловьев В.С. Общий смысл искусства//В.С. Соловьев. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1988, с. 404.

³⁷⁷ Соловьев В.С. Философские начала цельного знания//В.С. Соловьев. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1988, с. 152.

³⁷⁸ Там же, с. 153.

каждой сферы, к их окончательному «свободному единству». Тем самым, Соловьев выступает поборником основного закона развития: тезис – антитезис – синтез. Первый этап развития философ связывает с древностью человеческой истории, синкретичной в своей культурной основе. Второй – это время формирования и процветания западной цивилизации, в сфере творчества связанное с потерей внутренней органики и утверждением феномена господства одной из ее составляющих: мистики, изящного или технического художеств в эпоху, соответственно Средних веков, Возрождения и Нового времени. Характеризуя в этой связи современное искусство, Соловьев отказывает ему как в изяществе, так и в мистике. «Исключительно религиозное, также как и исключительно формальное творчество, оба односторонни и потому должны были потерять свое значение, но современный реализм, будучи не менее их односторонен, кроме того, лишен глубины первого и идеального изящества второго; единственное его достоинство – это легкость и общедоступность».³⁷⁹

Таким образом, западная цивилизация – это не итог общественного и художественного развития, а только «переходный фазис», за которым следует истинный расцвет человечества на основе синтеза всех его жизненных сфер, на основе гармоничного соединения божественного и человеческого, бесконечного и конечного, духовного и материального. Соловьев указывает на упадок западной цивилизации даже в сравнении с начальным периодом развития, приведший «к потере всякого универсального содержания, всех безусловных начал существования (...) Эта цивилизация выработала частные формы и внешний материал жизни, но внутреннего содержания самой жизни не дала человечеству».³⁸⁰ Анализ состояния современного искусства подводит Соловьева к выводу о его насущных задачах. Они вполне сопоставимы с третьим периодом развития человечества, ведущего к синтезу всех разрозненных элементов и жизненных сфер: «Оживить и одухотворить враждебные и мертвые в своей вражде элементы высшим примирительным началом, дать им общее безусловное содержание и тем освободить их от исключительного самоутверждения и взаимного отрицания».³⁸¹

Процесс животворения, то есть овладение человеком «безусловным содержанием» Соловьев представляет в виде откровения, полученного свыше через посредника. В качестве такового должен выступить определенный народ, не созидающий формы культуры, но сообщающий им «живую душу». Характеризуя тип народа-посредника, которому свойственно «возвышение над узкими специальными интересами (...) всецелая вера в положительную действительность высшего мира»,³⁸² Соловьев указывает на славянство, особенно на русский народ, являющийся носителем всех этих качеств. В другом контексте³⁸³ он также обращается к теме русского народа, характеризуя его с двух позиций: как носителя восточных добродетелей – созерцательности, покорности, терпения; и как истинно христианскую паству, со свойственными ей европейскими чертами –

³⁷⁹ Там же, с. 168.

³⁸⁰ Там же, с. 171.

³⁸¹ Там же, с. 171.

³⁸² Там же, с. 173.

³⁸³ См.: В.С. Соловьев. Поэзия графа А.К. Толстого//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с.483-506.

«сознание безусловного человеческого достоинства, принцип самостоятельной и самодеятельной личности».³⁸⁴

Итак, третий период исторического развития Соловьев видит тяготеющим к синтезу. Единство трех сфер – творчества, знания и общественной жизни, – он называет религией, связующим звеном между миром человеческим и миром божественным. В то же время, вся сложная структура каждой из жизненных сфер не должна быть упразднена, а напротив, представлять собою «единое органическое целое», служащее высшей цели. Такой целью для сферы творчества будет общение человечества с высшим миром, миром абсолютной красоты, истины и добра посредством «внутренней творческой деятельности».

Это органическое единство всех степеней сферы творчества – техники, искусства и мистики, – Соловьев называет «свободной теургией или цельным творчеством», в отличие от теургии первобытности с ее нерасчлененностью, неосознанностью и несвободой. В других сферах он выделяет, в качестве окончательной цели, «свободную теософию или цельное знание» и «свободную теократию или цельное общество». В общем и целом, итог истории для Соловьева заключается в создании «цельной жизни», которая сначала будет реализована отдельным русским народом, а затем распространится повсеместно на исключительно добровольных началах. Это, в своем формальном основании, напоминает идею «междущарствия» Ф. Ницше на пути утверждения аристократического господства сверхчеловека. Но, в отличие от аристократизма Ницше, Соловьев ратует за богочеловечество, как основу истинной действительности. Богочеловек свободен в своем выборе, но, в то же время, он всецело есть Божие творение и продолжение (подобие).

Путь преображения человека Соловьев рассматривает, как результат истинного единения человеческого и божественного: «Человек может *стать* божественным лишь действительною силою не становящегося, а вечно существующего Божества (...) путь высшей любви, совершенно соединяющей мужское с женским, духовное с телесным, необходимо уже в самом начале есть соединение или взаимодействие божеского с человеческим, или есть процесс *богочеловеческий*».³⁸⁵ Тем самым, Соловьев вновь возвращает нас к проблеме единства красоты, как формы отражения идеи в материальном мире; добра, как ее реализации в общественной жизни человека, в его волении и долженствовании; и истины, как умозрительное бытие все той же первоначальной извечной идеи. То есть, он утверждает искусство религиозное. Но это иная религиозность, нежели в древности. Религия не должна порабощать искусство, она призвана соединиться с ним свободно, на основе внутреннего, а не внешнего только, единства.

Об этом новом грядущем единении искусства и религии Соловьев страстно говорит в своей «Первой речи в память Достоевского».³⁸⁶ Он начинает с критики современного искусства, отмечая

³⁸⁴ Указ. соч., с. 506.

³⁸⁵ Соловьев В.С. Жизненная драма Платона//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 204.

³⁸⁶ См.: В.С. Соловьев. Три речи в память Достоевского//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 227-260.

иные отношения, сложившиеся в нем между отдельными сферами жизни, прежде всего, между религией и искусством. Их размежевание он связывает с усложнением жизни и развитием цивилизации, основанной на разделении труда. И теперь, когда, по мнению Соловьева, религия потеряла свое первенствующее место, а художники перестали быть служителями богов, «само искусство стало божеством и кумиром».³⁸⁷ Именно на этой почве формируется эстетика «чистого искусства», ратующая за совершенство художественной формы в ущерб и помимо религиозного (всеобщего) содержания.

В противовес этому «формальному» искусству, в последнее время выступило новое искусство, ищущее не образов и совершенных форм, а только содержания. Но содержание это лишено дыхания вселенной, оно не религиозно и, в силу этого, не имеет всемирного значения. Соловьев называет последних художников рабами, так как они, утверждая истинность и актуальность единственно текущей действительности, оказались у нее в двойном плену. Философ указывает, прежде всего, на их несвободу с точки зрения творческой задачи – «рабски списывать явления этой действительности», что исключает созидание в духовном смысле этого слова. Художник не творит новую действительность, повторяя низшую, внешнюю красоту природы. Тем самым, он не претворяет высшего духовного смысла в материальной форме и не способствует соединению божественного и человеческого. Вторая форма зависимости, как отмечает Соловьев, усугубляет первую, заставляя искусство «рабски служить злобе дня». То есть, искусство, чье предназначение «рождать в красоте», преображая мир, низведено реализмом до функции чисто утилитарной - приносить пользу, «удовлетворять общественному настроению данной минуты, проповедовать ходячую мораль».³⁸⁸ В итоге, реализм рождает искусство «бесполезное и ненужное (...) ибо ясно, что плохое художественное произведение при наилучшей тенденции ничему научить и никакой пользы принести не может».³⁸⁹ Этими словами Соловьев подписывает реализму смертный приговор, упрекая его в потере истинной реальности, которая – всегда целое, а не часть; в стремлении к поучительности и полезности в ущерб внутренней красоте.

В то же время, Соловьев говорит и о позитивном опыте существующего искусства, который можно угадать даже в столь уродливом его «ликe». В качестве такого положительного зерна философ отмечает стремление современных художников к искусству, которое могло бы стать «реальной силой, просветляющей и перерождающей весь человеческий мир».³⁹⁰ Но если «чистое искусство», создавая совершенные формы и неземные образы, в большей мере развлекало человека, отвлекая его от проблем насущных, от «тьмы и злобы»; то реализм на эту «тьму и злобу» обращает наше внимание, обличая действительность в ее несовершенстве. Обе художественные позиции Соловьев считает лишь этапами, но не итогом пути человечества к искусству преображающему, так как последнее – преображающая сила, – явно отсутствует и в «чистом искусстве», и в искуст-

³⁸⁷ Указ. соч., с. 229.

³⁸⁸ Там же, с. 230.

³⁸⁹ Там же, с. 230.

³⁹⁰ Там же, с. 231.

ве реализма. «Чистое искусство» дает образцы аполлонова созерцания, созидая и привлекая, прежде всего, совершенством формы. Реализм обрушивает на нас мир ужасающей реальности, порождающей дионисовы страсти. Но для катарсического очищения и просветления необходима гармония двух этих начал, ибо только в своей совокупности они дают ощущение полноты действительности и способствуют осознанию человеком ее истины, облеченной в форму красоты.

Соловьев ставит проблему шире – не примирение с миром только, но с мирозданием в целом. Для него это есть процесс соединения духовного и материального, достижимый единственно через преобразование действительности. Поэтому, его вывод относительно «чистого искусства» и искусства реалистического закономерен: «Если искусство не должно ограничиваться отвлечением человека от злой жизни, а должно улучшать саму эту злую жизнь, то эта великая цель не может быть достигнута простым воспроизведением действительности. Изображать еще не значит преобразовать, а облечение еще не есть исправление».³⁹¹

Задача, которую Соловьев ставит перед художественным миром, сродни религиозному возрождению – новое обретение Бога. Именно Он даст столь необходимые в деле пресуществления действительности «неземные силы». Художники и поэты, в представлении Соловьева, «опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями».³⁹²

Предтечей новой органической эпохи и грядущего религиозного искусства Соловьев считал Ф. Достоевского. С ним он связывает определение новых путей развития христианства и устремленность современной культуры к «вселенскости». Именно этой идее, по утверждению Соловьева, – «идее свободного всечеловеческого единения, всемирного братства во имя Христова»,³⁹³ – служил всей своею жизнью Достоевский. В «Речи, сказанной на высших женских курсах 30 января 1881 г. по поводу смерти Ф.М. Достоевского»³⁹⁴ Соловьев назвал великого русского писателя и мыслителя «духовным вождем русского народа», «пророком Божиим» и проповедником. Соловьев указывает на особую миссию Достоевского – «осуществление правды в действительности». Именно этим можно объяснить обращение русского мыслителя к любви, как преобразующей силе, через которую возможно духовное возрождение человека и человечества.

Наряду с религиозностью нового типа, Достоевский обладал и другими дарами. Соловьев характеризует Достоевского так же, как «свободного *мыслителя*» и «могучего *художника*». Причем, столь разные дарования трудно делимы в его творческой и общественной деятельности. Это дало основание Соловьеву говорить о тождественности для Достоевского трех сущностных начал, таких как истина, добро и красота, которые являются разными формами единой «безусловной идеи». Философ дает любопытное, укладывающееся в контекст собственной концепции все-

³⁹¹ Там же, с. 231.

³⁹² Там же, с. 231.

³⁹³ Там же, с. 241.

³⁹⁴ См.: В.С. Соловьев. Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1988, с. 223-226.

единства, объяснение изречению Достоевского, ставшего уже классическим: «Красота спасет мир»: «Истина есть добро, мыслимое человеческим умом; красота есть то же добро и та же истина, телесно воплощенная в живой конкретной форме. И полное ее воплощение – уже во всем – есть конец и цель и совершенство, и вот почему Достоевский говорил, что красота спасет мир».³⁹⁵ Есть только одно условие достижения всеобщего единения и гармонии, и Соловьев прямо называет его – это свобода, «свободное *согласие* на единение». Причем, этот принцип, принцип свободы, свободного единства, распространяется и на человеческую личность, и на его деятельность.

Одним из порождений концепции всеединства, как мы уже отмечали, является идея «универсального творчества», которая основана на принципе свободного синтеза, как внутри искусства между отдельными его видами, так и между искусством и другими сферами человеческой жизни. Проблему синтеза искусств Соловьев чаще всего анализирует через призму искусства поэтического, что логично в силу собственного литературно-поэтического дарования философа. Так, в статье, посвященной поэзии Я. П. Полонского, он отмечает этот внутренний синтетизм мира искусств: «Поэзия как высший род художества по-своему заключает в себе элементы всех других искусств. Истинный поэт влагает в свое слово нераздельно с его внутренним смыслом и музыкальные звуки, и краски, и пластические формы».³⁹⁶ Но это внутривидовое родство искусства для Соловьева не цель, а следствие внутренней органики мироздания. Сама вселенная в его представлении синтетична, так как является реализацией Божественной идеи. Искусство, соответственно, есть человеческая рефлексия на нее же, своеобразный и ожидаемый ответный ход. Единственное, о чем предупреждает Соловьев, это то, что искусство не должно быть оторвано от идеи мира, иначе оно вступает в противоречие с ней и замыкается на своих собственных ремесленных задачах. Возможно, этим продиктован уход Соловьева от термина «искусство» и введение нового понятия – «универсальное творчество».

За всеми рассуждениями относительно задач искусства, его особенностей и целей, у Соловьева всегда стоит человеческая личность, личность художника, даже если он идет по пути чистого умозрительного философствования. Соловьев сопоставляет, а иногда даже сближает художника и божественную, творческую в своем основании волю. Как и божество, «истинный художник не волен над своим творчеством. Причастный божеству, он одинок в толпе и окружен в безлюдье и, как божество, дает всем от избытка внутренней жизни, не ожидая взаимности».³⁹⁷ Миссия художника представляется Соловьеву двояко: с одной стороны, он стоит между «миром вечных идей» и «миром вещественных явлений», выступая в роли посредника; с другой стороны, свои созерцания художник облакает в чувственную форму, и в этом случае о нем можно говорить, как о творце новой, истинной реальности, то есть как о божестве. «Художественное творчество, в кото-

³⁹⁵ Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 245.

³⁹⁶ Соловьев В.С. Поэзия Я.П. Полонского//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 533.

³⁹⁷ Соловьев В.С. Поэзия графа А.К. Толстого//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 492.

ром упраздняется противоречие между идеальным и чувственным, между духом и вещью, есть земное подобие творчества божественного». ³⁹⁸ Именно о таком искусстве говорит Соловьев, именуя его «универсальным творчеством».

Достижение человеком такого уровня творения, при котором он рождает новую действительность, воплощая в ней абсолютную идею, Соловьев считал возможным в принципе. Если в мире идея уже зримо присутствует в форме красоты, и если человек также является носителем этой идеи, как в форме красоты, так и в форме истины (сознание) и добра (воля), то путь созерцания божественного человеку открыт. Для этого ему требуется отвлечение от конечного, бренного, индивидуального, что возможно через достижение особого душевного состояния, состояния экстатического подъема. Соловьев считает, что это состояние достижимо не только и не столько физиологически, сколько предопределено идеально-духовным основанием. В качестве главной причины способности к истинному творчеству он видит «дарование», которое во внешнем своем проявлении обычно именуется вдохновением. Именно это состояние позволяет художнику не только созерцать красоту мира и его явлений, их истину, но и слиться с ней, «уловляя вековечную красоту всех явлений». ³⁹⁹ А через это слияние, художник познает истину мира, его красоту, воплощая ее в дальнейшем своем творчестве в конечных материальных формах. В этом отношении Соловьев особо выделял музыку и лирику: «Лирическая поэзия после музыки представляет самое прямое откровение человеческой души». ⁴⁰⁰

Механизм прозрения в действительности абсолютной красоты Соловьев анализирует на примере все той же поэтической лирики, отмечая, что обычно поэты фиксируют свое внимание на единичных, индивидуальных явлениях, усиливая эту индивидуальность и ощущая в ней присутствие божественного всеединства. Тем самым, творческая работа человека прямо противоположна божественному творению. Последнее «растворяет все единичное в абсолютном», тогда как творчество человека направлено на «дешифровку» «божественного послания» в форме красоты конечного явления посредством специфического кода. Этим кодом является любовь, та сила, дарующая человеку чувство сопричастности, единства во всем своем многообразии. «Чтобы таким образом уловить и навеки идеально закрепить единичное явление, необходимо сосредоточить на нем силы бытия; нужно признать его безусловную ценность, увидеть в нем не что-нибудь, а фокус всего, единственный образчик абсолютного». ⁴⁰¹

Совершенно понятно, что это доступно только особенной, художественно (божественно) одаренной личности. Именно в этом призвании творить, а точнее, претворять красоту, кроется пророческая сущность художника, мысль столь актуальная для всей культуры «серебряного века». Соловьев, говоря о художнике, рисует образ одинокого странника в толпе обыденных людей.

³⁹⁸ Там же, с. 492.

³⁹⁹ Соловьев В.С. О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 405.

⁴⁰⁰ Там же, с. 399.

⁴⁰¹ Там же, с. 407.

Только он один из всей этой массы способен узреть присутствие божественного в привычном: «То, что для толпы только праздная греза, то поэт сознает как откровение высших сил, чувствует как рост тех духовных крыльев, которые уносят его из призрачного и пустого существования в область истинного бытия».⁴⁰²

Теперь становится понятным теоретическое утверждение Соловьева, что человек «должен быть не только целью природного процесса, но и средством для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала».⁴⁰³ Это утверждение философа никак не вступают в противоречие с ортодоксальным христианством, которое, с опорой на текст Священного Писания, рассматривает человека образом и подобием Божиим, чья жизненная цель – властвовать над сотворенным миром, обладать им. Это подтверждает то, что, человек действительно способен на божественное созидание, более того, это его жизненная задача – способствовать завершению божественного творения мироздания пересозданием действительности, то есть овладением ею. В качестве необходимого подготовительного шага Соловьев предлагает вести «плодотворную работу в области эстетики, которая должна связать художественное творчество с высшими целями человеческой жизни».⁴⁰⁴

Мы познакомились с основными положениями эстетики Вл. С. Соловьева, которые, увы, не собраны в одном трактате, как предполагалось самим философом, и о чем он писал в «Критике отвлеченных начал»: «Общие основания и правила этого великого и таинственного искусства, вводящего все существующее в форму красоты, составят третий и последний вопрос нашего исследования».⁴⁰⁵ Тем не менее, вопросы искусства и красоты широко представлены, во-первых, в его общей философской системе и, во-вторых, в отдельных статьях эстетической направленности. Само учение о прекрасном выросло из метафизики Соловьева и базируется на идеалистическом представлении о тождественности истины, добра и красоты. Утверждая свою концепцию всеединства, русский философ ушел от традиционного для России нравственного оправдания красоты и, с другой стороны, не впал в столь популярный на рубеже XIX-XX веков нигилизм. Его красота – это определенный мировой принцип, примиряющий духовное и материальное, совершенное и несовершенное, высокое и низменное, и даже христианское и языческое, – что найдет свое продолжение в эстетике символизма. По утверждению младшего современника В. Соловьева К. Мочульского, его философия и художественная критика «способствовала пробуждению нового поэтического сознания в русском обществе и в большой мере подготовила художественное возрождение на рубеже XX-го века».⁴⁰⁶

⁴⁰² Там же, с. 407.

⁴⁰³ Соловьев В.С. Общий смысл искусства//В.С. Соловьев. Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1988, с. 393.

⁴⁰⁴ Соловьев В.С. Первый шаг к положительной эстетике//В.С. Соловьев. Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1988, с. 555.

⁴⁰⁵ Соловьев В.С. Критика отвлеченных начал//В.С. Соловьев. Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1988, с. 745.

⁴⁰⁶ Мочульский К. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. Paris, 1936, с. 240.

Антропологическое откровение свободного творчества (Н.А. Бердяев)

Имя Н.А. Бердяева является одним из ключевых в разговоре о русском религиозно-философском ренессансе рубежа XIX и XX веков. Н.О. Лосский в статье, посвященной Николаю Александровичу, отмечал парадоксальный факт: «Самый известный вне России, весьма уважаемый философ, а среди русских часто встречается резко отрицательное отношение к нему».⁴⁰⁷

В русской критике мы встречаем два непримиримых мнения относительно философских построений Н. Бердяева: сомнения христианского порядка и упреки в крайнем субъективизме и даже эгоизме философа. Нередко и то и другое приходит в соприкосновение и даже ставится во взаимосвязь. В своей критической статье «Новое религиозное сознание» А.А. Мейер анализирует одно из положений Бердяева о противоположности послушания и творчества. Критик, следуя церковной терминологии, рассматривает послушание как частный случай христианского аскетизма, в отличие от внецерковного понимания его Бердяевым как формы жизни человека в Ветхозаветном законе или Новозаветном искуплении, как «формы приспособления к необходимости». Соответственно, и сам аскетизм А.А. Мейер понимает «как высшую точку индивидуального сознания», отмечая, что он никак не ниже, а выше творчества. В то же время, критик явно игнорирует сопряжение этих феноменов – аскетизма и творчества, предлагаемого Бердяевым: «Творчество – такое же религиозное делание, как и аскетика. В творческом религиозном опыте есть не отрицательное, а положительное преодоление «мира». «Мир» должен быть побежден аскетически и творчески».⁴⁰⁸ Аскеза дарует человеку свободу от греха через покаяние, а творчество приближает его к Богу. Мейер стоит на позициях строгой ортодоксии, утверждая, что «для индивидуума (...) нет иного, высшего призвания на земле, чем подвиг отречения, странствия, пустынножительства».⁴⁰⁹ Тем самым, критик не принимает философскую концепцию творческой мировой эпохи Бердяева, с чем и связаны его обвинения в адрес философа в непослушании аскетической церкви.

Еще резче высказывается о религиозно-философской системе Бердяева В.В. Розанов, ставя его в один ряд с Вл. Соловьевым по их отношения к православию. Розанов фактически обвиняет Бердяева, а вместе с ним и Соловьева, в пристрастии к католицизму, что относительно первого весьма спорно. С другой стороны, данная свобода могла бы получить свое оправдание благодаря философскому, а не богословскому амплуа Бердяева. Но и здесь Розанов выражает свои сомнения, так как «автор *высказывает*, а не *доказывает*. Слышим проповедника, но не видим философа».⁴¹⁰

Более конструктивна, хотя не менее эмоциональна, критика В.В. Зеньковского по поводу той же работы Н.А. Бердяева; но вывод, к которому он приходит, несколько иной: «Грустно ду-

⁴⁰⁷ Лосский Н.О. Мысли Н.А. Бердяева о назначении человека//Н.А. Бердяев: Pro et contra. Кн. 1. СПб., 1994, с. 460.

⁴⁰⁸ Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 1. М., 1994, с. 169.

⁴⁰⁹ Мейер А.А. Новое религиозное сознание//Н.А. Бердяев: Pro et contra. Кн. 1. СПб., 1994, с. 282.

⁴¹⁰ Розанов В.В. новая религиозно-философская концепция Николая Бердяева//Н.А. Бердяев: Pro et contra. Кн. 1. СПб., 1994, с. 262.

мать, что светлomu уму Н.А. Бердяева остался закрыт православный смысл его лучших стремлений, но глубокая честность, искренность его работы мысли, огонь, пылающий в его творческих исканиях, страстная жажда истины делают его близким всякому православному сердцу».⁴¹¹ В целом Зеньковский считает труд Бердяева «Смысл творчества» одним из «наиболее значительных религиозно-философских произведений последнего времени». Критик, отмечая силу и ясность мысли Бердяева в постановке проблем, синтетизм в их решении, особо подчеркивает наличие внутреннего религиозного опыта автора, как источника его вдохновения и причины той искренности, сердечности, коими наполнены страницы этой работы.

Зеньковский определяет генеральную цель исследования Бердяева следующим образом: «Книга Н.А. Бердяева, как фокус, собирает в себе отдельные лучи тех религиозных исканий, которыми отмечено наше время, пытаюсь в их синтезе найти просвет, проложить новый путь, подготовить новое откровение».⁴¹² По мнению критика, «Смысл творчества» – это новая философия творчества, поданная в единстве с пророческими настроениями автора. Анализу этих двух проблем – «религиозно-пророческому ожиданию нового откровения и опыту построения философии творчества» – и посвящено критическое исследование Зеньковского.

В анализе философии творчества и творческого мироощущения Бердяева Зеньковский, прежде всего, выделяет моральный аспект. Он сравнивает мораль смирения с творческой моралью. Активно цитируя Бердяева, критик приходит к заключению, что «не исполнение закона, что лишь *предваряет* моральное творчество, а *созидание новой жизни, создание космоса из мирового хаоса* – вот в чем состоит созревшая моральная потребность человека».⁴¹³ Тем самым, Зеньковский выделяет из общего контекста мысль Бердяева о необходимой смене моральных формул – отречение на созидание, – как фактор грядущей смены религиозных эпох. Именно этот момент был проигнорирован А.А. Мейером, и именно его Зеньковский считает «ключом к пониманию всей книги Бердяева: весь ее пафос определяется этой глубокой жаждой дать простор творческим замыслам духа».⁴¹⁴ Главным тормозом на пути истинного творчества Бердяев видит традиционную «рабскую» мораль, которая требует обновления. Данная позиция напоминает идею Ницше, именуемую имморализмом («по ту сторону добра и зла»). И то, что Зеньковский говорит о Бердяеве, о его концепции – «творческое мироотношение нуждается (...) в освобождении творческой работы от деспотизма морали»,⁴¹⁵ – можно отнести и к Ницше, к его идее сверхчеловека.

Останавливаясь на проблеме понимания Бердяевым феномена творчества, Зеньковский отмечает, что это, прежде всего, антипод смирению, «создание нового, «прибыль бытия». Такое толкование, по мнению критика, позволяет Бердяеву говорить о «динамичности бытия, о продолжении творения мира в творчестве человека».⁴¹⁶ В столь активном отстаивании позиций объективно-

⁴¹¹ Зеньковский В.В. проблема творчества//Н.А. Бердяев: Pro et contra. Кн. 1. СПб., 1994, с. 305.

⁴¹² Там же, с. 284.

⁴¹³ Там же, с. 287.

⁴¹⁴ Там же, с. 287.

⁴¹⁵ Там же, с. 288-289.

⁴¹⁶ Там же, с. 292.

го творчества Зеньковский видит один из его главных промахов. «Защита объективного творчества как-то помешала Бердяеву понять то, что творчество в его субъективном смысле *возможно также и там*, где нет никакого объективного творчества (...) Видеть творческое мироотношение только в объективном творчестве и не замечать его там, где нет этого объективного творчества, это значит разрывать то, что органически связано одно с другим».⁴¹⁷

Зеньковский, наряду с философским осмыслением творчества, выделяет также проблему религиозного понимания Бердяевым этого феномена. Критик акцентирует внимание на сущностном совпадении предложенных Бердяевым понятий и их смыслового наполнения – «новая творческая эпоха» и «новая религиозная эпоха». Тем самым, само творчество мыслится религиозно, выступая в качестве специфического религиозного делания. Собственно, это заложено уже в самом названии труда философа – «Смысл творчества. Опыт оправдания человека». Критик предлагает краткое изложение размышлений Бердяева по поводу старого и нового религиозного самочувствия, подводя нас к выводу самого философа о соответствии Ветхого и Нового Заветов двум религиозным эпохам – закона и искупления. Каждая из этих эпох имеет свое откровение, соответственно, Отца и Сына, которым определяется строй жизни и ее культурные формы. По мысли Бердяева, за ними следует третья эпоха – эпоха восхождения человека к Богу, то есть его творчества. С этим связана необходимость нового третьего откровения, откровения Духа. Источником нового откровения должен быть сам человек, свободным волеизъявлением и силою своего духовного творчества восходящий к Богу. Бердяев называет это антропологическим откровением свободного творчества.

Зеньковский отмечает катастрофичность мироощущения Бердяева, как отражение апокалиптичности эпохи в целом. «Главная ошибка Бердяева, много повредившая его книге, и заключается в том, что всю полноту творческих замыслов, всю силу творчества он отрывает от современности и относит ее к будущей религиозной эпохе».⁴¹⁸ В качестве доказательств наличия элементов творческого мироотношения в современности, в том числе в современной этике, Зеньковский упоминает имена И. Фихте, Ж. Гюйо, А. Фулье, Г. Спенсера, Дж. Милля. В этом же контексте он проводит аналогию между позицией Бердяева и основными тенденциями современной культуры – «борьба с буржуазными идеалами, призыв к вольной жертве, творческое преодоление этики послушания, преодоление внутреннего морального дуализма»,⁴¹⁹ – приходя к выводу, что в настоящее время недостижимым остается лишь «космическое моральное творчество». Более того, Зеньковский приводит исторические факты субъективного осуществления творческой морали – идея «освобождения от подавленности» через вольную жертву стоиков, «творческое отношение к морали и жертвенный идеализм» христианского и дохристианского времени, – что ставит под сомнение неоспоримость прихода третьей религиозной эпохи, эпохи творчества.

⁴¹⁷ Там же, с. 292-293.

⁴¹⁸ Там же, с. 294.

⁴¹⁹ Там же, с. 295.

Зеньковский категорически не согласен с оценкой Бердяевым морали современности и всех предшествующих времен как лишь несовершенной, предваряющей ее формы. Сам критик утверждает, что во все времена высокое уживалось с низменным, «рядом с подлинным идеализмом процветала бытовая мораль, рядом с творческими стремлениями жила моральная успокоенность».⁴²⁰ Причину такого дистанцирования совершенного религиозного будущего от имеющегося церковного прошлого и настоящего Зеньковский видит в смешении Бердяевым «евангельской правды с традиционным христианским учением (т.е. с теми формами этого учения, в которых искажается Евангелие)».⁴²¹ Переводя это в плоскость морали, критик говорит об антиномии христианского пассивизма и столь вожделенного Бердяевым творческого мироотношения. Но в этом противоположении он видит также изначальное несовпадение возможностей «традиционного христианского сознания» и «всей полноты Евангельской правды», что дает Зеньковскому право утверждать, что «Евангелие все еще для нас не прошлое, не археология, а стоящая далеко впереди система идеальной правды».⁴²² И в этом случае пророчество Бердяева о третьей эпохе религиозного творчества есть только возвращение к Евангелию, но не новое откровение.

В философских опытах Бердяева Зеньковский видит проявление «творческих движений православной мысли», «творческого процесса усвоения правды Евангелия в духе». Его искания критик считает актуальными, ибо видит в них отражение главного бича современного общества – его религиозное оскудение. Тем не менее, Зеньковский подчеркивает ошибочность религиозно-философской системы Бердяева, которая заключается в неразличении христианства как *идеальной* задачи, данной нам в Евангелии, и его исторического воплощения.

Таким образом, признавая несомненную ценность книги Бердяева, Зеньковский считает невозможным говорить о том, что в ней изложена философия творчества, так как «творчество здесь взято лишь в одном объективном своем аспекте».⁴²³ Именно эта узость в осмыслении феномена творчества и упование на третье откровение, по мнению Зеньковского, повредили книге, не лишив ее однако чисто христианских добродетелей – «веры в правду и право творчества».

«Страстным творением высоко и дерзко взмывающей мысли, горячей воли и опрометчивого своеволия»⁴²⁴ называет «Смысл творчества» Н. А. Бердяева В.И. Иванов. В своем анализе он, как и Зеньковский, не только излагает и интерпретирует учение Бердяева, но и, сопоставляя с Евангельскими текстами, стремится выявить отклонения философа от классического христианства, а также обозначить их природу. Первый «камень преткновения», который обнаруживает в философской системе Бердяева В.И. Иванов – это вопрос о необходимости оправдания человека, перерастающий в диалог о сути жертвы Христовой. Критик, раскрывая квинтэссенцию бердяевской идеи оправдания человека через «положительное действие», через «самостоятельное творчество»,

⁴²⁰ Там же, с. 296.

⁴²¹ Там же, с. 297.

⁴²² Там же, с. 297.

⁴²³ Там же, с. 304.

⁴²⁴ Иванов В.И. Старая или новая вера?//Н.А. Бердяев: Pro et contra. Кн. 1. СПб., 1994, с. 306.

напоминает прописную истину, что «церковь (...) уже девятнадцать веков торжественно возвещает благую весть об оправдании человека как такового – об оправдании совершившемся, окончательном и преизбыточном».⁴²⁵ В.И. Иванов напоминает о спасительной миссии Христа и возвращается к ней же в разговоре о последнем, по Бердяеву, творчестве человека. Видя в нем начало, «равноценное делу Христову», критик моделирует два источника творческой активности: человек и Бог. В первом случае это приводит к антиномии человека и Христа, во втором – к теургии. В первом варианте человек получает антихристово осмысление, во втором он лишается самостоятельности, так как выступает в роли медиума, по мнению критика. Вывод Иванова относительно творческого откровения категоричен: «Посланник не выше пославшего его», и мысль о человеческом «творчестве» как об откровении человека к Богу необходимо отвергнуть».⁴²⁶ По-видимому, критиком оставлено без внимания понимание Бердяевым и источника человеческой свободы и творчества, как Божьего дара («образ и подобие Божие»), и феномена теургии. Последний в широком смысле действительно обозначает «богодействие»; но если вспомнить раннехристианскую, а особенно оккультную практику 3-5 веков н. э., то имел место теургический принцип магического воздействия человека на Бога в целях изменения хода истории. Тем самым, можно говорить о человеческой активности и даже творчестве, направленном на преобразование мира при участии Бога, то есть о богочеловеческом действе. Именно таким образом трактовали теургию Вл.С. Соловьев и Н.А. Бердяев.

Итак, В.И. Иванов считает идею Бердяева о третьем откровении антропологического порядка, о творческой активности человека как пути к Богу и ко Второму Пришествию противоречащей Писанию. Кроме выше изложенного довода о предполагаемой природе творческого подвига человека и ее противоречивости, Иванов рассматривает проблему трансцендентности Бога миру и человеку. Здесь в единстве выступает сразу ряд вопросов: о богооставленности человека и грядущей имманентности Бога миру; о совершенном творчестве как пришествии Утешителя из «глубин человеческого сознания» в противовес книге Откровения. Эти сопоставления философских построений Бердяева, нередко выраженных весьма экспрессивно с использованием метафор и других литературных приемов, с канонами христианского учения позволили Иванову выявить ряд противоречий. Главное из них имеет мистический характер и заключается в том, что «человек, по мысли Бердяева, совершается и достигает своей божественной энтелехии, еще до своего во Христе воскресения и что не Христос как бы вовлекает его (...) по воскресении во вторую Ипостась, а пришествие Утешителя толкуется как отождествление человека с третьей Ипостасью, чем нарушается отношение богосыновства».⁴²⁷

Не смотря на все эти противоречия, Иванов считает Бердяева православным, а все точки расхождения – лежащими не в глубине сознания, а имеющими лишь психологическое значение. Иванов выявляет также причину этого расхождения, заключающуюся в «желании отделяться до

⁴²⁵ Там же, с. 307.

⁴²⁶ Там же, с. 308.

влечения отделиться вовсе».⁴²⁸ Тем самым, критик считает индивидуализм Бердяева причиной противоречий его философии. Любопытно, что в последних строках своей статьи В.И. Иванов говорит о современном ему поколении, «воспитанном в лоне православного мира, на религиозно-творческих прозрениях Хомякова, Достоевского, Вл. Соловьева»,⁴²⁹ сравнивая первых с раннехристианской братией и ее «исследователями и предчувственниками тайн Божиих». Такая позиция, уравнивающая ортодоксию с явно не ортодоксально мыслящими философами, кажется не менее противоречивой, чем все то, что было сказано критиком относительно философии Н.А. Бердяева.

Ф.А. Степун напротив «учение о христианской обязанности к творческому акту» считает наиболее оригинальным и характерным в философском наследии Н.А. Бердяева. В противовес выше обозначенным критикам, Степун рассматривает философию творчества Бердяева в контексте Евангелия, находя косвенное оправдание пророчествам философа. Он также считает анализ собственно творчества «довольно точным», а не сомнительным и противоречивым. Критика совершенно не смущает идея Бердяева о творчестве человека из свободы, аналогию чему Степун видит в сотворении мира Богом из ничего силой животворящего слова и что объясняется созданием человека по образу и подобию Божию. Он также приводит мысли Бердяева по поводу божеского дара в виде свободы и воли к творчеству. В этом смысле любой талант или даже гениальность, как Божий дар, налагает на человека обязанность его реализации, но не гордости перед другими.

Радикализм в философской системе Бердяева Степун обнаруживает в рассуждении философа о двойственности творческого акта. С одной стороны, имеет место быть внутренний и потому высший слой творчества, когда человек находится в состоянии внутреннего переживания и, ощущая себя перед лицом Бога, получает определенные вдохновения и интуиции. С другой стороны, существует внешний слой творчества, представляющий собою реализацию полученных интуиций. Именно это этап творчества являет миру красоту в предметно-чувственных формах, но одновременно сопровождается «снижением творческого духа». Трагедия творчества, по мнению Бердяева, и именно эту мысль Степун считает наиболее радикальной и интересной, заключается в том, что, творя культуру, художнику «за ее совершенство необходимо расплачиваться предательством первоначальной интуиции».⁴³⁰

В чем же причина столь широкой амплитуды мнений в русской критике, хотя мы намеренно рассматривали исключительно эстетический вопрос в философии Бердяева? Возможно, и мы уже говорили об этом, прав был Ф.А. Степун, когда писал в Открытом письме в «Современных записках», что двойственность оценки порождается нетипичной для философских сочинений формой русской публицистической статьи, ибо ей «органически чужда объективность, как научно-философского понятия, так и эстетически завершенного образа».⁴³¹ Как следствие Степун отмеча-

⁴²⁷ Там же, с. 310.

⁴²⁸ Там же, с. 313.

⁴²⁹ Там же, с. 313.

⁴³⁰ Степун Ф.А. Учение Николая Бердяева о познании//Н.А. Бердяева: Pro et contra. Кн. 1. СПб., 1994, с. 500.

⁴³¹ Степун Ф.А. По поводу письма Н.А. Бердяева//Ф.А. Степун. Сочинения. М., 2000, с. 849.

ет трансформацию образа в ходе ее словесного оформления: «На дне духовного опыта и критического сознания Н.А. Бердяева, безусловно, лежит подлинная и весьма существенная для настоящего исторического момента истина, но в бурливом и порою «мутном» (выражение З.Н. Гиппиус) потоке его писаний лицо этой истины часто настолько смещается, растягивается и искажается, что иных, духовно не слишком близких Н.А. Бердяеву критиков, право, трудно винить в том, что они детонируют в восприятии образа его истины».⁴³² Кроме этой субъективной причины Степун говорит также о существовании, помимо собственно Бердяева как феномена, «Бердяевщины» – того непонимания среди единомышленников философа, которое и становится своеобразной провокацией для критики.

Обратимся непосредственно к философским взглядам Н.А. Бердяева, заострив внимание на проблеме творчества. Интерпретация его философии – довольно сложная задача. Это мы уже видели на примере приведенной выше критики: практически любое положение Бердяева можно оппорить, либо подкрепить собственными доказательствами. В «Самосознании (Опыте философской автобиографии)» Бердяев, осознавая несовершенство своей системы с точки зрения языка философии, характеризовал себя, как «мыслителя типа исключительно интуитивно-синтетического».⁴³³ Нас будет интересовать именно эта сторона его учения, а также связь синтетизма философии Бердяева с аналогичными тенденциями в современной ему культуре.

Центральной работой по проблемам философского и религиозного осмысления творчества является книга «Смысл творчества. Опыт оправдания человека», написанная в 1912 году.⁴³⁴ Она любопытна не только своей проблематикой, но и практическим осуществлением личного опыта творческого вдохновения. Как писал сам автор, «книга эта написана единым, целостным порывом, почти в состоянии экстаза. Книгу эту я считаю не самым совершенным, но самым вдохновенным своим произведением, и в ней впервые нашла себе выражение моя оригинальная философская мысль».⁴³⁵ Ниже он отмечает особенность изложения в ней, связанную с творческим заданием – «находить формулировки для своих интуиций». Невольно вспоминается мнение Ф.А. Степуна по поводу литературной стороны «Смысла творчества», акцентировавшего внимание именно на парадоксальности философского языка Бердяева. Перед нами действительно опыт философского творчества, основанного на вдохновениях и интуициях, полученных, по свидетельству автора, свыше. С точки зрения Бердяева, воплощение последних неминуемо связано с умалением высших истин, полученных в форме интуиций, в процессе их воплощения в символы мира этого. По сути перед нами образец символизма в философии. Не случайно, что первая глава «Смысла творчества» посвящена именно философии как творческому акту.

⁴³² Там же, с. 849.

⁴³³ Н.А. Бердяев. Самосознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991, с. 221.

⁴³⁴ Первое авторское издание на русском языке было осуществлено в 1916 г. Г.А. Леманом и С.И. Сахаровым. В 1927 г. в немецком издании Бердяев предпосылает этому труду статью 1926 г. «Спасение и творчество», говоря попутно о том, что сама книга написана пятнадцать лет тому назад (т.е. в 1912 г.). Это не стыкуется с заметкой Ф.А. Степуна о том, что труд был написан тридцатидвухлетним философом, т.е. в 1906 г., что маловероятно.

⁴³⁵ Н.А. Бердяев. Самосознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991, с. 211.

Бердяев называет философию «особым искусством», «искусством познания». В качестве доказательств философ выдвигает идею о творческой природе философии, о необходимости для занятия ею особого дара свыше, о значимости и запечатлении в философских творениях личности их творца. Отличает философию от искусства лишь конечный результат: в первом случае это идеи, во втором – образы. Тем самым, Бердяев определяет философию, как «искусство познания в свободе через творчество идей, противящихся мировой данности и необходимости и проникающих в запредельную сущность мира».⁴³⁶ Мыслитель говорит о познании Истины посредством творческой интуиции. Это единственный путь, доступный только человеку. Творческое проникновение в сущность мира открывает перед ним безграничные возможности, прежде всего, в осмыслении и преобразовании бытия. Но в то же время, творческое познание предъявляет к человеку большие требования – уверенность в себе, наличие воли и цельности.

Традиционной критической философии, основанной на скепсисе, сомнении и доказательности, Бердяев противопоставляет философию творческую, философию будущего. Он характеризует ее как догматическую и, одновременно, свободную. В данном случае догматизм обозначает не привязанность к установленным церковью непреложным истинам, а «проявление метафизического характера, воли, рассекающей дурную множественность». Две эти трактовки, противоположные на первый поверхностный взгляд – призыв к творчеству и свободе, с одной стороны, и повинение и смирение, с другой, – все же имеют точку сопряжения. Смысл и традиционной догматики, и догматики творческой заключается в преодолении сомнений, в определении тех сущностных основ мироздания, необходимых для оценки человеком событий и явлений, прошлого и настоящего, для самооценки. Все это позволяет говорить о религиозной основе концепции Бердяева: в основе его философии творчества лежит вера в вечное духовное Сущее.

В качестве пути избрания вечного и единого, Бердяев указывает на путь любви. Само же философское познание он мыслит эротически, называя его «браком по любви». Эротизм Бердяева сродни эротизму Вл. Соловьева и имеет в своем основании идею Платона о духовном родстве и единстве, как высшей форме любви.

