

Феномен культурного синтеза в русском символизме

Символизм — художественное направление, сложившееся в европейской культуре в конце 60-х — начале 70-х гг. XIX в. (первоначально в литературе, затем и в других видах искусства — изобразительном, музыкальном, театральном) и вскоре включившее в себя иные явления культуры — философию, религию, мифологию, конкретно-научное знание, тем самым претендуя на культурную универсальность и всеохватность. Символизм осуществил романтическую мечту о синтезе искусств, воплотил идею эстетического прорыва к высокому, непреходящему содержанию действительности и преодоления ограниченности, рутинности текущей повседневности. Центральным компонентом символического мирозерцания является символ — обобщенный и условный знак, соединяющий в себе свойства абстрактного понятия (характерного для науки или философии) или аллегории как формы иносказания и принципиально многозначного художественного образа, окруженного множеством разветвленных и субъективных ассоциаций.

Символическое мышление, обращение к символам и символике — одно из древнейших свойств человеческой культуры вообще; в этом отношении символизм присущ всем древнейшим мифологиям и религиям, архаичным формам искусства, начальным проявлениям философии. Черты символизма можно усмотреть в культуре Древнего Египта и античности, в эпоху западного средневековья и Ренессанса. Как дань обобщенному гуманитарному образу греческой классики можно рассматривать рецепции античности в творчестве русских символистов (Д. Мережковского, В. Брюсова, Вяч. Иванова, А. Скрябина, М. Врубеля, М. Кузмина и др.), а также позднейших представителей позднего русского авангарда вплоть до П. Филонова, И. Стравинского и К. Вагинова. Принцип «соответствий» между далекими предметами (например, духовными и материальными) как воплощение трансцендентной связи явлений между собой был детально разработан в западноевропейской средневековой схоластике и сохранился в словесном, изобразительном и музыкальном искусстве различных стран Европы и в Новое время как глубоко укорененная традиция западной культуры. Аллегоризм был широко распространен в искусстве классицизма и барокко, в эпоху Просвещения. Романтизм уже не ограничивался поверхностным аллегоризмом или наивным дидактизмом предшествовавших эпох, но стремился вскрыть незримую, подчас мистическую сущность вещей, незаметную для обыденного зрения и пошлого «здорового смысла» и раскрывающуюся избранным натурам — исключительным героям и гениальным личностям.

Большое влияние на становление теории и практики символизма конца XIX в. оказали философские и эстетические идеи Гете, философия искусства позднего Шеллинга и Шопенгауэра, Э. Гартмана, Ницше, теоретические работы Р. Вагнера, мистические учения Я. Бёме, Э. Сведенборга. Философско-эстетические и творчески-стилевые основы символизма начали складываться почти одновременно в различных западноевропейских культурах: во Франции (Малларме, Лотреамон, Рембо, Верлен, Клодель, Валери), в Бельгии (Роденбах, Верхарн, Метерлинк), в Германии (Георге, Гауптман), в Австрии (Рильке, Гофмансталь), в Англии (Уайльд), в Норвегии (поздний Ибсен, Гамсун). В России важную роль в формировании теории символа сыграла собственная поэтическая традиция – стихи Ф. Тютчева, А. Фета, Вл. Соловьева.

Место символизма в истории русской культуры конца XIX - начала XX вв. — одновременно переломное и судьбоносное. Символизм положил конец, казалось бы, безраздельному господству реализма XIX в.; возродил на новой почве идеи, образы и стилевые искания предшествующих культурных эпох Европы (античность, средневековье, Возрождение, классицизм, Просвещение, романтизм); дал общее основание различным модернистским течениям (от довольно неопределенного декадентства до многочисленных и очень определенных по своему пафосу и поэтике разновидностей авангарда). Символизм и связывал далеко отстоящие друг от друга культурные эпохи (например, античность и модерн), и разделял, противопоставлял смежные, исторически близкие культурные явления, обнаруживая в них принципиальные смысловые различия (Пушкин и Гете, Тютчев и Некрасов, Скрябин и Дебюсси). Обращаясь к предельно универсальному и в то же время абстрактному субстрату искусства — символическим мотивам и моделям, представляющим собой интеллектуально-философский дискурс мира, символисты получали возможность интерпретировать любую эпоху, любое культурное явление, любого художника и мыслителя в качестве "вечных спутников", в духе "эмблематики смысла", "ключей тайн", "магии слов", в жанре античной трагедии и архаического мифотворчества. Символизм сознательно (и демонстративно) отвлекался от конкретного историзма (а значит, и современности), апеллируя к вечности, вневременным критериям искусства, мысли и жизни, перекодируя сюжеты и образы, идеи и концепции мировой культуры в мифологемы и философемы универсального порядка, органически вписывающиеся как в образно-ассоциативный контекст различных искусств, так и в понятийно-логический контекст философско-эссеистских, теоретико-эстетических и политико-публицистических построений.

И пафос, и идеология, и поэтика во всех явлениях символизма в мировой культуре сходны. Эстетизм и философичность, обобщенность и абстрактность образов, их многозначность и расплывчатость, отрицание пошлой обыденности и всемирный масштаб осмысления действительности, склонность к мистицизму и истолкование религии как искусства - все это является общим для символизма в поэзии и прозе, в музыке и живописи, в театре и эстетических теориях разных национальных культур. В то же время очевидно: если во французском и, по-своему, австрийском или скандинавском символизме важно личностное начало, "культ Я", поэтизация внутреннего мира, то в немецком, бельгийском и особенно русском на первом плане оказывается внеличное, всеобщее, вселенское начало.

Если английский или австрийский символизм декларируют отречение от обыденности, пошлой повседневности, то символизм бельгийский и русский усматривают в самой будничной повседневности возвышенное, величественное и прекрасное начало, а французский, немецкий и скандинавский воссоздают извечность противоречий между банальной действительностью и высокими идеалами, исключительным. Типологические различия символизма в различных национальных традициях обусловлены во многом соотношением "сил" натурализма и противостоящих ему романтических тенденций в искусстве и философии - в каждой культуре своеобразным.