Вера, как основа религиозно-творческого познания, и любовь, как способ познания на основе свободы, необходимо нуждаются в существовании изначальной возможности проникновения человека в сущность мира. Эта возможность – родовое свойство человека, являющегося микрокосмом, центром вселенной, «образом и подобием Абсолютного Бытия». Бердяев убежден, что как только человек осознает свое величие, как только он поймет и почувствует свое призвание и предназначение, он будет способен на истинное творчество, на создание не культуры, а нового бытия.

Это откровение человек способен получить именно через философское познание, которое «и есть самосознание человеком его царственной и творческой роли в космосе».⁴³⁷ Из такого понимания философии вытекает и постановка ее цели Бердяевым, которая не есть построение систе-

⁴³⁶ Бердяев Н.А. Смысл творчества//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 1. М., 1994, с. 54.

мы, а непосредственно «творческий познавательный акт в мире». Тем самым, философское познание должно открыть человеку тайну бытия, овладение которой делает его свободным и единым с Богом. Эту тайну Бердяев понимает как тайну о человеке. Он называет это феномен антроподицей – оправданием человека, предлагая ее решение через творчество.

Во Введении Бердяев говорит о сущностном свойстве творчества, которое есть очищение, освобождение, преодоление в человеке его страстей, то, что было описано еще в Древней Греции и получило название катарсиса. Именно творчеством, внутренним волевым подвигом, Бердяев призывает победить все свои скорби и страдания, боль и уныние. Он называет это «освобождением человека от себя», от своего эгоистического, самолюбивого начала. «Наступают времена в жизни человечества, когда оно должно помочь само себе, сознав, что отсутствие трансцендентной помощи не есть беспомощность, ибо бесконечную имманентную помощь найдет человек в себе самом, если дерзнет раскрыть в себе творческим актом все силы Бога и мира, мира подлинного в свободе от «мира» призрачного».⁴³⁷ Другого, недуховного пути познания человеком истины мироздания, по мнению Бердяева, не существует, так как сам человек «глубже и первичнее своего психологического и биологического».⁴³⁸ Есть только путь творческого дерзновения, лежащий в духовной плоскости. Поэтому познание через мир, бытие Бердяев считает не действенным: «Вся ориентировка жизни должна извне перейти вовнутрь. Все должно быть постигнуто как мистерия духа».⁴³⁹

Творчество в учении Бердяева получает именно духовное осмысление; оно сродни религии. Бердяев отождествляет творчество и религию, проводя параллели между творческим опытом, с одной стороны, и молитвой и аскезой, с другой. Им в равной мере, по мнению Бердяева, присуще экстатическое состояние, суть которого заключается в «потрясении всего существа человека, выходе в иной мир».⁴⁴⁰ Причиной возникновения проблемы «религиозного смысла творчества», который Бердяев не смешивает с религиозным творчеством, уже существовавшим в истории человечества, он считает кризис современной культуры. По его мнению, культура, основной вопрос которой в оправдании наук и искусства, исчерпала себя; она дошла до крайней степени безбожия. Бердяев возвещает пришествие новой эпохи, эпохи творчества – вдохновенного и свободного. Именно оно должно освободить человека от пут культуры и помочь ему в создании «новой земли» и «нового неба». Не случайно, он называет творчество новым откровением, следующим за откровением Отца, явившего миру закон, и Сына, одарившего человечество спасительным искуплением. Настало время, о чем пророчествует (а не философствует, в большей степени) Бердяев, творческого откровения Духа. В отличие от двух предшествующих откровений, полученных человеком от Бога, откровение творчества придет не свыше; его источником должен стать сам человек. По

⁴³⁷ Там же, с. 72-73.

⁴³⁸ Там же, с. 41.

⁴³⁹ Там же, с. 80-81.

⁴⁴⁰ Там же, с. 46.

⁴⁴¹ Там же, с. 122.

мнению Бердяева, человек должен совершить этот подвиг, чтобы приблизить обещанное Новым Заветом Второе Пришествие и устройство Царствия Небесного на земле. *«Бог ждет от человека антропологического откровения творчества, сокрыв от человека во имя богоподобной свободы его пути творчества и оправдание творчества».*⁴⁴² Смысл творческого подвига человека – в осознании им его божественной сущности, «раскрытие в нем образа Творца».

Мысли Бердяева о религиозном смысле творчества трудно назвать ересью, так как они не отменяют и не противоречат Ветхому и Новому Заветам; они, скорее, творчески развивают и продолжают их. В отличие от закона и искупления, целью которых была борьба со злом и грехом, как утверждает Бердяев, творчество призвано к устройению иного мира, что соответствует строфе из Молитвы Господней («Отче наш»): «... да придет Царствие Твое, да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли». Но Евангелие молчит относительно исполнителя этой воли; здесь лишь определена конечная цель. Это умалчивание оставляет вопрос о человеческой активности открытым. Бердяев считает, что «как существо богоподобное, принадлежащее к царству свободы, человек призван раскрыть свою творческую мощь».⁴⁴³ Подтверждение идеи самораскрытия человеком своей природы Бердяев находит в «мистерии Христа». То, что Христос явил миру своей жизнью, смертью и воскресением, философ рассматривает не как единичный образец духовного пути Всечеловека, трансцендентный миру этому, но как путь духовного восхождения человека, как «мистирию его духа». «Мистерия христианства переносится внутрь, Христос становится имманентен человеку, человек на себя возлагает все бремя, всю безмерность свободы».⁴⁴⁴

Бердяев ставит еще один вопрос касательно творчества, его религиозной сущности: в чем различие творчества предшествующих эпох и эпохи грядущей, религиозной? Творчество в традиционном его понимании Бердяев отождествляет с «науками и искусствами», которые есть лишь форма послушания, так как направлены они на мир этот, на «приспособление» к нему. Даже творческие всплески, которые, несомненно, имели место быть в истории, философ трактует, как только предвосхищение подлинного творчества, которое будет создавать не новую культуру, а новое бытие. Но эпоха творчества должна предваряться революцией в человеческом сознании. Только после осознания себя богоподобным существом, только после открытия своей истинной природы и призвания, человек может перейти от созидания культурных ценностей к созданию иного бытия. Бердяев отмечает, что в новую эпоху, в отличие от эпохи закона, преобладать будет эстетическая и познавательная стороны.

Анализ критической гносеологии подводит Бердяева к выводу об усилении антагонизма между культурой и творчеством, выразителем чего стало классическое наследие. В нем творчество вынужденно подчиняется общеобязательной норме, в результате чего достигается некий «идеал классического совершенства». В нем Бердяев видит одну из форм послушания закону Ветхозаветному. «Общеобязательное послушание норме, логической, этической и эстетической, в созидании

⁴⁴² Там же, с. 112.

⁴⁴³ Там же, с. 114-115.

дифференцированной культуры есть послушание последствиям греха, есть приспособление к необходимости, а не творчество».⁴⁴⁵ В подчиненности культуры нормативности, в ее устремленности к достижению совершенства, Бердяев видит проявление аполлонизма. В творческую эпоху этот стереотип неминуемо должен сменить полярность и устремиться к Дионису, к его «переливающим через край творческим силам». Бердяев различает два эти начала в творчестве – аполлоническое и дионисическое – с точки зрения наличествования в них субъектно-объектных отношений. Если в случае с дифференцированной культурой такое деление на субъекта и объекта существует, что позволяет человеку творить культурные ценности, увы, «свободные от духа жизни»; в случае с религиозным творчеством субъект поглощается объектом, в результате чего ценности культуры созидаться не могут, но творится бытие, включая, прежде всего, самого человека. Столь различная природа двух этих явлений – культуры и творчества – при общности механизма созидания побудила Бердяева к трактовке классического творчества, как «болезни, возведенной в норму». «Цель творческого порыва – достижение иной жизни, иного мира, восхождение в бытии. А достижение творческого акта – книга, картина или правовое учреждение. Движение вглубь и ввысь проецируется на плоскости. В этом есть большое и трагическое несоответствие между задачей творчества и результатом творчества. Вместо бытия творится культура».⁴⁴⁶

Приведенная антитеза культуры и творчества находит у Бердяева продолжение в противостоянии классицизма и романтизма, которое всегда присутствовало в культуре, но которое чрезвычайно обострилось к концу XIX века. Выразителем предельного напряжения творчества стал символизм в искусстве. В нем философ видит и «переход за грани классического искусства и его норм», и «путь к теургии». Провозвестниками истинного теургийного творчества Бердяев называет Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого, Ф. Ницше, Р. Штейнера. Переход за границы классической общественности он усматривает в современных ему социально-политических движениях – социализме и анархизме. Переходным явлением Бердяев считает возрождение мистики и оккультизма, активизировавшихся во второй половине XIX века. «Во всех этих явлениях нового духа творческий порыв восстает против классически нормальных ограничений гносеологии. Целостный, а не рассеченный дух скрывается за творческим актом как порывом к иному бытию, к восхождению».⁴⁴⁷ Итогом этого процесса должна стать теургия и ее творение – «христианское бытие», отличное и от христианского творчества, и от христианской культуры. Именно эту проблему – «проблему претворения культуры в бытие, «наук и искусств» в новую жизнь, в новое небо и новую землю»,⁴⁴⁸ – Бердяев считал наиболее актуальной для современности.

Проблема человеческого жизнетворчества чрезвычайно сложна. Тем не менее, Бердяев находит вполне убедительные доводы для ее раскрытия и обоснования. Прежде всего, он интерпре-

⁴⁴⁴ Там же, с. 124.

⁴⁴⁵ Там же, с. 125.

⁴⁴⁶ Там же, с. 130.

⁴⁴⁷ Там же, с. 132.

⁴⁴⁸ Там же, с. 136.

тирует творчество духовно, проводя параллели между творческим опытом и аскетикой, творческим экстазом и экстазом религиозным, рассматривая оба случая, как путь «потрясения существа человека». Бердяев совершенно убежден, что творчество нацелено на преодоление этого мира во имя «высшей природы»; оно дарует человеку путь «спасения от духовной смерти», «рождение к новой жизни». Более того, творчество способно «переплавить» демоническую силу, победить грех и тьму; и в этом смысле творчество является высшей ступенью относительно покаяния, но не отказывающейся от последнего. Если аскетизм базируется на отрицании, отказе от мира этого и его ценностей, то творчество его пресуществляет. «Творчество – такое же религиозное делание, как и аскетика. В творческом религиозном опыте есть не отрицательное, а положительное преодоление «мира». «Мир» должен быть побежден аскетически и творчески».⁴⁴⁹

Сопоставление творчества и аскетики Бердяев продолжает в системе координат человеческой личности и ее качеств. Здесь он выявляет еще одну антитезу – гениальность и святость, – устанавливая, с одной стороны, тождественность этих понятий, с другой, обнаруживая их принципиальное различие. Бердяев рассматривает гениальность, как «иную святость». Два эти феномена могут совпасть только в творческую эпоху; сейчас же отождествлять их невозможно. В основе каждого из обозначенных явлений лежит свой, несхожий с другим, принцип: в случае святости – послушание, в разговоре о гениальности – дерзновение. Но суть обоих явлений одна: раскрытие человеком своей природы, своего назначения. Бердяев ратует за единство святости и гениальности, за их взаимопроникновение. Предпосылки к этому он видит в наличии в святости свойств творчества и в творчестве – принципов святости. К последним он относит жертвенный подвиг, творческий экстаз и волю к иному бытию.

Еще одним доводом Бердяева в пользу творчества жизнетворящего является его идея о трансформации половой энергии в творческую. На этой основе вырастает потрясающее «здание» бердяевского андрогинизма. Видя в половом влечении проявление творческой энергии человека, Бердяев высказывает мысли, явно предвосхищающие теорию сублимации З. Фрейда, только не в психофизиологическом плане, а с позиции духовной сущности человека. Исходя из утверждения Бердяева, что «рождение отнимает энергию от творчества», следует: «Рождающая половая жизнь и есть главное препятствие наступления творческой мировой эпохи».⁴⁵⁰ Прогнозируя дальнейшее развитие человечества, Бердяев определяет его, как преодоление «пола рождающего» и появление «пола творческого». Соответственно, должен преобразиться и человек – из существа разорванной на мужское и женское начала природы, он должен стать существом богоподобной, андрогинной природы.

Закономерно, что неминуемо изменение в осмыслении такого фундаментального чувства, как любовь. Бердяев понимает ее, как священное таинство, как «творческое откровение о человеке». Но при этом философ не связывает любовь с семьей и продолжением рода, утверждая асексу-

⁴⁴⁹ Там же, с. 169.

⁴⁵⁰ Там же, с. 197.

альность подлинной любви иного мира. Бердяев отождествляет любовь с творчеством, обнаруживая в обоих случаях ряд схожих принципов, таких как свобода от норм и ограничений, противность устройению жизни этой и «жертва жизнью». Любовь как творческий акт призвана созидать иную жизнь, преодолевая жизнь эту с присущими ей рождением и смертью, природной необходимостью и моральными ограничениями. Любовь как творчество свободно от забот. Бердяев поэтично называет свободу любви «истиной небесной», подчеркивая ее вне материальную природу. Соединяет любовь с духовным миром ее способность к оргийному (творческому) экстазу. Все это позволяет Бердяеву сделать вывод о творческой сущности любви, ее внеземном характере и нацеленности на будущее человечество и будущий истинный мир. Цель любви, соответственно, – «приобщить к космической мировой иерархии, космически соединить в андрогиническом образе тех, кто были разорваны в порядке природном».⁴⁵¹ Духовная любовь в условиях современного мира, общества и человека недостижима.

Сущность творческого акта в мире этом раскрывается лучше всего в искусстве, творчестве художественном, свободном от законов необходимости и приспособления к «этому миру». «Всякий творческий художественный акт есть частичное преображение жизни. В художественном восприятии мир дан нам уже просветленным и освобожденным, в нем прорывается человек через тяготу мира. В творчески-художественном отношении к миру уже приоткрывается мир иной».⁴⁵² В то же время, именно искусство вскрывает всю несостоятельность человека и человеческого творчества. Теургическое по сути «здание творческого акта» вступает в конфликт с его осуществлением в рамках культуры: «Творится идеальное, а не реальное, символические ценности, а не бытие».⁴⁵³ В этом контексте Бердяев оценивает состояние современной культуры, как «мировой кризис творчества». Он связывает его с кризисом «канонического искусства», предваряющего «творческую религиозную эпоху».

Для того чтобы обосновать лживость классического искусства и выявить его несостоятельность перед лицом грядущих перемен, Бердяев совершает исторический экскурс, обозначая устойчивые антиномические тенденции в искусстве. Так, он сопрягает языческое античное искусство, тяготеющее к совершенству формы, и христианское средневековое, устремленное к иной красоте, трансцендентной этому миру. Столкновение этих творческих начал Бердяев показывает на примере Возрождения, подчеркивая пафос и глубину художников кватроченто и мертвенность апологетов Высокого Ренессанса. Взаимопроникновение языческой телесности (формы) и христианской духовности он видит у первых, тогда как в творчестве последних отмечает «начало упадка и омертвения». В XIX веке двойственность художественного творчества продолжается в полноте романтизма и классицизма, что Бердяев связывает с реакцией искусства на «закон» и «искупление», продиктованные человеку Ветхим и Новым Заветами. Классицизм он связывает с влиянием языческой культуры, а романтизм – с христианской. Эти два принципа подчинения – языческий и

⁴⁵¹ Там же, с. 209.

⁴⁵² Там же, с. 217.

христианский, – выступают в роли универсалий; это два стереотипа развития культуры и искусства вне зависимости от наименований стилей и направлений. «Искусство бывает язычески-классическим или христиански-романтическим не по сущности самого творческого акта (...) а по мировой атмосфере, в которой совершается реализация искусства».⁴⁵⁴ Вариантом этого противостояния Бердяев считает также реализм, как «крайнюю форму приспособления к миру сему», и символизм. Интерпретация символизма Бердяевым весьма противоречива. С одной стороны, в нем, как утверждает философ, «раскрывается истинная природа всякого творчества художественного»; с другой, в нем «трагедия творчества достигает своей вершины».⁴⁵⁵ По мнению Бердяева, символизм – это последнее слово искусства, за которым должно последовать теургическое преобразование человечества и рождение «мистического реализма». «Символизм есть путь, а не последняя цель, символизм – мост к творчеству нового бытия, а не само новое бытие».⁴⁵⁶

Бердяев называет свойство, отличающее символизм от традиционных классических форм, эстетизмом – «выходом из этого уродливого мира в мир красоты».⁴⁵⁷ В этом смысле эстетизм ставит проблемы религиозные, что Бердяев подкрепляет фактом нарушения границ искусства, устремленности к иной жизни. В то же время, философ констатирует, что эстетизм – это еще не теургия, так как красота, к которой он устремлен, «противоположна сущему». Тем самым, эстетизм творит символическую красоту, лишённую реальности, трансцендентную миру этому. В этом заключается трагедия последнего искусства: «Если, с одной стороны, эстетизм подходит к религиозным будням, то, с другой – он вырождается в буржуазный модернизм, в эстетическое гурманство (...) в салонный академизм».⁴⁵⁸ Истинная красота, как считает Бердяев, – это цель не только культуры и искусства, но самой жизни. Приблизиться, познать ее – значит познать истину мира, что доступно лишь посвященному. Но познание красоты и претворение ее в мире – это удел не искусства, а свободной теургии; лишь она творит «красоту как сущее» и преобразует «жизнь в красоте». Характеризуя теургию, как «богочеловеческое творчество», Бердяев говорит о путях к небу, главным из которых является искусство. Но теургия – это уже не искусство, она сверхкультурна. Бердяев использует любопытный термин, чтобы, с одной стороны, уйти от традиционного понимания искусства, как творения «второго мира»; а с другой, – подчеркнуть имманентность христианских добродетелей в нем. Философ называет теургическое искусство пан-искусством, вмещаая в это понятие и соборность, и синтетизм. «Теургия есть универсальное делание. В ней сходятся все виды человеческого творчества. В теургии творчество красоты в искусстве соединяется с творчеством красоты в природе. Искусство должно стать новой, преображенной природой. Сама природа есть произведение искусства, красота в ней есть творчество».⁴⁵⁹

⁴⁵³ Там же, с. 218.

⁴⁵⁴ Там же, с. 227.

⁴⁵⁵ Там же, с. 228.

⁴⁵⁶ Там же, с. 230.

⁴⁵⁷ Там же, с. 233.

⁴⁵⁸ Там же, с. 234.

⁴⁵⁹ Там же, с. 238.

Постановка Бердяевым проблемы творчества, как универсального способа существования человека и мироздания в целом, неминуемо затрагивает не только вопросы эстетики, но и этики. Отказываясь от искупления, а следовательно, и от закона, философ приходит к творчеству и творческой любви. Последняя выступает в качестве высшей морали нового мира и нового общества. Бердяев наделяет творчество полномочиями закона, так как понимает его не как хаос, а как космос. И даже дионисический дух творчества на последней, рубежной черте истории Бердяев видит преображенным, соединенным с аполлонизмом. Это позволяет, с одной стороны, сохранить от саморазрушения человеческую индивидуальность, а, с другой – одарить ее творческим горением и свободой. «Страстная природа человека не может и не должна быть угашена и задавлена, а лишь творчески преображена».⁴⁶⁰ Тем самым, Бердяев предрекает логический конец гуманистической этики, этики послушания. На смену должна прийти этика творчества, свободная от закона, не ограждающая и ограничивающая бытие человека, но освобождающая его «от подавленности», от «давящего чувствования себя волом». Но это удел уже новой религиозной эпохи. «Только творческая религиозная эпоха приведет к положительному самосознанию человека, освободит от тяжести исключительно отрицательного самосознания. В этике творчества будет вдохновение новой, не бывшей еще жизни. Это – жизнь в Духе, а не в мире».⁴⁶¹

Отрицание формальных основ взаимоотношений внутри общества приводит Бердяева и к иному его осмыслению. Стержнем этих отношений философ считает любовь, способную, по его мнению, привести к «общению в Духе». Бердяев говорит об иерархическом устройстве мира и космоса. Но эта иерархия находится исключительно в духовной сфере, поэтому и применяемый мыслителем термин – аристократизм – имеет не формальное, а сущностное значение, характеризующее «внутреннего человека», а не «внешнего». Интерпретация аристократии Бердяевым весьма близка ницшеановской: «Аристократия есть единственно должная, желанная, нормальная, космическая форма властвования в мире, ибо это - властвование внутреннего человека, властвование призванных и великих. Это – аристократия жертвенного служения».⁴⁶² По сути речь идет, и на это указывает сам философ, об обитателях Града Божия. Бердяев отрицает эволюционное Его обретение; он, скорее, мыслит как христианин, утверждая, что «должна сгореть всякая ветхая общественность, всякое государство, всякое право, всякое хозяйство».⁴⁶³ Не преобразования, не реформы способствуют обретению «лучшей доли», а исключительно «личности в Духе рожденные». Перед нами образец апокалипсического миропредставления, облеченного в философскую плоть.

Сутью представления Бердяева о грядущей религиозной творческой эпохе является идея достижения миром космического совершенства. Последнее отрицает как совершенную культуру, так и личное совершенствование. Философ говорит о достижении такого совершенства, когда «совершенство человека и совершенство его созиданий» будет единым творческим актом, когда сам

⁴⁶⁰ Там же, с. 256.

⁴⁶¹ Там же, с. 257.

⁴⁶² Там же, с. 272.

⁴⁶³ Там же, с. 275.

человек «претворится в творческий акт». Этой мистерии творчества Бердяев предпосылает максимальное развитие культуры и ее окончательную секуляризацию; и только когда культура себя исчерпает, достигнув предельных своих высот, должен произойти окончательный отказ от нее, ее «преодоление изнутри». Настанет третья мировая эпоха – эпоха религиозного творчества, в которой ценности и достижения будут уже не символическими (культурными), а реалистическими, бытийственными. Главным условием достижения новой религиозной эпохи и, соответственно, Второго Пришествия Христа Бердяев видит радикальное изменение в сознании самого человека: «Апокалиптическое самочувствие тогда лишь приведет к новой религиозной жизни, когда оно станет активно-творческим, не будет пассивным выжиданием».⁴⁶⁴ В этом смысле философ видит предпосылки кризиса культуры и жажду нового творчества в глубинах русской души, которая «хочет не меньшего, чем полного преображения жизни, спасения мира».⁴⁶⁵

Именно со спасением сопрягает Бердяев творчество, видя в нем, с одной стороны, проявление богом данной человеческой свободы, а с другой, исполнение воли Божьей. Тем самым, творчество в философии Бердяева получает особое осмысление – как «антропологическое откровение». Последние акценты философ расставляет в статье 1926 г. «Спасение и творчество», которая годом позже была предпослана немецкому переизданию «Смысла творчества». Здесь Бердяев устанавливает связь между спасением и творчеством, в рамках которой творчество выступает одним из средств спасения человека, наряду с послушанием и искуплением. Причем этот путь мыслится им, как завершающий цикл мировой истории; это явление не только воли Бога, но и человека, акт их сотворчества. «Творчество (...) богочеловечно, оно есть обнаружение избыточной любви человека к Богу, ответ человека на Божий зов, на Божье ожидание».⁴⁶⁶

По свидетельству самого философа, изложенного в его философской автобиографии «Самопознание», в книге «Смысл творчества» заключена основная тема всей его жизни – «проблема человека, его назначения, оправдания его творчества».⁴⁶⁷ Автор подробно останавливается на основной идее своей книги, продолжая проблематику «Спасения и творчества». Бердяев еще раз обозначает центральную проблему исследования, которая не есть христианское оправдание творчества, а оправдание самим творчеством, ибо оно есть антроподицея, «ответ человека Богу». Соответственно, творчество есть проявление как человеческой свободы, так и несвободы, проявление воли Бога. Бердяев особо подчеркивает, что «творчество человека не есть требование человека и право его, а есть требование Бога от человека и обязанность человека. Бог ждет от человека творческого акта как ответа человека на творческий акт Бога».⁴⁶⁸ Подкрепить свои философские интуиции какими-либо доказательствами Бердяев не считает нужным, да и возможным, так как не существует Откровения Бога о творчестве человека, что лишило бы последнего его свободы. Бо-

⁴⁶⁴ Там же, с. 309.

⁴⁶⁵ Там же, с. 301.

⁴⁶⁶ Бердяев Н.А. Спасение и творчество//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 1. М., 1994, с. 366.

⁴⁶⁷ Бердяев Н.А. Самосознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991, с. 102.

⁴⁶⁸ Там же, с. 209.

лее того, саму книгу и ее проблемы философ называет не «результатом философской мысли, это был пережитый внутренний опыт, внутреннее озарение».⁴⁶⁹ Бердяев так обосновал характер и вообще наличность своего философского творчества, подчеркивая свободу от переживаний по поводу подчас нелицеприятной критики: «Я пишу, потому, что внутренний голос повелевает мне сказать то, что я услышал, пишу, потому что не могу не писать (...) Писание есть для меня почти физиологическая потребность (...) Творчество было для меня погружением в особый, иной мир, мир свободный от тяжести, от власти ненавистной обыденности».⁴⁷⁰ Таким образом, перед нами практическое осуществление творческого подвига человека, хотя сам автор называет свой философский опыт всего лишь предваряющим действительную философию истинного творчества.

Не случайно, что Бердяев понимает творчество не как традиционное созидание каких-либо ценностей; для него это, прежде всего, сам процесс творческого горения, «потрясение и подъем всего человеческого существа, направленного к иной, высшей жизни, к новому бытию».⁴⁷¹ В автобиографии он делится осознанием своей греховности и передает испытанное им, в результате этого осмысления, чувство подавленности. Для преодоления этого состояния, ибо осознание и переживание греха лишь усиливает «тьму» внутри себя, – необходимо, чтобы «сознание греховности» перешло в «сознание творческого подъема». Состояние творческого опьянения не есть поглощенность собой, скорее, как отмечает Бердяев, это «выход из себя», «прорыв в бесконечность».

Именно в этом переживании творческого полета и созидании противоположного ему творческого продукта Бердяев увидел трагическое несовпадение и глобальную проблему культуры человечества, разрешить которую в условиях современного мира невозможно. Для этого перехода от создания культуры к творчеству бытия сам человек должен понять свое предназначение, почувствовать в себе силы и свободу к творчеству. С этим связана и постановка в этом контексте еще одной, подчиненной темы: «Возможен ли и как возможен переход от символического творчества продуктов культуры к реалистическому творчеству преображенной жизни, нового неба и новой земли».⁴⁷² Для этого человек в своем творчестве должен перестать приспосабливаться к этому миру, перестать решать его бытийственные проблемы, угождать общественным вкусам и требованиям конкретного заказчика, с целью иметь материальную выгоду. Единственная цель творческой активности человека – это приближение к истине и самораскрытие в ней, то есть осуществление своего призвания.

Культура в ее традиционном понимании подходит к своим пределам, она все больше и больше исчерпывает себя. Этот кризис Бердяев характеризует как конфликт все возрастающей жажды творчества и усиливающейся неудовлетворенности результатами этого творчества. Философ называет этот феномен современной культуры «творческим бессилием», суть которого заключается в несовпадении творческого задания и творческого осуществления. «Все продукты челове-

⁴⁶⁹ Там же, с. 208.

⁴⁷⁰ Там же, с. 222-223.

⁴⁷¹ Там же, с. 211.

⁴⁷² Там же, с. 216.

ческого творчества несут на себе печать земной тяжести. Они не есть высшее бытие, высшая жизнь. Они получают формы, не соответствующие творческому подъему, и поэтому результаты творчества глубоко не удовлетворяют творца. В этом основное противоречие творчества».⁴⁷³ Сравнивая современников с мастерами Ренессанса, Бердяев отмечает их внутреннюю раздвоенность, противоречивость, неудовлетворенность результатами своего творчества. Раздвоенное сознание не позволяет им в полной мере насладиться творчеством, в отличие от своих великих предшественников, которым именно ощущение «радости творчества» давало «возможность быть великими мастерами». Это осознание кризиса творчества в условиях современной культуры, переживаемое в конце XIX века как никогда остро, Бердяев считает «самой сильной и глубокой стороной нашей эпохи»,⁴⁷⁴ а также «симптомом конца Ренессанса».

За эпохой культуры открывается эра творчества, которая будет концом мира этого. Бердяев говорит о предвестниках грядущей эпохи, ставя вопрос о нарушении границ искусства. В этой связи он называет имена Н. Гоголя, Л. Толстого, Ф. Достоевского, Ф. Ницше, Г. Ибсена, символистов, выразивших своим творчеством умонастроения эпохи. Именно в искусстве философ видит, одновременно, и проявление кризиса культуры, и «упреждение преобразования мира». Именно искусству, по его мнению, свойственны катарсическое и освобождающее воздействие на человека. И именно через искусство, через художественный акт демоническое преобразуется в божественное, тьма отступает перед сокрушительной силой света.

Подробный анализ кризисной ситуации в искусстве Бердяев дает в работе 1918 года «Кризис искусства». Философ характеризует кризис, как нарушение искусством своих границ, как внутренних, отделяющих один вид от другого, так и внешних, различающих искусство от не искусства. Указанная выше причина – несовпадение творческого задания и творческого осуществления – здесь детализируется Бердяевым. Он подчеркивает жажду творить «еще никогда не бывшее». В результате человек не только не создает нового бытия, но он не может уже создать и совершенных произведений. Для первого он использует не те средства и методы, нацеленные лишь на конечное произведение искусства; с точки зрения совершенного произведения, оно уже не удовлетворяет человека, так как он жаждет совершенной жизни, а не совершенной формы. В поиске выхода из сложившегося тупика, искусство рождает новые формы и методы, которые Бердяев группирует в «стремления синтетические и аналитические». Синтетизм он связывает со Ст. Малларме, Р. Вагнером и символистами, тогда как модернистские школы, и прежде всего, кубизм и футуризм, он определяет как аналитизм в искусстве. Обе тенденции в равной степени нарушают сложившуюся в культуре структуру искусства: первые – своим стремлением к синтезу искусств, к мистерии; вторые – к «аналитическому расчленению внутри каждого искусства».

Синтетизм в искусстве Бердяев объясняет тягой современного человека к органичности, соборности, к мистерии. Символизм явил собою опыт преодоления дискретности, разорванности

⁴⁷³ Бердяев Н.А. Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 1. М., 1994, с. 399.

современного мира через придание искусству древних органических форм. В качестве наиболее ярких образцов сакрального искусства выступают античное и средневековое наследие. Именно в эти эпохи искусство было органично: оно подчинялось религиозной идее и существовало в синтетическом согласии всех своих компонентов. Теоретиком синтетических тенденций в современном искусстве был Вяч. Иванов, которого Бердяев характеризует как замечательного поэта и блестящего теоретика, однако подчеркивая несвоевременность его теоретических изысканий – слишком далеки, на его взгляд, соборные устремления Иванова от «нашей несоборной эпохи». Иванов, по мнению Бердяева, – «вечный александриец»; и его проповедь теургической соборности искусства не от мира иного, а от мира нашего: «От проповеди его веет реминисценциями и отражениями старых культур».⁴⁷⁵ В качестве образцов синтетического искусства Бердяев приводит имена М. Чюрлениса и А. Скрябина. В первом случае мы имеем попытку по преимуществу живописного синтетизма, во втором – музыкального. Говоря о Чюрленисе, философ подчеркивает его стремление к синтезу живописи и музыки и созданию универсального языка, способного «выразить свое космическое чувствование, свое ясновидческое созерцание сложения и строения космоса».⁴⁷⁶ Тем не менее, Бердяев отмечает несовпадение мистических прозрений художника и их живописного воплощения, в результате чего рождается чувство неудовлетворенности его искусством. Если в данном случае Бердяев допускает недостаточную живописную одаренность художника, то в широком смысле он считает, что «стремление к синтезу искусств и навязывание искусству мистики могут разрушать художественную форму».⁴⁷⁷ В то же время, критик нисколько не сомневается в музыкальном гении другого представителя синтетизма – А. Скрябина: «Я не знаю в новейшем искусстве иного, в ком был бы такой иступленный творческий порыв, разрушающий старый мир и создающий мир новый».⁴⁷⁸ Философ видит в творчестве Скрябина столь желаемое совпадение его мироощущения и его музыки. Но даже в этом исключительном случае имеется прецедент нарушения границ искусства. Скрябин грезил мистерией, основанной на синтезе искусств, которая уже не будет законченным произведением, ибо с ее началом закончится существование этого мира. Бердяева восторгает замысел Скрябина, но, в то же время, он высказывает свои сомнения о его осуществимости.

Итак, на примере Скрябина Бердяев увидел тот путь, по которому движется синтетическое искусство: несомненно, это путь мистерии. С позиции искусства – это очевидное нарушение всех и всяческих его границ; с точки зрения будущего – это упреждение необходимости преодоления замкнутости творчества на своих узко ремесленных проблемах, это предвкушение творческой свободы человека. Ставя теургию за рамки искусства и культуры, Бердяев отмечает пророческую миссию синтетических исканий; однако, он предупреждает о невозможности и даже опасности ее

⁴⁷⁴ Там же, с. 399.

⁴⁷⁵ Бердяев Н.А. Кризис искусства//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 2. М., 1994, с. 401.

⁴⁷⁶ Там же, с. 401.

⁴⁷⁷ Там же, с. 401.

⁴⁷⁸ Там же, с. 402.

преждевременного появления. Религиозная норма не может господствовать над искусством в такой же мере, как и в духовной жизни человека. Соответственно, только достигнув внутренней духовной цельности, когда религиозность будет имманентной человеческому существу, он будет способен к теургическому искусству. Путь мистерии, предлагаемый синтетическим искусством, Бердяев считает несостоятельным, так как необходимым условием теургии является отказ от привычных образов и форм. «Путь к нему лежит не через охранение старого искусства и старой культуры, не через возврат к прошлому и не через реставрацию сакрального искусства мира античного и мира средневекового; путь к нему лежит через жертвенную решимость пройти тот процесс расщепления, распластования и распыления, симптомы которого мы видим в кубизме и футуризме».⁴⁷⁹

Если художественные синтетические явления стремятся достичь органичности, цельности, преодолевая, тем самым, разорванность мира; то аналитические искания, «расщепляющие и разлагающие всякий органический синтез», выявляют всю глубину и необратимость кризиса современного искусства. Бердяев подробно останавливается на таких новейших течениях, как кубизм и футуризм, выявляя и подчеркивая их аналитическую сущность. По мнению философа, кубизм сделал первый шаг в деле разрушения привычных связей элементов целого, как в человеке, так и в мире: «Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластывается, распыляется».⁴⁸⁰ Второй шаг заключается в осмыслении новой реальности; и это – удел футуризма во всем многообразии его разновидностей: «Это – сплошное нарушение черты оседлости бытия, исчезновение всех определенно очерченных образов предметного мира (...) В искусстве футуристическом стирается грань, отделяющая образ человека от других предметов, от огромного машинизированного чудовища, именуемого современным городом».⁴⁸¹ Бердяев отмечает тотальный интерес футуристов к материи в ущерб духовности человека и человечности как таковой. В доказательство философ активно цитирует манифесты Ф. Маринетти, акцентируя внимание на его приверженности веществу, а не чувству, материи в противовес человеку. Это позволило Бердяеву выявить скрытое противоречие футуризма: воспевать движение через отрицание его источника, каковым является человек. В этом отказе современного искусства от человека как высшей ценности мира критик так же видит проявление кризиса.

В качестве причины столь радикального изменения «лица» искусства Бердяев указывает на машину, вошедшую в жизнь человека и навсегда нарушившую ее органичность. В факте вторжения машины в наше бытие он видит не только социальные последствия, но и изменения космического порядка: «Машинизация и механизация – роковой, неотвратимый космический процесс».⁴⁸² Именно отражением в искусстве процесса машинизации Бердяев считает футуризм. Футуризм «поэтизирует» машину, отказывая в красоте природному миру и человеку. Причем эта поэтизация

⁴⁷⁹ Там же, с. 413

⁴⁸⁰ Там же, с. 404.

⁴⁸¹ Там же, с. 404-405.

⁴⁸² Там же, с. 407.

для Бердяева сопряжена с процессом дематериализации «материального состава космоса», крайним выражением которого в искусстве мыслитель считает освобождение творческого акта от власти предметного мира. Но это еще не есть творчество из ничего. Бердяев оценивает его, как «лишь бессильный творческий жест», что проявляется в интересе футуризма к машине, являющейся элементом объективно-предметного мира. Тем не менее, футуризм стремится выйти за пределы материального мира, доказательством чего служит отрицание им человека, как источника движения все тех же машин. В этих «судорожных попытках проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости»⁴⁸³ Бердяев видит главную проблему и смысл кризиса пластических искусств.

Возврата к привычным классическим формам, по его мнению, быть уже не может. В этом контексте футуризм выступает как некий предел искусства, та черта, за которой лежит уже иная область человеческого бытия – область свободного творчества, теургии. Именно механизация выступает своеобразным инструментом освобождения от тотального господства материи. Бердяев убежден, что только таким образом творческий дух, который «неистребим», способен обрести свободу. «В этом – метафизический смысл явления машины в мир»,⁴⁸⁴ – пишет он. Не случайно, что из футуристов Бердяев выделяет именно А. Белого. Причина такого предпочтения заключается в том, что Белый в своем литературном наследии не только дает образец расплывления художественного образа, но и устремляет свое творчество к духовным глубинам человека и космическим высотам мироздания. «Он уловляет новый космический ритм (...) идет к иным мирам, в то время как футуристы в слепоте идут к зияющей пустоте».⁴⁸⁵

Проблема синтетизма и аналитизма, или иначе, символизма и футуризма получила у Бердяева еще один аспект освещения – через проблему упадочничества и варварства. Философ, обращаясь к истории, выявляет характерную смену упадка культуры новым варварством; к таковому он относит упадок античной культуры и зарождение варварской, с точки зрения предшественницы, христианской культуры. То, что происходит в современной культуре, Бердяев также сопрягает с явлениями упадка и варварства, ассоциируя их, соответственно, с декадентством и футуризмом. Но, в отличие от предыдущих эпох, нынешний упадок и современное варварство требуют, по мнению Бердяева, радикального обновления за счет «более глубокого слоя бытия, еще не претворенного в культуру». Философ видит в футуризме именно то оружие, которое позволит человеку выйти за всяческие пределы предметности и материи. Перед человечеством открывается принципиально иной путь – не к возрождению культуры, а к ее претворению в жизнь. «Является такое чувство, что покровы культуры, вечно-классической культуры, канонической культуры, разодраны навеки и не может уже быть возрождения в старом смысле слова, которое всегда было возвратом к античности (...) Через культуру лежит путь вверх и вперед, а не назад, не к докультурному состоянию, это – путь претворения самой культуры в новое бытие, в новую жизнь, в новое небо и

⁴⁸³ Там же, с. 409-410.

⁴⁸⁴ Там же, с. 413.

новую землю».⁴⁸⁶ В этом процессе синтетизм выступает как проявление крайнего кризиса, заключающая в себе всю противоречивость своего времени; в то же время, аналитизм, являя собой пророчески цельное явление, пребывает в варварски младенческом неведении о своей силе и судьбоносной цели.

Бердяев констатирует сложность современной ситуации в культуре в связи с ее неоднородностью. Он убежден, что искусство, как активный творческий элемент культуры, должно до конца пройти свой путь, вплоть до самоотрицания. В конце же этого пути человечество ожидает вхождение в «новый мировой эон, в котором всякое творчество будет уже продолжением Божьего творения мира».⁴⁸⁷ Можно согласиться и с Ф. Достоевским, утверждавшим, что именно «красота спасет мир», можно принять и менее метафорическое признание Бердяева о «творчески-активном понимании Апокалипсиса». В обоих случаях констатируется несовершенство мира и человека в их настоящем состоянии и необходимость преобразования всей действительности и, прежде всего, человеческой. Воля и свобода к этому преобразению заложены в человеке; его задача – почувствовать их в себе и выполнить свой долг перед Богом, перед миром и перед самим собой. «Конец есть дело Бого-человеческое, которое не может совершаться без человеческой свободы, есть «общее дело», к которому призван человек. Поэтому я защищаю творчески-активный эсхатологизм»,⁴⁸⁸ – напишет позже Бердяев в своей автобиографии.

⁴⁸⁵ Там же, с. 412.

⁴⁸⁶ Там же, с. 418.

⁴⁸⁷ Там же, с. 419.

⁴⁸⁸ Бердяев Н.А. Самосознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991, с. 308.

Эстетический соблазн о. Павла Флоренского

Религиозно-философский ренессанс в России – явление уникальное, принципиально отличное от западной школы. Впервые так близко сошлись проблемы философские и богословские. Это схождение происходило, прежде всего, по инициативе и со стороны философии, которая, затронув основополагающие вопросы духовной культуры и базируясь на богатом религиозном опыте, вскоре окрасилась религиозным смыслом. Николай Бердяев в работе «Русская идея» так характеризует это явление: «На Западе существовало резкое разделение между богословием и философией, религиозная философия была редким явлением, и ее не любили ни богословы, ни философы. А в России в начале века философия, которая очень процветала, приобрела религиозный характер и исповедание веры обосновывалось философски».⁴⁸⁹

Одним из проявлений устремленности философии и культуры в целом к духовным основам было принятие священства выходцами из интеллигентной среды в нарушение существовавшей в России «жреческо-кастовой» замкнутости. Среди наиболее ярких имен, таких как С. Соловьев, С. Дурьлин, С. Булгаков, значительное место занимал Павел Александрович Флоренский. Бердяев считал его «очень характерной фигурой ренессанса». Многие современники называли его «русским Леонардо», подчеркивая образованность и даже энциклопедизм, широкий кругозор и профессионализм в самых разных областях, а подчас отмечая гениальность его дарования. Сергей Булгаков в Некрологе так характеризует своего сподвижника: «Из всех моих современников, которых мне суждено было встретить за мою долгую жизнь, он есть величайший (...) Отец Павел был для меня не только явлением гениальности, но и произведением искусства: так был гармоничен и прекрасен его образ».⁴⁹⁰ Не иначе, как «гением, явлением исключительным в истории человечества» называет Флоренского Н.М. Зернов.⁴⁹¹

Флоренский явил собою новый тип священника, соединившего глубокую веру, основанную на личном духовном опыте, и культуру ума, как результат воспитания, образования и, несомненно, природного дарования. «В о. Павле, – писал С. Булгаков, – встретились и по-своему соединились культурность и церковность, Афины и Иерусалим, и это органическое соединение само по себе уже есть факт церковно-исторического значения».⁴⁹² Далеко не все считали подобный симбиоз церковности и учености позитивным в оценке наследия и в целом личности П. Флоренского. В своих работах Флоренский развивает не устоявшиеся традиции церковного богословия, сложившегося в XVIII веке, а уходит в древнее прошлое допетровской Руси, что у современников вызывало двоякую оценку. С одной стороны, признавая необычность используемого материала и под-

⁴⁸⁹ Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века//П.А. Флоренский: Pro et contra. СПб., 2001, с. 388.

⁴⁹⁰ Булгаков С.Н. Священник о. Павел Флоренский//П.А. Флоренский: Pro et contra. СПб., 2001, с. 391.

⁴⁹¹ Зернов Н.М. Русское религиозное возрождение XX века. Гл. IV. Расцвет литературы и искусства//П.А. Флоренский: Pro et contra. СПб., 2001, с. 451.

⁴⁹² Булгаков С.Н. Священник о. Павел Флоренский//П.А. Флоренский: Pro et contra. СПб., 2001, с. 395.