Для построения типологии всемирного символизма необходимо учитывать, что генезис символизма в каждой национальной культуре (как и модернизма в целом) ориентирован не столько на «преемственность» (по отношению к определенным идейно-художественным традициям, стилям, конкретным именам), сколько на «отталкивание». Именно от того, что служит в каждом конкретном случае предметом эстетического и философского противостояния, полемики, идейного спора, зависит смысл и эстетическое наполнение разных

национальных вариантов символизма (французского и немецкого, австрийского и норвежского, бельгийского и английского, наконец, самого многообразного и противоречивого - русского). Другой критерий — тенденции, которые вытекают из каждой национальной разновидности символизма, сменяя его идейно-эстетическую монополию, оспаривая его культурные авторитет (различные виды постсимволизма). Для осмысления этой культурно-исторической ретроспективы оптимальным оказывается метод "обратного историзма", последовательно вскрывающий все более глубокие смысловые пласты текста, отталкиваясь от современности и удаляясь "вспять" по оси времени. Подобный метод М. Блок сравнивал с "прокручиванием фильма в обратном порядке"; М. Бахтин называл "внезаходимость" и жизнью культуры в "большом времени"; М. Фуко уподоблял "археологии гуманитарных наук".

В самом деле, генезис символизма в разных европейских культурах различен: французский символизм рождается в полемике с натурализмом в искусстве (Золя и его эпигоны); английский символизм не ограничивается чисто художественной полемикой, - он отталкивается не только от бытописательства и реалистических литературных традиций, но и от философского позитивизма, рационализма (вообще научного мировоззрения), от материализма и прагматизма в житейской практике. Зато немецкий символизм строится на совмещении натурализма с импрессионизмом, дополненным философским идеализмом и иррационализмом; сходные тенденции отмечаются в австрийском, шведском и норвежском символизме. В бельгийском символизме сталкиваются как позитивистские, рационалистические и натуралистические традиции (Э. Верхарн), так и антипозитивистские, хотя и не исключающие конкретной вещественности (М. Метерлинк), движущиеся как бы навстречу друг другу. Итальянский символизм (Д'Аннунцио) рождается в борьбе с веризмом, с одной стороны, и с национальным классицизмом, с другой. Для русского символизма характерно идеологическое размежевание с традициями революционно-демократического "шестидесятничества" и народничества, с их социальным утилитаризмом, атеизмом, жизнеподобием, идеологическим "реализмом" (ярким примером которого служит передвижничество). Вообще русский символизм сознает себя не столько как искусство или философия, или эстетическая теория, или религиозное учение - сами по себе, но как своеобразный "ключ жизни" - универсальное социокультурное явление, более реальное, нежели сама жизнь. В этом отношении русский символизм принципиально отличается от любого символизма западноевропейского, сознающего себя прежде всего как искусство, а затем - как "искусство для искусства". Для русских символистов их творчество - это искусство преображения действительности, "искусство для жизни", "жизнетворчество".

Место русского символизма в истории отечественной и мировой культуры во многом обусловлено его стремлением к целостности, связывающей воедино философию, религию, искусство и понимаемую весьма широко "общественность" (научную и художественную, философскую и религиозную, политическую и иную) - как деятельность по преимуществу культурную, а не социальную. Благодаря своему "целостному стилю", аккумулировавшему в себе различные явления культуры и таким образом осуществившему заветную мечту романтиков - идею синтеза искусств, русский символизм (чуждый, впрочем, неоромантизму, столь характерному для западного символизма) не только органично вошел в контекст мировой культуры, откликаясь на многие ее явления, но и выделился среди других национальных типов символизма - как явление культуры, наиболее универсальное, синтетическое (что и обеспечило его всемирное значение - вплоть до конца XX в.). Даже обращение

русских символистов к античным образам, сюжетам, мотивам, сама воссоздаваемая атмосфера античности ("дионисийство", "аполлонийство" и т. п.) выступали как условные коды культуры, транспонировавшие современность в вечность как средство обретения мировоззренческого универсализма и пути нового мифотворчества. В этой национальной особенности русского символизма сказалось сильнейшее влияние "философии всеединства" Вл. Соловьева, явившегося "отцом" русского символизма и провозвестником многих культурных тенденций XX в.

Наблюдения над русским символизмом показывают, что национальные культурные традиции оказываются гораздо сильнее, нежели общие "стадиально-исторические" тенденции ряда культур или межкультурные взаимосвязи и влияния. В самом деле, возникнув не без влияния французского символизма и позднего немецкого романтизма, философия культуры русского символизма, как и его поэтика, были специфически русскими феноменами культуры. "Самое сильное западное влияние на русский ренессанс" - философского кумира русских символистов Ф. Ницше - было воспринято в контексте русской мысли (и ближе всего - через призму философии Вл. Соловьева). Так, русских символистов занимала в Ницше религиозная тема. Даже знаменитая идея "сверхчеловека" преобразилась на почве русской культуры: из проповеди безудержного имморализма, волевого самоутверждения личности, поставившей себя "по ту сторону добра и зла", утверждения исключительности "господских натур, которым все позволено", русские мыслители конца XIX - начала XX в., сделали «залог высшей природы в глубине души человеческой» (Вл. Соловьев). "Сверхчеловеческое" понималось как "всечеловеческое" или даже "богочеловеческое"; вместо проповеди эгоцентризма и вседозволенности появляется идея возвышения личности, отдающей себя "общему благу"; изначальный коллективизм русского национального самосознания одерживает верх над комплексами западной индивидуалистической культуры, породившей как свое обостренное самосознание Ницше. Восходя к Вл. Соловьеву, от него к Достоевскому, затем к Пушкину, а через него - ко всей мировой культуре (Гете, Байрон, Данте и т. д.), русские символисты (Д. Мережковский, А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов и др.) вступали в спор с Ницше и реинтерпретировали его образы и идеи в духе русской религиозной философии и литературы. Так же обстояло дело и с иными западноевропейскими влияниями (французскими, немецкими, скандинавскими) на русский символизм.