ходов, Флоренского все же признавали как представителя ортодоксального христианства, иногда подчеркивая его связь с традициями русских славянофилов. Это отмечает в частности В. Розанов: «Флоренский – вождь нового поколения русских славянофилов. Множество сердец и умов в Москве и даже Петербурге находятся под его влиянием. Познания его и эрудиция колоссальны, и он горит громадным энтузиазмом поиска истины. Он показался мне святым, так необычен и исключителен был дух его».⁴⁹³ С другой стороны, многие русские философы видели в учении Флоренского нечто, чуждое православию. Степень отхода от ортодоксии у разных критиков обозначена по-разному. Так В.В. Зеньковский в разделе своей «Истории русской философии», посвященном метафизике всеединства, говорит о православной основе учения П. Флоренского. Но только как основе, так как к ней присовокуплен «опыт «цельной» народной души», «окультизм», «синтетическое зрение» у святых и в народном сознании».⁴⁹⁴ Тем самым, Зеньковский отмечает двойственность учения Флоренского, благодаря включению «внецерковных идей»: «Он хочет сохранить всецелую верность традиции церкви и в то же время выразить свои новые идеи».⁴⁹⁵ В конце концов, Зеньковский приходит к выводу об использовании Флоренским метода «церковного облачения», тем самым, ставя под сомнение ортодоксальность его учения. Критик видит в этой увлеченности церковной формой, наряду с нетипичным материалом и идеями, проявление нового религиозного сознания, носителем которого он считает отца Павла.

Прямо противоположное мнение с точки зрения нового религиозного сознания предлагает Н. Бердяев в статье «Стилизованное православие». Философ отмечает архаическую направленность учения Флоренского, при которой невозможны ни свобода, ни творчество. Анализируя книгу П. Флоренского 1914 года «Столп и утверждение истины», Бердяев отмечает, что «враждебна эта книга новой религиозной жизни, духу творческому. Свящ. Флоренский с огромными духовными усилиями заглушил в себе ростки новой жизни, умертвил в себе новую душу».⁴⁹⁶ Бердяев проводит иную параллель; он возводит учение Флоренского не к новому религиозному сознанию, а к художественному эстетизму рубежа XIX и XX веков, говоря о нем как о «первом явлении эстетизма на почве православия».⁴⁹⁷ Свое утверждение Бердяев подкрепляет весомыми аргументами, главный из которых – это стилизаторство Флоренского под архаические православные формы. Тем самым, русский философ, по мнению критика, порождает «православие сложных и рафинированных эстетических отражений», сам выступая представителем «православия периода упадка», истинным «александрийцем».⁴⁹⁸ В то же время, Бердяев не отказывает Флоренскому в таланте, характеризуя его, как «блестящего, даровитого, изысканно умного», но не философа, а, скорее, литератора. «Слабее в нем творческий синтез. В нем есть углубленность, но нет полета, нет шири.

⁴⁹³ Цит. по кн.: «П.А. Флоренский: Pro et contra. СПб., 2001, с. 450.

⁴⁹⁴ Зеньковский В.В. История русской философии. Метафизика всеединства//П.А. Флоренский: Pro et contra. СПб., 2001, с. 425.

⁴⁹⁵ Там же, с. 426.

⁴⁹⁶ Бердяев Н.А. Стилизованное православие (Отец Павел Флоренский)//П.А. Флоренский: Pro et contra. СПб., 2001, с. 281.

⁴⁹⁷ Там же, с. 264.

Ученый в лучшем смысле этого слова и своеобразный художник-стилизатор в нем преобладают над мыслителем и философом».⁴⁹⁹ С точки зрения Бердяева, православие и стилизаторство не совместимы, так как православие, его сущность «не нуждается во внешних охранениях и стилизованных реставрациях – она таинственно перейдет в новую творческую религиозную жизнь».⁵⁰⁰ Именно поэтому Бердяев считает невозможным для Флоренского проповедовать, ибо эта проповедь не есть проявление творческой свободы и не может быть предварением новой религиозной эры.

В более мягкой форме, но с теми же замечаниями выступает в своей критической статье «Свет Фаворский и преображение ума» Е.Н. Трубецкой. Он, как и Н. Бердяев, говорит о связи Флоренского с «древним христианским преданием» с целью «приблизить к сознанию людей веру отцов».⁵⁰¹ В то же время, критик подчеркивает опору Флоренского не на традиции официального богословия, а на церковную практику, в частности, на богослужение и православную иконографию. Для осмысления учения Флоренского Трубецкой считает важным свойственный ему фактор включенности субъективного мотива – личного духовного опыта. «Главный источник его – не какие-либо литературные образцы, а собственные мучительные переживания, проверяемые коллективным, *церковным* опытом».⁵⁰²

Интересна еще одна ремарка по поводу православия Флоренского. О «соблазне» в рамках православия пишет в статье «Отец Павел Флоренский» С.А. Левицкий. Критик подчеркивает несомненность православных истоков творчества философа, к которым, однако, присоединяются совсем не ортодоксальные идеи. Это дает основание критику характеризовать Флоренского, скорее, как «глубокого мистика, хотя и превосходно владеющего даром острой аналитической мысли».⁵⁰³ Близкую интерпретацию мы встречаем на страницах исследования Г.В. Флоровского «Пути русского богословия». Автор отмечает «налет *богословской прелести*» на сочинениях Флоренского. Природу этой прелести критик видит в отходе от основ православия в платонизм и древние религии и даже в оккультизм и магию. В этом Флоровский обнаруживает связь учения Флоренского с поздним западноевропейским романтизмом; в обоих случаях неизменно присутствуют эстетизм и мистицизм. Причем Флоровский в этом видел не столько личную трагедию отца Павла, сколько проявление народившейся и усиливающейся тенденции в русской духовной культуре: «Здесь была несомненная муть в самом религиозном опыте, муть двоящихся мыслей и двойных чувств, муть эротической прелести... На русское богословие надвигался эстетический соблазн, как прежде мо-

⁴⁹⁸ Там же, с. 265.

⁴⁹⁹ Там же, с. 267.

⁵⁰⁰ Там же, с. 282.

⁵⁰¹ Трубецкой Е.Н. Свет Фаворский и преображение ума//П.А. Флоренский: Pro et contra. СПб., 2001, с. 291.

⁵⁰² Там же, с. 287.

⁵⁰³ Левицкий С.А. Отец Павел Флоренский//П.А. Флоренский: Pro et contra. СПб., 2001, с. 445.

ралистический, и книга Флоренского⁵⁰⁴ была одним из самых ярких симптомов этого искушения».⁵⁰⁵

Философско-критическое наследие П.А. Флоренского весьма неоднородно. Оно включает сочинения малых и больших форм; касается локальных и конкретно очерченных вопросов, наряду с работами, претендующими на системное изложение. Не менее разнообразна сфера интересов Павла Александровича: метафизика, гносеология, философия творчества, теория символа и многое другое. Но через все работы красной нитью проходит представление Флоренского о Божественной Красоте, которую он мыслит не свойством и не качеством мира и его элементов, но их сущностью. В этом смысле весьма показателен «разговор» П. Флоренского с К. Леонтьевым, изложенный в XXVII письме его трактата «Столп и утверждение истины». В нем Флоренский противопоставляет онтологическому толкованию красоты Леонтьева собственное представление о ее метафизическом, сущностном характере. «Т а м красота – лишь оболочка, наиболее внешний из различных, «п р о д о л ь н ы х» слоев бытия; а т у т – она не один из многих продольных слоев, а сила, пронизывающая в с е слои п о п е р е к». ⁵⁰⁶

Тем самым, Флоренский приходит к толкованию Красоты, как Божественной энергии, воли, действующей в мире в единстве с Истиной и Добром. В этом он близок Вл. Соловьеву с той разницей, что не отождествляет Истину, Добро и Красоту со Святой Троицей напрямую. Он связывает эту триаду с непосредственной духовной жизнью человека, рассматриваемой с трех позиций «Я», «Ты», «Он». «Духовная жизнь, как из Я исходящая, в Я свое средоточие имеющая – есть Истина. Воспринимаемая как непосредственное действие другого – она есть Добро. Предметно же созерцаемая третьим, как во вне лучащаяся – Красота».⁵⁰⁷ В то же время, Флоренский переносит этот принцип на образ Троицы, усматривая в согласовании Ее ипостасей ту же закономерность. Бог Отец являет собою знание о человеке; Его любовь воплощена через Сына; а радость от подобия своего – через Духа Святого. Установление этой аналогии Флоренский считает возможным, так как мыслит Бога высшим принципом, законом по отношению к миру; мир же – отображением Его величия, наиболее адекватным из которых является человек.

В этой системе координат – Бог-мир-человек, – Флоренский рассматривает и остальные частные вопросы и дает им специфическую оценку. В том числе он моделирует свою теорию познания, главной идеей которой становится познание через пресуществование, обожение человека. Флоренский называет этот феномен со-действием, в ходе которого и проявляются Божественные энергии и силы (дары по отношению к человеку) – Истина, Любовь (Добро) и Красота. В этом случае Бог осмысливается человеком как Истина, причем не в качестве абстрактной идеи, а вполне конкретно, «как познаваемый реальный объект».⁵⁰⁸ В то же время, процесс явления истины Фло-

⁵⁰⁴ Речь идет о книге 1914 года «Столп истины. Опыт православной теодицеи».

⁵⁰⁵ Флоровский Г.В. Пути русского богословия//П.А. Флоренский: Pro et contra. СПб., 2001, с. 361.

⁵⁰⁶ Флоренский П. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в 12-ти письмах. М., 1914, с. 585-586.

⁵⁰⁷ Там же, с. 75.

⁵⁰⁸ Там же, с. 74.

ренский именуется любовью, не разводя их и не противопоставляя друг другу. «И то, и другое – лишь стороны одного и того же таинственного факта, – вхождения Бога в меня, как философствующего субъекта, и меня в Бога, как объективную истину».⁵⁰⁹ Такого рода со-действие Флоренский трактует, как истинный путь приобщения человека к Божественному миру, то есть к «любви существенной».

Мы уже сталкивались с похожей концепцией приобщения человека к Высшей Истине через религиозно-мистическое обожение в разговоре об античных мистериях Диониса. В обоих случаях подразумевается наличие духовной связи между человеком и Богом. Но если дионисизм мыслит приобщение к Божественной истине как исключительно человеческую деятельность, то Флоренский трактует этот процесс в контексте православия, то есть как проявление любви Бога к человеку. В «Столпе истины» он пишет: «Бог, знающий меня, как творение свое; любящий меня через Сына, как «образ» свой, как сына своего; радующийся мною в Духе Святом, как «подобием» своим, активно знает, любит и радуется мною, ибо я дан Ему. Источником знания, любви и радости является тут сам Бог».⁵¹⁰ Тем не менее, философ часто обращается к античному мистическому опыту. В том числе, он строит теорию символа на посыле о единстве и противоположности Диониса и Аполлона, в определенном смысле повторяя опыт Ф. Ницше, но без ссылок на последнего. В работе 1922 года «Иконостас» Флоренский подробно излагает свое видение творческого акта, как процесса восхождения художника к Божественной Истине и дальнейшее его нисхождение к миру, сопровождающееся созданием символических образов, в которые он облачает результаты своего духовного прозрения. Эти боговдохновенные образы, по мнению Флоренского, и есть суть художественного произведения, а само «художество есть оплотневшее сноведение».⁵¹¹ Первую силу, возбуждающую художника на восхождение к горнему миру, Флоренский связывает с богом Дионисом, а вторую, провоцирующую на символизацию бытия – с Аполлоном. Налицо аналогия с ницшеановской трактовкой Диониса как бога опьянения, а Аполлона – как бога сноведения.

Тем не менее, существует принципиальное расхождение позиций Флоренского и Ницше относительно мира и красоты. Ницше в большей мере пантеист: не признавая Бога, как надмирную (точнее, до-мирную) силу, он переносит акцент на сам физический мир, подчеркивая его прозаичность. Природа красоты – исключительно символическая. Но символы эти не выявляют ни глубины мира, ни отражают его красоты; они – суть человеческая самозащита от безликости и, добавим, бездуховности мира. Символ – это смысл, привнесенный человеком в этот мир, являющийся его «метафизическим утешением».

С другой стороны подходит к символической природе искусства Флоренский. Его космогонические воззрения в гораздо большей мере приближены к платоновскому идеализму. Основой мироустройства Флоренский считает Бога – начало целостное, неделимое, неразложимое и не-

⁵⁰⁹ Там же, с. 74.

⁵¹⁰ Там же, с. 75.

ущербное. Чувственно мы созерцаем Бога как свет. «Свет же прекрасен помимо всяких расчленений, помимо формы, – в себе, и он делает собою прекрасным все зримое».⁵¹² Противоположно свету вещество, не пропускающее свет далее себя, что Флоренский именуется «тьмой кромешной». Серединное положение занимает «метафизическая пыль», то, что предшествует оформлению материи, «н и ч т о – пустое пространство, т.е. свет, в котором интенсивность мыслится равною нулю, – чистая в о з м о ж н о с т ь воссиять свету, которого, однако, нет».⁵¹³ Эту первотварь Флоренский связывает с образом Софии Премудрости Божией, рождающей цвет в мире, то есть претворяющей совокупную световую энергию Бога. «Свет есть деятельность Божия, София же – первое огушение этой деятельности, первое и тончайшее произведение ее».⁵¹⁴ Тем самым, Флоренский определяет природу красоты как свет неизреченный, а путь восхождения к ней связывает с «художеством из художеств» – с аскетикой. Философ подчеркивает именно эстетический аспект аскетики, возводя свои рассуждения к древнему смыслу слова «доброта», «обозначающем скорее красоту нежели моральное совершенство».⁵¹⁵ Тем самым, Флоренский утверждает целью аскетики созидание прекрасного человека, отличного от обывателя не только и не столько своими добродетелями, но обладающего, прежде всего, красотой духовной. В то же время, Флоренский оговаривается, что «только очищенное сердце может принять в себя неизреченный свет Божества и стать прекрасным».⁵¹⁶ Это говорит о сближении понятий добра и красоты, которые Флоренский мыслит нераздельно.

Таким образом, источником красоты по Флоренскому, выступает Бог: являя себя миру в свете, тем самым, Он привносит в мир красоту. Познание и созидание этой красоты и, прежде всего, красоты духовной, мыслитель связывает с образом Святого Духа. «Вдохновение, творчество, свобода, подвиг, красота, ценность плоти, религия», – суть Его дары человечеству. Эти категории Флоренский рассматривает как прерывные, противоположные науке с ее подчиненностью логике, причинно-следственным связям, установленным законам и закономерностям.

Данное структурирование на первый поверхностный взгляд кажется странным «препарированием» совокупного образа Троицы. Но это лишь попытка Флоренского спроецировать полноту Бога на целостный, но в то же время, расчлененный образ человека. Философ усматривает в этих проекциях разные исторические типы усвоения человечеством Божественной Истины. Первый тип он связывает с образом Бога Отца и установлением определенного жизненного стереотипа на основе связи Бога и человека как «метафизической причины» и «феноменального следствия». Второй – с образом Бога Сына и культурой Нового времени с ее «закономерным, логическим мирозерцанием». Соответственно, третий тип – это усвоение даров Духа Святого, на чем должна будет

⁵¹¹ Флоренский П. Иконостас. М., 2005, с. 21.

⁵¹² Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1914, с. 98.

⁵¹³ Там же, с. 58-59.

⁵¹⁴ Флоренский П. Небесные знамения (Размышление о символике цветов)//Священник Павел Флоренский. Собр. соч. I. Статьи по искусству. Paris, 1985, с. 60.

⁵¹⁵ Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1914, с. 99.

⁵¹⁶ Там же, с. 99.

строиться жизнь человечества в будущем с обязательной «устремленностью к красоте и любовью к Цели».⁵¹⁷ Но каждый из трех типов усвоения Божественной совокупной Истины является образцом «одностороннего ведения» и каждой из Ипостасей, и тем более Божественного совершенства. Аналогичный способ осмысления истории человечества с точки зрения усвоения им Божественного опыта мы встречаем так же у Н. А. Бердяева. Оба мыслителя в рамках своего метода определяют заключительный этап истории, как творческий, созидательный. Но Бердяев осмысливает творчество, даже в тени образа Святого Духа, больше артистически, противопоставляя его послушанию и аскезе. Тогда как Флоренский не мыслит одно вне другого: творчество – это порождение аскезы, так как направлено на созидание нового «тела». «А с к е т и к у , как деятельность, направленную к тому, чтобы созерцать Духом Святым свет неизреченный, святые отцы называли не наукою и даже не нравственной работою, а и с к у с с т в о м , – х у д о ж е с т в о м , мало того, искусством и художеством по преимуществу», – и с к у с с т в о м и з и с к у с с т в », «х у д о ж е с т в о м и з х у д о ж е с т в ».⁵¹⁸

Флоренский дает толкование творческого акта, как перехода из сферы видимого в область невидимого. Но если для аскета важно достичь этого проникновения в горний мир и удержаться в этом состоянии по возможности дольше, то для артистической личности проникновение в сущность мира сопровождается овеществлением духовного знания. Результатом духовного восхождения становится рождение символических образов, которые Флоренский считает сердцем художественных произведений. Он называет художество «оплотневшим сновидением». Процесс перехода через границу дольного и горнего миров дарует творческой личности два рода образов: образы восхождения и образы нисхождения. Первые Флоренский называет «отброшенными одеждами дневной суеты», «накипью души» и «вообще – духовно неустроенными элементами нашего существа».⁵¹⁹ Эти образы философ считает сырьем, лишенным художественности, то есть глубины. В результате рождается искусство механическое, мнимое. Флоренский именует его натурализмом за столь сильную зависимость от образов природного мира: «Натурализм дает мнимый образ действительного, пустое подобие повседневной жизни».⁵²⁰ Напротив, образы нисхождения включают в себе Истину мира, бесценный опыт мистической жизни. Претворяя образы нисхождения в материале, художник созидает произведение символического искусства, тем самым, «воплощает в действительных образах *иной* опыт, и тем даваемое им делается высшей реальностью».⁵²¹

Процесс восхождения-нисхождения, при переводе в плоскость мистики, Флоренский связывает с дионисийскими – восторженность и восхищение, и аполлоническими – видение, – силами. Философ особо оговаривает проблему грез и мечтаний, которые актуализируются перед человеком в момент экстатического подъема. Флоренский выявляет их демоническую природу, пре-

⁵¹⁷ Там же, с. 127.

⁵¹⁸ Там же, с. 99.

⁵¹⁹ Флоренский П. Иконостас. М., 2005, с. 21.

⁵²⁰ Там же, с. 22.

⁵²¹ Там же, с. 22.

достерегая человечество от самообмана, возможного при духовной незрелости: «Это духи века сего пытаются удержать сознание в *своем* мире. Пограничные с миром потусторонним, они, хотя и здешней природы, уподобляются существам и реальностям мира духовного (...) духи и силы отнюдь не «стражи порогов», т.е. не благие защитники заповедных областей, не существа мира духовного, а приспешники «князя власти воздушной», прельстители и обольстители, задерживающие душу у грани миров».⁵²²

Таким образом, Флоренский ставит проблему реализма в искусстве, акцентируя внимание не на традиционном отображении «ликов вещей», а на передаче посредством этих «ликов» их сущности. Тем самым, из богословия и философии он входит в область искусствознания, затрагивая ряд вопросов теории искусства, таких как теория символа и перспектива, предлагая свою критическую оценку современного искусства и его исторических типов.

Разговор о реальности и, следовательно, о реализме Флоренский ведет в двух взаимосвязанных плоскостях – в сфере бытия и в области художества. Отмечая в качестве особенностей физического мира не только трехмерность пространства, но и его существование во времени, то есть изменяемость, подвижность реальности; Флоренский отрицает пустое копирование предметов как претензию на объективную передачу реальности мира. В работе «Смысл идеализма» он приводит в качестве примера крайнее проявление натурализма – фотографию. Фотоизображение «лжет» трижды, тем самым уходя от реальности, а не приближаясь к ней: во-первых, это однофокусный и строго линейный взгляд в пространство; во-вторых, это насильственное преодоление его трехмерности; и, наконец, это уход от проблемы движения, то есть от жизни. «Моментальная фотография искусственно закрепляет момент и точку, создавая иллюзию смерти и неподвижности».⁵²³

Художество в этом смысле обладает значительным преимуществом, но лишь тогда, когда художник способен мертвому материалу сообщить движение реального мира. Эта действенность художественных образов приближает их к образам реальности, сам же художник, по мнению Флоренского, в этом случае «творит образы жизни».⁵²⁴ Он не просто воссоздает, а именно создает реальность, истинность которой находится в прямой зависимости от глубины проникновения силой творчества в сущность мира. На первый взгляд перед нами своеобразное обоснование концепции символизма, строящейся как раз на поиске высшего смысла, который угадывается в образах видимого мира. Именно это разгадывание и составляет суть символистского искусства. Но Флоренский недвусмысленно говорит об односторонности позиции символистов на примере крупнейшего теоретика этой школы Вячеслава Иванова. Философу кажется недостаточным «просвечивание» в художественных произведениях «мира идей или универсалий».⁵²⁵ Этой, в большей мере, механистической картине он противопоставляет синтетическое видение художника, которое не только и не столько закрепляет наше представление о предмете, но способно объединить в одном целост-

⁵²² Там же, с. 22-23.

⁵²³ Флоренский П.А. Смысл идеализма//П.А. Флоренский, священник. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (2). М., 1999, с. 91.

⁵²⁴ Там же, с. 92.

⁵²⁵ Там же, с. 94.

ном образе ряд характеристик и качеств последнего. И тогда идеальная природа мира, в том числе и мира искусств, обретет свойственную всему видимому динамику; а идея претворится в «бесконечный синтез или «бесконечную единицу»». ⁵²⁶ В отличие от реального объекта, его художественная версия будет обладать, наряду с конкретностью, определенной смысловой концентрированностью, так как, то, что мы узнаем об этом предмете в определенном временном процессе, здесь представлено одномоментно, причем со строгой фильтрацией наблюдений. ⁵²⁷

Флоренский приходит к чрезвычайно важному выводу относительно синтетической природы художественного творчества и художественного образа, что сильно отличает его от символистов. Флоренский не теряет прочной связи с образами природы. «Синтетичность и, отсюда, вящая реальность художественного образа осуществляется чрез сращение впечатлений от объекта, т.е. объединением в одну апперцепцию того, что дано в различных моменты и, следовательно, под различными углами зрения». ⁵²⁸ Любопытен вопрос о принципе отбора этих впечатлений и его цели. Флоренский не отвечает на этот вопрос напрямую; но ответ им все же дается в дискурсе о природе символа и символического искусства. В 19 лекции работы 1921 года «Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания» Флоренский дает следующее понятие символу: «Под символом можно разумеать всякую реальность, которая несет в своей энергии энергию другой, высшей по ценности, по иерархии реальности; тем самым эта первая является носительницей, окном в высшую реальность, и с раздроблением низшей меркнет свет и высшей, не сам по себе, а поскольку закрывается окно». ⁵²⁹

Флоренский характеризует символ как реальность производную, одухотворенную изнутри. Поэтому в символе сосуществует не менее двух начал; они не тождественны, не слиянны, но подобны одно другому, причем не внешними признаками, а своим внутренним единством, синергией одного и другого миров. Флоренский акцентирует внимание на различении символа и знака, так как первый «не измышляется кем бы то ни было (...) а *открывается* духом в глубинах нашего существа, в средоточии всех сил жизни и отсюда *изводится*, воплощаясь в ряде последовательных, друг на друге наслающихся оболочек, чтобы наконец родиться от познавшего и давшего ей воплотиться созерцателя». ⁵³⁰ Символ, таким образом, это акт сотворчества человека и Бога, действие человека по наитию свыше, открытие человеком Божественной природы мира. Сам человек не создает символы, он их открывает. Язык символов, по убеждению Флоренского, являет собой сокровенную основу мира и человека; он «заложен в нас в самом творении нас (...) как неотделимый от самого существа нашего, как такой, без которого мы не были бы вообще возможны». ⁵³¹

⁵²⁶ Там же, с. 96-97.

⁵²⁷ Подробнее см.: П.А. Флоренский. У водоразделов мысли//П.А. Флоренский. Христианство и культура. М.-Харьков, 2001, с. 72-95.

⁵²⁸ Там же, с. 98.

⁵²⁹ Флоренский П.А. Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания//П.А. Флоренский, священник. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (2). М., 1999, с. 477-478.

⁵³⁰ Флоренский П.А. Воплощение формы (действие и орудие)//П.А. Флоренский, священник. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (2). М., 1999, с. 424.

⁵³¹ Там же, с. 425.

Тем не менее, у человека есть выбор: идти по пути постижения языка символов или нет. Открытие человеком в глубинах своего внутреннего мира символов высшей реальности и есть истинное творчество, обращенное ко всему человечеству. В этом смысле смыкаются по значению такие понятия, как откровение и творческое прозрение, художник и пророк.

Наиболее выразительным символом, открытым и претворенным в материальном мире человеком, Флоренский считает икону, рассматривая ее, как «окно в другой мир». Икона, являясь по своему внешнему проявлению материальным объектом, в то же время заключает в себе еще и духовную реальность, что и делает ее символом, соединением чувственного и духовного компонентов. Флоренский описывает пути возможного разрушения символа, связывая их с двумя факторами жизни современного общества: натурализмом и рационализмом. В первом случае, из-за сильного уплотнения чувственной, вещественной оболочки, духовное содержание становится недоступно человеческому зрению; во втором, происходит умаление, вплоть до полного отказа от духовного смысла символа и, тем самым, его удаление из чувственного мира. В обоих случаях, итогом такого рода творческой деятельности человека будет не видение, а лишь только видимость.

Именно таким образом Флоренский оценивает культурную трансформацию и искусство Нового времени, знаменем чего стала живопись эпохи Возрождения. К этому времени он относит начало процесса эстетизации внешней формы, результатом чего стало превращение западного искусства из религиозного в религиозно-эстетическое; символ, «оплотнившись», оброс «корой», которая со временем стала самозначимой и самоцельной. В статье 1924 года «Записка о христианстве и культуре» Флоренский оценивает культуру, отказавшуюся от духовных символов и ценностей, как безбожную; он называет ее «хроническим недугом восстания на Бога».⁵³² Причиной столь значительного культурного разлома Флоренский считает радикальную смену приоритетов: «Вместо Бога был поставлен идол, самообожествивший себя человек».⁵³³ Именно это, по мнению философа, привело к торжеству культуры вместо традиционного культа. Ни об этом ли думал Ф. Ницше, провозглашая о смерти богов и не является ли его пророчество о сверхчеловеке результатом разрушительной бесконечно самоутверждающейся человеческой гордыни?

Флоренский не разделяет ни ложного оптимизма Ницше по поводу грядущего человека, ни его пессимизма относительно бесцельности, а потому и бессмысленности бытия. Он с надеждой смотрит в будущее, всем сердцем жаждая культурного возрождения на христианской основе, объединения христианских церквей, преодоления межконфессиональной розни и рождения новой – христианской культуры. Достижения сегодняшнего дня мыслитель трактует исключительно, как образы еще не христианской культуры, ибо они лишены созидательной энергии. «Все области жизни: искусство, философия, наука, политика, экономика и т.д. – не могут быть признаваемы самодовлеющими сущностями и суть только образы», – добавляя дальше: «Дух не может быть пассивным: он может все взять и всем воспользоваться, но не иначе, как преобразив по Христову об-

⁵³² Флоренский П.А. Записка о христианстве и культуре//П.А. Флоренский. Христианство и культура. М.-Харьков, 2001, с. 639.

разу».⁵³⁴ Тем самым, Флоренский противопоставляет человеческую культуру, во имя себя и для собственного употребления творимую, творчеству вдохновенному, целью которого является духовное преображение, перерождение человеческой природы и всего окружающего мира. Это противопоставление он закрепляет в понятиях «новая культура» или «лже-культура» и культура собственно. Разводя эти понятия, Флоренский отмечает принципиальную особенность культуры – наличие абсолютной ценности, претворяемой в жизнь; причем в качестве культуuroобразующих выступают два взаимообусловленных принципа: неслиянная с жизнью ценность и божественность самой жизни. Флоренский об этом подробно пишет в статье 1919 года «Троице-Сергиева Лавра и Россия»: «... если нет абсолютной ценности, то нечего воплощать, и следовательно, невозможно самое понятие культуры; если жизнь, как среда, насквозь чужда божественности, то она не способна принять в себя, воплотить в себе творческую форму и, следовательно, – снова останется она сама по себе, вне культуры, и следовательно – снова уничтожается понятие культуры».⁵³⁵

Создание целостной культуры, основанной на античном наследии и духовности – вот задача, разрешить которую призван русский народ. Флоренский говорит о грядущем явлении на Руси новой Эллады, основой которой будет «всенародное творчество». Именно в творчестве, в творческом подвиге во имя Божие видит философ предназначение русской нации. В своих философских построениях он рисует картину этого совершеннейшего из совершенных искусств, именуя его «храмовым действием». Оно должно вобрать в себя «все достижения русского высокостильного искусства» и иметь в качестве несомненной основы принципы христианской духовности, синтетического соборного действия. Тем самым, Флоренский подходит к проблеме мистериальности в культуре и искусстве. Не употребляя этого термина, в то же время, мыслитель нередко проводит параллели между русской культурой и культурой античной. В частности, в выше упомянутой статье он связывает церковную идею об ангелах-хранителях с понятием идеи у Платона, формы у Аристотеля, идеала более позднего времени. Это родство культур Флоренский считает не внешним, вульгарным, но сущностным, глубинным: «Не о внешнем, а потому поверхностно-случайном, подражании античности идет речь, даже не об исторических воздействиях, впрочем бесспорных и многочисленных, а о самом духе культуры, о том веянии музыки ее, которое уподобить можно сходству родового склада».⁵³⁶

И все же мистериальность присуща мышлению Флоренского относительно сущности, назначения и перспектив дальнейшего развития искусства. Философ не оставил программного исследования на этот счет. Его эстетические представления рассыпаны на страницах многих статей: некоторые из них поднимают отдельные, строго конкретные вопросы, как например, проблема перспективы в искусстве; другие ставят вопросы, сопредельные с метафизикой – сущность и на-

⁵³³ Там же, с. 639.

⁵³⁴ Там же, с. 640.

⁵³⁵ Флоренский П.А. Троице-Сергиева Лавра и Россия//Священник Павел Флоренский. Собр. соч. I. Статьи по искусству. Paris, 1985, с. 69.

⁵³⁶ Там же, с. 65.

значение искусства, особенности его бытования. Одна из центральных проблем работ эстетической направленности Флоренского – это синтез искусств, вопрос ключевой для культуры рубежа XIX-XX веков.

В 1918 году им была написана небольшая статья «Храмовое действо как синтез искусств», в которой вопрос о синтезе искусств раскрывается через критику существовавшей (и существующей поныне) музейной практики. По мнению Флоренского музей лишает художественное произведение, в том числе и по преимуществу, произведение религиозного искусства органики и естественности бытия. Традиционное экспонирование философ сравнивает с мумифицированием живого произведения искусства, которое им понимается «как никогда не иссякающая, вечно бьющая струя самого творчества, как живая, пульсирующая деятельность творца хотя и отодвинутая от него временем и пространством, но все еще неотделимая от него, все еще переливающаяся и играющая цветами жизни».⁵³⁷

Наиболее уязвимо в этом смысле именно церковное искусство, представляющее собой «высший синтез разнородных художественных деятельностей».⁵³⁸ В храмовом действе сливаются, наряду с традиционно понимаемыми архитектурной формой, монументально-декоративной и станковой живописью, скульптурой и прикладными искусствами, «искусство огня» и «искусство дыма». И то и другое подразумевает определенное освещение в храме и моделируемое им восприятие изображений и самой среды. Искусство огня включает в себя как систему освещения при помощи лампад и свечей, так и использование золота в иконописи, которое оживляется светом огней и само начинает светиться. Флоренский называет золото икон «условным атрибутом мира горнего», «живым символом»,⁵³⁹ который теряет свой смысл при равномерном освещении в музейном пространстве. То же самое происходит и с цветностью и рисунком икон, пропорциональной системой. Все здесь рассчитано на определенное пространственное восприятие в рамках условного церковного освещения. Только этим можно объяснить искажение пропорций, акцентированность рисунка и цветовую экспрессию икон.

В восприятии храмового искусства активную роль играет так же «искусство дыма», порождаемое воскурениями фимиама. Тончайшая дымная завеса также участвует в создании церковной среды, как и освещение, порождая неповторимую атмосферу, являющуюся непременным условием бытования церковной живописи. Флоренский отмечает влияние дыма на зримое восприятие воздушной перспективы в иконописи, на ощущения цветового тона и цветовых масс и даже на визуальный эффект объемности, рельефности поверхности стен и досок.

Итогом этого экскурса стал вывод о том, что отдельно взятое изображение в храме написано с учетом всех остальных компонентов пространства, в том числе рассчитано на определенное освещение и храмовую атмосферу во время богослужения в целом. И если нарушить эту гармо-

⁵³⁷ Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств//Священник П. Флоренский. Избранные труды по искусству. М., 1996, с. 202.

⁵³⁸ Там же, с. 201.

⁵³⁹ Там же, с. 209.

нию частей целого, если разрушить этот веками устоявшийся синтез, то неминуемо погибнет не только целое, но и отдельные его части. Налицо античный принцип согласования частей целого как высший принцип совершенства. Тем самым, храм – это не только и не столько место для моления, сколько высший символ горнего мира, в котором энергия этого мира пребывает. Не случайно высказывание Флоренского о том, что «в храме мы стоим лицом к лицу перед платоновским миром идей».⁵⁴⁰

На примере храмового действия, как особой формы искусства, Флоренский поднимает вопрос о стиле и художественности в искусстве. Проблему стилистики философ выводит за тесные рамки исключительно средств выразительности, то есть «творческих реакций» определенной эпохи. Тем самым, вопрос о согласовании «стиля и содержания» получает расширение в сторону «объединенности впечатлений и способов их выражений»: «Истинное искусство есть единство содержания и способов выражения этого содержания».⁵⁴¹ В этом случае в круг стилеобразующих факторов втягиваются очень многие проблемы, в том числе и условия бытования данного произведения искусства. «Стиль требует известной полноты круга условий, некоторой замкнутости художественного целого, как особого мира».⁵⁴² Учитывая, что ни один художественный объект не существует изолированно, совершенно логичен вывод о синтетизме искусства. Церковное искусство, по мнению Флоренского, являет высшую форму такого синтеза, центром которого выступает храмовая архитектура.

Анализируя храмовое действие с точки зрения синтеза искусств, Флоренский отмечает, что здесь приходят во взаимодействие не только разные виды искусства, но и различные творческие деятельности. Целью такого объединения усилий выступает достижение присутствующими катарсиса. Само действие с точки зрения эстетики философ называет «музыкальною драмой». Именно в силу органической связи всех элементов действия Флоренский считает непозволительным лишать его хотя бы самой малой части: «(...) **все**, соподчиненное тут друг другу, не существует или по крайней мере ложно существует взятое порознь».⁵⁴³ Это тяготение к синтезу, Флоренский видит одной из ведущих тенденций в художественной культуре начала XX века, особенно акцентируя внимание на творческих поисках А. Скрябина и их религиозно-мистической сущности. «Не к искусствам, а к Искусству, вглубь до самого средоточия Искусства, как первоединой деятельности, стремится наше время».⁵⁴⁴

Устремленность к сближению и взаимопроникновению разных видов искусства Флоренский объясняет природой художественного творчества и деятельности человека в целом. Основой культуры он считает деятельность человека, направленную на «организацию пространства». В зависимости от типа этого пространства – «жизненные отношения», «мысленная модель действи-

⁵⁴⁰ Там же, с. 209.

⁵⁴¹ Там же, с. 205-206.

⁵⁴² Там же, с. 210.

⁵⁴³ Там же, с. 210.

⁵⁴⁴ Там же, с. 213.

тельности», свободное или художественное пространство; – а так же применяемых средств воздействия на него, мы получаем три рода деятельности: техника, наука и философия, искусство. Три эти сферы находятся в постоянном общении, тем самым, полная их изоляция невозможна, что так же провоцирует синтетические поиски. Кроме того, Флоренский выделяет их единую родовую сущность: все они «изменяют действительность, чтобы перестроить пространство».⁵⁴⁵ В отличие от техники и науки, искусство способствует максимальному насыщению пространства содержанием. По средствам насыщения искусство варьируется, рождая сложную видовую структуру. Тем не менее, Флоренский подчеркивает, что «все искусства произрастают от одного корня, и стоит начать вглядываться в них, как единство выступает все более и более убедительно. Это единство есть организация пространства».⁵⁴⁶

Флоренский отказывается от традиционной классификации искусства, называя ее «производственной», то есть акцентирующей внимание на материале и орудиях. Вместо этого он ставит проблему целеположения в искусстве, и именно в различении целей в разных видах искусства он видит основу их внутренней структуры. Общей целью искусства философ считает преобразование действительности, то есть «преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного, общечеловеческого и общезначимого в действительности».⁵⁴⁷ Но сама действительность в понимании Флоренского – это ни что другое, как организация пространства. Поэтому логично говорить о цели искусства, как о «переорганизации пространства». Любое произведение искусства являет нам подобный пример этой переорганизации. Признавая значимость художественного стиля и всех его элементов, Флоренский говорит, прежде всего, об определяющей роли именно пространства. «(...) в художественном произведении ни сюжет, ни манера, ни технические средства и ни фактура характеризуют его наиболее существенно, а именно строение его пространства».⁵⁴⁸ Предлагая учитывать при классификации фактор «формы пространства» произведения искусства, Флоренский констатирует невозможность сохранения уже существующих критериев видовой оценки. Так, принципы музыкальности, живописности и архитектурности могут присутствовать не только в родовых видах искусства, но и в других.

Из всех видов искусства Флоренский особо выделяет поэзию и музыку, подчеркивая их «чрезвычайную свободу действия», относительно же музыки говоря о «безграничной свободе». Эта свобода позволяет моделировать бесконечное количество никогда не повторяющихся пространств. Причем роль слушателя (читателя) в этом случае активизируется также максимально, порождая феномен сотворчества. На другой полюс мира искусства Флоренский помещает театр, характеризуя его, как «искусство низшее». Причину этой подчиненности, несвободы театра как вида искусства мыслитель видит в его чувственной природе, жесткости применяемых средств,

⁵⁴⁵ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях//П.А. Флоренский. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000, с. 113.

⁵⁴⁶ Там же, с. 116.

⁵⁴⁷ Там же, с. 122.

⁵⁴⁸ Флоренский П.А. Значение пространственности//П.А. Флоренский. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000, с. 273.

конкретности формы и механистичности соединения, в противовес синтезу, творческих усилий всех работников сцены – «начиная от поэта и музыканта и кончая ломовщиком».⁵⁴⁹ В меньшей степени инертны архитектура и скульптура по причине большей податливости применяемых в них материалов. Флоренский считает, что человек, в отличие от камня, металла или дерева, более зависим от своей повседневной жизни, что не дает ему быть безболезненно перенесенным в иную среду. Серединное положение занимает графика и живопись. Философ выявляет общность живописи с музыкой и поэзией с точки зрения изначальной аморфности применяемых материалов: «Это почти безразличная возможность стать *всем*, что будет потребовано от него, не упираясь своей собственной формой против организации, накладываемой на материал художником».⁵⁵⁰ В то же время, изобразительное искусство воссоздает в зримой форме предметы внешнего мира, способствуя конкретизации замысла художника. Это сближает его с театром, архитектурой и скульптурой. Эти наблюдения позволили Флоренскому уйти от популярной в начале XX века идеи музыкальности мира и, в том числе, мира искусства. Он выстраивает свою иерархию искусств, основанную на принципе моделирования художественно преображенной реальности. «Даваемое театром всегда имеет привкус обмана, иллюзии, несмотря на чувственную сырость и насыщенность житейскими элементами (...) Даваемое музыкой и поэзией воспринимается как подлинная реальность, но далекая, слишком далекая от возможности непосредственного к ней прикосновения. Даваемое графикой и живописью оценивается, в пределе, как откровение подлинно иной реальности, которую, раз узнав от художника, мы далее знаем уже сами по себе, ибо видим ее теперь уже своими глазами».⁵⁵¹

Таким образом, Флоренский балансирует между искусством дионисическим, то есть музыкальным по преимуществу, и аполлоническим, обращающемся к нашему зрению и сознанию. Рагуя за соборность, как неотъемлемый фактор культуры, философ отдает предпочтение зримому творческому образу, ибо, по его мнению, только в этом случае сокровенная тайна будет донесена до всех участников собора. В то же время, Флоренский, в отличие, например, от Вяч. Иванова, ставку делает не на театральное искусство, как самое демократичное, но, по утверждению мыслителя, так же лживое и условное. Его предпочтение на стороне изобразительного искусства, но не как самоцели, а как наиважнейшего компонента синтетического действия. В этом случае изобразительное искусство не столько изображает, сколько реконструирует, оформляет реальность, преображая привычное нам пространство. Соответственно, изменяются требования к искусству с такой сверхзадачей: его результаты не должны быть слепком с данных нам реалий, но суть символами мира высшего, духовного. Только в этом случае вновь созданное художественное пространство станет носителем Божественной энергии и окажется способным к преображению человека, к воздействию на его естество.

⁵⁴⁹ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях//П.А. Флоренский. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000, с. 117.

⁵⁵⁰ Там же, с. 120.

⁵⁵¹ Там же, с. 120.

Итогом данного исследования, как нам видится, стало установление еще одного варианта художественно-эстетической утопии о преображающей силе искусства. В отличие от своих современников, П.А. Флоренский не впадает в крайности, предлагая всего лишь с большим вниманием взглянуть в то духовное и, одновременно, художественное наследие, накопленное русским народом и культурой за их долгую и чрезвычайно противоречивую историю. Возрождения русской православной церкви, как некоего духовного тела – вот чего жаждет и к чему призывает мыслитель. И здесь уживаются и ортодоксальные христианские идеи, связанные с аскетикой, моральным долгом и подчинением; и идеи про-языческие, утверждающие чувственно-природное, оргиастическое начало. В новом, несколько странном варианте перед нами вновь предстают образы древних богов – бога светлого, лучезарного, символизирующего процесс оформления – Аполлона; и бога темного, тайного, заключающего в себе динамически-чувственную суть мира – Диониса.

В искусстве рубежа XIX-XX веков эта специфическая пульсация также получила яркое и многовариантное воплощение. Синтетические искания имели значительное влияние и распространение в русской интеллектуально-артистической среде. Вопрос оставался открытым только относительно одного: что положить в основу синтеза – музыку, живопись или театр. Тем не менее, явный перевес был на стороне музыки, как особого универсального языка, способного говорить о большем, чем только мир явлений. Музыкальность, как специфический принцип художественного мышления, в равной степени присущ и живописи, и литературе, и театру, не говоря уже о собственно музыке как виде искусства начала XX века. Более того, музыка активно использовалась философско-эстетическим знанием при построении концепций нового искусства, выступая в роли универсалии.

Таким образом, мы можем говорить не только о формировании к началу XX века самобытной музыкальной культуры, что, несомненно, имело место; но и о музыке, как об эстетическом феномене.

Музыкальная культура на страницах художественных журналов «серебряного века»

На фоне тенденции к сближению множественной духовной культуры и как ее практическое осуществление возникает тип русского художественного журнала, в котором практические вопросы тесно переплетаются с проблемами религии и философии. Журнал явился своеобразным интегрирующим звеном между различными сферами духовной жизни. На его страницах, в процессе длительных дискуссий и, подчас, открытой непримиримой борьбы, шел отбор наиболее ценного, жизненного; происходила кристаллизация отдельных явлений в целостные системы. Таким образом, художественный журнал можно и должно рассматривать не только как художественную летопись своего времени, но и как явление в культурной жизни России на рубеже XIX-XX веков, как эстетический феномен.

Появление в самом конце XIX столетия нового типа журнала, преимущественно эстетической направленности, не имело аналогов в вековом опыте российского издательского дела. Господствующим журнальным типом, вплоть до начала XX века, была разновидность «толстого» издания публицистического характера, являвшегося «поставщиком сведений не только о злободневных событиях, но и по разным отраслям науки и искусства».⁵⁵² На рубеже веков происходит дифференциация синкретического типа журнала по отдельным темам и с ориентацией на различные читательские запросы. В результате чего, появляются общественно-политические и научно-популярные журналы, журналы для самообразования и для семейного чтения, а так же специальные издания по различным отраслям науки и по искусству.

Особняком стоят журналы художественные и литературно-критические. Этот тип журнала знаменовал собой не только выделение литературно-критической и художественной тематики из недр классического русского журнала. Преодолев его иллюстративно-занимательный характер, новый тип издания доказал свою жизнеспособность, достигнув программно-концептуального единства и целостности. «Поставив своей задачей переключить внимание с «изобразительного искусства» на широкое понятие «художественной культуры»,⁵⁵³ художественный журнал выдвинул, в качестве центральных общие проблемы искусства и художественного творчества.

Именно этот интерес к эстетическим вопросам, а через них и к философскому осмыслению культурно-исторического процесса в целом, и служил тем консолидирующим моментом, собравшим воедино все новое, яркое, очистив по-настоящему талантливое от неизбежных плевел бездарности.

⁵⁵² Махонина С. Я. Русская дореволюционная печать (1905-1914). М., 1991, с. 92.

⁵⁵³ Эткинд Н. А.Н. Бенуа. 1870-1960. Л.-М., 1965, с. 56.

Начать историю русского журнала с ее первенца, каковым был «Мир искусства», значило бы лишить последнего почти десятилетнего периода вызревания. Вот почему начало этой истории следовало бы отнести немного назад.

Будучи основанным в 1885 году как традиционный «толстый» журнал с широкой публицистической тематикой, в 1891 «Северный вестник» переживает свое второе рождение – издателем становится Л. Гуревич, а редактором – М.Н. Альбов. В 90-е годы «Северный вестник», а точнее его критический отдел – «именно он являлся идейным стержнем журнала, а его постоянный автор А.Л. Волынский – идеологом издания в целом»,⁵⁵⁴ – становится первым пра-манифестом «нового искусства». Журнал затрагивает самые животрепещущие темы, развитые позже модернистской журналистикой: Ф. Ницше и Р. Вагнер, культурологическое осмысление современных музыкальных процессов (цикл статей А. Коптяева), проблемы философии искусства и культуры (переводы работ Дж. Рескина, статьи Н. Радлова). «Изменилось эстетическое сознание, и начали придавать большее значение искусству. Журнал «Северный вестник» с его редактором А. Волынским был одним из симптомов этого изменения».⁵⁵⁵

В 1889 году появилась еще одна трибуна – театральная, музыкальная и художественная иллюстрированный журнал «Артист», иначе – «журнал изящных искусств и литературы». В отличие от первого, «Артист», был полностью освобожден от проблем политических и экономических, но также и от единой, организующей идеи, конкретной эстетической платформы.

Тем не менее, оба журнала продемонстрировали, во-первых, возможность существования специализированного издания и, во-вторых, способность и необходимость его идейного единства и целостности. В условиях конфронтации различных художественных сил, это было заманчивой идеей: «Непосредственная связь исканий художников с журналистикой и критикой обещала не только дальнейшую консолидацию творческих сил, но и незнакомые русской художественной жизни возможности эстетической борьбы и пропаганды».⁵⁵⁶

1899 год – год рождения сразу двух художественных журналов – «Мира искусства» и «Искусства и художественной промышленности». «Ровесники, они – законные дети новой расстановки художественных сил и групп, в свою очередь отражавшей поляризацию эстетических взглядов и вкусов».⁵⁵⁷ Это был именно тот момент, когда новое искусство заговорило о себе. И голос этот был тверд. И он был услышан.

Именно «Миром искусства» впервые были открыто и прямо поставлены наиболее «больные» вопросы эпохи: современное состояние искусства – возрождение или упадок, проблемы художественной критики, состояние общественных вкусов, понимание сущности искусства, вопрос об индивидуальности в искусстве и, наконец, роль искусства в культуре будущего и пути к этой

⁵⁵⁴ Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX веков. 1890-1904. М., 1981, с. 93.

⁵⁵⁵ Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX начала XX века//О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990, с. 238.

⁵⁵⁶ Эткинд Н. А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX веков. Л., 1989, с. 66.

⁵⁵⁷ Там же, с. 18-19.

будущей культуре. Иными словами, в течение шести лет своего существования журнал не просто вел хронику художественной жизни, он неустанно прививал новый художественный вкус, воспитывал общественное мнение. «Журнал выделялся информативностью; его называли барометром «завтрашних вкусов».⁵⁵⁸

Увидев в безобидном журнальном издании неисчерпаемые возможности декларирования, манифестации, открытой полемики, С. Дягилев и А. Бенуа, как его организаторы и идеологи, создали не только новый тип русского модернистского художественного журнала, но и превратили его в «кафедру для толкования и пропаганды новой эстетики».⁵⁵⁹ Будучи объединением художественных, литературных и критических сил нового поколения, «Мир искусства» открыто и смело провозгласил и новые эстетические принципы, «отвергнув как салонность академизма, так и тенденциозность передвижничества».⁵⁶⁰

«Принципу утилитаризма в отношении к искусству Дягилев противопоставил принцип эстетизма как признание красоты в качестве высшей и самостоятельной ценности».⁵⁶¹ Уже в передовой программной статье «Сложные вопросы («Мир искусства» 1899 № 1-2, 3-4) С. Дягилев проводит четкое разграничение понятий «декаданс» и «новое искусство», говоря, что «упадка нет и быть не может, потому что нам не с чего падать».⁵⁶² Тем самым, Дягилев подчеркивает, что новое искусство, новая культура лишь ищет свой путь; и первым шагом должно быть уяснение сущности искусства, его природы и назначения.

В этой связи Дягилев формулирует несколько мыслей, которым суждено было стать ведущими и, в самое ближайшее время получить целостное оформление в рамках эстетической концепции символизма. Во-первых, это мысль о самоценности искусства, так как «оно произвольно, в образе человеческого гения, передает нам высшие, только ему доступные идеи».⁵⁶³ Развивая эту мысль, Дягилев говорит далее о роли личности в культурно-историческом процессе: «Причиной всего мира творчества, единственным связующим звеном всех распрей искусства является царь всего, единая творческая сила – человеческая личность, единое светило, озаряющее все горизонты и примиряющее все разгоряченные споры этих разъединенных фабрикантов художественных религий».⁵⁶⁴ Наконец, утверждение приоритета эстетического начала как смысла и сущности не только искусства, но и человеческого бытия в целом. «Мы должны искать в красоте великого оправдания нашего человечества и в личности его – его высочайшего проявления»,⁵⁶⁵ – мысль, которая получит свое логическое завершение в символистской концепции теургии.

⁵⁵⁸ Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX веков. 1890-1904. М., 1981, с. 132.

⁵⁵⁹ Там же, с. 178.

⁵⁶⁰ Зезина М.Р., Кошман Л.Б., Шульгин В.С. История русской культуры. М., 1990, с. 268.

⁵⁶¹ Шестаков В.П. «Мир искусства»: утопия эстетизма//В.П. Шестаков Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры. М., 1995, с. 152

⁵⁶² «Мир искусства» 1899, №№ 1-2, с. 11.

⁵⁶³ Там же, с. 16.

⁵⁶⁴ Там же, с. 49.

⁵⁶⁵ Там же, с. 61.

Деятельность «Мира искусства» – это поиск новой идейности, это выражение коренного перелома в эстетическом сознании и мировосприятии в целом. Уже с первых шагов «Мир искусства» был ориентирован на эстетическую основу символизма. И это не случайно, так как к работе в журнале были привлечены маститые поэты круга символистов: К. Бальмонт, В. Брюсов, З. Гиппиус, А. Блок, А. Белый; а так же ведущие философы, во многом разделявшие и углубившие основные аспекты формирующегося символизма: Д. Мережковский, В. Розанов, Н. Минский, Л. Шестов.

И все же нельзя говорить однозначно о журнале «Мир искусства» как о выразителе художественных интересов символизма. Нельзя вообще однозначно определить стилевую принадлежность журнала, объединявшего большое количество авторов различных дарований и творческих амплуа. Не являясь программой конкретного направления, «Мир искусства» выдвинул и подтвердил своим существованием ряд идей, которые нашли свое дальнейшее развитие в искусстве начала XX века. Прежде всего, это эстетизм, который «оказался и теоретической основой, и художественной программой русского искусства начала века».⁵⁶⁶ «Мир искусства» популяризировал еще одну идею, ставшую лейттемой эпохи, – это идея синтеза всех форм человеческого духа, синтеза философии, религии, искусства и художественной критики. «Мир искусства» не создал программы для течения, которое самой своей сутью отвергает всякую программу, но он объединил усилия всех этих отдельных людей и тем самым воодушевил, утешил этих художников, помог тому, чтоб отвлеченный, всем им общий идеал получил решительную силу и ясность».⁵⁶⁷

Если для русского символизма новый журнал был возможностью публично заявить о себе, утвердить свои позиции, то для художественного мира это сотрудничество носило более глобальный характер: молодое искусство постепенно обрело конкретную эстетическую оформленность. Кроме того, новый эстетический идеал и изменившиеся критерии художественной оценки позволили иначе взглянуть на минувшие эпохи и произвести «переоценку ценностей». Так, во многом благодаря исследовательской деятельности А. Бенуа и И. Грабаря, были заново «открыты» страницы истории русского искусства; а статьи, исследования и, наконец, выставка портрета, организованная А. Бенуа и С. Дягилевым в 1905 году, произвели поистине фурор, явив художественному миру забытое творчество Ф. Рокотова, Д. Левицкого, О. Кипренского и других замечательных русских художников прошлого.

Вскоре пути художников и литераторов разошлись. Одной из причин послужило открытие нового литературно-критического журнала «Новый путь», основанного в Петербурге Д. Мережковским и З. Гиппиус. Близким по форме и философско-эстетическим установкам был и московский журнал «Весы», издававшийся благодаря инициативе и стараниям В. Брюсова. Издательство же «Мира искусства», заложившего основы новой модернистской эстетики, после 1904 года (шестой год издания) более не возобновлялось.

⁵⁶⁶ Шестаков В.П. «Мир искусства»: утопия эстетизма//В.П. Шестаков Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры. М., 1995, с. 155.

Но закрытие «Мира искусства» не было свидетельством нежизнеспособности нового типа журнала. «Союз представителей различных форм искусства в одном периодическом органе оказался перспективным, он лег в основу деятельности еще двух журналов: «Золотого руна» и «Аполлона».⁵⁶⁸

В 1906 году увидел свет первый номер роскошного издания под названием «Золотое руно». Издатель нового художественного журнала – Н.П. Рябушинский – не скупился, чтобы придать ему больше блеска: журнал издавался большим форматом, на двух языках – русском и французском, – с привлечением знаменитых художников и литераторов, маститых критиков. И хотя журнал был непосредственным преемником и продолжателем мирискуснической идеи популяризации нового искусства, основной акцент был сделан на известных и уже признанных именах, тогда как в рекламном проспекте было заявлено, что «редакция намерена одновременно давать место наиболее интересным представителям молодых литературных сил».⁵⁶⁹ Именно это обстоятельство и позволило современникам упрекать журнал в перепевах и отсутствии нового, своего слова: «Роскошные страницы «Золотого руна» (...) непобедимо кажутся мне пышным саркофагом, великолепной гробницей, где, с почестями, с прощальными надгробными речами, погребают русское «новое искусство», – писал В. Брюсов в 1907 году.⁵⁷⁰

С точки зрения эстетического кредо, «Золотое руно» подхватило знамя символизма, но «золоторунный символизм» во многом ограничился лишь внешним эстетством. И даже блестящие статьи Вяч. Иванова и других символистов, не представляя собой целенаправленной линии, не смогли изменить лицо журнала. «Рама с золотым теснением» была слишком роскошна для таких проблем, как жизнетворчество; вполне подходящим оказалось искусство, которое «вечно... едино... символично... и свободно...».⁵⁷¹

Годом позже редакция сочла возможным конкретизировать цели и задачи журнала, очертив круг интересующих проблем: «С одной стороны, пересмотр теоретических и практических вопросов эстетического мировоззрения, с другой, – возможно объективный анализ искусства последних лет и новых явлений в живописи и литературе с целью выяснить перспективы будущего».⁵⁷² Это было декларированным стремлением «отмежеваться от «Мира искусства», стремлением пересмотреть основы эстетического мировоззрения, внести новую идейность. Но переход (...) к новой идейности оказался не по силам руководителям журнала».⁵⁷³

«Золотое руно» возникло в эпоху общего, еще длящегося великого поворота в развитии искусства, а потому обособленная теоретичность журнала не смогла занять обоснованную и определенную позицию. Это свидетельствует об этапном значении «Золотого руна» в становлении и раз-

⁵⁶⁷ А. Бенуа. История русской живописи в XIX веке. М., 1995, с. 343.

⁵⁶⁸ Махонина С.Я. Русская дореволюционная печать.(1905-1914). М., 1991, с. 112.

⁵⁶⁹ Золотое руно, 1906, №1, вступление.

⁵⁷⁰ Брюсов В. Собр. соч. В 7 т. Т.6. М., 1975, с. 117.

⁵⁷¹ Золотое руно, 1906, № 1, с. 4

⁵⁷² Золотое руно, 1907, № 6, с. 68.

⁵⁷³ Ростиславов А. Аполлон, 1910, № 9, с. 43-44.

витии русского модернистского художественного журнала и в закреплении позиций «нового искусства».

Последнее слово в деле «демонстрации и толкования» нового искусства» суждено было сказать «Аполлону». Будучи органичным продолжением линии «Мир искусства» – «Золотое руно», «Аполлон» значительно отличается от своих предшественников. И в первую очередь изменения эти связаны с появлением новых тенденций в рамках самого «нового искусства».

Поворот к неоклассицизму и усиление формализации творчества – вот тот контекст, в рамках которого, в поиске «перспектив возрождения русской художественной культуры»,⁵⁷⁴ осуществлял свою деятельность «Аполлон»: «От разрозненных опытов – к закономерному мастерству, от расплывчатых эффектов – к стилю».⁵⁷⁵ Тем не менее, «Аполлон» был закономерным продолжением эстетических исканий 90-х годов, утверждавших на страницах художественных журналов самоценность искусства и абсолютизацию роли художника, элитарность и надмирность творческого акта. Именно эту проблематику поставил «Мир искусства», закрепил и подытожил журнал «Золотое руно». И все же «Аполлон» был не просто следующим в списке; ему суждено было «обозначить новый этап художественно-эстетических исканий внутри русского модернизма».⁵⁷⁶

Эстетическая концепция нового журнала органично вобрала в себя опыт предшествующих изданий, соединив его с опытом «благоприобретенным»: неприятие индивидуализма, соборная, вселенская устремленность искусства, развивающего национальные традиции. Эти изменения закономерны; они отражают общую тенденцию в русском модернизме начала века – идейные размежевания в рамках некогда цельного символизма и оформление новых самостоятельных течений модернистского толка. Подробнее проследить этот процесс можно через обращение к литературно-критическим журналам, которые развивали ту же проблематику, что и художественные, а, зачастую, брали на себя функции теоретического оформления художественных направлений (например, «Весы» и художественный символизм).

Как говорилось выше, в конце 1902 года «Мир искусства» лишился большей части авторов литературного отдела по причине открытия нового модернистского издания в С.-Петербурге. Отныне у литераторов появилась своя трибуна «для пропаганды утопической доктрины возрождения жизни и искусства через «религиозное творчество»».⁵⁷⁷ «Новый путь» объединил лучшие силы современности: П. Перцов, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Минский, Н. Бердяев, В. Розанов, М. Булгаков, Н. Лосский и другие. Консолидация столь ярких индивидуальностей происходила в процессе формирования нового религиозного миропонимания, в рамках которого особое звучание получили не только общечеловеческие ценности – красота, добро, истина, – но и сам человек, его сущность, высшее предназначение.

⁵⁷⁴ Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России. 1900-1910 годы. М., 1988, с. 177.

⁵⁷⁵ Аполлон, 1909, № 1, вступление.

⁵⁷⁶ Русская литература и журналистика нач. XX века (1905-1917). М., 1984, с. 212.

⁵⁷⁷ Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX веков. 1890-1904. М., 1981, с. 179.

Московские «Весы» своим появлением в 1904 году обозначили первую диффиницию внутри символизма. Как писал Д. Философов, «Весы», предназначенные для любителей литературной роскоши и изысканности, являются ульем для нового роя пчел-аристократок, и «Новый путь», сознавая, что культ чистого искусства находится в хороших руках (...) может с большей свободой посвятить себя служению общественно-религиозному».⁵⁷⁸ В свою очередь, именно расхождениями по эстетическим и идеологическим вопросам объяснил свой уход с поста секретаря редакции «Нового пути» В. Брюсов: «Антиэстетичность «Нового пути» я никак не могу признать кажущейся, – писал он Мережковскому в 1903 году. – Увы! это очень реальная реальность».⁵⁷⁹

«Весы», появившись в 1904 году как издание специально-критическое, на третий год своего существования, «почувствовав твердость почвы под ногами», обратились в художественный. «Они знакомили со всем, жизненным и новым у нас и на Западе, не официально, но убежденно и горячо защищая культурные ценности».⁵⁸⁰ «Весы» как и старшие собратья, усиленно пропагандировали «новое искусство», в котором были «сосредоточены все лучшие силы духовной жизни земли».⁵⁸¹ Разница в том, что понималось под «новым искусством» и то, какая роль ему отводилась в будущем: формотворчество или жизнотворчество, символизм как литературное направление или как философия жизни.

Объединением «приверженцев и теоретиков символизма религиозно-философской и мистико-жизнотворческой направленности с философами-идеалистами и эстетиками-культурологами»⁵⁸² стал журнал Мусагета «Труды и дни», регулярно издававшийся в 1912 году и затем выходивший отдельными сборниками. Этот журнал, несмотря на усиление неоклассицистских тенденций, продолжал утверждение принципов символизма в художественном творчестве. Эстетическая доминанта на страницах журнала вырастает до вселенских масштабов и начинает соперничать с самой жизнью в смысле первичности и причинности. «Искусство – цель жизни» (эстетика «чистого искусства») и «жизнь – цель искусства» (философия мифотворчества) обретают тождественность в рамках зрелого символизма, так как культура в своей финальной точке должна придти к власти «художественного и религиозного творчества над жизнью».⁵⁸³ Следовательно, жизнь – конечная цель и истинный предмет искусства; в то же время, искусство – единственный истинный смысл жизни, ибо «красота мир спасет!»

Сделать первый шаг так же трудно, как сделать правильный выбор. Ступив на путь эстетизации жизни и абсолютизации искусства, «Мир искусства» определил тем самым и тот выбор, который, десятилетие спустя, должен был сделать «Аполлон». Его цели остались по-прежнему «чис-

⁵⁷⁸ Русская литература и журналистика. нач. XX века (1905–1917). М., 1984, с. 102.

⁵⁷⁹ Брюсов В. Собр. соч. в 7 т. Т.6. М., 1975, с. 593.

⁵⁸⁰ Кузмин М. Художественная проза "Весов"//Аполлон, 1910, № 9, с. 36.

⁵⁸¹ Весы, 1904, № 1, вступление.

⁵⁸² Русская литература и журналистика. нач. XX века (1905–1917). М., 1984, с. 191.

⁵⁸³ Там же, с. 197.

то эстетическими, независимо от тех идеологических оттенков (общественного, этического, религиозного), которые может получить символ Сребролукого бога – в устах отдельных авторов».⁵⁸⁴

Символизм переживал свою третью фазу развития: новое поколение выдвинуло новое понимание красоты, задач искусства и перспектив развития культуры. Уже в 1907 году на одном из собраний Философского Общества происходит размежевание основных творческих сил: старшие символисты, и, прежде всего В. Брюсов, стояли на позиции ограничения символизма рамками литературной школы, метода, стиля; «младосимволисты» – А. Белый, Вяч. Иванов, – утверждали реалистичность символизма, его претензий на статус нового миропонимания; и, наконец, приведение искусства не только к служению Высшей Идее, но и воплощение Ее в форме ясного, классического идеала, канона.

Каждое поколение утверждало культовое назначение искусства, но в разных случаях мы имеем различные объекты поклонения: стиль, реальность, гармония. Именно этот эволюционный процесс в недрах русского символизма и нашел своеобразное преломление в истории становления и развития художественного журнала рубежа XIX-XX веков.

Художественные журналы, являя собой сотворчество различных видов искусства, демонстрировали универсализм Художника: это и творец, и пророк, и ремесленник. С другой стороны, эпоха поставила задачу создания универсального творчества, что также нашло свое воплощение в рамках художественного журнала: это взаимопроникновение и взаимозависимость таких сфер духовной жизни общества, как философия и литература, искусство и публицистика. И все это проходило в контексте огромного интереса к явлениям культуры и искусства как в Европе и обеих столицах, так и к культурной жизни русской провинции.

Результатом этого синтетического процесса стало сотрудничество журналов с виднейшими представителями художественной интеллигенции России и Европы, что, в свою очередь, привело к необходимости последних не только обозначить свою позицию по основным вопросам культуры и искусства, но и обосновать эту точку зрения. Примером может служить творчество Д. Мережковского, А. Белого, В. Брюсова, И. Грабаря, А. Бенуа, Вяч. Иванова и др., продемонстрировавших многогранность творческого дарования и многовариантность его проявления. Другим результатом этого явления стало утверждение нового типа мыслителя: философа, общественного деятеля, художника-универсала, – чьей путеводной звездой была идея возрождения самобытной русской культуры, а целью – определение путей ее дальнейшего развития. Знаменательно то, что главное значение придавалось не томам, написанным в уютном кабинете, а собственно жизни, каждый день которой был подтверждением истинности философии, и каждый личный поступок – ее жизненности.

Находясь на пороге XX столетия, современники «серебряного века» ощущали всю важность момента, ожидая грядущих перемен: рождения нового искусства, новой культуры, нового

⁵⁸⁴ Аполлон, 1909, № 1, вступление.

человека. «Наука, искусство, мистика – три величайшие силы социального прогресса».⁵⁸⁵ «Новое искусство сильно тем, что оно знаменует (...) новый момент в духовной жизни человечества. Рядом с новой живописью, новой поэзией, новой музыкой – идет новая философия, новая наука...».⁵⁸⁶ При этом за искусством было главное и последнее слово; оно рассматривалось как та спасительная нить, которая связывает человечество с Первоначалом. «Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство – то, что в других областях мы называем открытием. Создания искусства это – приотворенные двери в Вечность».⁵⁸⁷

Таким образом, проблемы философии культуры тесно переплетаются с основными вопросами философии искусства, часто становясь тождественными, так как именно искусству вменялось в обязанность «быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности».⁵⁸⁸

С изменениями в области содержания и назначения искусства связана и проблема новой эстетики. Прежде всего, это «вопрос о гармонии слияния искусств, вопрос об «универсальной музыке» искусств и тех элементах общности между ними, на которых может осуществляться это слияние».⁵⁸⁹

Музыкальная доминанта – одна из отличительных особенностей эстетики символизма. И не только с точки зрения нового понимания музыки как формы искусства, ее природы, ее места в видовой иерархии. Музыкальность, как начало и конец развития искусства, по утверждению адептов символизма, не соотносима с другими его формами. Более того, она пронизывает и питает их: «Музыка (...) заключает в себе, действительно, в самом чистом виде загадку художественного творчества, а следовательно и загадку искусства вообще».⁵⁹⁰ Несмотря на то, что музыка сама есть плод синтеза мира звуков с пляской, дающей музыке ритм, и поэзией, от соприкосновения с которой зарождается мелодия (Р. Вагнер); «в каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка. И это не потому только, что ему необходимо присущи ритм и внутреннее движение, но самая душа искусства музыкальна».⁵⁹¹

О «гегемонии музыки в художественном творчестве» (Вяч. Иванов) писал А. Белый в статье «Формы искусства», опубликованной журналом «Мир искусства» в № 12 за 1899 год. Он выстраивает иерархическую систему видов, основанную на зависимости искусства от действительности, «которая бывает или целью искусства, или точкой отправления».⁵⁹² Музыка в этой связи есть исходный пункт «как чистое движение». Белый сравнивает историю развития искусства со стремлением «занять места обертонов по отношению к основному тону, т.е. к музыке».⁵⁹³ Причину

⁵⁸⁵ Имгардт Д. Живопись и революция//Золотое руно, 1906, № 5, с. 56.

⁵⁸⁶ Брюсов В. Ответ г. Андреевскому//Мир искусства, 1901, № 5, с. 247.

⁵⁸⁷ Брюсов В. Ключи тайн//Весы, 1904, № 1, с. 19.

⁵⁸⁸ Там же, с. 21.

⁵⁸⁹ Имгардт Д. Живопись и революция//Золотое руно, 1906, № 5, с. 56.

⁵⁹⁰ Эйгес К. Музыка и эстетика//Золотое руно, 1906, № 5, с. 62.

⁵⁹¹ Вяч. Иванов. Предчувствия и предвестия//Золотое руно, 1906, № 6, 53.

⁵⁹² Белый А. Формы искусства//Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 90.

⁵⁹³ Там же, с. 95.

он видит в универсальном характере музыкального языка, который «объединяет и обобщает искусство», снимая «обманчивый покров с видимости».⁵⁹⁴ То есть, именно музыка символична по своей природе как никакое другое искусство. Она «идеально выражает символ»,⁵⁹⁵ следовательно, именно ей принадлежит по праву ведущая роль в будущем.

Идея теургического искусства, провозглашенная Вл. Соловьевым, как «действие Бога в мире», была подхвачена и развита новым поколением, глубоко уверовавшим «в преображающую силу искусства, в обоюдную близость религиозной и эстетической сферы творчества».⁵⁹⁶ Говоря о грядущем преобразующем искусстве, адепты символизма видели главную задачу в создании такого синтетического искусства, силами которого можно непосредственно воздействовать на природу, космос, душу человека. Музыка как «подлинной, но стихийной магии»,⁵⁹⁷ отводилась главенствующая роль наряду с действенностью и демократизмом драматического слова.

⁵⁹⁴ Там же, с. 102.

⁵⁹⁵ Юрьева З.О. Андрей. Белый: преображение жизни и теургия//Русская литература, 1992, №1, с. 61.

⁵⁹⁶ Там же, с. 59.

⁵⁹⁷ Там же, с. 61.

Метафизика музыки в эстетике символизма

Возникновение символизма в европейском искусстве конца XIX века закономерно и связано, в первую очередь, с кризисным состоянием культуры, как реакция на усложнение общественно-экономических отношений и государственного механизма, с одной стороны, и, с другой, обезличивание самого человека. В результате этого конфликта – личности и государства – рождается не только новое искусство, но возникает иной образ человека: индивидуализированный, с богатым внутренним миром, в противовес цивилизованному государству и обществу. Таким образом, акцент переносится из внешнего мира, мира событийного, в мир внутренний, мир душевных переживаний. Такое смещение акцента не снимает конфликта, но проблема «человек – общество» приобретает личностный, то есть субъективный характер. В этом контексте закономерно обнаруживается преимущество западного символизма и романтизма начала XIX века. Примерами символистских «прозрений» может служить творчество прерафаэлитов, поэтическое философствование И.В. Гете. Очевидно взаимное тяготение символизма и романтизма в музыке, прежде всего, в творчестве Г. Малера и Р. Штрауса, Ф. Листа и И. Брамса. Особняком стоит имя Р. Вагнера. Универсальностью своего дарования – музыкант, поэт, философ, – и творческих устремлений – синтетическое искусство музыкальной драмы, – он близок к Ф. Ницше, еще одному предтече символизма.

Именно эти имена – Ницше и Вагнер, а также новое искусство Запада стояли в центре внимания русской интеллектуально-артистической элиты России конца XIX – начала XX веков. «Художники, поэты и философы, сплотившиеся вокруг приобретающих большую популярность в среде интеллектуальной элиты журналов «Мир искусства» и «Аполлон», рассматривали себя как часть общеевропейского неоромантического движения и ориентировались на различные направления символизма, арт-нуво, сецессии, стиля модерн».⁵⁹⁸ Тем не менее, новое русское искусство не копировало западные образцы, но переосмысливало их, питаясь из богатого источника новых тем, образов, художественных техник и методов. Для России того времени характерно, аналогично Западу, влияние восточной культуры – Японии, Индии, Тибета, Китая. Как и Запад, Россия переживала открытие отечественной архаичной (языческой) культуры, а также увлечение архаикой Европейской цивилизации – культурой Древней Греции.

Такое многообразие творческих интересов неминуемо должно было породить эклектизм и многовариантность нового искусства, с чем мы и сталкиваемся на практике. Само понятие «символизм» очень широко и более чем неопределенно. А. Белый в статье 1908 года «Символизм и современное русское искусство» («Весы» 1908 г. №12) воссоздает картину современного ему литературного мира, группируя его представителей вокруг изданий «Знание», «Шиповник» и «Весы». Истинные символисты, по мнению А. Белого, примыкают к последнему, то есть к «Весам». Но и в

⁵⁹⁸ Андрияускас А.А. и А.П. «Мир искусства», М.К. Чюрленис и рождение абстрактного искусства. Рукопись, с. 3.

других объединениях он выделяет литераторов символистской ориентации: «писатели, образующие переходную ступень от реализма к символизму, т.е. импрессионисты (...) писатели, образующие переход от символизма к импрессионизму».⁵⁹⁹ В этом контексте упоминаются А. Блок и Вяч. Иванов. Отдельно Белый говорит о группе русских модернистов, в том числе о Д. Мережковском, Д. Filosoфове, Н. Бердяеве и других. «Собственно символистами» Белый считает литераторов, объединенных вокруг «Весов» с центральной фигурой в лице В. Брюсова, главного редактора журнала, личностью столь же яркой, сколь и противоречивой.

Критическое и публицистическое наследие Брюсова довольно обширно и затрагивает различные вопросы культуры, эстетики и искусства. Краеугольный камень эстетики Брюсова – это душа художника, мир его переживаний, мечтаний и грез. Причем художник выступает перед нами как одинокий герой, которого заботит только проблема самовыражения средствами искусства, вне зависимости от того, будет ли последнее востребовано. «Цель в художественном творчестве одна: выразить именно свое настроение, и выразить его полно. Общепонятность или общедоступность недостижима просто потому, что люди различны».⁶⁰⁰ Перед нами неоромантик, отождествляющий красоту с самобытностью, а гениальность – с силой индивидуальности. Такое же право на индивидуальное видение провозглашали и импрессионисты, (но, не порывая с реальным миром), и вся рубежная культура, в том числе декаденты и символисты. Брюсов в данном вопросе занимает срединное положение: с одной стороны, он отталкивается от реальности, называя «внешний мир – только пособием, которым пользуется художник, чтобы дать осязательность своим мечтам».⁶⁰¹ Но, с другой, он не отрицает истинности если и не всей жизни, то, по крайней мере, отдельных ее мгновений: «Не человек – мера вещей, а мгновения. Истинно то, что признаю я, признаю теперь, в это «мгновение».⁶⁰² Брюсов всецело преклоняется перед мгновением, понимая главную задачу искусства – «сохранить для времени, воплотить это мгновенное, это мимоидущее».⁶⁰³

И все же, искусство – это не только средство самореализации, но и средство общения, общения родственных душ. Духовное же общение возможно лишь на едином эмоциональном уровне. Таким образом, первая и главная задача художника – «выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию».⁶⁰⁴ Причем, выразить свое состояние нужно в таких образах, таких словах, чтобы они пробуждали в человеке схожие переживания. И здесь Брюсов вторит французским символистам: «Каждое слово – само по себе и в сочетании – производит определенное впечатление... Впечатления слов могут пересилить значение изображаемого».⁶⁰⁵ В данном случае речь идет не о словах-символах, а о согласованности слов и образов, из них рожденных. «Символист старается мелодией стиха вызвать определенное настроение в чита-

⁵⁹⁹ Белый А. Символизм и современное русское искусство//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с.340-341.

⁶⁰⁰ Брюсов В. О искусстве//В. Брюсов. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 1975, с.48.

⁶⁰¹ Брюсов В. Ненужная правда//Мир искусства, 1902, №№ 1-6, с.64.

⁶⁰² Брюсов В. Истины//В. Брюсов. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 1975, с. 61.

⁶⁰³ Брюсов В. О искусстве//В. Брюсов. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 1975, с. 45.

⁶⁰⁴ Брюсов В. Священная жертва//В. Брюсов. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 1975, с. 47.

теле, которое помогло бы ему уловить общий смысл, – и только», – и далее: «Символизм можно назвать (...) «поэзией намеков».⁶⁰⁶

Таким образом, Брюсов видит задачу искусства в воплощении души художника, ее состояний, настроений, переживаний. Он предлагает и метод передачи тончайших вибраций души, делая их не только достоянием автора, но и уникальным способом общения. Этот метод основан на гипнотизирующей мелодике стиха и определенном чередовании образов, лишь намекающих на истинный предмет интереса.

Последний и наиболее общий вопрос, который нам надлежит рассмотреть – что же есть символизм. Ответим на него словами самого Брюсова: «Символизм есть метод искусства, осознанный в той школе, которая получила название «символической». Этим своим методом искусство отличается от рационалистического познания мира в науке и от попыток внерассудочного проникновения в его тайны в мистике».⁶⁰⁷ Таким образом, Брюсов высказал идею символизма только в рамках литературно-художественной школы, не позволяя вырасти ей в миропонимание, стать «поэзией будущего», тем более теургией. Кроме того, понятие школы в искусстве он мыслил не более чем «учением о приемах творчества».⁶⁰⁸

В. Брюсов теоретически обосновал первый постулат символизма – индивидуализм. Проблема универсальности будет поставлена другими представителями этой школы. Те идеи универсального языка, универсального творчества, которые провозгласил зрелый символизм, Брюсовым не принимались и отвергались категорически. Таково его отношение к музыкальности искусства, которое он считал «одним из средств, которыми пользуются символисты, а не его сущностью».⁶⁰⁹ И самое главное отрицание – это отрицание синтеза искусств, который «есть не мечта, не идеал, а противоречие в терминах. Сущность каждого искусства – отвлечение. Стремиться к слиянию искусств – значит идти назад. Слив, наконец, все искусства в одно, мы получим реальный живой предмет, т.е. то самое, от чего, ради своих целей, уходит искусство, отвлекая от него лишь форму, лишь краски, лишь звук».⁶¹⁰ Эта более чем умеренность главы символистского мира лишь подтверждает ту мысль, что символизм – явление становящееся, а его теория, выражаясь словами А. Белого, «в лучшем случае есть лишь набросок плана, по которому надлежит выстроить здание».⁶¹¹

Символизм «второй волны» перерастает узкие рамки художественной школы, за которую ратовал В. Брюсов. Символизм получает мистическую окраску, ставя перед собой утопическую цель – сотворение нового человека и преображение всего мира. Творчество приобретает религиозное звучание, так как оно трактуется как некий культ, священнодействие. Младосимволисты об-

⁶⁰⁵ Брюсов В. О искусстве//В. Брюсов. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 1975, с. 51.

⁶⁰⁶ Брюсов В. Русские символисты//В. Брюсов. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 1975, с. 30.

⁶⁰⁷ Брюсов В. О «речи рабской», в защиту поэзии//В. Брюсов. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 1975, с. 178.

⁶⁰⁸ Брюсов В. О искусстве//В. Брюсов. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 1975, с. 51.

⁶⁰⁹ Брюсов В. Русские символисты//В. Брюсов. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 1975, с. 30.

⁶¹⁰ Брюсов В. Miscellanea//В. Брюсов. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 1975, с. 383-384.

⁶¹¹ Белый А. Символизм как миропонимание//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. с. 341.

ращаются к заветам Вл. Соловьева, беря на вооружение его идею теургического преображения мира.

Проблемой теургии активно занимался А. Белый, чье литературно-философское наследие охватывает очень широкий круг вопросов, затрагивая практически все разделы философии. Будучи широко известен как литератор, в своей тяге к теоретизированию и стремлении трактовать символизм как образ мировидения, он был одинок. И даже ближайшие его друзья, как, например, А. Блок, В. Брюсов, зачастую в полном недоумении отворачивались от него. Тем не менее, его воззрения не идут вразрез с общей направленностью мысли того времени. Он – законное дитя своей эпохи.

Понятие «символизм» в трактовке Белого имеет широкую амплитуду: «Символизм современного искусства не отрицает реализма, как не отрицает он ни романтизма, ни классицизма. Он только подчеркивает, что реализм, романтизм и классицизм – тройственное проявление единого принципа творчества. В этом смысле всякое произведение искусства символично».⁶¹² Символизм, в понимании Белого, это не художественная школа, не направление в искусстве, а способ мировидения. Специфика символистского мировидения заключается не в попытке проанализировать видимое, запечатлеть объективный мир таким, каков он есть, не в стремлении противопоставить несовершенству действительности идеал мечты; но в выражении душевных переживаний художника. В результате этой душевной работы рождается художественный образ, который уже не есть образ действительности, а образ преображенной действительности, преображенной творческой волей художника. Таким образом, «символизм подчеркивает примат творчества над познанием, возможность в художественном творчестве преображать образы действительности».⁶¹³

Здесь мы сталкиваемся с более конкретным толкованием символизма: как художественного метода «выражения переживаний в образах». Причем первичны переживания художника, сами же образы – лишь выразители этих переживаний. Таким образом, целью искусства, его предметом Белый видит комплекс переживаний художника, его душевный мир; художественные образы трактуются им как средство искусства духовное, невидимое облекать в материальные формы. И именно эта связь образов, воссоздающая душевные процессы, и есть истинная реальность, в противовес видимости. «В символизме реальная связь за пределами видимости».⁶¹⁴

В центре внимания Белого находится творческая личность – «Я» художника, так как именно силой его душевной работы «оживляется» видимый мир, мир объектов. Сам по себе этот мир мертв. Но, узнавая этот мир, прозревая в нем силой интуиции Истину, художник претворяет свой опыт – познавательный духовный, интуитивный, – в художественные образы. В этом контексте видимый мир служит материалом для духовной работы человека, суть которой заключается в поиске соответствующей формы воплощения истинного смысла, абсолютного содержания. Таким образом, человек пересоздает мир по законам Духа. Белый считал, что именно в преобразующей,

⁶¹² Белый А. Символизм//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994., с. 258.

⁶¹³ Белый. А. Символизм и философия культуры//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 22.

творческой воле человека и состоит смысл его жизни, конечной целью которой будет пресуществление самого себя. Главным лозунгом на пути к будущему Белый провозгласил главенство Духа над формой и «примат творчества над познанием»: «В созидании смысл жизни, а не в опознании ее».⁶¹⁵

Итак, физический мир, мир видимых объектов мертв, пока его не «коснулась» душа художника. Но и после этого контакта мир остается неизменным, служа лишь материалом для рождения преображенного мира образов. Именно этот последний изначально жив, красив, реален. Это и есть истинная жизнь. Таким образом, «революционная сила символизма», по Белому, заключается «в провозглашении творчества как единственного начала, создающего жизнь».⁶¹⁶

Символизм иначе смотрит на мир, почему утверждение символизма как мировидения, или, как у Белого, миропонимания, вполне уместно. Если реализм видел в окружающем мире только то, что есть, существует физически, и из огромного мира случайного выбирал характерное, типичное; если импрессионизм обратил внимание на изменчивость мира и в ней видел красоту и проявление жизни; то символизм попытался заглянуть за «зеркало» видимости, выявив ее внутренний смысл, который и есть реальность, единственная и истинная. «Видимость, оставаясь видимостью, становится сквозной, как стекло, выдавая невероятный смысл происходящего в видимости».⁶¹⁷

Новый взгляд на мир породил и иное отношение к искусству, его месту в жизни человечества. Символизм, в этой связи, отрицает всякую зависимость искусства от морали, нравственности, государства, так как законы истинного, то есть символистского искусства тождественны с законами Духа, Гармонии, Красоты. Тем самым, символизм восстает против искусства тенденциозного, утверждая новый культ – красоту. Но эстетизм художественной программы символизма поразному понимался его представителями. Так, А. Белый, рассматривая вслед за Вл. Соловьевым красоту как категорию метафизическую, не признавал так называемого «чистого искусства», как и вообще искусства гедонистического. Он наделял искусство смыслом религиозным, рассматривая его как «средство борьбы за освобождение человечества».⁶¹⁸

Искусство, в понимании Белого, есть та грань жизни человечества, которая демонстрирует возможности человека, его способность творить, то есть преображать действительность. Преображенный мир, мир художественных образов-символов – это еще материальный мир, но в котором внешняя форма продиктована внутренним содержанием. «Само искусство есть предвкушение победы над роком, в момент роковой борьбы духа с формой (...) В тот момент, когда мы сумеем подчинить себе окружающий мир переживанием так, чтобы течение видимости не врезалось в нашу душу негармонично, а наоборот, в тот момент, когда душа претворяла бы видимость по образу и

⁶¹⁴ Белый А. Театр и современная драма//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 161.

⁶¹⁵ Там же, с. 160.

⁶¹⁶ Там же, с. 160.

⁶¹⁷ Там же, с. 161.

⁶¹⁸ Там же, с. 161.

подобию своему, совершилась бы победа над роком».⁶¹⁹ Таким образом, искусство – это тот путь, который ведет человечество к преодолению зависимости его духовного «Я» от физического и к окончательному торжеству Духа. Символизм, в трактовке Белого, воспеваает человека творящего, так как именно в этом качестве человек максимально приближается к Творцу. И именно в «возбуждении к творческой деятельности» он видит назначение искусства.

Говоря об искусстве, Белый подразумевает, конечно, символистское искусство, так как только оно – о будущем, только оно – путь к нему, к окончательному преображению. Символистское искусство – это подготовка искусства животворящего, когда творчество форм сменится творчеством жизни. В статье 1906 года «Брюсов» Белый писал: «Форма искусства должна получить жизнь. Тут поэт, творящий формы образов и выражающий эти формы посредством слова, становится сам словом, воплощая слово. Сам художник становится художественным произведением».⁶²⁰ Но тут – предел поэзии. Тут – рождение в недрах поэзии религиозного культа личности. Тут соединение творчества и религии в сотворении художником религии, в теургии».⁶²¹

Итак, мы подошли к центральной проблеме эстетики А. Белого – к его концепции теургического искусства. В целом она сложилась в рамках русского поэтического символизма, опиравшегося, в свою очередь, на утопические идеи Н. Гоголя, Ф. Достоевского, а также на концепцию теургического искусства Вл. Соловьева. Сама же идея «пересоздания мира» относится к III-V вв. н. э., временам существования герметических и оккультных течений. Эту проблематику развивал в своем творчестве Н. Бердяев, который считал, что «теургическое творчество в строгом смысле слова будет уже выходом за границы искусства как сферы культуры, как одной из культурных ценностей, будет уже катастрофическим переходом к творчеству самого бытия, самой жизни».⁶²² Сам термин «теургия» и его понимание Белый заимствовал у Вл. Соловьева, чье влияние на символистов было очень велико. Символистов роднила с Соловьевым вера во всеисильность искусства, в его безусловную способность воздействовать на души и умы людей.