Судьба западноевропейского символизма в целом была неотделима от двух типологических "русл" - более массового неоромантизма и элитарного неоклассицизма (противопоставляемых натурализму). У своих истоков западноевропейский символизм тесно связан с импрессионизмом (одновременно связующим с натурализмом и преодолевающим его); в свою очередь, символизм дает начало экспрессионизму (в Германии и Австрии), а затем и сюрреализму (особенно во Франции). Символизм в России развивается как метахудожественное явление: в своем генезисе он отталкивается не столько от художественных, сколько философских, историософских, этических, идеологических течений, а подчас и от социальных явлений самой жизни. Поэтому русский символизм целесообразно исследовать парадигмально: во взаимосвязи документов художественного мышления и доминантно-теоретических дискурсов, "жизнетворчества" и мифотворчества, через символический "интертекст". Различные типы символизма ("диаболический", мифопоэтический, гротескно-карнавализованный) достигают такого интертекстуального синтеза, что одни и те же тексты одновременно принадлежат гетерогенным системам и могут прочитываться с помощью разных кодов, из которых только один - собственно символистский

(конвергенция символизма и акмеизма, архаизма, неопримитивизма и т. д.). Типологически контрастные течения постсимволизма (акмеизм, футуризм, а позднее и другие явления авангарда - конструктивизм, имажинизм - вплоть до обэриутов) логично также интерпретировать как гетерогенные и интертекстуальные системы, несводимые к дихотомии "парнасской строгости" и "символистской зыбкости" (М.Л. Гаспаров).

Русский символизм возник на рубеже 80-90-х гг. XIX в. и просуществовал до середины 20-х гг. XX в. как ведущее идейно-художественное и религиозно-философское течение русского Серебряного века, определившее собой все крупнейшие художественные, философские и — косвенно — социально-политические достижения этой самостоятельной и самобытной эпохи в истории русской культуры (включая художественный авангард, различные направления русской религиозной философии, «русский космизм», многие тенденции в философии русского марксизма, в дореволюционной «пролетарской литературе» и т. д.). Это исключительное влияние теоретических идей и художественной практики русского символизма было связано с тем, что символизм в России с самого начала претендовал на выполнение универсальных, общекультурных, мировоззренческих функций в общественной жизни (в отличие, например, от французского, немецкого или скандинавского символизма, остававшихся прежде всего литературно-художественными явлениями). Именно поэтому в деятельности русских символистов, начиная с самых первых его представителей (Н. Минский, Д. Мережковский, З. Гиппиус), поэзия была неотделима от философствования, социальный утопизм и политическое фантазирование были пронизаны религиозно-мистическими мотивами (в том числе эсхатологическими и апокалиптическими), а жизненное поведение и общественная активность постоянно эстетизировались, обретая поэтические и театрализованные формы. Русский символизм изначально был синкретическим явлением, демонстрируя возможности социокультурного синтеза, в котором сложно взаимодействовали различные виды искусства и философия, позитивная наука и религия (обязательно «новая», неофициальная), культура и сама жизнь. Эти особенности русского символизма стали еще более выпуклыми с присоединением к нему Брюсова, Бальмонта, Ф. Сологуба и особенно «третьей волны» русского символизма — так называемых «младосимволистов» (Анненского, Вяч. Иванова, Блока, А. Белого, Балтрушайтиса и др.).

Символические смысловые структуры (в том числе мифологические и религиозно-философские, художественно-эстетические и нравственно-этические, социально-экономические и политико-идеологические) в теории и практике русского символизма «уравнивались»: символическое содержание мира представлялось русским символистам более реальным, нежели его конкретное проявление в социальной действительности, быте, в тех или иных конкретно-художественных, нравственных, политических, религиозных и т. п. — формах (*Ens realismus*, т. е. Реальнейшее Сущее). Отсюда исповедание русским символизмом характерного девиза: «*a realibus ad realiora*» (Вяч. Иванов), что означает — движение, стремление, порыв — «от реального к более реальному». Собственно, представителей русского символизма интересовали не сами по себе философия или религия (особенно ортодоксальные церковные доктрины, представлявшиеся профанацией Божественной Истины), не сами искусство или политика (казавшиеся более или менее пошлым «ремеслом»: техническая «сторона дела» мыслилась необходимой, но недостаточной), но прежде всего процесс философствования, религиозно-мистических исканий (богоискательство), художественного творчества, политических преобразований и т. п. — т. е. свободной творческой интерпретации неких первичных текстов и эстетических форм. В этом отношении русский символизм во многом предвосхитил такие магистральные направления

философии XX в., как феноменология и тесно с ней связанная герменевтика. Не случайно выдающиеся русские феноменологи — П. Флоренский, Шпет, Бахтин, Лосев, Выготский — при всем их различии между собой прошли «школу» русского символизма и испытали его определяющее воздействие на всем протяжении жизни и творчества.

Универсальным аналогом всех творческих процессов — в искусстве, религиозном познании, в житейском поведении, в политической революции — для русских символистов было явление *теургии* (творческая реализация человеком божеств, начала, или деятельное уподобление себя Богу-Творцу). Поэтому для русского символизма характерна не гносеологическая устремленность, не онтологические построения мироздания, не аксиологические суждения о мире в различных его проявлениях и аспектах, но главным образом — *творческая ориентация и реализация личности* (в любой доступной ей сфере — будь это область религии, философии, искусства или самой социальной действительности). Цель русского символизма (достигаемая в любой форме — поэтической, публицистической, философско-религиозной, поведенческой, политической) — не познание, а *преобразование мира*, не жизнесоизерцание или жизнеописание, а «жизнестроение», не приспособление личности к существующему, несовершенному и обыденному, но «пресуществление» и соиздание реальности — в соответствии с предельными идеалами божеств - Истины, Добра и Красоты. Из трех названных компонентов культурного универсума русский символизм отдавал предпочтение эстетическому началу, следуя в этом отношении тезису Достоевского «Красота спасет мир», в дальнейшем развитому Вл. Соловьевым в качестве метафизического основания его концепции «всеединства». В результате представление об искусстве у русского символизма расширяется до масштабов человеческой деятельности вообще, включая в себя практически все - «искусство» того или иного рода становится у русских символистов синонимом неканоничной религии и революции, любви и «умного веселия» народа, познания прошлого и заклания будущего.