В центре внимания символистов находилась человеческая личность, более того, человеческий гений. Именно эта когорта людей образует круг избранных, посвященных, тех, чьи души способны принять в себя Вечное. Это их великий дар, но и тяжкое бремя: в творческом порыве стремиться вверх, а затем возвращаться в современный несовершенный мир. Гений живет как бы в двух мирах одновременно: в вечности и во времени, в Духе и в физическом мире. Это источник его страдания, но это и его жизненный подвиг. Такое понимание роли художника в жизни человечества в его страдательном звучании наиболее характерно для Н. Бердяева и теоретика символизма Вяч. Иванова.

⁶¹⁹ Там же, с. 160-161.

⁶²⁰ Позже, в 1909 году, в статье «Проблема культуры» он расшифрует эту мысль: эстетические формы – «лишь эманация человеческого творчества; идеал красоты – идеал человеческого существа; и художественное творчество, расширяясь, неминуемо ведет к преображению личности» (А. Белый. Символизм как миропонимание//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 23).

⁶²¹ Белый А. Брюсов//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 394.

⁶²² Бердяев Н. Кризис искусства//Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т.2. М., 1994, с. 413.

А. Белый с большим оптимизмом смотрит на богоподобного человека-творца. Белый проецирует теургический принцип, прежде всего на человеческую личность. «Теургический принцип предполагает нераздельную цельность формы и содержания. Содержанием художественного творчества является тут весь комплекс переживаний, отображенных в образе вселенной, а формой, творящей эту вселенную, – последнее звено в видимой цепи творений – человек».⁶²³ Поэтому теургическое преобразование мира – это, прежде всего, пересоздание человеческой личности: «Идеал красоты – идеал человеческого существа; и художественное творчество, расширяясь, неминуемо ведет к преобразению личности».⁶²⁴

Итак, конечная цель человечества ясна – преобразование человека и всей действительности; путь к этому преобразению – путь искусства. О совершенном искусстве Вл. Соловьев, а вслед за ним и А. Белый, пишет: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь».⁶²⁵

Задача, которую ставили перед собой художники рубежного времени, была не по силам искусству в том его состоянии, в котором оно находилось к концу XIX века. Воплотить Абсолют – это значит воплотить все во всем, нераздельное целое, запечатлеть Идею. Такая постановка проблемы не отрицает обращения к образам действительного мира, так как печать Божественного лежит на всех Его творениях, в том числе и материальных. Но задача художника при этом усложняется тем, что ему необходимо увидеть это Божественное в мире и воплотить средствами искусства таким образом, чтобы единичное не утратило своих специфических черт и, в то же время, своей связи с Единым. Таким образом, искусство смыкается по своим целям и задачам с другими отраслями знания: с метафизикой – выявление общих законов мироздания; с гносеологией – познание их через творчество (точнее, через откровение в процессе творческого акта); с психологией – воплощение открывшейся Истины в таких формах, воздействие которых будет наиболее сильным и всеохватывающим. Такая задача под силу не просто искусству, а цельному творчеству, искусству универсальному. «Искусство не в состоянии передать полноту действительности (...) Оно разлагает действительность, изображая ее то в формах пространственных, то в формах временных».⁶²⁶

Затрагивая вопросы теории искусства и, прежде всего, проблему классификация искусства, А. Белый главным «ограничителем» человеческих возможностей в познании Истины, в том числе и в области художественного творчества, называет человеческое сознание, которое всегда мыслит в пределах нашего мира, мира, где правят пространство и время. Но есть одна соединяющая нить, связующая миры – духовный и физический; есть голос, который звучит в действительном мире, но говорит о Большем. Вслед за Ф. Ницше, А. Белый называет этим голосом голос музыки. «Она ми-

⁶²³ Белый А. Брюсов//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 394.

⁶²⁴ Белый А. Проблема культуры//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 23.

⁶²⁵ Соловьев Вл. Общий смысл искусства//Вл. Соловьев. Собр. соч. В 2 т. Т.2. М., 1988, с. 104.

⁶²⁶ Белый А. Формы искусства//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 90.

нует сознание (...) Музыка – окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия».⁶²⁷

Красной нитью проходит у Белого мысль о всеобщей музыкальности мира и искусства. Эта идея, чрезвычайно популярная на рубеже веков, имела своим истоком философию А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Если заглянуть в глубь веков, то уже в 6-4 вв. до н. э. в рамках пифагореизма существовала теория гармонии сфер, утверждавшая тождественность законов и принципов существования космоса и музыки. Но пифагорейцы подходили к проблеме музыкальности мира рационалистически, видя основу гармонии космоса в численных отношениях, аналогичных тем, что управляют миром музыки, как акустическим явлением. Представители русской культуры «серебряного века», и в первую очередь русского символизма, трактовали музыку мистически, считая, что в музыке проявляется сущность мира: «В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром».⁶²⁸ Не удивительно, что музыку считали универсальным языком, который «объединяет и обобщает искусство»⁶²⁹ и который способен говорить о горнем. Влияние музыки на другие виды искусства – характерная черта времени.

Понять, почему Белый придает музыке метафизический характер, можно лишь поняв, что для Белого есть музыка. Белый понимает музыку двояко: «Музыка как внутреннее звучащее, так и внешнее ее выражение в обычно понимаемом смысле».⁶³⁰ Музыка «как внутреннее звучащее» и есть та метафизическая категория, пронизывающая Вселенную, выступая в роли единого для всего многообразия мира закона – закона движения. «В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах, эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем».⁶³¹ В своем «внешнем выражении» закон движения преобразуется в закон ритма, который организует музыку во времени. Само понятие ритма также универсально: ритмические удары сердца, ритм жизни, ритмические смены в природе – дня и ночи, времен года и т.д. Понятие ритма включает в себя также понятия темпа, метра, периодичности, цикличности. Любое из них можно перевести из системы координат музыки как вида искусства в любую другую форму искусства или сферу жизни. Все это подтверждает универсальность ритма, подчинение его законам всего многообразия живого мира. Закон того же ритма является организующим началом музыки как вида искусства, что и позволило Белому, вслед за Ницше, говорить, что «в музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром».⁶³²

Наряду с макрокосмическим толкованием музыки, Белый выявляет еще одну сферу ее влияния – человеческую личность, или микрокосм. И если на биологическом уровне закон ритма сохраняет свою силу, то духовная жизнь человека подчиняется другому закону музыки – закону

⁶²⁷ Белый А. Символизм как миропонимание//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 246.

⁶²⁸ Белый А. Формы искусства//Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 102.

⁶²⁹ Там же, с. 102.

⁶³⁰ Блок А., Белый А. Переписка//А. Блок, А. Белый: Диалог поэтов о России и революции. М., 1990, с. 99.

⁶³¹ Белый А. Формы искусства//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 101.

⁶³² Там же, с. 102.

соответствия, или гармонии. «Музыка, так сказать, математика нашей души; по отношению к многообразию пробуждаемых ею и мыслей, и образов она как бы есть тот закон, который их вызывает в душе, есть единство раствора, а мысли и образы в нас суть кристаллы. Музыка есть источник рождения в нас каких-то сложнейших образований души, как безоблачность неба – источник рождения облака; музыка – глубже всего, что она в нас рождает; не простое – сложнейшее и тончайшее в нас пробуждаемо ей».⁶³³

Таким образом, музыка как метафизическая категория есть источник, исходный материал наших мыслей, образов независимо от того, какими средствами они будут воплощены. На уровне формы искусства музыка наследует эту способность быть источником «душевного движения» и порождать ассоциативные образы. Причина в том, что, в отличие от других форм искусства, в музыке практически отсутствует влияние внешней действительности. Поэтому она воздействует на души людей не уже готовыми образами, обращаясь к какому-либо органу чувств, но иными путями, побуждая нас к сотворчеству, поиску аналогов в действительном мире, мире искусства, мире человеческих чувств и переживаний. Некоторая условность этого утверждения обнаруживается в примерах звукоподражания в музыке, а так же в ряде образцов программной музыки, ограничивающей творческую активность слушателя. Но в обоих случаях мы имеем дело со средствами музыкальной выразительности, которые никак не могут поставить под сомнение утверждение Белого, что «в музыке то или иное душевное движение ничем не заслоняется: оно носит универсальный характер».⁶³⁴

В музыке как форме искусства закон гармонии реализуется в качестве закона пространственной организации музыкальной ткани. Причем, пространственность мыслится по крайней мере в двух направлениях: вертикаль – созвучие, или гармония в узком смысле слова; и горизонталь – последовательность звуков (мелодия) и гармоний. Третье «измерение» музыкальной ткани – это ее фактура, которая подчиняется как закону гармонии (например, баланс оркестровых, или регистровых групп), так и закону ритма (развитие фактуры во времени, ее зависимость от формы произведения).

Таким образом, музыка выступает в роли универсального языка, раскрывающего основные законы мироздания в наиболее адекватной, незамутненной форме. Поэтому вывод, к которому приходит Белый, закономерен. Он еще раз акцентирует наше внимание на метафизическом характере музыки: «Глубина музыки и отсутствие в ней внешней действительности наводят на мысль об эмблематическом характере музыки, объясняющей тайну движения, тайну бытия».⁶³⁵ Белый утверждает универсализм музыки и на уровне форм искусства, говоря, что «все искусства встречают аналогичные черты в музыке, но язык музыки объединяет и обобщает искусство».⁶³⁶ Если же искусство будет ориентироваться на музыку, на ее методы, формы, внутреннюю структуру и ее за-

⁶³³ Белый. А. Революция и культура//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 307.

⁶³⁴ Белый А. Формы искусства//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 101.

⁶³⁵ Там же, с. 103.

⁶³⁶ Там же, с. 102.

кономерности развития, то у него появится возможность стать большим, чем искусство развлекающее, и приблизиться к идее искусства символического, жизнетворящего.

В творчестве Белого с особой силой и последовательностью раскрывается идея синтеза – синтеза всех форм искусства, с обязательной музыкальной доминантой. «Не будут ли все формы проявления прекрасного все более и более стремиться занять места обертонов по отношению к основному тону, то есть к музыке?»⁶³⁷ Идея синтеза была чрезвычайно популярна на рубеже веков. Это время расцвета театрального искусства, синтетического по своей природе. С утверждением в русском искусстве стиля модерн появляется удивительное синтетическое явление в архитектуре – особняк. На рубеже веков расцветает искусство художественной промышленности, подтверждая своим существованием изменения в эстетических вкусах общества. Но такого типа «срастания» не противоречили природе искусства, отдельных его видов, не нарушали их границ.

Символизм углубил проблему, поставив своей задачей создание не просто синтетических форм искусства, но искусства универсального, способного воплотить Божественную идею во всей Ее полноте. Н. Бердяев так характеризует современное состояние искусства: «Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого, и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни».⁶³⁸ В этой связи Н. Бердяев называет имена Ст. Малларме, Р. Вагнера, символистов, живопись М. Чюрлениса, музыку А. Скрябина. Явно не достаёт еще одного имени, но только лишь потому, что он не был художником-практиком, хотя его философские труды можно было бы по праву назвать произведениями искусства. Речь идет, несомненно, о Ф. Ницше. У Н. Бердяева мы также находим мысли об искусстве будущего – о теургии. Его понимание теургии продолжает линию Вл. Соловьева в раскрытии специфики эстетического: воздействовать на души людей, а в конечном итоге и пересоздавать их и окружающий мир. «Теургическое творчество в строгом смысле слова будет уже выходом за границы искусства как сферы культуры, как одной из культурных ценностей, будет уже катастрофическим переходом к творчеству самого бытия, самой жизни».⁶³⁹

Этот «выход за границы искусства» и пытались осуществить художники того времени, синтезировав эстетическое с другими явлениями духовной жизни, такими как наука, философия, религия. Тем самым, они стремились найти универсальную форму выражения своего «Я» и универсальный язык, способный речь о несказанном, объяснить неизъяснимое. В результате, родилось не только новое искусство, но и появился новый тип творца, соединяющего в одном лице и ремесленника, и мыслителя, а зачастую, критика и теоретика нового искусства. Примером может служить творческий гений А. Бенуа, К. Малевича, В. Кандинского, А. Скрябина, А. Белого, Вяч. Иванова, Д. Мережковского и многих других.

⁶³⁷ Там же, с. 95.

⁶³⁸ Бердяев. Кризис искусства//Н. Бердяев. Философия культуры, искусства. В 2 т. Т. 2. М., 1994, с. 400.

А. Белый был одним из тех, кто попытался осмыслить практический опыт современного искусства и объяснить его сущность в контексте общемирового культурного процесса. Но это было лишь подготовкой к основному делу его жизни – прорицанию будущего, которое он видел в достижении человеком творческой свободы духа. Белый воспевал искусство религиозное, понимая под этим не внешнее подчинение его церковным канонам и культу, но осмысление самого творческого акта как Божественного воления. «Искусство утверждается здесь как средство борьбы за освобождение человечества. В этом религиозная санкция искусства».⁶⁴⁰ Такое же понимание искусства, его роли в жизни человечества мы находим и у Н. Бердяева, который в проблеме творчества видел сущность эпохи. «Наступают времена в жизни человечества, когда оно должно помочь само себе, сознав, что отсутствие трансцендентной помощи не есть беспомощность, ибо бесконечную имманентную помощь найдет человек в себе самом, если дерзнет раскрыть в себе творческим актом все силы Бога и мира, мира подлинного в свободе от мира призрачного (...) Зарождается религия человека. Человеческий род перерождается в человечество. Это переход в иной план бытия из плана материального. В этом кризисе рода и материи и в окончательном рождении человека и жизни духа – сущность нашей эпохи».⁶⁴¹

Проблема духовного преображения мира является основной в творчестве теоретика русского символизма, поэта, эссеиста, критика и публициста Вяч. Иванова. Его литературно-критическое наследие – это еще одна попытка доказать всесильность искусства, его способность не только подражать действительности, создавая художественные образы, но преображать мир, выявляя его Божественную сущность. Перед нами еще один опыт создания модели будущего человечества, той «органической эпохи», когда все жизненные начала будут сосуществовать в гармонии. Путь к этому будущему – путь искусства, религиозного искусства, свободной теургии. Говоря о теургии мы упоминали имена Вл. Соловьева, Н. Бердяева и А. Белого. Вяч. Иванов не предлагает иного прочтения этого принципа, но последний налагается на совершенно иное представление автора о реальности, о человеке, о его месте и роли в мироздании, наконец, о самой религиозности.

Вяч. Иванов выделяет два варианта, или «две стихии в современном символизме»,⁶⁴² говоря об идеалистическом символизме и символизме реалистическом. Разграничение самим теоретиком символизма одного из мощнейших явлений в искусстве начала XX века есть еще одно подтверждение универсальности этого понятия – символизм: это и метод, и художественно-стилевая система, это и мировидение. Но даже в случае с последним – миропониманием, мы опять-таки имеем дело с разными, подчас полярными, точками зрения. Эта полярность идеализма и реализма хорошо прослеживается при сопоставлении таких самобытных представителей символизма, как Вяч. Иванов и А. Белый.

⁶³⁹ Там же, с. 413.

⁶⁴⁰ Белый А. Театр и современная драма//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 161.

⁶⁴¹ Бердяев Н. Смысл творчества//Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т. 1. М., 1994, с. 41-46.

⁶⁴² См.: Вяч. Иванов. Две стихии в современном символизме//Золотое руно, 1906, №№ 3-4, 5.

В упомянутой выше статье Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме» содержится авторская трактовка понятия «символ», который является стержнем его теории. Именно различия в осмыслении этого ключевого понятия позволили автору выделить в среде русских символистов две «сферы влияния» – идеализм и реализм. «Символы для идеалистического символизма суть поэтическое средство взаимного заражения людей одним субъективным переживанием». ⁶⁴³ Не об этом ли писал Белый, заявляя, что «символ есть образ, соединяющий в себе переживание художника и черты, взятые из природы». ⁶⁴⁴ То есть, символ у Белого – это результат творческого воления человека, его художественного самовыражения. И в этом Белый родственен В. Брюсову, считавшему главной задачей художника «выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию». ⁶⁴⁵

«Для реалистического символизма – символ есть цель художественного раскрытия: всякая вещь, поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ». ⁶⁴⁶ Тем самым, Иванов отстаивает реальность того мира, что окружает нас, вне зависимости от наших чувств и мыслей. Но в этой фразе содержится также мысль о существовании абсолютной реальности, безусловного начала всего многообразия физического мира. Задача художника и состоит в раскрытии этой «более действительной действительности» ⁶⁴⁷ в вещном мире, в его «расшифровке». В отличие от Белого, говорящего о «безобразном хаосе нас окружающего бытия», ⁶⁴⁸ Иванов остается верным той действительности, в которой живет. Более того, он считает материальный мир, мир природы, «потенциально живым».

Таким образом, в случае с идеалистическим символизмом доминирует личностное, субъективное начало, и, следовательно, начало индивидуалистическое. Реалистический символизм тяготеет к верности объективному миру, выявляя в нем некое единство, общность его элементов, их органическую цельность. «Мы защищаем реализм в искусстве, понимая под ним принцип верности вещам, каковы они суть в явлениях и в существе своем (...) под идеализмом же разумеем утверждение творческой свободы в комбинации элементов, данных в опыте художнического наблюдения и ясновидения, и правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия, – красоте, как отвлеченному началу». ⁶⁴⁹ У Белого мы находим подтверждение этой мысли: «Символ есть соединение двух порядков последовательностей: последовательности образов и последовательности переживаний», – и далее: «В символизме реальная связь за пределами видимости». ⁶⁵⁰

Это изначальное расхождение позиций Белого и Иванова, а в их лице и разных ветвей символизма, выявляет целый комплекс проблем, решаемых ими по-разному, несмотря на общность

⁶⁴³ Вяч. Иванов. Две стихии в современном символизме//Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994, с. 155.

⁶⁴⁴ Белый А. Проблема культуры//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 22.

⁶⁴⁵ Брюсов В. Священная жертва//Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 1975, с. 47.

⁶⁴⁶ Вяч. Иванов. Две стихии в современном символизме//Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994, с. 155.

⁶⁴⁷ Там же, с. 156.

⁶⁴⁸ Белый А. Эмблематика смысла//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 66.

⁶⁴⁹ Вяч. Иванов. Две стихии в современном символизме//Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994, с. 144.

конечной цели. При сопряжении индивидуализма Белого и универсализма Иванова, прежде всего перед нами встает ряд вопросов, связанных с пониманием человека, его места в общей картине мира. Белый воспеваает человека богоподобного, творца. В его понимании, человек – это микрокосм, вмещающий в себя все многообразие и величие мира. «Человек подобен Богу, как творец. Его цель – восхитить силой Царствие Божие. Он – единство вселенной и Творца, единство формы и содержания».⁶⁵¹ Белый верит в безусловные возможности человека изменить мир и пересоздать себя, превратив искусство в теургию, а себя – в теурга, подчинив при этом «себе окружающий мир переживанием».⁶⁵²

Иванов прямо противоположен Белому относительно возможной власти человека над миром и его свободы, прежде всего творческой. Иванов утверждает, что человек не свободен в своих желаниях, творческих намерениях, но выполняет долг перед Высшим Началом: «Не налагать свою волю на поверхность вещей – есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей».⁶⁵³ Позиция Иванова в этом вопросе близка мысли Вл. Соловьева о Божественной природе творчества, творческого воления в человеке, как необходимого условия «настоящей реализации Добра и Истины».⁶⁵⁴ Таким образом, Иванов рассматривает человека как исполнителя Божественного Замысла, но не как властелина мира. Отсюда вытекает необходимое условие истинного символизма, или мифотворчества: «Душевный подвиг самого художника. Он должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи».⁶⁵⁵

Иванов не отрицает возможность существования в органической эпохе будущего теургов – творцов мифотворчества и, своего рода, медиумов Божественной Воли. Прозревая Истину в окружающем мире, художник создает миф, который есть отражение этой истины. Чем глубже проникновение в сущность объекта-символа, тем содержательнее миф. Но это еще не мифотворчество. Иванов в своей концепции всеискусства опирается на древнюю практику рождения всенародных мифов из священных повестей, сочиняемых посвященными, и говорит о необходимости сотворчества художника-теурга и народа. Следовательно, задача художника как теурга – прозревать Истину мира, претворять ее в форму мифа, актуальностью которого побуждать народ к творческой деятельности. В своей совокупности это и есть мифотворчество, или всеискусство. Перед нами пример, прямо противоположный концепции теурга-индивидуалиста А. Белого. Иванов пропагандирует соборное искусство как основу творчества новой органической эпохи. «Мифотворчество (...)

⁶⁵⁰ Белый А. *Театр и современная драма*//А. Белый. *Символизм как миропонимание*. М., 1994, с. 161.

⁶⁵¹ Белый А.. Брюсов//А. Белый. *Символизм как миропонимание*. М., 1994, с. 394.

⁶⁵² Белый А. *Театр и современная драма*//А. Белый. *Символизм как миропонимание*. М., 1994, с. 161.

⁶⁵³ Вяч. Иванов. *Две стихии в современном символизме*//Вяч. Иванов. *Родное и вселенское*. М., 1994, с. 144.

⁶⁵⁴ Соловьев Вл. *Общий смысл искусства*//Вл. Соловьев. *Собр. соч.* В 2 т. Т. 2. М., 1988, с. 394.

⁶⁵⁵ Вяч. Иванов. *Две стихии в современном символизме*//Вяч. Иванов. *Родное и вселенское*. М., 1994, с. 160.

имеет возникнуть из истинно символического искусства, если последнее перестанет быть достоянием уединенных и найдет гармоническое созвучие с самоопределением души народной».⁶⁵⁶

Тем не менее, при очевидном различии теоретических построений Белого и Иванова, внутри цепочки мы можем выявить точки сопряжения, что подтверждает их принадлежность к одному явлению в культуре России рубежа XIX-XX веков – к символизму. Во-первых, отправной точкой у обоих авторов является символистское искусство, несмотря на некоторые разночтения, относительно того, что есть символ и реальность, а также каково их сопряжение. Во-вторых, их концепции совпадают и в определении конечной точки теургического действия – пересоздание личности. Иванов подразумевает под этим душевный подвиг художника, пересоздание души которого происходит по внутреннему волеию, внушенному Высшим Началом. Белый также говорит о пересоздании художником своей личности, утверждая, что «сам художник становится художественным произведением».⁶⁵⁷ Но источником этого волеия Белый считает самого человека; он – творец новой религии и религиозного культа, вне связи с волеизъявлением Божественного Начала. «Искусство – всегда опосредованная религия личности, принявшей или отвергнувшей Бога».⁶⁵⁸

Еще одна общность позиций Иванова и Белого выявляется при определении путей к достижению преображенного состояния – животворящее искусство. У Белого – это теургия, подразумевающая существование касты посвященных – теургов; и это еще один довод в пользу индивидуализма Белого. Иванов говорит об искусстве будущего как о всеискусстве, подчеркивая его общезначимость, сопричастность всего человечества делу творческого созидания. Иванов предлагает также синоним всеискусства, более полно раскрывающий суть проблемы – мифотворчество. Миф, понимаемый Ивановым в его древнегреческом значении, обретает смысл выразителя самоопределения народа. Следовательно, творчество, опирающееся на миф и миф создающее, – это способ воздействия на народное самосознание; это та же идея преображения личности, но спроецированная на все человечество.

В обоих случаях, будь то теургия или мифотворчество, мы имеем дело с религиозным искусством. В первом случае, это религия индивида; во втором – Божественного Всеединства. Ставя перед собой задачу создания религиозного искусства, Иванов и Белый главную проблему видели в поиске подобающей формы искусства будущего и универсального языка, способного говорить о Большем. И в том, и в другом случаях вопрос стоял о необходимости синтеза искусств, каждое из которых в отдельности «не в состоянии передать полноту действительности».⁶⁵⁹

Говоря о языке искусства будущего, оба автора отдают предпочтение музыке как его основе. Соглашаясь с Белым, а точнее вторя Ницше, Иванов утверждает музыкальную основу любого вида искусства. «В каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка.

⁶⁵⁶ Вяч. Иванов. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего//Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994, с. 48.

⁶⁵⁷ Белый А. Брюсов//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 394.

⁶⁵⁸ Там же, с. 394.

⁶⁵⁹ Белый А. Формы искусства//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 90.

И это не потому только, что ему необходимо присущи ритм и внутреннее движение, но самая душа искусства музыкальна». ⁶⁶⁰ Иванов рассматривает музыку как воплощение Дионисовой стихии, утверждая тем самым тождественность законов музыки и мироздания. Искусство он связывает с проявлением Аполлоновой стихии, в которой зрительное начало доминирует. Музыка же обращается не к чувствам, а к душам, пробуждая в них целую гамму переживаний. Следовательно, именно музыкальное начало выражает идею духовного всеединства, и именно музыка, как основа языка искусства будущего, способна воздействовать на душу человека, а через него и на весь мир. «Музыка, которая с поры Бетховена и Вагнера заняла в нашем эстетическом сознании подобающее ей место как зачинательница и руководительница всякого будущего синтетического действия и искусства, является и в перспективе грядущей органической эпохи равно предназначенною ко владычеству и гегемонии во всей сфере художественного творчества». ⁶⁶¹ Музыка виделась Иванову основой языка искусства будущего, так как только она способна сделать произведение истинного искусства «носителем искусства всенародного». ⁶⁶² У Белого мы находим более глобальные исследования о музыкальной природе искусства и мира в целом. Но выводы, к которым приходят оба автора, близки: «Язык музыки объединяет и обобщает искусство». ⁶⁶³

Расхождения между этими символистами начинаются тогда, когда речь заходит о форме искусства будущего. Оба утверждают, что это будет синтетическое искусство и по языку, и по форме с безусловной музыкальной доминантой. Но каждый предлагает свой вариант, в зависимости от личных представлений о художнике, его роли в истории и в теургическом действе. Белый не говорит конкретно о своих предпочтениях, во многом он ограничивается критикой уже существующих форм. Так, преклоняясь перед творческим гением Ибсена и Метерлинка, рассматривая их, как наиболее приблизившихся к идеалу символического искусства, Белый категорически настроен против сценического воплощения их драм. «Символическая драма на сцене – явление редкого безобразия. Она приводит к сцене то, что совершается в нас за пределами сцены (...) Как проповедь, современная драма приемлема на сцене; как мистерия новой жизни, – никогда (...) Символическая драма, символическое действие – это связь, договор людей, пытающих свою душу и тело для новой любви, новой творческой жизни. Символическая связь – это религия совместного пути к счастью. Здесь все – участники, все – творцы, все – символы. Здесь нет ни актеров, ни драматургов, ни режиссера, ни зрителей. Здесь драма – творческое отношение к жизни, и потому-то символический театр серьезно не нужен никому». ⁶⁶⁴ Не эта ли мысль о невозможности существования преображающего искусства в рамках какой-либо формы искусства натолкнула А. Скрябина на необходимость подготовительного этапа своей Мистерии, каковым стало Предварительное Действо?

⁶⁶⁰ Вяч. Иванов. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего//Золотое руно, 1906, № 5, с. 53.

⁶⁶¹ Вяч. Иванов. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего//Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994, с. 41.

⁶⁶² Вяч. Иванов. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего//Золотое руно, 1906, № 5, с. 58.

⁶⁶³ Белый А. Формы искусства//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 102.

В противовес «новейшим теоретикам драмы», из числа которых был, однако, исключен Вяч. Иванов, Белый говорит о невозможности возврата к античным образцам драмы с их религиозно-культурным подчинением и театральным воплощением. Эта невозможность обуславливается динамическим характером культуры. «Античная драма есть тезис драмы. Современная драма развила антитезис и теперь приближается к синтезу. Но синтез не тождественен с тезисом».⁶⁶⁵ Каким же быть искусству будущего по форме, Белый так и не говорит. Он отмечает и античный театр, и европейский театр, и театр реформированный, не предлагая ничего взамен. Идея «теургического искусства» требовала большего пространства – жизни, а не сцены. Как нельзя лучше для этой цели подходила форма античной мистерии, воспетая Ф. Ницше и подхваченная русскими символистами: А. Белым и Вяч. Ивановым. «Мистерия (...) наиболее подходящая форма для теургического искусства, поскольку личность зрителя соучаствует здесь в хоровом ритуале, как компонент «соборного» действия, на которое он проецируется».⁶⁶⁶

В этом контексте Белый рассматривает проблему Ницше-Вагнер, доказывая как несостоятельность реформ великого композитора, так и несвоевременность философии «гениального безумца». Главное условие пересоздания человечества силой искусства Белый видел в преодолении социального неравенства, о чем ни Ницше, ни тем более Вагнер и не помышляли. «И не в отрицании или в принятии форм экономического равенства борьба за освобождение. Она начнется в новых формах социального равенства. Когда спадут маски с рока, все человечество пойдет на последний бой за жизнь и счастье свое. Вот тогда-то из разорванных форм искусства, как из разорванных форм личной жизни, брызнет святой огонь жизненного творчества. Тогда взлетит разрывной снаряд драмы, начиненный динамитом духа».⁶⁶⁷ Из вышесказанного можно сделать вывод, что Белый не считал теургию чудом самопроизвольным. Теургическое преображение – это последняя ступень на пути победы человека над роком, содержания над формой, духа над материей. Но чтобы подойти к этой грани творческого преображения, необходимо преодолеть все несовершенство этого мира – мира насилия, корысти и зла. Вот новая религия, и человек в ней – новый бог. Задача человечества – увидеть в себе этого Человека и убить «зверя».

Если Белый категорически отрицает сцену как место будущего мистериального действия, то Иванов, будучи страстным почитателем античности, напротив именно в рамках театрального зрелища видит будущее искусства. С большим вниманием Иванов относится к личности Вагнера и его оперной реформе, прозревая в ней первые ростки «вселенского мифотворчества». Продолжая его опыт, он углубляет и теоретически обосновывает понимание мифа и музыки как основы действия, и хора как необходимого и первейшего его атрибута.

Иванов восстанавливает в правах, в отличие от Белого, тип античной трагедии на мифологический сюжет и с обязательным хором, несущим «соборное слово». Иванов также считает необ-

⁶⁶⁴ Белый А. Театр и современная драма//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 163-164.

⁶⁶⁵ Там же, с. 158.

⁶⁶⁶ Юрьева З.О. Андрей Белый: преображение жизни и теургия//Русская литература, 1992, №1, с. 65.

⁶⁶⁷ Белый А. Театр и современная драма//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 157.

ходимым изменить строение театра, введя «оркестру» – место перед сценой, где в древнегреческом театре помещался хор. В европейском театре хор стал размещаться за сценой или по сторонам кулис, уступая сцену главным героям и действию. Перед сценой располагается оркестр, унаследовав в своем названии родовое наименование самого оркестрового места. Постепенно, в угоду зрелищности, уровень «оркестры» понижается относительно уровня сцены, превращаясь в оркестровую яму. Иванов настаивал на необходимости оркестры, как связующего звена между зрителями, частью которых символически являются хористы, и сценой. На сцене разыгрывается основное действие, в которое постоянно включается хор, выказывая отношение народа к происходящему. «Борьба за демократический идеал синтетического Действа, которой мы хотим и которую мы предвидим, есть борьба за *оркестру* и за *соборное слово*». ⁶⁶⁸ В хоровом начале Иванову виделось то желанное единство, о котором он так страстно мечтал. «Хор сам по себе уже символ – чувственное ознаменование соборного единомыслия и единодушия, очевидное свидетельство реальной связи, сомкнувшей разрозненные сознания в живое единство». ⁶⁶⁹

Кроме античной трагедии Иванов выделяет, как возможный прообраз формы будущего синтетического действия, средневековую мистерию. Такого рода действия имели строго культовое назначение. Они разыгрывались самими священниками (по началу) и выполняли роль популяризации церковного учения. В основе своей они имели библейский или апокрифический сюжет (тот же миф) и разыгрывались в лицах на площадях перед церквями, а позже и в самих храмах, становясь частью богослужения. Мистерии исполнялись на местных языках и диалектах, что говорит о демократической тенденции по сравнению с литургической драмой на обязательный латинский текст. О демократизме мистерий говорит также тот факт, что страницы священного писания чередовались с комедийными эпизодами зачастую бытового характера. В конце XVI века мистерия перестает существовать как религиозное искусство, став прообразом нового светского жанра – музыкальной драмы, или оперы. Позже, во 2-ой половине XIX века к этому жанру – музыкальной драме, а в конечном итоге, к мистерии, обратится Р. Вагнер. Влияние мистерии особенно сказалось в создании его «Парсифаля».

Этот интерес к форме средневековой мистерии не случаен; помимо культового подчинения и мифологического сюжета, это был один из первых опытов в европейском искусстве синтеза драмы и музыки – то, за что ратовал Иванов. «Драма влечется к музыке, потому что только с помощью музыки она в состоянии раскрыть до конца свою динамическую природу, свою Дионисову стихию (...) Музыка же должна принять в себя драму словесную, потому что не в силах одна разрешить задачу синтетического театра». ⁶⁷⁰

В качестве примера такого обратного тяготения музыки к слову, драматическому слову, Иванов называет имя Л. ван Бетховена, подразумевая, прежде всего его Девятую симфонию, в фи-

⁶⁶⁸ Иванов Вяч. Вагнер и дионисово действо//Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994, с. 36.

⁶⁶⁹ Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме//Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994, с. 160.

⁶⁷⁰ Вяч. Иванов. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего//Золотое руно, 1906, № 5, с. 58.

нале которой композитор использовал хор, приблизив, тем самым, форму оркестровой симфонии к кантатно-ораториальному жанру. С творчеством Бетховена Иванов связывает появление в музыке Дионисова, то есть динамического начала. В этом ему, по мнению Иванова, близок Вагнер, который также сделал акцент на оркестровой симфонии, дополнив ее драматическим содержанием. Возможно, поэтому Иванов и говорит о Р. Вагнере, как о «предтече всемирного мифотворчества», в продолжение «зачинателя нового дионисийского творчества» Л. вана Бетховена.

Соотношению музыки и мифа (или сценического действия) большое внимание уделял Ницше. Вслед за великим филологом утверждали органическую взаимосвязь этих начал – музыки и действия – его «духовные наследники» символисты. Если под музыкой понимать «динамическую сущность бытия», то есть первооснову всего сущего; то музыка и есть ключ к прочтению символов реальности. Расшифровывая какой-либо символ, художник познает его сущность, а вместе с этим и сущность всего мироздания. Иными словами, художник пытается постигнуть Музыку Мира. Раскрывая значение символа в той или иной степени, художник сообщает его в мифе, передавая Истину в новом, творческом преломлении людям. Следовательно, музыка – «само» Сущего, а миф – знание о Сущем.

Именно об этом говорил Ницше, с болью сознавая лживость Вагнера и его музыкальных драм. Об этом же говорил и Иванов, создавая образ искусства будущего, искусства животворящего. «Выводимая нами формула синтетической драмы требует, во-первых, чтобы сценическое действие возникало из оркестровой симфонии и ею замыкалось и чтобы та же симфония была динамической (...) во-вторых, чтобы реальный хор стал частью симфонии и частью действия; в-третьих, чтобы актеры говорили, а не пели со сцены».⁶⁷¹

В конце концов, и Иванов приходит к мистерии как форме будущего синтетического действия. Также как и Белый, Иванов понимает мистирию как священнодействие, как «собрание верных», а по Белому – равных. «Грядущая Мистерия в истинном, то есть теургическом, значении этого слова будет похожа на то собрание верных, когда «все они были единодушно вместе», при наступлении дня первой Пятидесятницы по Воскресении Господнем».⁶⁷²

Мы познакомились в самых общих чертах с эстетическими воззрениями трех крупнейших представителей русского литературно-поэтического символизма – В. Брюсова, А. Белого, Вяч. Иванова. Выбор имен неслучаен. Он продиктован, во-первых, значительностью этих фигур на небосклоне литературного мира; во-вторых, их несомненным даром философствовать, выстраивая свои теоретические послы в более или менее стройные системы; и, наконец, их активной публицистической деятельностью, в том числе в рамках художественных журналов рубежа XIX-XX веков, в частности «Мира искусства», «Весов», «Золотого руна», «Аполлона». Рассматривая эстетические воззрения вышеназванных авторов, мы не могли не коснуться, хотя бы отчасти, проблем гносеологии, психологии, метафизики, теософии, а также соотношения искусства с другими от-

⁶⁷¹ Там же, с.59.

⁶⁷² Вяч. Иванов. О границах искусства//Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994, с. 217.

раслями общественного знания – наукой, религией, философией, социологией. Такого рода контакты неизбежны в разговоре о главной цели символизма – о теургии, так как последняя нацелена на изменение души человека, его образа чувствования, мышления, а, следовательно, и всей жизни, всего мира действительности.

В исторических науках о такого рода мечтах – красотой преобразить, или спасти мир, – принято говорить как об эстетической утопии. Действительно, нам, людям конца XX столетия, эта мысль кажется если и не вполне неосуществимой, то, по крайней мере, невозможной в современной ситуации и даже в ближайшем будущем. В начале века идея преобразования мира владела очень многими умами, и ее осуществление не казалось таким уж отдаленным. Существовали даже попытки создания произведений всеискусства. На этом горизонте одинокой и недостижимой вершиной возвышается фигура А. Скрябина, грезившего о своей Мистерии, и жившего мечтой об освобождении человечества силой своего творческого гения. Не случайно, что основные идеи литературно-поэтического символизма нашли свое преломление в творчестве именно музыканта, ибо музыка мыслилась универсально, как Душа Мира.

Эстетика универсальности русского символизма подразумевает, прежде всего, музыкальность мира – мира вселенского, мира физического и, конечно же, мира искусства. Музыка, как эстетический феномен, объединяет эту триаду, и выступает в роли универсального закона, раскрывающего Единство множественного и объясняющего Красоту Бытия как его полноту.

Формирование «нового искусства» в музыкальной культуре России: от эстетизма к мистерии

Одной из самых сложных проблем в исторической науке, безусловно, является осознание и оценка переходных эпох. В такие периоды истории еще имеют сильное влияние идеи уходящего времени. Как правило, это целостное мировоззрение со сложившейся системой ценностей, отвечающей запросам своего дня. Можно изменить мнение по какой-либо проблеме, но отменить как неверное, ненужное все то, что еще вчера было дорого и воспринималось как истина, поменять жизненные ценности в одночасье, невозможно. Поэтому представители старой школы, как правило, отстаивают свои позиции, дают происходящему свою, зачастую консервативную оценку. И чем радикальнее перемены в жизни нового поколения, тем более ожесточенно сопротивление корифеев уходящей эпохи. Нечто похожее мы можем наблюдать и в культуре рубежного периода в России. Ситуация усугублялась еще и сжатыми для подобных процессов временными рамками – самое большое, четверть века.

Среди представителей «старшего» поколения музыкального мира России рубежа XIX-XX веков господствующее место занимали «кучкисты» Н.А. Римский-Корсаков, М.А. Балакирев, Ц.А. Кюи, а также ученик П.И. Чайковского С.И. Танеев, отстаивавший нормы русской классической школы. Наибольшее влияние на музыкальную общественность имели: Римский-Корсаков, развернувший свою деятельность преимущественно в Петербурге, и Танеев, являвшийся главой музыкального мира Москвы.

Отстаивая идеалы уходящего столетия, и весьма скептически относясь к веяниям нового времени, эти художники уже в глубине своего творчества вынашивали идеи искусства будущего. Новаторским было искусство Танеева. Имеем ли мы в виду его интеллектуальное дарование с тягой к эпически-философскому показу универсальных проблем человечества – человек перед лицом смерти (кантата «Иоанн Дамаскин»), человек перед космосом и Творящей энергией (кантата «По прочтении псалма»); или подразумеваем его обращение к Античному прошлому (опера «Орестея» по трагедии Эсхила); или подчеркиваем его психологизм в подаче сюжетных линий и трактовке образов главных действующих лиц, в противовес более привычной зрелищности. Все эти идеи получают свое дальнейшее развитие в искусстве XX века, во многом став основополагающими чертами как культуры нового столетия в целом, так и отдельных ее явлений.

Расцвет творчества Римского-Корсакова приходится на 2-ю половину 90-х и 1900-е годы, хронологически совпадая с зарождением и становлением «нового искусства». Новым смыслом наполнены его оперы – «Сказка о царе Салтане», «Кащей Бессмертный», «Золотой петушок», – с их символично-аллегорическим звучанием, обращением к традициям народного искусства, со сложным гармоническим языком в духе нового времени. После смерти композитора были найдены наброски к задуманной им опере «Небо и земля», тема которой также говорит в пользу прогрессивности композитора, его тяги к реформаторству.

В 1882 году Римский-Корсаков возглавил так называемый «Беляевский кружок», в состав которого вошли также А.К. Лядов и А.К. Глазунов. Целью этого общества, при материальном участии и во многом благодаря инициативе мецената М.П. Беляева, явилась идея пропаганды отечественного музыкального искусства и поддержка молодых композиторов. Деятельность «беляевцев» охватила 80-90-е годы XIX века и представляла собой некий симбиоз концертной организации и нотного издательства. Кроме того, Беляев учредил ежегодную премию имени Глинки за лучшее музыкальное сочинение года (по номинациям-жанрам), а также поддерживал многих нуждающихся композиторов денежными субсидиями (например, А. Скрябина, Н. Черепнина, И. Стравинского).

Современная критика часто упрекала Беляева в его недалновидности, неумении отделить настоящий талант от неизбежных плевел бездарности. А.П. Нурок (Силэн) в статье «Музыкальная артель» писал: «г. Беляев поощряет главным образом трудолюбие, и под его эгидой композиторство приобрело характер артельного или даже кустарного производства».⁶⁷³ В этой связи автором упоминается ряд молодых композиторов, имена которых сейчас являются лишь достоянием истории: Акименко-Копылов, Антипов, Арцыбушев.

В 90-х годах XIX века в русской критике складывается такое понятие, как модернизм, буквально «современное» искусство. Под этой вывеской упоминались имена борцов за обновление идейности, форм и языка искусства. Большинство из них стало лишь эпизодом в и без того пестрой музыкальной картине России рубежа веков. Но два имени уже тогда занимали довольно прочное место в журнальной тематике, критических дискуссиях и на концертной эстраде – В. Ребиков и А. Скрябин.

Сейчас упоминание этих, столь разных по дарованию, композиторов в одном ряду кажется мало обоснованным. И, тем не менее, современникам была очевидна близость этих экстравагантных натур: оба – яркие реформаторы, как в области гармонического языка, так и с точки зрения осмысления музыки как вида искусства, ее функций и возможности создания синтетического действия на музыкальной основе. В этом отношении чрезвычайно интересна статья Н. Суворовского «Чайковский и музыка будущего». Автор апеллирует к ницшеановской терминологии, говоря о том, что музыка в своем развитии должна пройти «великий путь верблюда («я должен») и льва («я хочу») (...) Шаг после Чайковского – это на фоне мирового пессимизма, мудрого постижения земной жизни («я должен» – прим. наше), изобразить жизнь в мире надзвездном, в царстве Духа («я хочу» – прим. наше).⁶⁷⁴ И далее он продолжает: «Композитор будущего должен жаждать сверхчеловеческого, созерцательного настроения».⁶⁷⁵ Такими композиторами будущего Суворовский видит Скрябина и Ребикова – «оба художника рвутся прежде всего из цепей условности. Муки творчества заставляют их перешагнуть иногда чуть-ли не за пределы возможного в попытке раскрыть

⁶⁷³ А.П. Нурок (Силэн). Музыкальная артель//Мир искусства, 1899, №№ 21-22, с. 79.

⁶⁷⁴ Суворовский Н. Чайковский и музыка будущего//Весы, 1904, № 8, с. 15-16.

⁶⁷⁵ Там же, с. 17.

свои душевные тайники».⁶⁷⁶

Авторитет Скрябина был непререкаемым уже при жизни: он всегда был в центре внимания, даже тогда, когда оставался до конца непонятым. Не встречали должного понимания его философские изыски, но музыкальный талант был очевиден и оценен самыми широкими кругами.

Ребиков также сочетал композиторство с теоретизированием, что само по себе является характерной чертой эпохи (в живописи – В. Кандинский, К. Малевич, в поэзии – В. Брюсов, А. Белый, Вяч. Иванов). Но поиски и экспериментаторство в области музыкального языка и формы не имели поддержки со стороны его художественного дарования. Творческие опыты Ребикова явно не дотягивают до его теоретических воззрений; и в этом его величайшая трагедия. Этот разлад был очевиден уже современникам, что и стало причиной весьма негативной характеристики, данной Ребикову Б. Асафьевым – «пустоцвет русского модернизма».

И все же Ребиков был истинным новатором. Он первый переосмыслил функцию диссонанса, сделав его не только красочным пятном или проходящей гармонией, а стержнем, основой, «устоем» композиции. Вслед за Вяч. Ивановым, он предписывал вокальные партии не пропевать, а исполнять «тоновым говором». Также как Иванов и Вагнер, он ратовал за демократизм в искусстве, понимая его, в отличие от первых, вульгарно, как общедоступность и общепонятность. Отсюда его мелодизм, опирающийся преимущественно на устоявшиеся обороты низовой культуры. И насколько это не созвучно с темами, к которым он обращается в своем творчестве. Упомянем лишь некоторые из его «музыкально-психографических драм» – «Бездна» (по Л. Андрееву), «Дворянское гнездо» (по И. Тургеневу), «Альфа и Омега».

Предметом интереса Ребикова в его модернизированном сценическом жанре становится не сюжет, как в традиционных драме и опере, а внутренний психологический конфликт и его развитие. Это сближает Ребикова с авторами символистских драм – Метерлинком и Ибсеном. Главной проблемой Ребиков считал установление связи между героями драмы и зрителями: заставить последних не просто сопереживать, но проживать жизнь героя как свою собственную. Отсюда и роль музыки драмы, которая «является *только средством* вызывать в слушателях чувства и настроения (...) Нужно играть ноты и петь с чувством, и только тогда эти звуки приобретут силу *гипноза*».⁶⁷⁷ В самостоятельном значении Ребиков музыке отказывал, считая ее, как и Вагнер, лишь частью большего, и в этом большем (в синтетическом искусстве) обретающей истинный смысл и значение.

Очень трудно обозначить стилистическую принадлежность творчества Ребикова. Скорее всего, этого сделать, без определенных оговорок и натяжек, вообще невозможно. Кроме того, культура рубежа веков связана с тенденцией преодоления стилистического единства, нормативности, верности школе и утверждения индивидуального стиля, в рамках борьбы за свободу искусства и право художника на «свое» слово. Современники причисляли Ребикова к лагерю модернистов,

⁶⁷⁶ Там же, с. 18.

понимая под этим не конкретную школу, а все новое, нетрадиционное. И действительно, композитор находился под сильным влиянием модного в то время идеалистического направления в философской мысли. В своем становлении как мыслитель, Ребиков испытал воздействие ряда типичных для своего времени идей – Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, В. Соловьева, Л. Толстого, представителей русского идеализма. Он был также откровенным последователем теории Э. Маха, транспонировав его идеи на почву искусства. Но в теоретизированиях Ребикова мы не находим глубокого проникновения в суть новых философских концепций, скорее они напоминают компиляцию на материале передовой мысли того времени.

По Ребикову, «философия идет впереди науки и искусства. Искусство же есть популяризаторское средство для распространения философской мысли».⁶⁷⁸ Задача человека, – учитывая теорию Маха о мире как комплексе ощущений, – описывать последние, познавая, тем самым, себя самого через анализ своих настроений. Отсюда психологическая направленность исканий Ребикова. В этом же состоит и причина функционального обозначения искусства – популяризаторство. Главной задачей композитора становится создание правдивого и, самое главное, общепонятного искусства.

В воззрениях Ребикова – мы обнаруживаем и связь с концепцией искусства в духе русского символизма, прежде всего, в отношении к роли художника в истории и жизни общества. Художник, в понимании Ребикова, соединяет в себе стремление философского познания Истины мира и творческого претворения познанной Истины в произведении искусства, доступного и понятного всем людям. Эта мысль полностью совпадает с символистской концепцией художника-пророка, более того, Мессии. Как и символисты, Ребиков считал музыку высшей формой искусства, а, следовательно, наиболее правдивым языком в диалоге художник – народ.

Беглый обзор основных положений теоретической основы творчества В. Ребикова открывает перед нами ищущую натуру, носителя передовых взглядов своего времени. Но, даже не касаясь детального рассмотрения его творчества, мы уже можем сказать, что, по крайней мере, в теоретической части мы имеем дело с откровенным эклектизмом. Причем его заимствования не получили глубокого осознания и взаимопроникновения, в противовес, например, Вяч. Иванову. Этот пробел не восполняется также гениальными прозрениями в музыкальном творчестве, скорее наоборот. И все же, творчество В. Ребикова – это еще один пример и доказательство существования принципиально новой эстетики, в которой музыка трактуется как метафизическая (праоснова мира), философская (носитель Знания), психологическая (способ массового воздействия) и эстетическая категория (интеллектуальное наслаждение).

Из наиболее громких имен, вступивших на эстраду одновременно со Скрябиным и Ребиковым, можно назвать С. Рахманинова и Н. Метнера. Из «младшего» поколения выделим «беляевцев» – И. Стравинского, а так же С. Прокофьева, И. Мясковского и М. Гнесина, чье творчество

⁶⁷⁷ Цитата из предисловия к «Дворянскому гнезду» В. Ребикова по книге Б. Асафьева Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968, с. 50-51.

принадлежит всецело уже веку XX. Особого интереса заслуживают балеты И. Стравинского, написанные для антрепризы С. Дягилева и увидевшие свет в рамках «Русских сезонов» в Париже в начале XX века. Русский модерн-балет стал сенсацией европейского масштаба. «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная» – три творения Стравинского, которые заставили Париж, а вместе с ним и всю Европу, заговорить о наличии в России уникальной художественной культуры. Балет Стравинского – это синтетическое действо в духе и под непосредственным влиянием эстетики «Мира искусства», в котором главное место отводится танцу и музыке как наиболее абстрактным искусствам (вместо слова и музыки у символистов). Танцевально-музыкальная картина дополнена, точнее, дорисована живописно – декорации, костюмы, грим, освещение, – что вызвано необходимостью зрелищности и, соответственно, наибольшей силой воздействия.

Особенно интересен в этом ряду балет «Весна священная». Автор назвал его мистерией, подчеркивая оргиастическое начало, что объясняет практически полное отсутствие в нем сюжета. Здесь мы воочию можем наблюдать гимн земле, красоте в жизненном ее понимании. Это не идеалистические надежды на существование Высшей Красоты и не мечта о будущем преображении по ее законам человека и мира. Это жажда жизни, голос плоти, томление духа. Совершенно очевидно, присутствие языческой темы и архаического ее звучания. Поэтому, не случайно, что балет создавался в сотворчестве с Н. Рерихом.

Феноменальность модерн-балета состоит в том, что его создателем является не только композитор и хореограф, но и художник. Именно в процессе сотворчества, совместного поиска рождается это удивительное, действительно синтетическое искусство.

Кроме собственно композиторов, большое значение в музыкальной жизни России имели люди, пытавшиеся осознать происходившие в музыкальном мире перемены. Это совершенно особая когорта людей, которая сформировалась и выступила организованной силой с появлением большого числа журналов с обязательным критическим отделом. Хотя русская критика имела место и в XIX веке, но такого широкого резонанса она добилась лишь к его концу. Из «старой» плеяды русских критиков в конце века продолжали активно выступать В.В. Стасов, Ц.А. Кюи, Г.А. Ларош, в чьей интерпретации «новое искусство» получало, как правило, негативную оценку.

В конце века появляется новое поколение критиков, в чьем поле зрения находятся, в первую очередь, все новинки, все сколько-нибудь заметные события музыкальной жизни. Глущенко Г. С. в своей книге «Очерки по истории русской музыкальной критики конца XIX – начала XX века» назвал их «подлинными летописцами отечественной музыкальной истории»⁶⁷⁹. На рубеже веков выступили Н.Ф. Финдейзен (в дальнейшем ставший издателем-редактором «Русской музыкальной газеты»), К.Д. Энгель (член музыкального отдела газеты «Русские ведомости»), А.В. Оссовский (член музыкального отдела журнала «Аполлон»). После 1905 года, с критической деятельностью связали свою судьбу В.Г. Каратыгин (член музыкальных отделов газеты «Речь» и,

⁶⁷⁸ Цитата по книге: О.М. Томпакова. Владимир Иванович Ребиков: Очерк жизни и творчества. М., 1989, с. 20.

⁶⁷⁹ Глущенко Г. С. Очерки по истории русской музыкальной критики конца XIX – начала XX века. Минск, 1983, с. 15.

позже, журнала «Аполлон», печатавшийся также в журналах «Золотое руно» и «Весы»), Б.В. Асафьев (литературный псевдоним И. Глебов; критический отдел журналов «Музыкальный современник» и «Хроника журнала Музыкальный современник»; печатался также в журнале «Музыка»).

Но проблем музыкальной культуры касались не только музыканты. Музыка была на устах практически у всех представителей художественного мира. Заметный вклад в формирование музыкальной культуры внесли С. Дягилев, А. Бенуа («Мир искусства»), А. Волынский («Северный вестник»), А. Белый и Вяч. Иванов («Мир искусства», «Весы», «Аполлон»), а также А. Нурок (литературный псевдоним Силэн; член музыкального отдела журнала «Мир искусства», основатель «Вечеров современной музыки» в Петербурге, член музыкального отдела журнала «Аполлон»), В. Нувель, А. Кугель, Э. Старк (литературный псевдоним Зигфрид), И. Сац (автор журнала «Золотое руно»).

На страницах журналов критика восстанавливала в правах прошлое музыкальной жизни России. Еще одной страницей в тематике журналов было знакомство с современным музыкальным искусством Запада. Из имен, наиболее привлекавших внимание критики, были Р. Штраус, М. Рeger, К. Дебюсси, но, прежде всего, Р. Вагнер. Он занимал приблизительно такое же место в журнальной тематике, как и Ф. Ницше. На смену сенсации Вагнера в ближайшем будущем пришел А. Скрябин, который занял такое же безусловное первенство и своим творчеством, и своими философскими воззрениями. Пророческими оказались слова И. Грабаря, писавшего в 1901 году: «Не нужен ли новый гений Вагнеровского калибра для того, чтобы тому великому, что создано Вагнером в музыкальной драме, и Берлиозом, Листом и Штраусом в программе, противопоставить музыку такой же величины, но построенную на совершенно других началах, не на почве Баха, а может быть – на почве Моцарта».⁶⁸⁰

В 1913 году на страницах журнала «Русская мысль» К. Эйгес писал, что «музыкальные драмы» Вагнера заметно вытеснили в наших столичных театрах оперу обыкновенного старого типа и решительно повлияли на творчество наших оперных композиторов (Римский-Корсаков, а особенно Рахманинов), это уже не может подлежать сомнению, и только за самые последние годы некоторое охлаждение к Вагнеру, по крайней мере, в Москве, объясняется другим и отчасти аналогичным увлечением нашего общества, а именно увлечением творчеством Скрябина».⁶⁸¹

Что же заставило публику отвернуться от одного кумира и увлечься другим? Что делало искусство Скрябина таким непохожим на все, что существовало до и во время жизни композитора? Чем был Скрябин для современников, как они воспринимали его творчество? Попробуем ответить на эти и другие вопросы, обратившись к историческому свидетельству тех лет – к художественным журналам.

Одной из первых специальных публикаций о Скрябине была статья А. Коптяева в «Мире

⁶⁸⁰ Грабарь И. Письма из Мюнхена. (2. 0 Музыке)//Мир искусства, 1901, № 5, с. 278.

⁶⁸¹ Эйгес К. Рихард Вагнер и его художественное реформаторство//Русская мысль, 1913, № 6, с. 60

искусства» (1899 №5-6), хотя его известность в музыкальных кругах как пианиста и композитора относится к началу 90-х годов XIX века. К моменту написания статьи Скрябин был уже автором фортепианных миниатюр, трех сонат и концерта для фортепиано с оркестром. Не удивительно, что в качестве творческого импульса искусства Скрябина Коптяев называет имя Шопена: «г. Скрябин, уступая значительно, по размеру дарования, своему великому предшественнику, тем не менее не только повторяет его, но является, в некоторых отношениях, и его продолжателем».⁶⁸²

1899 год – это время активного освоения творчества и эстетики Вагнера. В связи с чем, совершенно закономерным было использование его завоеваний, как некоторого ориентира, эталона, с которым сопрягали все новое, что появлялось в России, в том числе и феномен Скрябина. Но еще не пришло время сделать выводы об их родстве относительно возможностей и задач искусства. Коптяев противопоставляет друг другу их позиции, их устремления, их стиль. Он подчеркивает обращенность искусства Вагнера к массам через театр, а Скрябина – к единицам через камерное искусство рояля. Но в словах критика все же проскальзывает, скорее всего безотчетно, истина раскрывающая, с одной стороны, позицию самого Вагнера относительно будущего искусства масс и возможностей искусства в современных условиях насладиться единицы; и, с другой, эволюцию творческого сознания Скрябина – от индивидуального эстетического наслаждения «в одиноком общении с самим собой и будущим человечества»⁶⁸³ к осознанию своей миссии Творца. Искусство Скрябина развивается от индивидуального постижения себя и Истины в себе и в мире, к жажде обнажить ее перед всеми в форме синтетического искусства, – от салонного стиля к мистерии.

В то же время, Коптяев подмечает уже в ранних опусах Скрябина те черты его творчества, которые станут ведущими в дальнейшем. Прежде всего, автор статьи совершенно точно определяет главное устремление творческого поиска композитора – экстаз, как высшее проявление творческой активности художника: «Кульм экстаза, столь улыбающийся Скрябину, является до некоторой степени его религией».⁶⁸⁴ Далее Коптяев совершенно верно говорит о Скрябине как о субъективисте, акцентируя внимание на его активном начале в создании собственного мира впечатлений, «всматриваясь вдаль и вглубь своей души и вызывая оттуда новые, странные видения, не имеющие ничего общего с их повседневной жизнью».⁶⁸⁵

О наличии у Скрябина, солипсического мировоззрения говорили уже его современники, как например, В. Каратыгин в статье 1915 года «Музыка чистая, программная, прикладная» («Театр и искусство» №№27, 28). В наши дни эту проблему подробно исследовал А.Ф. Лосев в своей работе «Мировоззрение Скрябина».⁶⁸⁶

Коптяев подметил главное отличительное качество сочинений Скрябина и его основной творческий принцип: в становлении мира (прежде всего чувственного) его красота. Отсюда и вы-

⁶⁸² Коптяев А. Музыкальные портреты. А. Скрябин//Мир искусства, 1899, № 5-6, с. 68.

⁶⁸³ Вагнер Р. Произведение искусства будущего//Р. Вагнер. Избранные работы. М., 1978, с. 154.

⁶⁸⁴ Коптяев А. Музыкальные портреты. А. Скрябин//Мир искусства, 1899, № 5-6, с. 69.

⁶⁸⁵ Там же, с. 69.

⁶⁸⁶ См. в кн.: А.Ф. Лосев. Страсть к диалектике. М., 1990.

вод, к которому приходит Коптяев, относительно цели скрябинского искусства – запечатлеть процесс творчества: «Вы присутствуете не при законченном, но при создающемся».⁶⁸⁷ Именно эта тема – процесс творческого созидания – станет главной в искусстве Скрябина и будет положена в основу его миропонимания.

Много писал о Скрябине на страницах периодических изданий критик Ю.Д. Энгель. Он работал преимущественно в жанре небольшой заметки. Но наряду с необходимым условием жанра – хроникальностью и сжатой формой, Энгель мог несколькими фразами и яркими метафорами передать не только колорит скрябинской музыки, но и сам дух его устремлений. Так, в небольшой статье 1903 года о Третьей симфонии автора, Энгель писал: «В музыке его чувствуется жизнь, напряженно стремительная, свежая, пытливо заглядывающая в будущее, а не бессильная меланхолия, не отречение от борьбы. И в этом великая современная заслуга г. Скрябина».⁶⁸⁸

В той же статье мы находим и обращение к вагнеровской тематике, наряду с уже заявленным ранее влиянием Ф. Шопена на творчество А. Скрябина. Энгель констатирует, что «с чисто музыкальной стороны г. Скрябин больше, чем кто-нибудь другой в России, может быть назван вагнеристом чистой воды. Шопен (особенно в фортепианных вещах) и Вагнер – вот почва, вспоившая и вскормившая это большое и оригинальное дарование».⁶⁸⁹ И действительно, к началу 1900-х годов относится увлечение и критическое изучение Скрябиным творчества и идей Вагнера. Во многом разделяя его взгляды на будущее искусство, Скрябин, тем не менее, констатировал, что, в случае с Вагнером «намерение всегда выше исполнения».⁶⁹⁰ Позже А.А. Гольденвейзер запишет в своем дневнике по этому поводу следующее: «Скрябин ставит высоко Вагнера за философскую подкладку его музыки, несмотря на некоторые «но» (...) В Вагнере его разочаровывает то, что он не исходит от идеи (как сам Скрябин) для воплощения в творчество которой ему необходим миф, а наоборот: работая над мифом он наталкивается на идею».⁶⁹¹

Если в статье 1903 года Энгель говорит о Скрябине как о «большом и оригинальном даровании», а еще раньше, в 1900 году, практически вторя А. Коптяеву, называет его «композитором для немногих»; то в статье 1908 года «Пьесы Скрябина в исполнении М. Мейчика» Энгель уже говорит о Скрябине, как об одном «из наиболее оригинальных и сильных талантов, каких знает современная музыка». И дальше: «Можно любить или не любить эту новую музыку Скрябина, но нельзя не чувствовать в ней огромной, торжествующей силы».⁶⁹² С 1908-1909 годов начинается новая фаза, как в творчестве самого композитора, так и в освоении его критикой.

Сам Скрябин уже в 1904-1905 годах в письмах к Т.Ф. Шлецер упоминает о «новом стиле» и новых идеях, ради материализации которых он и продолжал творить. Скрябина уже не привлекает создание традиционных музыкальных произведений; он не хочет быть только композитором и

⁶⁸⁷ Там же, с. 69.

⁶⁸⁸ Энгель Ю.Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898-1918. М., 1971, с. 117.

⁶⁸⁹ Там же, с. 117.

⁶⁹⁰ Письмо Т.Ф. Шлецер от 22 ноября 1904 года. Париж//А. Скрябин. Письма. М., 1965, с. 324.

⁶⁹¹ Там же, с. 325.

⁶⁹² Энгель Ю.Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898-1918. М., 1971, с. 229.

создавать музыку ради музыки. Он жаждет «стать богом, играющим и свободно создающим».⁶⁹³ Особенно тяготила его зависимость от заказов Беляева, дававших столь необходимую материальную поддержку, но, в то же время, обязывавших выполнять работу к определенному сроку, что не всегда совпадало с творческими планами композитора. В 1905 году в переписке с Т.Ф. Шлецер проскальзывает мысль о той идее, что в очень скорое время завладеет Скрябиным безраздельно – идее Мистерии. Пока вопрос ставится о подготовке к этому окончательному акту творчества: «Для того громадного здания, которое я хочу воздвигнуть, нужна совершенная гармония частей и прочный фундамент».⁶⁹⁴

Эти поиски композитора не остались незамеченными. По возвращении в 1909 году из очередной поездки по Европе, Скрябин дал в Москве концерт, который, по мнению Энгеля, «так встряхнул московскую музыкальную публику, как уже давно никто ее не встряхивал».⁶⁹⁵ И дело не только и не столько в ритмах, гармониях и мелодизме, совершенно новых и необычных. Через все это великолепие просвечивало какое-то небывалое содержание: «Было для всех ясно (...) что перед ним раскрываются какие-то неведомые дали, новые миры, где до него еще никто не бывал».⁶⁹⁶

К этому времени Скрябин уже находился целиком и полностью во власти идеи о пересоздании мира посредством своего искусства, он грезил о создании Мистерии. Но его философские взгляды, изложенные большей своей частью в пояснениях к поздним сочинениям, не находили такого же отклика, как и его музыка. О несоответствии этих программ самим сочинениям писал критик Н.Д. Кашкин на страницах «Русского слова» (1909, №60). Там же он советует Скрябину, чтобы «в дальнейшем творчестве он положился на свой действительно сильный талант и не возлагал бы никаких надежд на мертвые, якобы философские схемы».⁶⁹⁷

Тем не менее, к началу 10-х годов XX века имя Скрябина занимает господствующее положение на музыкальной арене России. Апофеозом творчеству Скрябина стала статья 1911 года «Скрябинский концерт», в которой ее автор, Ю.Д. Энгель, попытался, не без участия Сабанеева Л., выявить внутреннюю драматургию симфонического искусства композитора в соответствии с его идеей искусства как мистического действия, целью которого является достижение экстаза, прозрения «на высших планах природы». Энгель приходит к выводу, что симфоническое искусство Скрябина – это воплощение этой идеи. «Первая его симфония – гимн искусству как религии; Третья симфония – освобождение духа от оков, самоутверждение личности; «Поэма экстаза» – радость свободного действия, творческий экстаз».⁶⁹⁸

Еще не был закончен «Прометей», но конечная цель была уже заявлена – Мистерия. Об

⁶⁹³ Скрябин А. Письма. М., 1965, с. 343.

⁶⁹⁴ Там же, с. 343-344.

⁶⁹⁵ Энгель Ю.Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898-1918. М., 1971, с. 243

⁶⁹⁶ Там же, с. 244.

⁶⁹⁷ Цит. по кн.: Скрябин А. Письма. М., 1965, с. 517.

⁶⁹⁸ Энгель Ю.Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898-1918. М., 1971, с. 310. – цитата из ст. Л. Сабанеева о «Прометее» в журнале «Музыка».

этом также говорит Энгель. Он приводит фрагмент статьи Сабанеева о «Прометее», в котором намечается круг искусств, должных присутствовать для исполнения Мистерии. Таким образом, мистерия Скрябина – это произведение синтетического искусства. Но, в отличие от Вагнера, Скрябин желал включить гораздо более широкий спектр таковых при господствующем положении тех, «которые способны выражать волю непосредственно: музыка, слово, пластика».⁶⁹⁹ Наряду с традиционными видами искусства, Скрябин предполагал использовать «все средства возбуждения, все «ласки ощущений» от музыки до танца и от игры света до симфонии ароматов включительно».⁷⁰⁰

Даже если не помнить о назначении Мистерии, каковое считал первостепенным сам Скрябин – преображение человека, его души, а вместе с ним и всего мира; остается Мистерия как произведение искусства, синтетического искусства будущего. Но именно в этом, в идее синтеза, как основополагающей в деле создания Мистерии, Энгель видел главный промах Скрябина: «На первое место выдвинут момент хотя и важный, но в данном случае вспомогательный: синтез искусств».⁷⁰¹ То есть, Энгель не видел культовой, или религиозной стороны в замысле Мистерии. Он упрекал Скрябина в безверии, приводя в пример религиозное искусство прошлого, когда «было бесконечно больше чистой, цельной веры».⁷⁰²

При более глубоком изучении мировоззрения Скрябина и замысла Мистерии становится очевидным его безусловная вера в человека, в силу его творческого гения. Энгель ошибался, говоря, что Скрябину не хватало веры как основы религиозного искусства, и что средство достижения культового экстаза – синтез искусств, – становился целью, самодовлеющей в его творчестве. Как раз наоборот, Скрябин все свое творчество старался подчинить, прежде всего, идее, которой он служил. Еще в 1900 году он писал Беляеву: «Твое же мнение о том, что я хочу пробовать себя во всех родах искусства ради жажды превзойти или, вообще, сравниться с кем-то бы ни было – совершенно неверно. Я все делаю искренно, по влечению».⁷⁰³

Еще больший разлад во взаимопонимании Скрябина и критики мы видим из статьи 1913 года Ю. Энгеля «Концерт А.Н. Скрябина». Отдавая должное таланту композитора, говоря, что «и в новейшей скрябинской музыке, несомненно, есть какая-то особая глубокая внутренняя закономерность»; Энгель отрицательно высказывается по поводу самой этой музыки, «в которой так много истеричного, гашишного».⁷⁰⁴

В действительности, 10-е годы XX века – это поворот Скрябина от упоения своей творческой свободой, от сознания своей силы и художественной исключительности, к обретению Истины Всеединства. Это было не только откровение Скрябина, но и идейная эволюция художественного мира России в целом. Примером может служить идейный раскол в рядах символистов, относя-

⁶⁹⁹ Там же, с. 311.

⁷⁰⁰ Там же, с. 310.

⁷⁰¹ Там же, с. 311.

⁷⁰² Там же, с. 311.

⁷⁰³ Скрябин А. Письма. М., 1965, с. 245.

⁷⁰⁴ Энгель Ю.Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898-1918. М., 1971, с. 374.

щийся к 1908-1909 годам. Именно тогда была опубликована работа Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме» («Золотое руно», 1908, №№3-4, 5), в которой обрисовывается сложная картина разнонаправленных поисков в рамках символизма. Годом позже в том «Золотом руно» публикуется еще более откровенное заявление С. Городецкого, который, в своей статье «Идолотворчество» (1909, №1) развенчивает центральных лиц символизма – А. Белого и А. Блока, как лжесимволистов идеалистического толка. Именно в это время наиболее актуальной становятся идеи всеединства и всеискусства; творчество же из индивидуального видения перерастает в мифопоэтическое.

В этом отношении очень интересна статья В. Каратыгина «Музыка чистая, программная, прикладная»⁷⁰⁵, где он, используя диалектический метод, пытается проследить динамику развития эстетической мысли в России второй половины XIX – начала XX веков. В качестве тезиса выступают «общественно-народнические и реалистические тенденции» в искусстве 60-70-х годов.⁷⁰⁶ На рубеже XIX-XX веков, как считает критик, возникает антитезис в форме «победы индивидуализма по всей линии эстетического фронта».⁷⁰⁷ По мнению Каратыгина, наиболее ярко это проявилось «в возникновении «Мира искусства», в первоначальном отчетливо эгоцентрическом уклоне поэтического творчества наших «декадентов» и «символистов», в явлении Скрябина, не только типичного музыкального индивидуалиста, но и страстного апологета индивидуализма».⁷⁰⁸

Далее Каратыгин пренебрегает логическим завершением линии – тезис-антитезис-синтез, – и говорит о том, что со временем «сама индивидуалистическая реакция успела сделаться «тезисом», требовавшим «антитезиса», которым стала мечта о соборности».⁷⁰⁹ Выразителем этого преодоления индивидуализма в музыке Каратыгин считает Скрябина, «который в самых последних своих, 70-х, опусах очень определенно ищет выхода из солипсического мировоззрения».⁷¹⁰

Этот глобальный перелом в эстетике, второй по счету за столь короткое для подобных процессов время, не мог восприниматься современниками однозначно. Даже наиболее передовые из них с большим трудом и сомнениями относились к этим переменам. Так было и в случае со Скрябиным. В уже упомянутой статье 1913 года Г. Энгеля «Концерт А.Н. Скрябина» мы видим, что автор раздираем внутренними противоречиями: он не может найти естественного объяснения тем новациям, которые предлагает Скрябин своим зрителям. «Прошлое Скрябина обязывает отнестись к нему с уважением, с любовью, склоняет к вере в его гений. Сказать, что этот гений теперь обезумел, – как делают некоторые, – легко, но (...) слишком дешево, смешно».⁷¹¹

Его мечта о Мистерии, как слиянии всех искусств и прочих эффектов, музыкантов и публики, творца и творения, – так же вызывала много сомнений и служила поводом для обвинения

⁷⁰⁵ Театр и искусство, 1915, №№ 27, 28.

⁷⁰⁶ Указ. соч., с. 155.

⁷⁰⁷ Там же, с. 155.

⁷⁰⁸ Там же, с. 155.

⁷⁰⁹ Там же, с. 156.

⁷¹⁰ Там же, с. 156.

⁷¹¹ Энгель Ю.Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898-1918. М., 1971, с. 374.

Скрябина наиболее консервативными критиками в сумасшествии. Но даже в случае позитивного отношения к исканиям и устремлениям Скрябина в области мистериального искусства, критика не разделяла оптимизма композитора. Уже после его смерти Энгель писал о так и неосуществленном замысле Мистерии: «Может быть, целиком она не осуществилась бы еще много лет, – слишком уж далеко все это от реальных условий нашего бренного бытия».⁷¹²

В. Каратыгин подробно рассматривает проблему синтеза и поиска Скрябина в этой области. Он открыто заявляет об утопизме теории синтеза искусств и Вагнера, и Скрябина, утверждая, что «искусства не сливаемы между собою органически, они только сочетаемы механически».⁷¹³ Синкретизм искусства, по мнению Каратыгина, в прошлом, «в культуре древних народов, для которых религия и знание, песня и любовь, танец, музыка, театр, личности играющих и пляшущих, явления природы – все было одно, слитно, неразделимо, ибо все проектировалось на фоне первобытной нерасчлененности души архаического человека на отдельные ее способности, стороны, впечатления, дарования, на разум, чувство, волю».⁷¹⁴

Считая сам замысел Мистерии утопией, критика тем не менее признавала совершенно особую роль Скрябина в музыкальной культуре России рубежа XIX и XX веков, роль «революционера музыкального искусства» (В. Каратыгин). С одной стороны, это реформы в области музыкального языка и формы, так называемого «музыкального тела»; с другой, – новое понимание искусства, его природы, задач и возможностей, отсюда совершенно иное идейное наполнение музыки. «Новая жизнь наполняет собою тело его музыки. Новый, невиданный еще свет исходит от вдохновенного творчества»,⁷¹⁵ – писал Каратыгин в статье 1917 года «Памяти Скрябина». Эти два начала взаимообусловлены, хотя часто в критике проскальзывает выдвигание одного – музыкального, и умаление другого начала – идеологического. Каратыгин называет Скрябина пророком, гениальным поэтом, гениальным музыкантом, что полностью совпадает со скрябинской самооценкой. Но уже тогда, в начале столетия, его всеобъемлющее око, его потрясающая художественная интуиция были очевидны.

Творчество Скрябина развивалось параллельно с двумя художественными явлениями: «Миром искусства», проявившимся преимущественно на почве изобразительного искусства; и символизмом, существовавшим, главным образом, в рамках литературной школы. У этих трех явлений – «Мир искусства», символизм и А. Скрябин, – есть «общий знаменатель»: противостояние старому искусству, старой эстетике. Три эти самобытные явления сближает само рубежное время, и не только как фактор временной, но и как ощущение конца эпохи и необходимости противопоставить уходящему новое, еще не бывшее, то, что составит содержание будущей эпохи. С этим связано совершенно особое, по выражению Н. Бердяева, «катастрофическое мироощущение».

И «Мир искусства», и символизм, и Скрябин, – все ощущали этот конец, воспринимая его

⁷¹² Там же, с. 415.

⁷¹³ Указ. соч., с. 159.

⁷¹⁴ Там же, с. 158.

⁷¹⁵ Каратыгин В.Г. Избранные статьи. М.-Л., 1965, с.223.

как катастрофу всего человечества, и страстно искали выхода из нее. Спасение им виделось исключительно в творчестве, так как только искусство способно воздействовать на душу, и, следовательно, только оно в силах преобразить человека, тем самым, спасти его и катастрофический мир. «Мирискусстники» мыслили это спасение через привнесение красоты в реальный мир человека и через облагораживание его силой искусства. Символисты видели в самом творческом акте тот механизм пересоздания, что призван будет изменить «лицо» мира. И здесь Скрябин выступает на позициях символизма, мысля свою мистерию, как и символисты, эсхатологически. Эстетизма мирискусстников ему было мало; «для него сущность искусства не в красоте, а в полноте и силе выражения».⁷¹⁶

Продолжая мысль о родстве вышеобозначенных художественных явлений, следует сказать также об идее синтеза искусств, красной нитью пронизывающей все искусство этой эпохи. Синтетические искания были связаны, прежде всего, с новой трактовкой музыки: не только, как специфической формы искусства, но как универсального языка искусства в целом, а, следовательно, как эстетической категории; более того, как сущностного начала мира, то есть как категории метафизической. Именно такое понимание музыки и слияния искусств при ее господствующем положении сообщало искусству глубину и истинность звучания, способность активно воздействовать на действительность, преображая ее по Высшим Законам.

Художественная культура рубежа веков XIX и XX предложила разные формы нового искусства, разные варианты синтеза «на музыкальных основах». Так, мирискусстники разработали новый тип балетного искусства, в котором наряду с музыкой и живописью, господствовал танец; символисты грезили о новом драматическом искусстве, о синтезе, в первую очередь, музыки и слова, – о Мистерии. И опять на лицо тяготение Скрябина к мистериальному искусству символистов, к синтезу музыки и слова, заложенному уже в его универсальном даровании – композитора и поэта.

Несмотря на открытое противостояние старому искусству и его эстетике, это время – рубеж XIX и XX веков, – связано с неизменными «возрождениями». Дело не только и не столько в ретроспективах, но в усвоении опыта предшествующих эпох, в его обобщении и творческом преломлении в новом искусстве. «Мир искусства» открыл русскому художественному миру увлекательные страницы отечественного народного творчества, искусства XVIII и начала XIX веков, многое из незнакомого русскому зрителю западного искусства. Результаты не заставили себя долго ждать. Уже в начале XX века появились направления, развивавшие основные тенденции «Мира искусства»: это, прежде всего, неоклассицизм и авангард.

Символизм воспевал Античность и Восток, а через этот опыт переосмысливал Европейское средневековье, ища в этих культурах глубины, значимости и религиозной цельности человека и мира. Наряду с идеей преодоления школы в искусстве, в том числе и национальной, и создания космического всеединства, символизм привнес в искусство тенденцию, которая станет особенно

⁷¹⁶ Эйгес К. Рихард Вагнер и его художественное реформаторство//Русская мысль, 1913, кн.6, с.66.

актуальной в XX веке – философичность, созерцательность и психологизм искусства.

Искусство Скрябина, казалось, порывает со всеми традициями классического искусства; его реформаторская деятельность опровергала все существовавшие до него представления о музыке и ее основах. Но это устремление к поистине космическим высотам стало возможным только на основе органического усвоения всего многовекового опыта в развитии музыкального искусства и потрясающего по своей силе творческого дара Скрябина, его художественного видения, или даже ясновидения.

Таким образом, мы выявили общность творческих исканий «Мира искусства», символизма и А. Скрябина – религия нового человека, культ красоты и безусловная вера в Царство Духа, – которые позволяют говорить о существовании единого импульса, руководившего художественными процессами и являвшегося идейным стержнем всей духовной жизни России этого периода. Каждое из вышеназванных явлений развивалось в своем направлении и имело свои конечные задачи. «Мир искусства» главным жизненным критерием считал красоту; в связи с чем, конечная цель мирискусстников – это новый человек и новый мир, духовность которого делает его прекрасным, божественным. Путь к этому одухотворенному человеку и миру – через искусство, служащее только одной цели – красоте. Символизм трактовал ту же идею облагораживания человека средствами искусства мистически. Символизм не хотел привнесённой, то есть искусственной красоты; он жаждал красоты, выявленной в мире видимом, и осознанной как Божественный Закон. На основе этого знания символисты жаждали преображения, то есть пересоздания души человека, а вместе с ней и всего мира. Средство достижения поставленной цели – теургия, животворящее искусство.

Скрябин поставил еще большую задачу; он хотел не только пересоздания мира, но мечтал (и считал свою мечту реально осуществимой) о рождении нового мира и нового человека в нем. То, о чем грезил символисты и называли свою мечту теургией, Скрябин поставил целью своего творчества. Символисты разрабатывали, преимущественно, концепцию будущего искусства, как перехода к свободной теургии, о которой они лишь мечтали, сознавая отдаленность осуществления этой мечты. Скрябин же хотел это отдаленное сделать реальным, причем самостоятельно, силой только своего творческого гения, ощущая в себе к этому Великое Призвание. Он говорил о том, что можно ускорить процесс смены эпох или, как у Скрябина, человеческих рас. Так родился замысел Мистерии, которая должна была стать итогом предыдущей истории жизни на земле. «И этот мир кончится, когда зазвучат звуки последней мистерии»,⁷¹⁷ но жизнь не прекратится, она станет иной – царство материи превратится в царство духа.

Итак, развивая одно направление в искусстве – мистериальное, символизм и Скрябин имели общую установку – преображение жизни; но задачи при этом они ставили различные: символическое искусство как подготовка теургии, в первом случае, и собственно мистерия как конец мира и начало новой эпохи в развитии человеческого духа, во втором. Тем не менее, внешняя форма

творческих устремлений Скрябина и символистов имеет много точек соприкосновения. Общность этих двух явлений распадается на три основные проблемы: идеология, эстетика и теория искусства будущего.

Исходным пунктом теории символизма и философской концепции Скрябина является утверждение Духа как основы, сущностного начала мира, Вселенной. У Скрябина оно обретает форму Сознания, которое «ничего не переживает; но есть сама жизнь, оно ничего не мыслит, оно сама мысль, оно ничего не делает, оно сама деятельность».⁷¹⁸ Таким образом, сознание выступает в роли источника жизни, а следовательно, и движения; только сознание беспричинно и безотносительно, оно – единственная актуальная реальность; все остальное – это состояния этого сознания, плод его воления. «Вселенная тождественна его (сознания – прим. наше) хотению – она его создание».⁷¹⁹

В рамках символизма фигурирует более традиционное понятие Божественного, что в данном случае не принципиально. Символисты во главу угла ставят личные переживания, то есть состояния психики, которые есть собственно реальность. И именно в творческом состоянии возможно, своего рода, «подключение» к Божественному, интуитивное прозрение Его Высшего Закона.

Здесь же кроется загадка удивительного симбиоза крайнего субъективизма и всеобъемлющего всеединства. Символизм предлагает в качестве решения этой проблемы – трансцендентное Божество, которое является всеобщим законом, с одной стороны, подразумевающим максимальное самораскрытие личности, а с другой, безусловное подчинение ее закону всеединства. Эта мысль имеет различное звучание в рамках символизма. Выше мы рассматривали концепции А. Белого и Вяч. Иванова, кажущееся различие которых имеет одно исходное утверждение о трансцендентности Божественного миру и человеку. Слияние, а точнее прикосновение человеческого мира к миру Божественному возможно в процессе творческого акта. Именно в творчестве индивидуальность раскрывается наиболее полно, что, в частности, Белому позволяло видеть «в художнике законодателя жизни».⁷²⁰ Но, в то же время, творческая сила была дарована человеку Божественным Началом для своей самореализации (Вл. Соловьев). У Иванова это подчинение художника Божественному закону всеединства служит условием истинного животворящего творчества; «он должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи».⁷²¹

У Скрябина нет разорванности миров: Бог – универсальное сознание – имманентен миру, который есть его творение. Сознание мыслится Скрябиным как «высший принцип». Человек, являясь носителем универсального сознания, приравнивается, тем самым, к Богу. Поэтому утверждение Скрябина – «я – Бог, я – космос, я – вселенная», – никак не может быть свидетельством его

⁷¹⁷ Бердяев Н. Кризис искусства//Н. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т.2. М., 1994, с. 402.

⁷¹⁸ Записи А.Н. Скрябина//Русские Пропилеи. Т.6. СПб, 1919, с. 188.

⁷¹⁹ Там же, с. 174.

⁷²⁰ Белый А. Проблема культуры//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 23.

⁷²¹ Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме//Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994, с. 160.

безумия, но лишь следует из его философской позиции. В его мысли крайний субъективизм – безотносительная свобода личности, которая есть все, – соединяется с идеей всеединства – общность отдельных личностей, которая раскрывается в общности их сознания. Нет множественности индивидуальных сознаний; «существует одно сознание, индивидуальное же сознание есть его кличка по тому содержанию, которое оно в данный момент и в данном месте переживает».⁷²²

Проявление индивидуального начала Скрябин связывает с познанием мира отдельной личностью, с той гаммой переживаний, которая возникает в душе человека. Это познание, или различение мира Скрябин рассматривает как его создание: «Я создаю пространство и время тем, что я различаю».⁷²³ Это не значит, что непознанный мир не существует физически. Он не существует только в сознании данного человека, именно для него он мертв. Такое представление о мире как о сумме ощущений характерно как для Скрябина, так и для символистов (особенно, для А. Белого).

Итак, Скрябин утверждает сознание как безусловное начало мира, как всеобщий закон.носителем этого универсального сознания является человек, тем самым, принадлежа одновременно двум условным мирам – миру духа и миру материи. «Мой мозг и является носителем высшего принципа единства вселенной, а мое тело носителем (индивидуальной) личной воли».⁷²⁴ Сознывая мир, данный ему в чувствах и ощущениях, человек, тем самым, создает его. И эта исходная причинность – универсальное сознание, – с одной стороны, выражает идею всеединства, а, с другой, служит основой субъективного взгляда на мир, который есть, в этой связи, «ряд состояний моего сознания».⁷²⁵ Таким образом, мир – это единое сознание, данное во множестве субъектов.

С точки зрения субъективности, Скрябин пропагандирует абсолютную свободу личности (имеется в виду творческая, созидаящая свобода), как необходимое условие самореализации универсального сознания. Итог развития индивидуальности он видит в «росте человеческого сознания до всеобъемлющего божественного сознания»,⁷²⁶ то есть в преодолении индивидуации, во всеобщем слиянии (экстазе). Иными словами, в представлении Скрябина, мир есть результат творческой воли Духа-сознания, а история этого мира – есть «эволюция Бога», распавшегося на множество, каждая часть которого стремится в своем совершенстве стать снова Богом.

С одной стороны, Скрябин утверждает: «1) мир, как мое сознание, как мой творческий акт, 2) мое хотение жить, 3) мое хотение полного расцвета индивидуального».⁷²⁷ Но в то же время, он говорит: «Бытие для меня есть с одной стороны мое переживание, а с другой, внешний этому переживанию мир».⁷²⁸ И этот внешний мир необходим для реализации универсального сознания, в качестве исходного материала. Отношение индивидуальности к внешнему миру рождает чувство. В свою очередь, этот чувственный порыв «нарушает божественную гармонию и этим создает ма-

⁷²² Записи А.Н. Скрябина//Русские Пропилеи. Т.6. СПб, 1919, с. 166-167.

⁷²³ Там же, с. 136.