Именно философия «всеединства» Вл. Соловьева, а также его поэтическое творчество стали теоретическим фундаментом и смысловым «стержнем» русского символизма. Все остальные влияния на первый взгляд представляющиеся случайными и эклектичными (западноевропейского символизма; Ницше и Р. Вагнера, Риккерта, Г. Когена и др. неокантианцев; Р. Штейнера и антропософии в целом; русских славянофилов и народников; идей первоначального христианства, античной культуры, мифологии Востока и т. д.), преломляются в русском символизме исключительно через философию Вл. Соловьева, что превращает их в качественно иные, творчески реинтерпретированные феномены, имеющие смысл лишь в определенном символическом контексте. Идеи коллективизма и соборности соединяются с апологией творческой индивидуальности; идеи всемирной отзывчивости сочетаются с мессианизмом, концепцией национального избранничества; идеи межкультурного и межконфессионального диалога, вселенского единства дополняются верностью русским культурным традициям и стремлением включить инокультурные феномены в ценностно-смысловое единство русской культуры. В то же время концепция «всеединства» русского символизма существенно отличается от соловьевской своей дисгармоничностью, обостренным трагизмом, в конечном счете — неверием в осуществимость того, что Вл. Соловьев называл «истинным всеединством», — т. е. таким, в котором «единое существует не на счет всех или в ущерб им, а в пользу всех».

В искусстве и философии русского символизма (неразрывно связанных между собой) единое существует именно в ущерб всему и каждому; Красота противоречит Добру и Истине, а нередко и исключает их возможность; культура находится в неразрешимом конфликте с жизнью; творческие личности не совпадают с народом и народностью; народ не исчерпывается соборностью и нередко оборачивается «муравейником», «легионом». Будущее рисуется не светлым и прекрасным, а страшным: предстоит нашествие

«грядущих гуннов»; надвигается катастрофическая и неотвратимая революция (мистический духовный смысл которой не искупает предстоящих разрушений и страданий); предчувствуется неизбежное, чуть ли не библейское «рассеяние» России и ее народа; предстоящее «крушение гуманизма» — на устах буквально у всех русских символистов (Мережковский и Гиппиус, Ф. Сологуб, Брюсов, Вяч. Иванов, Блок, А. Белый и др.). Не случайны возникающие в это время зловещие символические «формулы» российской действительности: «Грядущий Хам», «Мелкий бес», «Возмездие», «Балаганчик», «Красный смех», «Христос воскрес» и т. п. В интерпретации Блока (позднее предисловие к поэме «Возмездие»), соловьевская триада «Красота — Истина — Добро» превращается в триаду: «Искусство — жизнь — политика», причем эта неканоничная «троица» вполне укладывается в диалектическую формулу «нераздельности и неслиянности», свидетельствующую о неизбывном трагизме сложившегося таким образом в 20 в. противоречивого «всеединства» русской и мировой культуры.

В отличие от различных национальных вариантов западно-европейского символизма (трансформировавшегося в 20 в. в экспрессионизм, сюрреализм и т.п.), русский символизм подготовил почву для постсимволистских явлений русской культуры, в той или иной мере также причастных к авангарду, — акмеизма (который в дальнейшем обрел формы неоклассицизма) и футуризма, ставшего одним из основных течений революционной культуры (вместе с типологически близкими ему явлениями имажинизма, конструктивизма). Все постсимволистские явления русской культуры в процессе формирования в Советской России тоталитарной культуры были загублены или перестали существовать под давлением неблагоприятных исторических обстоятельств. Сам русский символизм, переживший глубокий идейно-философский кризис после русской революции 1905-1907 гг. и накануне Первой мировой войны, в ранние послеоктябрьские годы переживает свою агонию и постепенно сходит со сцены, уступая место постсимволистским явлениям русской культуры, с ясным пониманием неизбежности и внутренней оправданности наступающего «крушения гуманизма» и ощущением «разрушительности», «смертельности» нестройной и дикой для «цивилизованного слуха» «музыки революции» (Блок, Вяч. Иванов). Однако влияние русского символизма на всю русскую культуру 20 в. продолжалось в косвенных, «превращенных» формах.

Одним из следствий русского символизма в эпоху советского тоталитаризма стал феномен «социалистического реализма», декларировавшего утверждение «должного» вместо «сущего» и поэтизировавшего потенциальное содержание жизни вместо актуального. Подобные априорные установки по отношению к действительности на самом деле не имели ничего общего с реализмом как таковым и соответствовали скорее сверхзадачам «жизнестроительства», «жизнетворчества», органически близким русскому символизму. Эстетическая декларация действительности в ее «революционном развитии» представляла собой по существу новый вариант символистской утопии «всеединства», художественно-политического проекта гипотетической реальности, вера в осуществимость которого в ближайшем или отдаленном будущем принимала в условиях тоталитарного режима религиозноподобные формы. Показательно в этом отношении дореволюционное творчество Горького, во многих отношениях близкое русскому символизму (идейно-философская декларативность, активное использование условной символики, неоромантический пафос преобразования действительности на основаниях Красоты, обостренное восприятие Истины и лжи — в их непрямом соотношении с Красотой и Добром и т. п.). Именно Горький считался (и не без оснований) основоположником «социалистического реализма», ставшего с 20-х гг. монополистическим методом советской литературы и искусства.

Характерна и причастность Горького «богостроительству» как особой «еретической» форме русской религиозной философии (и вместе с тем нетрадиционной религиозности), родившейся на стыке с русским неопозитивизмом («эмпириомонизм» и «эмпириокритицизм» А. Богданова, «эмпириосимволизм» П. Юшкевича и т. п.). Многие сближают эти религиозно-философские искания Горького с «богоискательством» в русском символизме, с концепцией «нового религиозного сознания».

Другой превращенной формой русского символизма стало явление «новокрестьянской культуры», связанное прежде всего с именами поэтов Н. Клюева, С. Клычкова, Есенина, А. Шириязца, П. Орешина, ученого-экономиста и прозаика Чаянова, в той или иной степени представителей философской прозы 20-х гг. — Платонова, Леонова, Вс. Иванова и др. Сложное ассоциативное мышление, поэтизация природы и народного быта, религиозно-философская символика, самобытное «доморощенное» философствование в художественной форме — все это во многом продолжало и развивало традиции русского символизма с той разницей, что трагическое сознание интеллигента, оторванного своей ученостью и отвлеченностью от народной жизни, сменилось в «новокрестьянской» культуре трагическим сознанием человека из народа, традиционные представления о мире которого сталкиваются с необратимыми изменениями в России, связанными с процессами урбанизации, модернизации, индустриализации, коллективизации (частично совпавшими с социалистическими преобразованиями под эгидой советской власти).

Под сильным влиянием русского символизма развивалась и «пролетарская культура» в России — так называемая «пролетарская поэзия» в дореволюционный период, а после Октября творчество участников объединения «Кузница» и различных пролеткультовских творческих организаций. Космический масштаб образов, гиперболизм обобщений, отвлеченная декларативность и абстрактность поэтики дополнялись в произведениях «пролетарских писателей» заданными упрощенными схемами, излагающими азы социалистической идеологии и наивно переосмысленные, профанированные аллюзии марксизма, преломленного через теории Богданова и квази-марксистские «новоделы» самих выходцев из народных низов, пополнявших ряды писателей и мыслителей «от станка». Названные три превращенные формы постсимволистской русской культуры («новокрестьянская», «пролетарская» и «соцреализм») определили в своей основе черты советской тоталитарной культуры, как она складывалась в 20-е и в начале 30-х гг. в СССР.

После крушения тоталитарного строя в России интерес к русскому символизму возобновился в своей незамутненной форме, хотя и через призму драматического 75-летнего опыта советской культуры, способствовавшего свежему и в то же время, пожалуй, излишне «розовому», беспроблемному восприятию русской культуры Серебряного века.

Необходимо отметить, что русский символизм — не просто одно из важнейших интеллектуальных достижений культуры России конца XIX - начала XX вв., но и важнейший итог развития национальной культурфилософской традиции за всю ее предшествующую историю. Это своеобразное место русского символизма в истории культуры (национальной и мировой) во многом обусловлено тенденцией, последовательно заявившей о себе в Серебряном веке русской культуры, — выработать "целостный стиль культуры" "во имя свободы творчества и во имя духа", ради "освобождения

духовной культуры от гнета социального утилитаризма", господствовавшего в 60 — 70-е годы XIX в. в кругах левой интеллигенции¹.

Стремление русских символистов создать *интегральный стиль культуры*, связывающий воедино философию, искусство, религию и понимаемую широко «общественность», должно быть признано и сегодня плодотворным и успешным, хотя, к сожалению, и не реализованным до конца. Это стремление было очень влиятельным в отношении многих явлений русской мысли XX в., не имевших прямого отношения к символизму как литературно-художественному течению, но не избежавших его косвенного воздействия.

Достаточно здесь сослаться на таких разных мыслителей, как о. Павел Флоренский, Н. Бердяев, В. Розанов, С. Франк, Л. Шестов, М. Гершензон, Г. Шпет, Г. Федотов, Н. Рерих, А. Лосев, М. Бахтин, — и список этот далеко не полон. Философия русского символизма давала толчок к развитию различных тенденций в отечественной мысли и породила широкую и чрезвычайно разветвленную национальную традицию философствования, неотделимую от русской художественной культуры.

Еще важнее увидеть в философии русского символизма синтез различных культурфилософских традиций — как зарубежных, так и национальных. Возникнув не без влияния французского символизма и позднего немецкого романтизма, эта философия, тем не менее, была специфически русским, национально своеобразным явлением. Даже влияние такого философского кумира русских символистов, как Ф. Ницше, было переосмыслено в духе русской философской традиции, прежде всего Вл. Соловьева. Н. Бердяев характеризовал философию Ницше как "самое сильное западное влияние на русский ренессанс" (так Бердяев условно именовал культуру русского Серебряного века с ее идеями духовно-культурного возрождения). Однако Бердяев здесь же подчеркивал, что "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"². Добавим к этому от себя: не менее важным для русских символистов был авторитет Ницше-эстетика, пропагандиста и критика творчества и теорий Р. Вагнера, автора эссе "Рождение трагедии из духа музыки", оказавшего — вместе с самим Вагнером — большое влияние на философию русского символизма, а через нее и на художественное творчество символистов. Не будет преувеличением сказать, что русские символисты имели дело с Ницше и Вагнером *как русскими* мыслителями, — настолько их взгляды и произведения были переосмыслены и трансформировались в контексте русской культуры (по сравнению с ними же — деятелями немецкой культуры).

Философию русского символизма отличала тесная связь с эстетикой и непосредственно художественным творчеством символистов, причем во многих случаях чрезвычайно трудно провести границу между собственно философией символистов и символистской художественной прозой или поэзией. Философию русского символизма характеризует неприятие строгих дефиниций, четких понятий и категорий, отталкивание от представлений о мире как законченной системе явлений. Вместо логико-понятийной картины

¹ 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. 238.

² Там же. С. 246. Роль философии Ф. Ницше в культуре "серебряного века" избирательно представлена в антологии "Фридрих Ницше и русская религиозная философия: Переводы, исследования, эссе философов "серебряного века" (В 2 т. — Минск; М., 1996. Сост. И. Войцкая). Более подробно эта тема исследована в диссертации: Синеокая Ю. В. Философия Ф. Ницше в России (конец XIX — начало XX веков). М., 1996.