⁷²⁴ Там же, с. 191.

⁷²⁵ Там же, с. 160.

⁷²⁶ Там же, с. 170.

⁷²⁷ Там же, с. 156.

⁷²⁸ Там же, с. 172.

териал, на котором будет потом запечатлена божественная мысль».⁷²⁹

Таким образом, универсальное сознание проявляет себя через человека, который является его носителем и, в свою очередь, служит средством реализации божественной мысли в материальном мире. То есть, Скрябин утверждает не только единство множественных сознаний, но и единство мира – духовного, человеческого, материального. При этом, все эти начала находятся в становлении, в развитии.

В представлении символистов, божественное и материальное есть константы; в подвижном состоянии находится только человек, который должен «вырасти или в Бога или в зверя» (Е. Трубецкой). Именно человек – творец истории, конечным результатом которой должно стать слияние материального и духовного. Эта мистерия вселенной представлялась символистам как высшее творчество человека, как свободная теургия, санкционированная Божественным Началом. По Иванову, «теургический «переход» (...) искусства (...) определяется как непосредственная помощь духа потенциально живой природе, для достижения ею актуального бытия».⁷³⁰

Резюмируя вышеизложенное, выделим еще раз то общее, что сближает две мировоззренческие позиции – Скрябина и символизма. Прежде всего, это утверждение Духовного Начала Мира как первопричины множественного мира объектов; а самого мира, в свою очередь, как результата воления Духа-сознания. Во-вторых, главное место в этой игре Божественного самолюбования отведено человеку, который, обладая даром быть сознающей частью Единого, различает, то есть творит Вселенную. Тем самым, человек реализует через себя Божественную Идею; он – орудие в руках Духа-сознания. Отсюда, мировоззренческий солипсизм – представление о мире как о сумме личных переживаний и ощущений. И последний вывод, имеющий истоком и обобщающий предыдущие два: симбиоз крайнего субъективизма и идеи всеединства. В рамках символизма это отразилось в существовании разных его ветвей, рассмотренных на примере А. Белого (безусловная свобода индивидуальности в силу ее духовной общности с Единим) и Вяч. Иванова (самореализация индивидуальности через ее подчинение закону Божественного Всеединства). В случае же Скрябина, сама личность является носителем универсального сознания, что санкционирует ее на безусловную индивидуальную свободу, которая есть волеизъявление самого Духа-сознания.

Разговор о творчестве, в связи с феноменом Скрябина, невозможен только в системе координат эстетики, так как в его философском видении оно приобретает метафизическое звучание. Творчество, по утверждению Скрябина, – это качественная сторона сознания, это способ его самореализации. «Все, весь чувственный мир есть творческий акт».⁷³¹ С точки зрения мира, творчество – это условие его существования, его Закон, первостихия. Скрябин проводит аналогию между творчеством и самой жизнью, часто говоря об одном, а подразумевая другое. Для него эти понятия – творчество и жизнь, – тождественны: «О жизнь, о творческий порыв, всесоздающее хотенье».⁷³²

⁷²⁹ Там же, с. 143.

⁷³⁰ Иванов Вяч. О границах искусства//Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994, с. 216.

⁷³¹ Записи А.Н. Скрябина//Русские Пропилеи. Т.6. СПб, 1919, с. 146-147.

⁷³² Там же, с. 139.

В этом отношении, идея творчества как Божественной игры, в представлении Скрябина, близка идее Дионисовой стихии мира, которую взяли на вооружение символисты. И в том и в другом случае, Дух творчества мыслится как Закон мира, как первостихия.

Вяч. Иванов говорит о творчестве, как о первоначале мира: «Вселенская жизнь в целом и жизнь природы, несомненно, дионисийны».⁷³³ Но относительно человека Иванов делает поправку, так как человек находится во власти двух стихий: дионисовой (экстатическое переживание всеединства) и аполлонической (стремление к оформленности, сохранению индивидуации). Чувствование первого доводит человека до состояния «блаженного до муки переполнения (...) чудесного могущества и преизбытка силы»,⁷³⁴ что создает эмоционально-чувственный порыв. У Иванова, вслед за Ницше он получает наименование состояния «опьянения», то есть сознание своей силы, мощи, как части Большого. Но это не само творчество, это предтворческое состояние, только его условие.

И здесь мы видим явное расхождение позиций Иванова и Скрябина. Для последнего творчество есть все: «переживание», «недовольство переживанием», «жажда новых переживаний», «стремление к достижению цели», «достижение идеала и новое переживание».⁷³⁵ У Иванова творчество – способ самозащиты человека от рока, от разрушительной для индивидуации силы первостихии; но не самореализация божественного, как это понимает Скрябин.

Именно служение Аполлону создает творчество; оно есть культ этому лучезарному богу. «Дионисийский экстаз разрешается в аполлинийское видение. Восторг и одержание, испытываемые художником, сокрушили бы свой сосуд, если бы не находили исхода в творчестве».⁷³⁶ Таким образом, у Иванова творчество выступает в двойце: как энергия Духа творчества в образе античного бога Диониса, и как искусство оформления, как творческий процесс, как Аполлоново видение. Первое – метафизично, оно – от Бога; второе – человечно, оно – его порождение.

У Скрябина Бог и человек совпадают в своем значении: первое подразумевает многое; второе, как часть этого множества, выступает частным случаем Единого. Поэтому он мыслит чувственный порыв (проявление дионисовой стихии) не как предтворчество человека (Иванов), но как материал Божественного творческого акта. «Порыв нарушает божественную гармонию и этим создает материал, на котором будет потом запечатлена божественная мысль».⁷³⁷ Само чувство получает, в трактовке Скрябина, значение «равнодействующей (...) индивидуальности к внешнему миру».⁷³⁸ Из чего можно сделать вывод, что творчество есть синтез божественного Всеединства, его множественных проявлений (индивидуаций) и внешнего мира, и представляет собой «нисхождение» Духа к материи: «Материал, из которого построен мир, есть творческая мысль, творческое

⁷³³ Иванов Вяч. Ницше и Дионис//Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994, с. 29.

⁷³⁴ Там же, с. 29.

⁷³⁵ Записи А.Н. Скрябина//Русские Пропилеи. Т.6. СПб, 1919, с. 169.

⁷³⁶ Иванов Вяч. Спорады//Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994, с. 82.

⁷³⁷ Записи А.Н. Скрябина//Русские Пропилеи. Т.6. СПб, 1919, с. 143.

⁷³⁸ Там же, с. 174.

воображение».⁷³⁹

Выводом из этого наблюдения может служить антиномия утверждения Иванова реальности мира и привнесения в этот мир искусства «человеческого, слишком человеческого»; и противоположного мнения Скрябина о том, что «мир – мое творчество, которое есть только мир».⁷⁴⁰ То есть, Иванов мыслит творчество эстетически, тогда как Скрябин – онтологически.

Закономерно, что Скрябин трактует творческий акт эротически. По его мнению, половой инстинкт – это та же жажда жизни, хотение, стремление, постоянная неудовлетворенность, жажда новых переживаний и, наконец, экстаз – насыщение, растворение индивидуального. «Я изласкаю, я истерзаю Тебя, истомившийся мир, и потом возьму Тебя. И в этом Божественном акте я познаю Тебя единым со мною. Я дам тебе познать блаженство».⁷⁴¹ Скрябин рассматривает творчество в качестве первопричины всего того, что существует, и что мы воспринимаем, как проявления жизни. Все это – результат творческой мысли, ее воплощения. Для Скрябина творчество – это категория высшего порядка; половое же чувство как бы включается в круг творческой жизни, являясь ее воплощением на низшем уровне, то есть выступая ее частным случаем: «Все – мое творчество».⁷⁴²

Здесь опять же намечается связь с богом страдающим, умирающим и воскрешающим – Дионисом. Об этой связи Скрябина с языческим мироощущением говорит А.Ф. Лосев в своей работе «Мировоззрение Скрябина».⁷⁴³ Именно язычество, по его мнению, объясняет и соединяет многое из того, о чем говорит Скрябин. Прежде всего, к языческой традиции Лосев относит скрябинское «растворение личности в Бытии».⁷⁴⁴ В этой связи он проводит параллель все с тем же культом Диониса. «Только языческая религия идет в сравнение со скрябинским экстазом, и только на почве таких явлений язычества, как трагический дионисизм, становится понятным это слияние с вожденной стихией Божества, какое мы видим в Скрябине».⁷⁴⁵

Проявлением языческого мироощущения Лосев считает так же и скрябинское «эротически-исступленное вождение к Безумию и алогической Бездне».⁷⁴⁶ И в этом, по мнению философа, ему равных нет: «Это безумие крови и пола, исступление и экстаз в единении с божественной плотью мира я не находил нигде в европейской философии, искусстве и религии».⁷⁴⁷ Традиция эта восходит опять-таки к культу Диониса, приближаясь к оргийным вакханалиям в его честь, разнузданное веселье и безумная скорбь которых сливались в едином сладостном порыве.

Таким образом, творчество, в понимании Скрябина, получает эротическую окраску, обнаруживая, тем самым, языческие корни его мировоззрения. Этот эротизм имеет не биологическое, но культовое значение – как проявление природной, то есть божественной первостихии в образе

⁷³⁹ Там же, с. 168.

⁷⁴⁰ Там же, с. 136-137.

⁷⁴¹ Там же, с. 153.

⁷⁴² Там же, с. 175.

⁷⁴³ См. кн.: А.Ф. Лосев. Страсть к диалектике. М., 1990, С. 256-301.

⁷⁴⁴ Указ. Соч, с. 290.

⁷⁴⁵ Там же, с. 290.

⁷⁴⁶ Там же, с. 291-292.

⁷⁴⁷ Там же, с. 292.

античного бога Диониса. Дух творчества трактуется Скрябиным собственно как первостихия, как Божественная игра. Цель этой игры-творчества – воплотиться во множестве и затем, пройдя путь духовного становления, слиться воедино, дабы все повторилось вновь, но, в отличие от язычества, в новом качестве.

На эту языческую канву накладывается не языческая стихия мистического историзма, заимствованная Скрябиным у христианства. Как пишет Лосев, «Скрябин – причудливая смесь языческого космизма с христианским историзмом».⁷⁴⁸ Для него невозможно «вечное повторение; круговому движению он противопоставляет движение по спирали; а статичной гармонии космоса – становящийся мир, который «неповторим и имеет свою единственно возможную историю».⁷⁴⁹ Историю Вселенной Скрябин воспринимает как Мистерию, конечная цель которой – преображение человека в Духе и создание нового мира.

В этой точке – религиозная сущность творчества, нацеленного на преображение личности, – концепция Скрябина вновь пересекается с символистской. В частности, нечто подобное мы встречаем у А. Белого. Он также утверждает «последней целью искусства – пересоздание жизни»,⁷⁵⁰ а Мистерию рассматривает как совершенное произведение искусства, которое уже не будет искусством в его современном понимании, но превратится в свободную теургию. Мистерия явится объединением творческих возможностей человечества, синтезом всех форм искусства в утверждении Истины Всеединства, Единого Закона – Закона Духовной Всеобщности. Говоря словами Белого, «искусство утверждается здесь как средство борьбы за освобождение человечества».⁷⁵¹ Под этими словами мог бы подписаться и Скрябин.

Подобного рода эсхатологизм мы находим и у Вл. Соловьева, который конечной точкой развития искусства считал пресуществление действительности и достижение человеком более высокого духовного уровня. «Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства. Ясно, что исполнение этой задачи должно совпадать с концом всего мирового процесса».⁷⁵²

Затрагивая вопрос об эстетике Скрябина, мы всегда говорим о чем-то большем. И это не случайно, так как саму жизнь Скрябин понимал как акт творчества, как эстетический феномен. Иванов в посвященной Скрябину монографии писал об этом следующее: «Мироздание было в его глазах «эстетическим феноменом».⁷⁵³ Таким образом, религиозность творчества – это родовое понятие; иным оно и быть не может в силу своей природы. Любой творческий порыв божественно санкционирован; все дело в способности отдельной личности осознать в себе не только индивидуальное, но и всеобщее. Вполне логично, что Скрябин подразумевал наличие круга избранных, или

⁷⁴⁸ Там же, с. 294.

⁷⁴⁹ Там же, с. 294.

⁷⁵⁰ Белый А. Проблема культуры//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с.23.

⁷⁵¹ Белый А. Театр и современная драма//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 161.

⁷⁵² Соловьев В.С. Общий смысл искусства//В.С. Соловьев. Сочинения: В 2 т. Т.2. М., 1988, с. 398.

⁷⁵³ Иванов Вяч. Скрябин. М., 1996, с. 33.

посвященных. Именно художественный гений должен возглавить человечество и повести его за собой. «Гений вполне вмещает все переливы чувств отдельных людей, и потому он как бы вмещает сознания всех современных ему людей».⁷⁵⁴

Но он идет дальше, утверждая необходимость существования «высшей индивидуальности», которая явится центральным мировым сознанием, освободит дух от оков прошлого и увлечет в свой божественный творческий полет все живущее».⁷⁵⁵ Тем самым, исполнится божественная мистерия, и воплотится воля Единого сознания. Такой «высшей индивидуальностью» Скрябин считал себя, причем совершенно искренне, видя в этом не свою заслугу и даже не божественный дар, но Великое к тому Призвание.

В связи с ощущением своей Миссии Скрябин осуществил уникальный, революционный прорыв не только в концептуальном смысле, но и с точки зрения, практического искусства. Он открыл искусству XX столетия новые горизонты в трактовке ладо-тональных отношений, вдохнул новую жизнь в такие понятия как пространство и время, форма и содержание в музыке и искусстве, переосмыслил категории консонанса и диссонанса, мелодии и гармонии. Все эти компоненты музыкального целого символизировали те результаты философских поисков, к которым пришел Скрябин. Его теория шла об руку с практикой; «аспект чисто музыкальный и аспект идеологический у него тесно спаялись друг с другом».⁷⁵⁶ Своим искусством Скрябин практически воплотил то, о чем говорили многие, начиная с Шопенгауэра и Ницше и заканчивая современниками.

Революционность творческих исканий Скрябина не ограничивается открытиями в области средств музыкальной выразительности, что считалось общепризнанным фактом уже при жизни композитора. Он открыл «сферу нового звукосозерцания»,⁷⁵⁷ создал не бывшее еще «звуковое тело». Более того, он вдохнул в это «тело» новую жизнь; он раскрыл для себя и запечатлел в музыке «какие-то неведомые дали, новые миры, где до него еще никто не бывал».⁷⁵⁸ Тем самым, Скрябин не только продемонстрировал широкий спектр новых возможностей музыки, но и переосмыслил ее самую, выведя из тесных рамок только формы искусства на уровень сущностного начала бытия. Этим Скрябин воплотил чаяния символистов о тотальной музыкальности, как в эстетической сфере, так и в метафизической. Для Скрябина музыка – это универсальный язык, выражающий мировой закон. Б.Ф. Шлецер в своей монографии, посвященной Скрябину, приводит следующие слова композитора о такого рода универсализме: «Существа, живущие в астрале, точно так же испытывают власть музыки, как и человек, так же послушны ее чарам и заклинаниям».⁷⁵⁹

При рассмотрении категории творчества, мы определили его как качественную сторону Духа-сознания, как способ Его самореализации. Музыка имеет принципиально бытийную принад-

⁷⁵⁴ Записи А.Н. Скрябина//Русские Пропилеи. Т.6. СПб, 1919, с. 155.

⁷⁵⁵ Там же, с. 268.

⁷⁵⁶ Энгель Ю.Д. Скрябинский цикл//Ю.Д. Энгель. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898-1918. М., 1971, с. 428.

⁷⁵⁷ Каратыгин В.Г. Памяти Скрябина//В.Г. Каратыгин. Избранные статьи. М.-Л., 1965, с. 223.

⁷⁵⁸ Энгель Ю.Д. Скрябинский концерт//Ю.Д. Энгель. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898-1918. М., 1971, с. 244.

лежность, выступая в роли первостихии, первоначала Бытия. Но в то же время, музыка существует в физическом мире, то есть в мире не-бытия. Отсюда, парадокс музыки. С одной стороны, музыка понимается композитором как основа Бытия, которое, в свою очередь, есть Мировой Дух, или Большое Я, или Бессознательное. С другой стороны, она, будучи нематериальным объектом, имеет физическую природу, подчиняясь законам акустики, то есть принадлежит материальному миру, который есть не-бытие, не-Я. Обладая, таким образом, двойственной природой и обращаясь к сознанию человека, музыка объемлет собой все мироздание. Поэтому совершенно закономерны слова Вяч. Иванова относительно того значения, которым Скрябин наделял музыку: «Музыка для него, как для мифического Орфея, была первоначалом, движущим и строящим мир. Она должна была расцветать словом и вызывать образы всяческой и всей красоты. Она должна была вовлекать в свой чаровательный круг природу и новым созвучием вливаться в гармонию сфер».⁷⁶⁰

В приведенном фрагменте Иванов не только характеризует музыку как явление, но и обосновывает творческие поиски Скрябина на пути создания его Мистерии. Основа мистерии – безусловное господство музыкального начала в мире, как символ ее универсальности, первопричинности. Следующий шаг на пути к созданию Мистерии – синтез искусств на музыкальной основе. Из всего многообразия искусств Скрябин выделяет особо искусство слова, трактуя его как эквивалент музыкальной мысли. Оно способно переводить музыкальный язык из чувственной в сознающую систему координат.

Общим в позициях Скрябина и символистов была, прежде всего, теоретическая установка на музыкальность мира и искусства. Но символисты более узко поняли это господствующее положение музыки относительно, например, поэзии, что нашло воплощение в новых выразительных возможностях стихосложения и в открытии новых поэтических форм. Идея синтеза искусств была актуальной среди символистов не только в вопросах обогащения отдельных видов искусства средствами и возможностями других. Они мечтали о синтетическом произведении искусства будущего, и в этом выступали продолжателями традиции Р. Вагнера, утверждавшего первейшую важность драматического действия и подчинение ему всех искусств, как только лишь средств раскрытия драматической коллизии. Но о природе будущего органического сплавления искусств речь еще не шла; да и само подчинение носило внешний характер наряду с самим драматическим действием, изменяемым по желанию композитора.

Скрябин был первым, кто обозначил метафизическую глубину феномена синтеза в сфере искусства. По Иванову, музыка Скрябина должна была «вызывать образы всяческой и всей красоты», то есть воплотить ту Реальность, о которой мечтал еще Вл. Соловьев, называя ее «духовной полнотой». Для этой цели одного искусства, хотя и множественного, недостаточно; музыка «должна была вовлекать в свой чаровательный круг природу», создавая, по прихоти художника, ландшафты, симфонии ароматов, световые сияния и фейерверки в сопровождении курений фи-

⁷⁵⁹ Шлецер Б.Ф. А. Скрябин. Берлин, 1923, с. 269.

⁷⁶⁰ Иванов Вяч. Скрябин. М., 1996, с. 11-12.

миамов и ласковых прикосновений. Таким образом, искусство на своей последней стадии объединило бы все возможные ощущения, которые человек способен воспринять, с одной только целью – слиться воедино и в этом символическом единстве воплотить Единство Вселенной.

Поскольку ощущение – это «состояние сознания», то комплекс всех возможных ощущений – это соединение всех возможных состояний сознания, то есть возможность ощутить в себе присутствие всего, универсального сознания. Это переживание Единого и есть экстаз, разрушающий индивидуальное и освобождающий Дух-сознание. У символистов эта стадия связывалась с преобразованием личности человека, у Скрябина – с ее разрушением. «Как только сознание созерцает мир безотносительно к тому, что делает это сознание его личным, оно и перестает быть личным. Оно становится тем высшим принципом, который связывает отдельные факты опыта в единый мир». ⁷⁶¹

Таким образом, символистской идее синтеза искусств Скрябин противопоставил идею материального объединения вселенной, назвав его «Божественным синтезом». «Высший же синтез есть тот божественный синтез, который в последний момент бытия включит в себя вселенную и даст ей пережить гармонический расцвет (экстаз) и таким образом вернет ее к состоянию покоя, небытию». ⁷⁶²

Но это преобразование мира имеет и другой смысл, кроме экстатического переживания единства и следующего за ним беспамятства. В приведенном нами фрагменте, Иванов замыкает свою мысль следующими словами: «И новым созвучием вливаться в гармонию сфер». Тем самым существование получает свое оправдание не только как эстетический феномен и воспринимается не как бессмысленная игра Духа с самим собой, но как Божественная эволюция, самоутверждающаяся Истина. Это пример, в высшей степени, творческого преобразования имеет и свое «земное» воплощение. И здесь мы вновь наблюдаем общность позиций символизма и Скрябина относительно преобразующей силы искусства.

Иванов писал о произведении искусства, что «оно – не косное изделие и не мертворожденное чадо свободы, но вложенную в него жизнь ее множит в себе и, приумножив, излучает в мир действенной силой». ⁷⁶³ Скрябин значительно развил эту мысль, видя в искусстве, и, прежде всего, в музыке, путь проникновения или, точнее, воздействия на «тонкий мир». В его философских набросках фигурирует понятие «кристалл гармонии», тождественное высшему принципу, познав который можно сознательно управлять событиями, протекающими в пространстве и во времени. Скрябин предполагал таким образом приблизить время «божественного синтеза», преодолев временное пространство двух рас за мгновение.

«Кристалл гармонии» должен был стать принципиальной основой музыкального начала последней Мистерии, ее музыкальным языком. Сама же Мистерия представлялась Скрябину творением без персонифицированного творца. Она «не должна была быть ни его личным созданием, ни

⁷⁶¹ Записи А.Н. Скрябина//Русские Пропилеи. Т.6. СПб, 1919, с.185-186.

⁷⁶² Там же, с. 171.

даже произведением искусства, но внутренним событием в душе мира, запечатлевающим свершившуюся полноту времен и решение нового человека». ⁷⁶⁴ Но в то же время, это «внутреннее событие в душе мира» не находится в связи с состоянием этого мира. Оно возможно лишь при наличии готовности отдельной творческой личности: «Только на ступени совершенного слияния с высшими сущностями, только по конечном угашении отдельного от них человеческого Я». ⁷⁶⁵

При кажущейся противоречивости двух этих утверждений, антиномии все же нет, если принять во внимание, что Скрябин считал возможным существование «высшей индивидуальности», творческий гений которой «вмещает сознания всех современных ему людей». ⁷⁶⁶ Кроме того, он считал этот творческий гений (подразумевая под высшей индивидуальностью себя) не творцом Мистерии, но тем исходным импульсом, побуждающим людей к творческой деятельности. Этот процесс взаимного «заражения» творчеством должен походить на цепную реакцию, источником которой является душевный подвиг творческого гения, высшей индивидуальности, свершившей мистирию в своей жизни. В этом отношении чрезвычайно интригующи исследования А. Бандуры, усмотревшего именно в этом факте – мистерии жизни – причину смерти А. Скрябина ⁷⁶⁷.

Итак, затрагивая проблему «Скрябин и символизм», мы не в праве отождествлять эти два совершенно самостоятельных художественных явления. Символизм – это только часть Скрябина; сам он остается закрытой книгой и поныне в силу различных обстоятельств. Его музыкально-поэтическая философия не укладывается в рамки какой-либо школы и не представляет собой целостной стройной системы; философичная же музыка, к величайшему нашему сожалению, не получила своего окончательного «аккорда» в связи с внезапной смертью композитора.

Выше мы проследили общую направленность творческих поисков Скрябина и символистов при различных исходных и конечных точках их философских позиций. И Скрябин, и символисты утверждали в качестве идеологической основы идеализм в его крайне субъективистском варианте. Данная картина осложнена увлечением обеих сторон идеями солипсического толка. Все это вместе привело к взаимному столкновению в рамках мировоззрения, как Скрябина, так и символистов, идеи индивидуальной свободы и подчиненности закону всеединства. У Скрябина эта антиномия во многом снимается благодаря имманентности Бога-Духа человеку. Господство Духа подразумевает господство человека, как его частный случай; свобода индивидуальности отождествляется с творческой волей сознания, а мир – с творческой волей человека.

С точки зрения эстетических воззрений, мы также наблюдали общность вышеобозначенных явлений – в отождествлении жизни и творчества, в соответствии скрябинского Духа творчества античному богу Дионису, воспетому символистами. Обе стороны высказывались относительно безусловной религиозности творчества, конечной целью которого является пересоздание человека.

⁷⁶³ Иванов Вяч. Скрябин. М., 1996, с. 13.

⁷⁶⁴ Там же, с. 10.

⁷⁶⁵ Там же, с. 32.

⁷⁶⁶ Записи А.Н. Скрябина//Русские Пропилеи. Т.6. СПб, 1919, с. 155.

⁷⁶⁷ См.: Ученые записки/Сост. О. Томпакова. Вып.1. М., 1993; ст. «Тайна Скрябина», с. 64-70; ст. «А.Н. Скрябин – мистерия жизни и огненное небытие», с. 107-118.

Но, в отличие от символистов, ратовавших за то, чтобы искусство восприняло религию красоты, став средством достижения Божественной Гармонии; Скрябин само мироздание и, следовательно, само Божество, через него существующее, понимал как эстетический феномен. Поэтому творческий акт человека он связывал с волеием универсального сознания; религиозная же сущность его состоит только в осуществлении этой высшей воли.

Цель творчества Скрябин видел в достижении экстаза, то есть в слиянии Единого и Единичного, что на уровне частного человека можно назвать пересозданием личности. Но если у символистов преобразование – это конечная цель духовной эволюции человека, то Скрябин рассматривает изменение личности, как следствие изменений на уровне Единого сознания. Тем самым, он расширяет логическую цепочку, предложенную символистами: трансформация человека – трансформация мира, – вводя еще одну «переменную величину» – сознание. Получается следующий ряд: обогащенное сознание – трансформация личности в силу изменений на уровне вновь приобретенного опыта – трансформация мира, который есть воплощение творческой фантазии новой личности, освященной и обогащенной Божественной мыслью. Высшей целью Скрябин считал даже не идею свершения, обретения, или исполнения Божественной воли; но Его эволюцию, саморазвитие системы. И в этом процессе Божественной игры человеку отводилось чрезвычайно важное место двигателя прогресса: через человека Единое познает самого себя и тем творит свое «тело».

Еще больше расхождений обнаруживается при сопоставлении позиций Скрябина и символистов по вопросам теории будущего искусства. Можно выделить несколько наиболее важных проблем, общих для обеих сторон: музыка как универсальный язык; синтез искусств как основа искусства будущего; мистерия как форма будущего искусства. Вышеперечисленные проблемы являются принципиальной основой концепции будущего искусства, как с точки зрения Скрябина, так и символистов. Но понимание этих проблем сторонами не совпадают: то, что у символистов является целью, Скрябин рассматривает только как условие. Особенно очевидно это на примере синтеза искусств и мистерии. В обоих случаях Скрябин идет дальше символистов, выявляя глубинную природу синтеза и рассматривая его условием Мистерии, которая, в свою очередь, есть не совершенное произведение искусства, не животворящее искусство, не всеискусство. Мистерия вообще не искусство, но закономерное свершение, воссоединение, новый творческий импульс. Именно в этом заключается эсхатологизм творческой позиции Скрябина – в его страстном желании конца, который, одновременно, есть и начало. «Всегда иное, всегда новое, всегда вперед».⁷⁶⁸

Скрябин – это событие в художественной культуре России. Русская музыкальная культура еще не достигала таких высот, и в прямом – космос, и в переносном смысле – событие европейского уровня, во многом опередившее этот самый «уровень». Его искусство послужило мощным импульсом для последующих творческих поисков. И в этом нашло свое воплощение страстное желание Скрябина: «Я хочу не осуществления чего бы то ни было, а бесконечного подъема твор-

ческой деятельности, который будет вызван моим искусством»⁷⁶⁹. Говоря, что своим искусством он хотел бы добиться «бесконечного подъема творческой деятельности», Скрябин выступал как истинный символист. Достаточно вспомнить высказывание А. Белого: «Назначение искусства в возбуждении к творческой деятельности».⁷⁷⁰ В то же время, сводить все искусство Скрябина только к символизму было бы неверным. В творчестве Скрябина и его мировоззрении нашли свое преломление практически все духовные устремления художественной интеллигенции России конца XIX – начала XX веков. Трудно не согласиться с Б. Асафьевым, рассматривавшим искусство Скрябина в тесной связи с художественной ситуацией того времени. «Окружающая Скрябина интеллигентная среда точно так же культивировала идеологию утонченного мистического индивидуализма, истоки которого таились в эротической экзальтации, свойственной той эпохе. Крайне обостренное жизнеощущение, до болезненности развитая чувствительность у наиболее чутких людей требовали постоянного возбуждения и раздражения. В этой атмосфере и получило импульсы к росту утонченнейшее искусство Скрябина с его эгоцентрической философией безгранично свободной и всесильной личности, отождествлявшей себя с космосом».⁷⁷¹

Творчество и идейные устремления Скрябина – это яркий пример модернизма в музыкальной культуре России, противостояния традиционному искусству русской школы. Близкий в своих творческих поисках искусству Запада, мыслью своею он был устремлен на Восток, – явление, характерное для художественной культуры рубежа веков (примером может служить творчество Л. Бакста и, особенно, Н. Рериха). Но, независимо от влияний и увлечений, через которые он прошел, Скрябин всегда стоял вне пространства и времени, а так же вне национальной принадлежности. Его родиной была Вселенная, красоту которой он воспевал в своем творчестве и царствие законов которой на земле он старался приблизить своим искусством. Скрябин стал родоначальником космического направления в музыке (аналогией в мире изобразительного искусства является М. Чюрленис). Он стоял на грани двух эпох – уходящего XIX века и века нового XX. «Я не знаю в новейшем искусстве никого, в ком был бы такой исступленный творческий порыв, разрушающий старый мир и созидаящий мир новый», – так писал о Скрябине Н. Бердяев.⁷⁷² Своим творчеством, да и всей жизнью, А. Скрябин выразил духовное состояние этого переломного времени, сам став эпохой в музыкальной жизни России.

⁷⁶⁸ Записи А.Н. Скрябина//Русские Пропилеи. Т.6. СПб, 1919, с.170.

⁷⁶⁹ Скрябин А. Письма. М., 1965, с. 422.

⁷⁷⁰ Белый А. Театр и современная драма//А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 160.

⁷⁷¹ Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX – начало XX века. Л., 1968, с. 179.

⁷⁷² Кризис искусства//Н. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т.2. М., 1994, с.402.

Заключение

Рубеж XIX и XX веков в истории России – это целая эпоха, осуществившая «переоценку ценностей», сформировавшая новое, отличное от предыдущего столетия мировоззрение, давшая миру прекрасное соцветие имен. Мы лишь вскользь упомянули некоторые из их большого числа, остановив свое внимание на тех, кто, так или иначе, затронул интересующую нас проблему – новое понимание искусства, его природы, возможностей и задач.

Художественная культура вобрала в себя все многообразие и противоречивость своего времени, явившись, по сути, антиподом материальной сферы жизни России. Главным лозунгом эпохи становится свободная личность, понимаемая как некий абсолют и подчиняющаяся исключительно Высшим Законам, в противовес законам морали общества. На смену тенденциозному, морализующему искусству приходит искусство «чистое», самоценное, в силу того, что само творчество трактуется как Божественное волеизъявление, как постижение Тайны мира. Рациональный подход к освоению мира уступает место интуитивно-мистическому опыту, в связи с чем утверждается примат творчества над познанием.

Эстетизм выступает в качестве интегрирующего начала в художественной культуре России рубежа веков XIX и XX, соединяя подчас несоединимые художественные явления под знаменем свободной личности, свободного творчества, Божественной Красоты. Наряду с эстетизмом, эпоху характеризует синтетическая тенденция. Многообразие художественных явлений дало широкий спектр реализации этой идеи: от заимствований до оригинальных философских и эстетических концепций. Идея синтеза затронула, прежде всего, искусство, которое, в стремлении создать универсальное творчество, ратовало за слияние всех возможных средств и форм для достижения полноты воплощения Божественного замысла. Синтетизм, а так же поставленные перед искусством задачи познания Истины и преображения человека и мира, привели к тому, что искусство взяло на себя функции других форм духовной жизни, прежде всего религии и философии. Особенно ярко это прорастание искусства в пограничные сферы человеческого духа проявилось в концепции теургии (А. Белый, Н. Бердяев), «всеискусства» (Вл. Соловьев, П. Флоренский, Вяч. Иванов), а также в философских воззрениях и творчестве А. Скрябина.

Новая концепция искусства, как житнетворчества породила и новый тип художника – универсала. Универсализм можно определить как третью консолидирующую силу в многоликом художественном мире России рубежа веков XIX и XX. Не случайно, что именно в это время в России просыпается интерес к древним культурам, в том числе к культуре Востока и Античности. Начало XX века дает нам первые опыты в соединении основных мировых религий в Единое Знание (Е.П. Блаватская, Н. и Е. Рерихи, А. Скрябин). Аналогичные процессы протекали и в Европейской культуре, воспринятые Россией через философию Ф. Ницше, эстетику романтизма и символизма.

Таким образом, универсализм проявил себя и на уровне культуры в целом, поставив новую проблему – проблему единой культурной зоны – Евразийской.

Эпоха рубежа веков XIX и XX – явление чрезвычайно противоречивое. С одной стороны, мы имеем дело с пестрой, многовариантной и даже калейдоскопической панорамой духовной жизни. Но, в то же время, наблюдаются и общие тенденции, выявляющие определенное единство художественной культуры этого времени. Мы выделили три основные консолидирующие силы: эстетизм, синтетизм и универсализм.

Во всей своей полноте эти тенденции отразились в художественных журналах рубежа XIX и XX веков, которые по праву можно назвать документальным свидетельством культурного расцвета России того времени, эстетическим и культурным феноменом. Само появление специализированных периодических изданий символизировало изменение в мировоззрении нового поколения. Содержание журналов и динамика их развития отразили идейные устремления нового искусства и их трансформацию; а широта тематического диапазона свидетельствовала о реальном интересе искусства к проблемам как внутри отдельных его видов, так и к расширению своих возможностей за счет сближения с другими сферами жизни. Журналы выступили в качестве творческой лабораторий нового искусства, а также стали его ораторской трибуной.

Художественные журналы рубежа веков поставили чрезвычайно важную для России проблему – освоение культурного опыта Запада, являясь, по сути, единственным доступным источником информации и своеобразной кафедрой для полемики по этому вопросу. Но самое любопытное, это то, что художественные журналы, ориентированные, прежде всего на проблемы изобразительного искусства, огромное значение придавали освещению музыкальной жизни, как в России, так и за рубежом, а также знакомству с исследованиями по различным вопросам музыкознания и, в частности, по проблемам музыкальной эстетики.

Музыкальная доминанта художественных журналов рубежа веков была отражением глубинных процессов, протекавших в рамках формирующегося эстетического мировоззрения нового поколения. В этом контексте музыка трактовалась значительно шире, нежели только вид искусства. Она воспринималась как универсальный язык искусства, как Божественное Знание, как сущностное начало, Душа Мира. Своеобразную интерпретацию получают, в этой связи, античная теория гармонии сфер, а также философские концепции А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. На этих идеях построена в основном эстетика русского символизма. Для А. Скрябина они послужили исходным творческим импульсом, нашедшим свое конечное воплощение в идее о существовании Кристалла Гармонии, раскрывающего тайну бытия. Это, в свою очередь, поставило перед композитором задачу овладения этим Высшим Знанием и воздействия посредством качественно нового музыкального творчества на Бессознательное, то есть на Божество.

Мистериальное искусство, которое проповедовали символисты и А. Скрябин, включало в свой круг основные идеи художественной культуры, на которых мы остановились выше: эстетизм, синтетизм, универсализм, – добавив еще один аспект – музыкальный, в его метафизическом зна-

чении. Именно музыка как эстетический феномен объединяет эту триаду, являясь универсальным законом, раскрывающим Единство множественного и объясняющим Красоту Бытия, как его полноту.

Таким образом, вопрос о музыкальной культуре рубежа XIX и XX веков имеет широкую амплитуду, включающую как конкретно историческое состояние музыкального искусства исследуемого периода, так и само понятие музыки как эстетической универсалии. Автор делает акцент именно на универсальной трактовке музыки, так как эту идею можно назвать лейтмотивом не только музыкального искусства обозначенного периода, но и эпохи в целом.

Одной из краеугольных проблем настоящего исследования явился феномен эстетизма, который эволюционировал в процессе поиска новых форм и методов, породив уникальное для «нового искусства» явление – мистерию XX века. Но, в отличие от мистерий Древнего Мира, раскрывавших феномен всеобщности и универсальности, современная концепция так и не сумела преодолеть болезнь индивидуализма. Тем самым, рубежная культура создала лишь новую утопию – мечтая о едином, но, не отказываясь от единичного, утверждая преображающую силу творчества, но останавливаясь исключительно на поиске новых форм искусства. Неслучайным стало несколько метафорическое название книги – «Между Дионисом и Аполлоном». Эти древние боги олицетворяли собой противоположности бытия и мироздания: бесконечное и конечное, вечное и временное, универсальное и уникальное, единое и единичное, всеобщее и индивидуальное, экстатическое и эстетическое. Именно эти противоположности явились концептуальной основой творческого поиска представители интеллектуальной и артистической элиты России на рубеже XIX-XX веков. Стал ли он началом нового исторического периода – вопрос сложный и открытый до сих пор. В рамках культуры «серебряного века» парадоксальным образом уживаются как старые идеи, так и революционные откровения – жажда иллюзорной красоты, но, в то же время, красоты действительной, жизнотворящей.

Вопросы, поставленные художественным миром рубежа веков, остаются актуальными и сегодня: поиск гармонии, красоты, всеединства, утверждение примата духовности, расцвета личности, определение ее места в истории и общей картине мира. Все эти проблемы как нельзя остро стоят сейчас перед нами, свидетелями нового третьего тысячелетия. Именно сейчас главным вопросом является преодоление животных инстинктов в человеке – насилия и агрессии, а также их социальных порождений – войн, терроризма, национальной разобщенности и религиозной нетерпимости. «Серебряный век» преподал нам урок, создав особый менталитет, ориентированный на господство духа, красоты и творчества. В рамках этой культуры, человек вырастает, из твари в Творца, не только уподобляясь Богу, но подчас отождествляясь с Ним. Перед нами опыт создания духовной общности, внеличностной, подчиняющейся законам не общества, но Общего, не морали, но Музыка.

Рубеж веков предвосхитил XX век, как с точки зрения идеологии, по-новому взглянув на человека и мироздание; так и с позиции традиционности, освободив нас от сложившихся стерео-

типов в мышлении и практическом творчестве, открыв тем самым век творческого поиска и эксперимента. В то же время, все новации осуществлялись в тесной связи с многовековым опытом человечества, что еще раз подчеркивает синтетизм эпохи, ее жажду красоты, стремление к универсальности, к преодолению узких рамок нации, государства и личности.

Библиография

1. Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
2. Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции/Сост., вступ. ст., коммент. М.Ф. Пьяных. – М.: Высш. шк., 1990. – 687 с.
3. Апрелева В.А. Мифотворчество в аспекте онтологического обоснования музыки как культуры//Формирование дисциплинарного пространства культурологи. Материалы научно-методической конференции. 16 января 2001 года, С.-Петербург. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского философского общества, Серия «Simposium». Выпуск 11. СПб., 2001. – С. 6-10.
4. Архиепископ Анатолий (Храповицкий). Ложный пророк//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2/Сост. и примеч. В.Ф. Бойкова; сост., послесл. и примеч. Ю.Ю. Булычева. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с. – (Русский Путь). – С. 54-58.
5. Асафьев Б.В. (Игорь Глебов) Русская живопись. Мысли и думы/Вступ. ст. и коммент. С.Г. Галагановой. – М.: Республика, 2004. – 392 с.: ил.
6. Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX – начало XX века/Общ. ред. и прим. Е.М. Орловой. – 2-е изд. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1968. – 324 с.
7. Бальмонт К. Слово о музыке. Произнесено автором 9-го апреля 1917 года на 1-м утре музыки и поэзии для народа. – М.: Нотный магазин Российского музыкального издательства, 1917. – 8 с.
8. Бандура А.И. А.Н. Скрябин - мистерия жизни и огненное небытие//Ученые записки/Сост. О. Томпакова. – М.: Издательское объединение «Композитор», 1993. – Вып.1. – С. 107-111.
9. Бандура А.И. Иные мира Александра Скрябина. – М.: ИРИС-ПРЕСС, 1994. – 24 с.
10. Бандура А.И. О «Предварительном действии» А.Н.Скрябина//Ученые записки/Сост. О. Томпакова. – М.: Издательское объединение «Композитор», 1993. – Вып.1. – С. 118-128.
11. Бандура А.И. Сказание о семи расах. Эволюция человека в музыкально-литературном наследии А.Н.Скрябина//Дельфис. – 1997. – №3 (11). – С. 37-42.
12. Бандура А.И. Тайна Скрябина//Ученые записки/Сост. О. Томпакова. – М.: Издательское объединение «Композитор», 1993. – Вып.1. – С. 64-69.
13. Белый А. Брюсов//А. Белый. Символизм как миропонимание/Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX в.). – С. 392-402.
14. Белый А. Брюсов//А. Белый. Символизм как миропонимание/Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX в.). – С. 392-402.
15. Белый А. Владимир Соловьев. Из воспоминаний//Вл.С. Соловьев: Pro et contra/Сост., вступ. ст. и примеч. В.Ф. Бойкова. – СПб.: РХГИ, 2000. – 896 с. – (Русский Путь). – С. 292-301.

16. Белый А. Проблема культуры//А. Белый. Символизм как миропонимание. – М., 1994, с.23.
17. Белый А. Символизм и современное русское искусство//А. Белый. Символизм как миропонимание/Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX в.). – С. 338-346.
18. Белый А. Символизм как миропонимание//А. Белый. Символизм как миропонимание/Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX в.). – С. 244-255.
19. Белый А. Символизм//А. Белый. Символизм как миропонимание/Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX в.). – С. 255-259.
20. Белый А. Театр и современная драма//А. Белый. Символизм как миропонимание/Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX в.). – С. 153-167.
21. Белый А. Формы искусства//А. Белый. Символизм как миропонимание/Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX в.). – С. 90-106.
22. Белый А. Фридрих Ницше//А. Белый Символизм как миропонимание/Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX века.). – С. 177-194.
23. Белый А. Эмблематика смысла//А. Белый. Символизм как миропонимание/Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX в.). – С. 25-90.
24. Белый А. Революция и культура//А. Белый. Символизм как миропонимание/Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX в.). – С. 296-308.
25. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке/Сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. – М.: Республика, 1995. – 448 с.: ил.
26. Бердяев Н. Декадентство и мистический реализм//Русская мысль. – 1907. – кн. 6. – С. 114-123.
27. Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века//О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья: [Сборник/АН СССР, Науч. совет по пробл. рус. культуры]. – М.: Наука, 1990. – С.43-271.
28. Бердяев Н. Русский духовный ренессанс нач. XX века и журнал «Путь»//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т.2. – М.: Искусство, 1994. – (Серия «Русские философы XX века»). – Т.2. – 510 с. – С.306-307.
29. Бердяев Н.А. *Sub specie aeternitatis*. Опыты философские, социальные и литературные (1900-1906 гг.)/Сост. и коммент. В.В. Сапова. – М.: Канон+, 2002. – 656 с. – (История философии в памятниках). – С. 70-114.
30. Бердяев Н.А. Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1994. – 542 с. – (Серия «Русские философы XX века»). – С. 392-406.