мира (философия как Логика) русские символисты апеллировали к нарочито аморфным, расплывчатым категориям, несводимым к научной понятийности; они взывали к далеким образно-ассоциативным аналогиям и связям, к смутным и неопределенным видениям, к мотивам, принципиально вариативным и многозначным, изменчиво-текучим; они оперировали сложными метафорами и символическими формами, принципиально не сводимыми к словесным обозначениям и тяготеющим к емким полисемантическим смысловым комплексам, соединяющим в себе черты образно-ассоциативного и логико-понятийного видения мира, а также момент некой *тайны* — непознаваемого, невыразимого, мистического, трансцендентного.

В этом отношении философия русского символизма была нетрадиционной философией, во всяком случае — с точки зрения истории западно-европейской философии. Между тем, рассматривая ее в русле отечественной истории культуры, мы должны признать эту философию органически продолжающей и развивающей традиции русской мысли. В своей статье 1918 г. "Русская философия" А.Ф. Лосев, по праву считающийся последним русским философом Серебряного века, отмечал: "Русской философии, в отличие от европейской, и более всего немецкой философии, чуждо стремление к абстрактной, чисто интеллектуальной систематизации взглядов. Она представляет собой чисто внутреннее, интуитивное, чисто мистическое познание сущего, его скрытых глубин, которые могут быть постигнуты не посредством сведения к логическим понятиям и определениям, а только в символе, в образе посредством силы воображения и внутренней жизненной подвижности...". Подобная специфическая связь русской философии "с действительной жизнью" проявляется, по Лосеву, в том, что она "берет начало в общем духе времени, со всеми его радостями и страданиями, со всем его порядком и хаосом". Другая важнейшая черта русской философии, вызванная ее "живостью", характеризуется как "художественность" и "литературность": "факт, что художественная литература является кладезем самобытной русской философии"³.

В качестве примеров русской литературы как самобытной русской философии, разрабатывающей проблемы "в их специфически русской, исключительно практической, ориентированной на жизнь форме", Лосев называет прозу Жуковского и Гоголя, Л. Толстого, Достоевского и Горького, поэзию Тютчева и Фета⁴, и надо сказать, что все названные имена, за исключением, может быть, лишь Жуковского, чрезвычайно занимали русских символистов — и старших (Мережковского, Брюсова), и младших (Вяч. Иванова, А. Белого, А. Блока). Что же касается самобытной русской философии, то она, по Лосеву, не случайно восходит к традиции поэтов-философов (Платона, Данте) и апеллирует не к *ratio*, как западная философия, а к Логосу, как античная; среди самобытных русских философов, называемых Лосевым, — Г. Сковорода, И. Киреевский, А. Хомяков, Вл. Соловьев, а среди последователей последнего — С. Трубецкой, Л. Лопатин, С. Булгаков и Н. Бердяев, — все, так или иначе связанные с русским символизмом.

Справедливыми — применительно к русскому символизму и его "поэтической философии" — являются выводы Лосева о внутреннем, интуитивно-мистическом познании сущего, его скрытых глубин через символ, образное умозрение и непосредственное переживание мира; о роли специфической категории "духа времени"; о философском восприятии мира в единстве его положительных и отрицательных сторон, радости и страдания,

³ Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 213-214.

⁴ Там же, с. 214.

гармонии и хаоса; о своеобразной ориентации русской философии на жизнь, лишенной вульгарного практицизма (характерны такие своеобразные категории русского символизма, как "творчество жизни", "художник жизни", "мистерия жизни", человек как "живая форма", "общественное переустройство" и т. п.).

В философии русского символизма — еще сильнее, чем в русской литературной классике XIX в., — был ярко выражен компонент искусства, пафос художественно-творческого пересоздания мира. Мир предстал в этой философии (особенно у Вяч. Иванова и А. Белого) не только как непрерывно меняющийся, развивающийся, динамичный, но, кроме того, и неуловимый для познания, постоянно уклоняющийся от познающего субъекта, органически недоступный ему. Для адекватного мировосприятия самому субъекту познания было необходимо перестраиваться, пересоздавать себя, преображать себя (А. Белый); впадать в экстаз, приобщаться к оргийному "хоровому действию", стихии дионисийства (Вяч. Иванов). Философское видение мира то и дело размывалось изощренными мистическими озарениями, даже оккультными увлечениями; дополнялось мифологическими параллелями; смешивалось с религиозно-духовными исканиями, похожими на художественные импровизации. Неслучайны у символистов тавтологические взаимоотношения искусства и религии. А. Белый, например, пишет, что искусство "становится путем к наиболее существенному познанию — познанию религиозному" и тут же добавляет, что сама "религия есть система последовательно развертываемых символов"⁵. Иными словами, искусство — это предварительная форма религии; религия же — это высшая форма искусства. Подобная интерпретация взаимосвязи разных форм культуры встречается и у Вяч. Иванова, и у Д. Мережковского, и у П. Флоренского, очень близкого многими своими идеями русскому символизму.

Для адекватной передачи зыбкого и загадочного (в своей недоступности) мира наиболее подходящим и универсальным оказывался язык символических форм — многозначных, субъективно воспринимаемых и невыразимых, несказанных. Здесь оказываются уместными такие неопределенные, смутные категории, как "предчувствия и предвестия", "неизмеримость" и "неизреченность", "воплощение" и "изъяснение" (Вяч. Иванов); как "перевал", "призыв", "прозрение", "крах", "маска", "путь" (А. Белый); как "зовущие миры", "всемирная тайна", "иной берег", "полуреальность", "голос Вечности", "гул стихий", "чувство катастрофы", "лирика случая", "лиловый сумрак", "сон и хмель культуры" (А. Блок). Особенно показательны для русского символизма вербальные образы-символы, порожденные настойчивым стремлением символистов выйти за пределы слова, словесности — в область изобразительного искусства (живописи, архитектуры, скульптуры, значимого цвета), театра и танца, наконец, особенно в область музыки (музыкальных форм и жанров), в мир звукописи — в стихе и прозе — и в область самого "духа музыки" (практически непредставимой абстракции, заведомо лишенной понятийной или вербальной природы, возникшей на пересечении идей Р. Вагнера и их интерпретаций Ф. Ницше, радикально переосмысленных в русле национальной культурфилософской традиции).