31. Бердяев Н.А. Кризис искусства//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1994. – 510 с. – (Серия «Русские философы XX века»). – С. 399-419.
32. Бердяев Н.А. Ницше и современная Германия//Биржевые ведомости. – 1915. – № 14650. – Утренний выпуск, среда, 4-го (17-го) февраля. – С. 2.
33. Бердяев Н.А. Основная идея Вл. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2/Сост. и примеч. В.Ф. Бойкова; сост., послесл. и примеч. Ю.Ю. Булычева. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с. – (Русский Путь). – С. 688-694.
34. Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века//О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья: [Сборник/АН СССР, Науч. совет по пробл. рус. культуры]. – М.: Наука, 1990. – С.43-271.
35. Бердяев Н.А. Самосознание (Опыт философской автобиографии)/Сост., предисл., подг. текстов, коммент. и указ. имен А.В. Вадимова. – М.: Книга, 1991. – 446 с.
36. Бердяев Н.А. Смысл искусства. Опыт оправдания человека//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1994. – 542 с. – (Серия «Русские философы XX века»). – С. 37-341.
37. Бердяев Н.А. Смысл истории. Новое средневековье/Сост. и коммент. В.В. Сапова. – М.: Канон +, 2002. – 448 с. – (История философии в памятниках). – С. 5-220.
38. Бердяев Н. Смысл творчества//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т.1. – М.: Искусство, 1994. – (Серия «Русские философы XX века»). – 542 с. – С. 37-341.
39. Бердяев Н.А. Спасение и творчество//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1994. – 542 с. – (Серия «Русские философы XX века»). – С. 344-367.
40. Бердяев Н.А. Стилизованное православие (Отец Павел Флоренский)// Флоренский П.А.: Pro et contra/Сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. К.Г. Исупова. – 2-е изд., испр. и дополн. – СПб.: РХГИ, 2001. – 824 с. – (Русский путь). – С. 264-282.
41. Бердяев Н. Этическая проблема в свете философского идеализма. Приводится по изданию: Бердяев Н. Sub specie aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные (1900-1906 гг.). С.-Петербург. Издание М.В. Пирожкова, 1907, с. 85-91.
42. Беренштейн Е.П. Русский символизм: эстетика универсальности//Культура и ценности. Сборник научных трудов. – Тверь, 1992. – С. 132-142.
43. Блок А. Рыцарь-монах//Вл.С. Соловьев: Pro et contra/Сост., вступ. ст. и примеч. В.Ф. Бойкова. – СПб.: РХГИ, 2000. – 896 с. – (Русский Путь). – С. 382-385.
44. Браудо Е. Музыка после Вагнера. Ст.1//Аполлон. – 1909. – № 1. – С. 54-69.

45. Брюсов В. *Miscellanea*//Брюсов В. Собрание сочинений: В 7-ми т. / В. Брюсов; Под общ. ред. П.Г. Антокольского [и др.]. Т.6. -М.: Художественная литература, 1975. – 652 с. – С. 379-404.
46. Брюсов В. Истины//Брюсов В. Собрание сочинений: В 7-ми т. / В. Брюсов; Под общ. ред. П.Г. Антокольского [и др.]. Т.6. -М.: Художественная литература, 1975. – 652 с. – С. 55-61.
47. Брюсов В. Ключи тайн//Весы. – 1904. – № 1. – С.3-21.
48. Брюсов В. Ненужная правда//Мир искусства. – 1902. – №№ 1-6. – С. 67-110.
49. Брюсов В. О «речи рабской», в защиту поэзии//Брюсов В. Собрание сочинений: В 7-ми т. / В. Брюсов; Под общ. ред. П.Г. Антокольского [и др.]. Т.6. -М.: Художественная литература, 1975. – 652 с. – С. 176-179.
50. Брюсов В. О искусстве//Брюсов В. Собрание сочинений: В 7-ми т. / В. Брюсов; Под общ. ред. П.Г. Антокольского [и др.]. Т.6. -М.: Художественная литература, 1975. – 652 с. – С.43-54.
51. Брюсов В. Ответ г. Андреевскому//Мир искусства. – 1901. – № 5. – С. 237-247.
52. Брюсов В. Русские символисты//Брюсов В. Собрание сочинений: В 7-ми т. / В. Брюсов; Под общ. ред. П.Г. Антокольского [и др.]. Т.6. -М.: Художественная литература, 1975. – 652 с. – С. 27-34.
53. Брюсов В. Священная жертва//Брюсов В. Собрание сочинений: В 7-ми т. / В. Брюсов; Под общ. ред. П.Г. Антокольского [и др.]. Т.6. -М.: Художественная литература, 1975. – 652 с. – С.94-99.
54. Булгаков С.Н. Природа в философии Вл. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2/Сост. и примеч. В.Ф. Бойкова; сост., послесл. и примеч. Ю.Ю. Булычева. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с. – (Русский Путь). – С. 618-646.
55. Булгаков С.Н. Священник о. Павел Флоренский//П.А. Флоренский: Pro et contra/Сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. К.Г. Исупова. – 2-е изд., испр. и дополн. – СПб.: РХГИ, 2001. – 824 с. – (Русский путь). – С. 391-399.
56. Вагнер Р. Музыка будущего//Вагнер Р. Избранные работы: [Пер. с нем.]/Сост. и коммент. Н.А.Барсовой и С.А. Ошерова; Редкол.: М.Ф. Овсянников (пред.) и др.]; вступ. статья А.Ф. Лосева, с.7-48]. – М.: Искусство, 1978. – 695 с. – (История эстетики в памятниках и документах). – С. 494-539.
57. Вагнер Р. Произведение искусства будущего//Вагнер Р. Избранные работы: [Пер. с нем.]/Сост. и коммент. Н.А.Барсовой и С.А. Ошерова; Редкол.: М.Ф. Овсянников (пред.) и др.]; вступ. статья А.Ф. Лосева, с.7-48]. – М.: Искусство, 1978. – 695 с. – (История эстетики в памятниках и документах). – С. 142-261.
58. Вальтер В. Р. Вагнер (1813-1883). К 25-летию со дня его смерти//Русская мысль. – 1908. – кн.1. – С. 17-32.
59. Ванечкина И.Л., Галлеев Б.М. «Поэма огня» (Концепция светомузыкального синтеза А.Н.

- Скрябина. – Казань: Изд-во Казанского Университета, 1981. – 168 с.
60. Вашкевич Н. Дионисово действо современности. Эскиз о слиянии искусств. – М., 1905. – 37 с.
61. Вересаев В.В. Живая жизнь: О Достоевском. О Льве Толстом. О Ницше/Сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Фохт-Бабушкина. – М.: Республика, 1999. – 447 с.: портр.
62. Виппер Р.Ю. Символизм в человеческой мысли и творчестве//Русская мысль. – 1905. – кн. 2. – С. 98-117.
63. Волынский А. Литературные заметки: Аполлон и Дионис//Ницше: Pro et contra/Сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. Ю.В. Синеокой. – СПб.: РХГИ, 2001. – 1076 с. – (Русский путь). – С.180-204.
64. Воскресенская М.А. Символизм как мировидение серебряного века. Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков. – М.: Логос, 2005. – 234 с.
65. Гачева А.Г. Русский космизм и вопрос об искусстве//Философия русского космизма. [Отв. ред.: А.П. Огурцов, Л.В. Фесенкова]. – М.: Фонд «Новое тысячелетие», 1996. – 376 с. – С. 133-147.
66. Гэтч Э. Эллинизм и христианство//Общая история Европейской культуры. Под ред. проф.: И.М. Гревса, Ф.Ф. Зелинского, Н.И. Кареева и М.И. Ростовцева. Т. VI/Раннее христианство. – СПб.: Изд-во Брокгауз Ефрон, 1911. – 465 с. – С. 1-172.
67. Глаголев С. Греческая религия. Часть 1. Верования. – С. Посад: Типография Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 1909.
68. Глущенко Г. С. Очерки по истории русской музыкальной критики конца XIX – начала XX века. – Минск: Высш. шк., 1983. – 191 с.
69. Грабарь И. Письма из Мюнхена. (2.0 Музыка)//Мир искусства. – 1901. – № 5. –С.275-281.
70. Гуревич Л. От «быта» к «стилю»//Русская мысль. – 1911. – кн.11. – С. 84-103.
71. Гурьев В. Идеалисты и реалисты//Мир искусства. – 1899. – № 16-17. – С. 83-92.
72. Гусарова А.П. «Мир искусства». – Л.: Художник РСФСР, 1972. – 100 с., ил.
73. Данилевский Р.Ю. Русский образ Ницше. (Предистория и начало формирования)//На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы: Сб. Науч. тр./Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Отв. Ред. Ю.Д.Левин. – Л.: Наука,1991. – С.5-43.
74. Дж. Реале, Д. Антисери. Западная философия от истоков до наших дней. I. Античность. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1994. – 336 с.
75. Доддс Э.Р. Греки и иррациональное/Пер. с англ., коммент. и указатель С.В. Пахомова; послесл. Ф.Х. Кессиди. – СПб.:Алетейя, 2000. – 507 с. – (Античная библиотека).
76. Доддс Э.Р. Язычник и христианин в смутное время: Некоторые аспекты религиозных практик в период от Марка Аврелия до Константина/Пер. с англ. А.Д. Пантелеева и А.В. Петро-

- ва; общ. ред. Ю.Д. Довженко. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2003. – 320 с. – (Серия «Studia classica»).
77. Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. – Л.: «Сов. Писатель», Ленингр. отд-ние, 1977. – 366 с.
78. Дурылин С. Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. – М.: Мусагет, 1913. – 68 с.
79. Дягилев С. Оперные реформы//Мир искусства. – 1902. – № 12. – С. 60-62.
80. Дягилев С. Сложные вопросы//Мир искусства. Т. I. №№ 1-12. – 1899. – С. 1-16, 37-61.
81. Дягилев С. Художественные критики//Мир искусства. – 1900. – №7-8. – С. 144-157.
82. Ежемесячные сочинения. Литературный журнал И. Ясинского (Максима Белинского). – 1900. – № 2 и 3. – С. 165-193. – СПб, тип. Цепова.
83. Закржевский А. Сверхчеловек над бездной. Приводится по изданию: Закржевский А. Религия Л. Сверхчеловек над бездной. Киев, 1911, с. 1-14.
84. Записи А.Н.Скрябина//Русские Пропилеи. Т.6. Материалы по истории русской мысли и литературы. Собрал М. Гершензон. М., 1919.
85. Зелинский Ф.Ф. Эллинская религия/Вст. ст. А.Н. Шумана. – Мн.: Экономпресс, 2003. – 330 с.
86. Зелинский Ф. Фридрих Ницше и античность. Приводится по изданию: Предисловие к книге: Фридрих Ницше. Полное собрание сочинений, М., 1912, т. I, с. 7-39.
87. Зеньковский В.В. История русской философии. Метафизика всеединства//Флоренский П.А.: Pro et contra/Сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. К.Г. Исупова. – 2-е изд., испр. и дополн. – СПб.: РХГИ, 2001. – 824 с. – (Русский путь). – С. 419-437.
88. Зеньковский В.В. проблема творчества//Н.А. Бердяев: Pro et contra. Кн. 1/Сост., вступ. ст. и прим. А.А. Ермичева. – СПб.: РХГИ, 1994. – 573 с. – (Русский путь, т. I). – С. 284-305.
89. Зернов Н.М. Русское религиозное возрождение XX века. Гл. IV. Расцвет литературы и искусства//П.А. Флоренский: Pro et contra/Сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. К.Г. Исупова. – 2-е изд., испр. и дополн. – СПб.: РХГИ, 2001. – 824 с. – (Русский путь). – С. 449-452.
90. Иванов В.И. Старая или новая вера?//Н.А. Бердяев: Pro et contra. Кн. 1/Сост., вступ. ст. и прим. А.А. Ермичева. – СПб.: РХГИ, 1994. – 573 с. – (Русский путь, т. I). – С. 306-313.
91. Иванов Вяч. Вагнер и дионисово действо//Иванов Вяч. Родное и вселенское/Сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – 428 с. – (Мыслители XX в.). – С. 35-37.
92. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме//Иванов Вяч. Родное и вселенское/Сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – 428 с. – (Мыслители XX в.). – С. 143-170.
93. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. – СПб.: Алетейя, 2000 – 343 с. – (Античная библиотека. Исследования).

94. Иванов Вяч. Кризис индивидуализма//Иванов Вяч. Родное и вселенское/Сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – 428 с. – (Мыслители XX в.). – С. 18-26.
95. Иванов Вяч. Ницше и Дионис//Иванов Вяч. Родное и вселенское/Сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – 428 с. – (Мыслители XX в.). – С. 26-35.
96. Иванов Вяч. О границах искусства//Иванов Вяч. Родное и вселенское/Сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – 428 с. – (Мыслители XX в.). – С. 199-218.
97. Иванов Вяч. О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2/Сост. и примеч. В.Ф. Бойкова; сост., послесл. и примеч. Ю.Ю. Булычева. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с. – (Русский Путь). – С. 771-782.
98. Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего//Золотое руно. – 1906. – № 6. – С. 53-63.
99. Иванов Вяч. Родное и вселенское/Сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – 428 с. – (Мыслители XX века).
100. Иванов Вяч. Религия Диониса//Вопросы жизни. – 1905. – №7. – С. 122-148.
101. Иванов Вяч. Скрябин. – М.: ИРИС-ПРЕСС, 1996. – 96 с.
102. Иванов Вяч. Споры//Иванов Вяч. Родное и вселенское/Сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – 428 с. – (Мыслители XX в.). – С. 73-91.
103. Иванов Вяч. Существо трагедии//Вяч. Иванов. Дионис и прадионисийство. – СПб.: Алетейя, 2000 – 343 с. – (Античная библиотека. Исследования). – С. 295-306.
104. Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога//Новый путь. – 1904. – № 2. – С. 48-78.
105. Имгардт Д. Живопись и революция//Золотое руно. – 1906. – №5. – С. 56-69.
106. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: «Архимед», 1992. – 112 с.
107. Каратыгин В.Г. Избранные статьи. – М.-Л.: Музыка, 1965. – 352 с.
108. Каратыгин В.Г. Молодые русские композиторы//Аполлон. – 1910. – № 11. – С. 30-42; № 12. – С. 37-50.
109. Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры. Учеб. Пособие для вузов. – М.: Аспект Пресс, 1997. – 686 с. – (Открытая книга. Открытое сознание. Открытое общество/Ин-т Открытое общество).
110. Коптяев А. Кризис музыкальной драмы//Северный вестник. – 1898. – № 3. – С. 33-50.
111. Коптяев А. Музыкальные портреты: А. Скрябин//Мир искусства. – 1899. – № 7-8. – С. 67-70.
112. Коптяев А. Новая русская музыка с культурной точки зрения//Северный вестник. – 1897. – № 1. – С. 203-216.
113. Коптяев А. Ново-Германская музыка, как отражение современных философских течений//Северный вестник. – 1896. – № 10. – С. 212-222.

114. Кузмин М. Художественная проза «Весов»//Аполлон. – 1910. – № 9. – С. 35-41.
115. Кулаковский Ю.А. Эсхатология и Эпикуреизм в античном мире: Избранные работы/Вступительная статья, подготовка текста и комментарии А.А. Пучкова. – СПб.: Алетейя, 2002. – 256 с. – (Античная библиотека. Исследования).
116. Лапшина Н. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. – М.: Искусство, 1977. – 344 с., ил.
117. Латышев В.В. Очерк греческих древностей. Пособие для гимназистов старших курсов и для начинающих филологов. Часть 2я: Богослужбные и сценические древности. СПб., 1889. – 326 с.
118. Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии. Пер. с нем. Н. Федоровой. – М.: Энигма, 1996. – 368 с.: ил.
119. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: Исслед. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.: нот.
120. Левицкий С.А. Отец Павел Флоренский//Флоренский П.А.: Pro et contra/Сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. К.Г. Исупова. – 2-е изд., испр. и дополн. – СПб.: РХГИ, 2001. – 824 с. – (Русский путь). – С. 443-448.
121. Леонтьев К. О Владимире Соловьеве и эстетике жизни. (По двум письмам.) – М., 1912. – 40 с.
122. Леонтьев К. Письма к Василию Розанову/Вступл., комментарии и послесловие В.В. Розанова. Вступ. ст. Б.А. Филиппова. – London, Nina karsov, 1981. – 137 с.
123. Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века, 1890-1904: Буржуаз.-либерал. и модернист. изд./[М.А. Никитина, Е.В. Старикова, Е.В. Иванова и др.; Редкол.: Б.А. Бялик (отв. ред) и др.]. – М.: Наука, 1981. – 372 с.
124. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. – М.: ВАГРИУС, 2005. – 601 с., ил.
125. Лихтенбергер Г. Взгляды Вагнера на искусство//Мир искусства. Т.1. №№ 1-12. – 1899. – С. 107-128, 195-206.
126. Лопатин Л. Большая искренность. (Заметка по поводу статьи В. Преображенского «Фридрих Ницше. Критика морали альтруизма»). «Вопросы философии и психологии», кн. 16, 1893, с. 109-114.
127. Лопатин Л.М. Памяти Вл. С. Соловьева//Вл. С. Соловьев: Pro et contra/Сост., вступ. ст. и примеч. В.Ф. Бойкова. – СПб.: РХГИ, 2000. – 896 с. – (Русский Путь). – С. 371-381.
128. Лопатин Л.М. Философское мирозерцание В.С. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2/Сост. и примеч. В.Ф. Бойкова; сост., послесл. и примеч. Ю.Ю. Бульчева. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с. – (Русский Путь). – С. 787-822.
129. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М.: Гос. уч.-пед. изд-во Мин. Просвещения РСФСР, 1957. – 620 с.

130. Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера//Вагнер Р. Избранные работы: [Пер. с нем.] / Сост. и коммент. Н.А. Барсовой и С.А. Ошерова; Редкол.: М.Ф. Овсянников (пред.) и др.]; вступ. статья А.Ф. Лосева]. – М.: Искусство, 1978. – 695 с. – (История эстетики в памятниках и документах). С. 7-48.
131. Лосев А.Ф. Страсть к диалектике: Лит. размышления философа. – М.: Сов. писатель, 1990.
132. Лосев А.Ф. Фр. Ницше//Ницше: Pro et contra/Сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. Ю.В. Синеокой. – СПб.: РХГИ, 2001. – 1076 с. – (Русский путь).
133. Лосский Н.О. Мысли Н.А. Бердяева о назначении человека//Н.А. Бердяев: Pro et contra. Кн. 1/Сост., вступ. ст. и прим. А.А. Ермичева. – СПб.: РХГИ, 1994. – 573 с. – (Русский путь, т. I). – С. 460-461.
134. Махонина С.Я. Русская дореволюционная печать (1905-1914)/Под ред. Б.И. Есина. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 205 с.
135. Мейер А.А. Новое религиозное сознание//Н.А. Бердяев: Pro et contra. Кн. 1/Сост., вступ. ст. и прим. А.А. Ермичева. – СПб.: РХГИ, 1994. – 573 с. – (Русский путь, т. I). – С. 280-283.
136. Метнер Э.К. (Вольфинг). Вагнеровские фештшпили 1907 г. в Мюнхене, стат. (заметки невагнериста)//Золотое Руно. – 1908. – № 2. – С. 59-62. – № 3-4. – С. 112-116.
137. Метнер Э.К. (Вольфинг). Калиостро в искусстве//Золотое руно. – 1906. – № 1. – С. 64-73.
138. Метнер Э.К. (Вольфинг). Модернизм в музыке//Золотое Руно. – 1908. – № 5. – С. 60-65.
139. Минин П. Главные направления древне-церковной мистики. – С.Посад, 1916. – 87 с.
140. Михайлов М. Великий катализатор: Ницше и русский неоидализм//Иностранная литература. – 1990. – № 4. – С.197-204.
141. Михайловский Н.К. Еще о Ницше//Ницше: Pro et contra/Сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. Ю.В. Синеокой. – СПб.: РХГИ, 2001. – 1076 с. – (Русский путь). – С. 133-179.
142. Мочульский К. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. – Paris: UMCA-PRESS, 1936. – 264 с.
143. Ницше Ф. Ессе homo. Как становятся самими собой//Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 2.: [Пер. с нем.] / [Сост., ред., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна]. – М.: Мысль, 1990. – 829, [1] с., 1 л. портр. – С. 699-780.
144. Ницше Ф. Вагнерианский вопрос (музыкальная проблема)//Артист. – 1894. – № 40. – С. 61-75.
145. Ницше Ф. Веселая наука («La gaia scienza»)//Ф. Ницше. Соч. в 2-х т. Т.1/Пер. с нем.; сост., подг. тек., общ. ред., избр. перев. и примеч. Р.В. Грищенко. – СПб.: ООО «Издательство «Кристалл», 1998. – 960 с. – С. 599-822.

146. Ницше Ф. О музыке и слове//Ф. Ницше. Полное собрание сочинений: в 10 т./Перев. под общ. ред.: проф. Ф. Зелинского, С. Франка, Г. Рачинского и Я. Бермана. При сотрудничестве: А. Белого, В.Я. Брюсова, М.О. Гершензона, Т.Б. Гейликмана, Е.К. и А.К. Герцык, Вяч. Иванова, И.А. Ильина и др. Т.1. – М.: «Московское книгоиздательство», 1912. – 412 с. – С. 187-200.
147. Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байрейте//Мир искусства. – 1900. – № 3-4. – С.59-63; № 5-6. – С.99-102.
148. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм//Ф. Ницше. Соч. в 2-х т. Т.1/Пер. с нем.; сост., подг. тек., общ. ред., избр. перев. и примеч. Р.В. Грищенко. – СПб.: ООО «Изд-во «Кристалл», 1998. – 960 с. – С. 10-116.
149. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм//Ф. Ницше. Сочинения: В 2 т.: [Пер. с нем.] / [Сост., ред., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна]. Т.1. Литературные памятники. – М.: Мысль, 1990. – 829, [2] с., 1 л. портр.
150. Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом//Ф. Ницше. Сочинения в 2 т. Т. 2/Пер. с нем.; Сост., ред. и автор. Примеч. К.А. Свасьян. – М.: Мысль, 1990. – 829, [1] с., 1 л. портр. – С. 556-630.
151. Ницше Ф. Так говорил Заратустра//Ф. Ницше. По ту сторону добра и зла: Сочинения. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во «Фолио», 1998. – 1056 с. – (Серия «Антология Мысли»). – С. 295-556.
152. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов//Ф. Ницше По ту сторону добра и зла: Сочинения. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во «Фолио», 1998. – 1056 с. (Серия «Антология мысли»). – С.11-294.
153. Ницше Ф. Явление Вагнер. Проблема музыканта//Ф. Ницше. Сочинения в 2 т. Т. 2/Пер. с нем.; Сост., ред. и автор. Примеч. К.А. Свасьян. – М.: Мысль, 1990. – 829, [1] с., 1 л. портр. – С.523-556.
154. Новосадский Н.И. История греческой драмы. I. Трагедия. Курс, читанный студентам Историко-филологического факультета Императорского Московского Университета в 1911-12 учебном году. – М., 1912. – 228 с. (машинопись).
155. Новосадский Н.И. Культ кавиров в Древней Греции. – Варшава, 1891. – 210 с.
156. Нурок А. О некоторых музыкальных новинках//Мир искусства. – 1902. – № 11. – С. 51-52.
157. Нурок А. О русских симфонических концертах//Мир искусства. – 1902. – № 9-10. – С. 27-29.
158. Нурок А. Современная музыка за границей//Мир искусства. – 1904. – № 7. – С. 138-141.
159. Нурок А.П. (Силэн). Музыкальная артель//Мир искусства. – 1899. – №№ 21-22. – С. 78-79.

160. Орфей. Языческие таинства. Мистерии восхождения. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 432 с., ил. – (Серия «Антология мудрости»).
161. Остроумов Н. Мысли Аристотеля о воспитании и о значении музыки в деле воспитания. – Тула: Типография Губернского правления, 1903. – 24 с.
162. Павел Флоренский и символисты: Опыты литературные. Статьи. Переписка/Сост., подгот. Текста и коммент. Е.В. Ивановой. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 704 с., ил. – (Studia philologica).
163. Павлинова Н. Орфические мистерии. – СПб.: Городская типография, 1913. – 11 с.
164. Петров В.Н. «Мир искусства». – М.: Изобразительное искусство, 1975. – 248 с., ил.
165. Пжибышевский. На путях души//Мир искусства. – 1902. – №№1-6. – С. 100-110.
166. Плутарх. О музыке [Пер. с греч. Н.Н. Томасова. С поясн., примеч. и вст. ст. Е.М. Браудо. С прилож. биогр. Плутарха А.И. Малеина]. – Петербург: Гос. изд-во, 1922. – (Мыслители о музыке).
167. Попов Б. О книге А. Лихтенберже «Р. Вагнер, как поэт и мыслитель»//Золотое руно. –1906. – № 5, критика, с. 87-88.
168. Попов И.В. Элементы Греко-римской культуры в истории древнего христианства //Вопросы философии и психологии. – 1909. – кн. 96 (I). – С. 55-92.
169. Поспелова Н.И. Символический миф о художнике (на примере творчества А.Н. Скрябина)//С. Дягилев и русское искусство XIX-XX вв.: Том I. – Пермь: Пермская государственная художественная галерея, 2005. – 232 с. – С. 135-139.
170. Преображенский В.П. Фридрих Ницше: Критика морали альтруизма//Вопросы философии и психологии. – 1892. – книга 15. – С. 115-160.
171. Раков В.М. Ф. Ницше в русской культуре «серебряного века»//С. Дягилев и русское искусство XIX-XX вв.: Том I. – Пермь: Пермская государственная художественная галерея, 2005. – 232 с. – С. 38-45.
172. Рачинский Г. Трагедия Ницше. Опыт психологии личности//Фридрих Ницше и русская религиозная философия: Переводы, исследования, эссе философов «серебряного века»: В 2 т. Т. 1/Сост., послесл., прим. И. Войцкой. – Мн.-М.: «Алкиона» – «Присцельс», 2006. – 352 с. – с. 8-47.
173. Ржевуский С. Победа Рихарда Вагнера//Северный вестник. – 1896. – № 3. – С.98-106.
174. Розанов В.В. Автопортрет Вл. Соловьева//Вл. С. Соловьев: Pro et contra. Т.2/Сост. и примеч. В.Ф. Бойкова; сост., послесл. и примеч. Ю.Ю. Булычева. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с. – (Русский Путь). – С. 61-65.
175. Розанов В.В. Новая религиозно-философская концепция Николая Бердяева//Н.А. Бердяев: Pro et contra. Кн. 1/Сост., вступ. ст. и прим. А.А. Ермичева. – СПб.: РХГИ, 1994. – 573 с. – (Русский путь, т. I). – С. 261-269.

176. Розанов В.В. О В. Соловьеве//Вл.С. Соловьев: Pro et contra/Сост., вступ. ст. и примеч. В.Ф. Бойкова. – СПб.: РХГИ, 2000. – 896 с. – (Русский Путь). – С. 152-158.
177. Россия и Германия: опыт философского диалога. Немецкий культурный центр имени Гете. М.: Медиум, 1993. – 351 с.
178. Рубцова В. Скрябин и русский поэтический символизм//Ученые записки/Сост. О. Томпакова. – М.: Издательское объединение «Композитор», 1993. – Вып.1. – С. 16-24.
179. Русская литература и журналистика начала XX века, 1905-1917: Большевист. и общедемократ. изд. / [В.А. Максимова, И.А. Ревякина, И.Е. Усок и др.]; Отв. ред. Б.А. Бялик. – М.: Наука, 1984. – 352 с.
180. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века/Ред.-сост. М. Арановский. – М., 1997. – Гос. Ин-т искусствознания Мин. Культуры РФ. – 874 с.
181. Рцы. Нагота рая (теорема эстетики)//Мир искусства. – 1903. – №№ 3. – С. 145-154.
182. Скрябин А. Письма/Сост. и ред. А.В. Кашперова. – М.: Музыка, 1965. – 720 с.
183. Соловьев В.С. Жизненная драма Платона//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика/Вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской. – М.: Искусство, 1991. – 701 с. – (История эстетики в памятниках и документах). – С. 161-211.
184. Соловьев В.С. Красота в природе//В.С. Соловьев. Сочинения в 2 т. Т. 2./Общ. ред. и сост. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева; Примеч. С.Л. Кравца и др. – М.: Мысль, 1988. – 822 [2] с. – «Философское наследие. Т. 105). – С. 351-389.
185. Соловьев В.С. Критика отвлеченных начал//Сочинения в 2 т. Т. 1/Сост. общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева и А.В. Гулыги; Примеч. С.Л. Кравца и др. – М.: Мысль, 1988. – 892 [2] с., 1 л. портр. – «Философское наследие. Т. 104). – С.681-745.
186. Соловьев В.С. О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика/Вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской. – М.: Искусство, 1991. – 701 с. – (История эстетики в памятниках и документах). – С. 399-425.
187. Соловьев В.С. Общий смысл искусства//В.С. Соловьев. Сочинения в 2 т. Т. 2./Общ. ред. и сост. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева; Примеч. С.Л. Кравца и др. – М.: Мысль, 1988. – 822 [2] с. – «Философское наследие. Т. 105). – С. 390-404.
188. Соловьев В.С. Первый шаг к положительной эстетике//В.С. Соловьев. Сочинения в 2 т. Т. 2./Общ. ред. и сост. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева; Примеч. С.Л. Кравца и др. – М.: Мысль, 1988. – 822 [2] с. – «Философское наследие. Т. 105). – С. 548-555.
189. Соловьев В.С. Поэзия гр. А.К. Толстого//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика/Вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской. – М.: Искусство, 1991. – 701 с. – (История эстетики в памятниках и документах). – С. 483-506.

190. Соловьев В.С. Поэзия Ф.И. Тютчева//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика/Вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской. – М.: Искусство, 1991. – 701 с. – (История эстетики в памятниках и документах). – С. 465-483.
191. Соловьев В.С. Поэзия Я.П. Полонского//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика/Вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской. – М.: Искусство, 1991. – 701 с. – (История эстетики в памятниках и документах). – С. 518-542.
192. Соловьев В.С. Сочинения в 2 т. Т. 1/Сост. общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева и А.В. Гулыги; Примеч. С.Л. Кравца и др. – М.: Мысль, 1988. – 892 [2] с., 1 л. портр. – «Философское наследие. Т. 104). – С. 223-226.
193. Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского//В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика/Вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской. – М.: Искусство, 1991. – 701 с. – (История эстетики в памятниках и документах). – С. 227-260.
194. Соловьев Вл. С.: Pro et contra. Т.2/Сост. и примеч. В.Ф. Бойкова; сост., послесл. и примеч. Ю.Ю. Булычева. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с. – (Русский Путь). – С. 920-946.
195. Соловьев Вл. Философские начала цельного знания//Вл. Соловьев. Сочинения: В 2-х т./[Сост., общ. ред. и вступ. статьи А.Ф. Лосева и А.В. Гулыги; Примеч. С.Л. Кравца, Н.А. Кормина]; АН СССР, Ин-т философии. – М.: Мысль, 1988. – (Философское наследие). – Т.1. – 892 с.
196. Соловьев С.М. Владимир Соловьев: жизнь и творческая эволюция//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2/Сост. и примеч. В.Ф. Бойкова; сост., послесл. и примеч. Ю.Ю. Булычева. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с. – (Русский Путь). – С. 66-70.
197. Степун Ф.А. По поводу письма Н.А. Бердяева//Ф.А. Степун. Сочинения/Сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. В.К. Кантора. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2000. – 1000 с. – С. 849-860.
198. Степун Ф.А. Учение Николая Бердяева о познании//Н.А. Бердяева: Pro et contra. Кн. 1/Сост., вступ. ст. и прим. А.А. Ермичева. – СПб.: РХГИ, 1994. – 573 с. – (Русский путь, т. 1). – С. 483-500.
199. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910 годов/ВНИИ искусствознания. – М.: Искусство, 1988. – 285 с.
200. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. – М.: Искусство, 1970. – 293 с.
201. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века/Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1976. – 222 с.
202. Страхов П. Эсхатология языческих мистерий. – С.-Посад, 1913. – 50 с.
203. Ступель А.М. Русская мысль о музыке, 1895-1917: Очерк истории русской музыкальной критики. – Л.: Музыка. Ленингр. Отд-ние, 1980. – 254 с.
204. Суворовский Н. Чайковский и музыка будущего//Весы. – 1904. – № 8. – С. 10-20.

205. Томпакова О.М. Владимир Иванович Ребиков: Очерк жизни и творчества [композитора]. – М.: Музыка, 1989. – 77 с.: ил., нот. ил.
206. Томпакова О.М. Скрябин в художественном мире Москвы конца XIX – начала XX века. Новые течения. – М.: Музыка, 1997. – 38 с., илл.
207. Томпакова О.М. А.Н.Скрябин и музыкальный мир Андрея Белого//Ученые записки/Сост. О. Томпакова. – М.: Издательское объединение «Композитор», 1993. – Вып. 1. – С.77-92.
208. Томпакова О.М. Скрябин и поэты Серебряного века. Вячеслав Иванов. – М.: ИРИС-ПРЕСС, 1995. – 16 с.
209. Трубецкой Е. Знакомство с Соловьевым//Вл.С. Соловьев: Pro et contra/Сост., вступ. ст. и примеч. В.Ф. Бойкова. – СПб.: РХГИ, 2000. – 896 с. – (Русский Путь). – С. 443-446.
210. Трубецкой Е. Личность В.С. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra/Сост., вступ. ст. и примеч. В.Ф. Бойкова. – СПб.: РХГИ, 2000. – 896 с. – (Русский Путь). – С. 163-189.
211. Трубецкой Е. Миросозерцание Вл. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2/Сост. и примеч. В.Ф. Бойкова; сост., послесл. и примеч. Ю.Ю. Булычева. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с. – (Русский Путь). – С. 309-453.
212. Трубецкой Е. Философия Ницше. Критический очерк//Андреевич Е. Ницше. – М., 1902.
213. Трубецкой Е. Философия Ницше. Критический очерк//Философия Ф. Ницше. – М.: Знание, 1991. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Философия и жизнь»; № 1). – С.6-25.
214. Трубецкой Е. Философия Ницше. Критический очерк//Фридрих Ницше и русская религиозная философия: Переводы, исследования, эссе философов «серебряного века»: В 2 т. Т. 1/Сост., послесл., прим. И. Войцкой. – Мн.-М.: «Алкиона» – «Присцельс», 2996. – 352 с. – с. 165-300.
215. Трубецкой Е.Н. Свет Фаворский и преображение ума//П.А. Флоренский: Pro et contra. – С. 283-313.
216. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках: Вопр. о смысле жизни в древнерус. религиоз. живописи: Публ. лекция. – [Репринт. изд.] – М.: СП «Интерпринт», Б.г. (1990). – 44 с.
217. Трубецкой С.Н. Смерть Вл. С. Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra/Сост., вступ. ст. и примеч. В.Ф. Бойкова. – СПб.: РХГИ, 2000. – 896 с. – (Русский Путь). – С. 207-215.
218. Турчин В.С. «Да» и «нет» на переломе эпох. Теософская традиция в русской культуре//С. Дягилев и русское искусство XIX-XX вв.: Том I. – Пермь: Пермская государственная художественная галерея, 2005. – 232 с. – С. 15-24.
219. Федоров Н. Философ Черного Царства (новой Германии)//Н.Ф. Федоров. Сочинения/Общ. ред.: А.В. Гулыга; Вступ. Статья, примеч. И сост. С.Г. Семенов. – М.: Мысль, 1982. – 711 с., 1 л. портр. – (Философское наследие). – С. 549-560.

220. Филий Д. Елевсин и его таинства. Сокр. пер. гр. С. Олсуфьевой. – СПб, 1911. – 25 с.
221. Флоренский П. Иконостас. – М.: Издательство АСТ, 2005. – 203, [5] с. – (Философия. Психология).
222. Флоренский П. Небесные знамена (Размышление о символике цветов)/Священник Павел Флоренский. Собр. Соч. I. Статьи по искусству/Под общ. ред. Н.А. Струве. – Paris: UMCA-PRESS, 1985. – 399 с.
223. Флоренский П. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в 12-ти письмах. М., 1914. – 814 с. – С. 585-586.
224. Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях//П.А. Флоренский. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии/Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева); ред. Игумен Андроник (А.С. Трубачев). – М.: Мысль, 2000. – 446, [1] с., 1 л. портр., 1 л. ил. – (Философское наследие, т. 131). – С. 81-258.
225. Флоренский П.А. Воплощение формы (действие и орудие)//П.А. Флоренский, священник. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (2)/Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой; ред. Игумен Андроник (А.С. Трубачев). – М.: Мысль, 1999. – 623, [1] с., 1 л. портр. – (Философское наследие). – С. 373-452.
226. Флоренский П.А. Записка о христианстве и культуре//П.А. Флоренский. Христианство и культура/Вступ. Ст. и примеч. А.С. Филоненко; Худож.-офор. Б.Ф. Бублик. – М.: ООО «Издательство АСТ», Харьков: «Фолио», 2001. – 672 с. – (Библиотека «Р.Х.2000». Серия «Религиозная философия»). – С. 637-649.
227. Флоренский П.А. Значение пространственности//П.А. Флоренский. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии/Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева); ред. Игумен Андроник (А.С. Трубачев). – М.: Мысль, 2000. – 446, [1] с., 1 л. портр., 1 л. ил. – (Философское наследие, т. 131). – С. 272-274.
228. Флоренский П.А. Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания//П.А. Флоренский, священник. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (2)/Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой; ред. Игумен Андроник (А.С. Трубачев). – М.: Мысль, 1999. – 623, [1] с., 1 л. портр. – (Философское наследие). – С. 386-488.
229. Флоренский П.А. Смысл идеализма//П.А. Флоренский, священник. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (2)/Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой; ред. Игумен Андроник (А.С. Трубачев). – М.: Мысль, 1999. – 623, [1] с., 1 л. портр. – (Философское наследие). – С. 68-144.
230. Флоренский П.А. Т.1. Столп и утверждение Истины (2). – М.: Правда, 1990. – (Прилож. К журналу «Вопросы философии»). – I. – 493 с.; II. – 840 с.

231. Флоренский П.А. Троице-Сергиева Лавра и Россия//Священник Павел Флоренский. Собр. соч. I. Статьи по искусству/Под общ. ред. Н.А. Струве. – Paris: UMCA-PRESS, 1985. – 399 с. – С. 63-84.
232. Флоренский П.А. У водоразделов мысли//П.А. Флоренский. Христианство и культура/Вступ. ст. и примеч. А.С. Филоненко; Худож. офор. Б.Ф. Бублик. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2001. – 672 с. – (Библиотека «Р.Х.2000». Серия «Религиозная философия»). – С. 15-342.
233. Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств//Священник П. Флоренский. Избранные труды по искусству/Сост.: игумен Андроник (А.С. Трубачев), М.С. Трубачева, П.В. Флоренский, В.В. Бычков. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 335 с. – С. 201-213.
234. Флоренский П.А.: Pro et contra/Сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. К.Г. Исупова. – 2-е изд., испр. и дополн. – СПб.: РХГИ, 2001. – 824 с. – (Русский путь).
235. Флоровский Г.В. Пути русского богословия//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2/Сост. и примеч. В.Ф. Бойкова; сост., послесл. и примеч. Ю.Ю. Булычева. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с. – (Русский Путь). – С. 920-946.
236. Франк С. Фридрих Ницше и этика «любви к дальнему»//С. Франк. Философия и жизнь. Этюды и наброски по философии культуры. – СПб., 1910. – С. 1-71.
237. Франк С.Л. Духовное наследие Владимира Соловьева//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2/Сост. и примеч. В.Ф. Бойкова; сост., послесл. и примеч. Ю.Ю. Булычева. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с. – (Русский Путь). – С. 953-961.
238. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры/Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Коммент. Д.Э. Харитоновича. – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
239. Хохшулер М. Письмо из Байрейта//Весы. – 1904. – № 9. – С. 39-46.
240. Шестаков В.П. «Мир искусства»: утопия эстетизма//В.П. Шестаков. Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры. – М.: ВЛАДОС, 1995. – 208 с.
241. Шестаков В.П. Искусство и мир в «Мире искусства». – М.: «Славянский диалог», 1998. – 167 с.: ил.
242. Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше (философия и проповедь)//Л. Шестов. Сочинения в 2 т. Т. 1. – Томск: «Водолей», 1996. – 512 с. – С. 213-316.
243. Шестов Л. Достоевский и Ницше//Л. Шестов. Сочинения в 2 т. Т. 1. – Томск: «Водолей», 1996. – 512 с. – С. 317-464.
244. Шестов Л. Умозрение и Апокалипсис//Вл.С. Соловьев: Pro et contra. Т.2/Сост. и примеч. В.Ф. Бойкова; сост., послесл. и примеч. Ю.Ю. Булычева. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с. – (Русский Путь). – С. 467-530.
245. Шилкин Д.С. Искусство и мистика (друзьям А.Н. Скрябина). – Петроград: Типография «Железнодорожных изданий», 1916. – 15 с.

246. Шлецер Б.Ф. А. Скрябин. Берлин, 1923.
247. Штейнберг С. Фридрих Ницше//Жизнь. – 1899. – № 9. – С. 85-105.
248. Штейнер Р. Христианство, как мистический факт, и мистерии древности. Пер. О.Н. Анненковой. Изд. 2-е. – М.: «Духовное знание», 1917. – 127 с.
249. Шюре Э. Великие Посвященные. Очерк эзотеризма религий. 2-е испр. Изд. Репринт. воспроизв. изд. 1914 г. – М.: СП «Книга-Принтшоп, 1990. – 420 с.
250. Эйгес К. Музыка и эстетика//Золотое руно. – 1906. – № 5. – С. 60-62.
251. Эйгес К.. Рихард Вагнер и его художественное реформаторство//Русская мысль. – 1913. – кн. 6. – С. 56-68.
252. Энгель Ю.Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898-1918. – М.: Сов. композитор, 1971. – 524 с.
253. Эткин М.Г. А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века. – Л.: Художник РСФСР, 1989. – 478 с.: ил.
254. Эткин М.Г. А.Н. Бенуа. 1870-1960 [Вступит. статья чл.-корр. АН СССР заслуж. деятеля искусств РСФСР проф. д-ра искусствоведения А.А. Сидорова]. – Л.-М.: Искусство, 1965. – 215 с.
255. Юрьева З.О. Андрей Белый: преобразование жизни и теургия//Русская литература. – 1992. – № 1. – С. 58-68.
256. Якимович А.К. Истоки, пути и парадоксы русского дионисийства//С. Дягилев и русское искусство XIX-XX вв.: Т. I. – Пермь: Пермская государственная художественная галерея, 2005. – 232 с. – С. 25-37.
257. Ямвлих. О египетских мистериях/Пер. с древнегреч., комментарий и предисловие И.Ю. Мельниковой. – М.: Алетея, 2004. – 208 с.
258. Nietzsche in Russia. Edited by Bernice Glatzer Rosenthal. -Copyright 1986 by Princeton University Press.
259. White E.W. Stravinsky//European music in the 20 centure. Edited by Howard Hartog. – Penguin books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, Australia: Penguin Books, Mitchan, Victoria. – First published by Routledge and Kegan Paul 1957. – This revised edition published in Pelican B.