Из этой абстракции рождаются все новые и новые ассоциации, наполненные специфически "музыкальной" образностью: "рояль культуры", "ритм души", "песнь жизни", "музыкальная программа жизни", "культ музыки в драме" (А. Белый); "скрытая музыка", "хоровое действие", "неизреченная, невозродимая мелодия", "музыкальная глухота", "контрапункт Достоевского", "отреченные гармонии" И. Анненского, "созвучия мистической душевности"

⁵ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 247.

(Вяч. Иванов) и т. д. Больше всего музыкальных ассоциаций встречаем в философии культуры А. Блока. Здесь — "музыка любви", "музыка оторванных душ", "музыка века", "мировая музыка", "музыка будущего", "безмузыкальная цивилизация", "мелодия мистерии", "певучая воля", "ритм жизни", "мировой оркестр", "музыкальная спаянность", "музыкальные призывы", "музыкальная волна", "незнакомые созвучия" и пр. Философия русского символизма складывалась и развивалась не как система понятий и категорий — вместе с принципами логических операций с ними, а как процесс философствования — свободный, индивидуально-неповторимый, художественно-ассоциативный, творческий.

В истории отечественной культуры символизм, несмотря на недолгий свой век, занимает особое место. Его парадоксальное мировоззрение характеризуется тенденцией *культуроцентризма*. Проблематика культуры как некоего Целого, некоего "пространства" трансформируется в личностную, персональную задачу-загадку человеческого бытия. Культурное пространство мыслится как пространство метафизическое (по терминологии А. Лосева, внепространственное⁶ и вневременное, метаисторическое. Присущий символистской культуре и культурологии символистов пафос одновременности преодолевает линейное, историческое время, синтезирует разновременные этапы, эпохи, миры в глобальное, всеохватное *единство*, тяготея в такой всеохватности к идее мифа (особенно занимавшей Вяч. Иванова и А. Белого). Вспомним здесь и концепцию "всеединства" Вл. Соловьева, очень популярную среди русских символистов и оказавшую сильное влияние на их философию. Сошлемся на мнение В. Библера: в XX веке культура нередко трактуется как "общение культур"⁷. Так возникает органическая многосоставная целостность, "культурный синтез", со-временный на века — в прошлое и будущее, воплощающий вечность.

В этом глобальном мировоззренческом синтезе (не будем его смешивать с эклектикой, которой в философии русского символизма, впрочем, тоже достаточно) тесно переплетаются самые разнообразные аспекты бытия, такие, например, как искусство, жизнь, этика (в концепциях, генетически связанных с философией В. Соловьева и, в частности, в идеях "свободной теургии" и "жизнестроения"⁸). Не менее парадоксальным предстает в интерпретации младосимволистов синтез религии и музыки (а подчас и магии). А Белый не случайно находит возможным говорить о "музыкальной религии" и называть музыку "главным корнем религии"⁹, причем говорить об этом вскользь, как о чем-то вполне тривиальном, само собой разумеющемся! Как явствует из его работы "Символизм как миропонимание", у истоков этого синтеза — не только идеи Ницше и Вагнера, Шопенгауэра и Гете, но и непосредственно "Платоновы идеи" в преломлении неоплатонизма¹⁰. А Белый указывает и иные, косвенные источники своего философствования — ап. Павел, Апокалипсис и другие книги Библии, Вл. Соловьев, Э. Гартман; совсем глухо — теософия.

В философии Вяч. Иванова, испытавшей сильное влияние античной философии и Ницше, модернизировавшего античность, центральное место занимает категория "соборности", трактуемая не столько церковно (хотя и этот смысл в ней присутствует), сколько мистически и эстетически, восходит к богословским трудам А. Хомякова, философии всеединства и софиологии Вл.

⁶ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Он же. Из ранних произведений. М., 1990. С. 196-197.

⁷ Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991. С. 148 и далее.

⁸ См., например: Соловьев В.С. Соч. в 2 т. 2-е изд. М., 1990. Т. 1. С. 743-745.

⁹ Бугаев Б. На перевале. VI. Против музыки // Весы. 1907. № 3. С. 58. См. также с. 57-60.

¹⁰ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 246-247.

Соловьева, к "роману-трагедии" Достоевского и к идеям Р. Вагнера об "искусстве будущего", неразрывно сращенным с их интерпретацией и критикой Ф. Ницше. Здесь же возникают далекие ассоциации с идеями Канта и Шопенгауэра, В. Гумбольдта и Гете, Платона и Гераклита. Таким образом, культурфилософская традиция, к которой апеллируют символисты, предстает как *результат* сложного культурного синтеза, а чаще — как *процесс поиска* этого синтеза, осуществляемого в духе свободной импровизации, интеллектуальной игры у нас на глазах.

Здесь выражено не только стремление символистов преодолеть границы времени и национальных менталитетов, замкнутых в себе культурных эпох и национальных культур, не только стремление преодолеть границы "вербализованного мира (т. е. выраженного в слове и через слово, в том числе поэтического, философского содержания бытия), поскольку "мысль изреченная есть ложь" (Ф. Тютчев). Здесь выражено стремление *преодолеть любые границы*, положенные человеку его сущностью и существованием, в том числе разомкнуть *границы вообще познаваемого* — средствами философии в собственном смысле или любого логико-понятийного систематического знания, средствами литературы и эссеистики. И вот, русские символисты предпринимают попытки философствовать другими, невербальными видами искусства — живописью, театром, музыкой... Здесь-то и появляются небывалые прежде "цветовые" (а затем и "звуковые") философские категории: "луг зеленый", "черная смерть", "бирюзовая тишина", "голубое пространство наших душ", "красный жупан" колдуна (А. Белый), "серое животное", "красный свет" действительности, "фиолетовый взор Невесты", "синий призрак", "лиловые миры", "золотая нить" (А. Блок). Смыслы цветовой символики лишь частично восстанавливаются из контекста, а в гораздо большей степени домысливаются читателем, зрителем, современником, очевидцем.

Наконец, возникает стремление *познать непознаваемое* — по преимуществу внерациональным образом, мистически-интуитивно, и тогда появляются загадочные символы "иногo", "сокровенного", "несбыточного" и "несбывшегося", "несказанного", "смутно прозреваемого", "неизреченного", "невозродимого", "образы тайн грядущих форм жизни" и т. п. За всеми этими туманными намеками, невозстановимыми из контекста, намеренно не конкретизируемыми никакими ассоциациями и смыслами, в принципе и не стоит ничего определенного: это лишь предчувствия чего-то, ожидания, предвосхищения, воспоминания, мечты — зыбкая ткань возбужденного поэтического сознания, не столько творящего искусство или философствующего, но предошущающего творчество, внутренне готовящегося к нему, собирающего духовные силы. Все это символы *того, чего нет* (еще нет, уже нет, никогда не может быть), выражение *модуса неопределенности* (желаемого, предполагаемого, надежды, опасения, ожидания, страха, влечения, иллюзии, пророчества и т. п.). Русские символисты стремятся постигнуть, схватить неуловимую и размытую реальность ("полуреальность", по выражению Блока), в самом существовании которой они не уверены, сомневаются. Они имеют дело с ускользающей от познания онтологией. Отсюда берет начало общее для русских символистов увлечение мистицизмом, нетрадиционным богоискательством, антропософией и теософией, подчас оккультизмом. Отсюда же идет и придание слову в философии символизма не понятийных и даже не образных функций, а *функций магических* — заклятия, взывания, преодоления, целеустремления — обращенных водящим, творческим субъектом (в миниатюре — Творцом, теургом) к мертвой или спящей материи с целью пробудить ее к жизни и жизнотворчеству. Сюда относятся концепция "магии слова" А. Белого, неанантичность, культ дионисийства Вяч. Иванова, скрябинская апология экстаза, религия "третьего

завета" (от Духа Святого) Д. Мережковского и тому подобные варианты философского мифотворчества.

Черты глобального мировоззренческого синтеза мы усматриваем и в идеях "живой этики" Н. Рериха, и в неоплатонизме раннего Лосева, и в концепции "ответственного искусства" молодого Бахтина, и в его позднейшей концепции "полифонической идеологии", диалогизма, и в идеях "искусства-жизнестроения", исповедуемых представителями русского авангарда (особенно отчетливо футуризма, но не менее значимо и у "беспредметников"), в своих истоках восходивших к философии русского символизма как универсальной и продуктивной культурной среде, выносившей принципиально новые философские идеи XX в. и породившей, таким образом, мощную и разветвленную культурфилософскую традицию в России.

Тенденция культурфилософского синтеза, характерная для русского символизма в целом, прелюбопытным образом фокусируется на отношении большинства символистов к немецкому композитору и теоретику искусства Рихарду Вагнеру, отношении далеко не равнодушном, но пылком, страстном и в то же время философическом. И по сей день оставаясь одной из самых одиозных фигур в истории музыкальной культуры, оперный реформатор Вагнер, отчасти по причине сходства своих идей с философией Шопенгауэра и Ницше, оказал существенное влияние на весь русский символизм (в отличие, скажем, от символизма французского, оказывавшего избирательное, неоднородное и узко направленное воздействие на отдельных русских символистов). А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов, Г. Чулков, С. Дурьлин находят в драмах и статьях Вагнера, в самой его музыке как пищу для размышлений, так и импульс к построению собственных оригинальных социокультурных и культурфилософских концепций, к познанию Истины (как это им представлялось), смысла бытия — в мире и непосредственно в России — и в итоге самих себя как творческих личностей, теургов, мыслителей. В процессе столь многосторонней мыслительной и рефлектирующей деятельности русских символистов персона Вагнера мифологизировалась; в частности, ей придавались символистские черты, а его оперной реформе — изначально не свойственный ей религиозный, теургический характер, распространяемый на культуру в целом. Перечислим некоторые основные культурфилософские идеи, в разработке которых русские символисты опирались на художественный либо теоретический опыт Вагнера (или же исходили из "мифа о Вагнере"). Круг их чрезвычайно широк: Искусство и Революция; "мировой огонь", синтез искусств, спасающий разлагающуюся европейскую культуру от засилия механической цивилизации; музыка, ритм и мелодия как онтологические понятия; блоковская "текучесть" бытия, аналогичная вагнеровской "бесконечной мелодии" (сходные мотивы есть и у А. Белого, и у Вяч. Иванова); идея религиозного театра ("всесветная мистерия") и музыкальный этос, восходящий к древнегреческой классике и эйдосам Платона; наконец, сам "Дух музыки" — вершинный творческий импульс символистской вселенной. Рихарда Вагнера объявили провозвестником нового мира, основоположником символизма и модернизма в целом, а его творения — непосредственным воплощением Духа музыки, несмотря на то, что трактуемый русскими символистами Вагнер был скорее сам символом их собственных идей и их творчества, результатом осуществленного ими культурного синтеза, в том числе и мировых культурфилософских традиций.

Знаменательно, что, по мнению одного из самых восторженных поклонников Вагнера-мыслителя А. Блока, сама европейская "гуманная цивилизация" оказывается побежденной Духом музыки, который "лежит в основе бытия и тождествен ему" и который должен восторжествовать в жизни и деятельности "человека-артиста" (приходящему на смену "человеку

этическому" или "политическому"), — восторжествовать как над обычной жизнью, так и над обычным искусством, особенно если речь идет об "открывшейся эпохе вихрей и бурь", о выживании в "бурном потоке", "в вихре революций". Таким образом, *Дух музыки*, онтологическая "музыкальность" бытия замыкает собой многогранный и сложный культурологический и философский синтез — своеобразную космофизику русского символизма.