

*Зинаида Романовна ЖУКОЦКАЯ —
и. о. зав. кафедрой гуманитарных дисциплин,
доктор культурологии, профессор*

УДК 82.0

ИСКУССТВО РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

*Судьба нашего искусства есть судьба нашей культуры, судьба культуры —
судьба веселия народного. Вот имя культуре: умное веселие народное.*

Вячеслав Иванов

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются философско-эстетические концепции русских символистов с точки зрения анализа и обсуждения циклических ритмов в истории, культуре и искусстве.

The clause considers philosophical and aesthetic concepts of Russian symbolists from the point of view of the analysis and discussion of cyclic rhythms in history, culture and art.

Художник в России долгое время оставался в режиме ученичества или учительства, он либо сам учился свободе творчества по западным образцам, либо только начинал учить этой свободе свою публику, без которой аура духовной культуры не могла утвердиться. Очень многое в этом процессе зависело не от него самого, а от общественного движения освобождения. Художник оказывался включенным в это движение силой исторических обстоятельств. Долг перед искусством долгое время оставался опосредованным долгом перед обществом. Причем этот долг не был навязан художнику извне, так называемой «литературной критикой» и ее народнической риторикой, но вытекал из самой логики становления социально-культурной свободы, как условия для свободы творчества вообще. Дамоклов меч нерешенности насущных общественно-политических задач висел над головой художника и не позволял художественному процессу обрести внутреннюю свободу «умной веселости». А именно она выступала условием созидания и утверждения собственно российской культурной идентичности.

Веселое ремесло и умное веселие

Вяч. Иванов оставил точное свидетельство на эту важную тему бытия искусства в русском социуме. «Художество обращалось в культурную миссию — в зерно, вместо того, чтобы быть цветом. И потому, говоря об искусстве в России, необходимо поставить вопрос о соотношении между искусством и общей культурой и, прежде всего, спросить себя, что такое русская культура и неизбежно ли для художника быть у нас непременно миссионером, наставником жизни, вожаком. — Будет ли у нас, наконец, искусство веселым ремеслом, каким оно хотело бы стать — а не иеремиадой и сатирой, как оно определило себя едва ли не сначала нашей письменности, — не учительством и даже не пророчеством, но умным веселием? Ибо не вином только весел человек, но всякою игрою своего божественного духа. И будет ли ремесленник веселого ремесла выполнять веселые заказы, а не скорбеть и поститься, как Иоанн, — и, как Иоанн, называть себя «гласом вопиющего в пустыне»?»[1].

Тем самым будущность искусства определяется характером заказа на это искусство. Будет ли он веселым, произвольным и внутренне свободным или

подчеркнуто необходимым, деловым, политически ангажированным и даже «высочайше» предписанным? Эту ситуацию нельзя считать заведомо ущербной, скорее она вносила особый колорит в художественный процесс России XIX в., а его внутренняя свобода определялась самим фактом существования великих художников своего времени (точно так же, как это было и в советское время, когда отсутствие внешней свободы сочеталось с неимоверным выбросом свободы внутренней). Таким образом, правильнее говорить о вечном поиске равновесия между внутренней и внешней свободой, а вовсе не о гарантиях бегства художника от общества и социальной ответственности, как условия «умной веселости».

Этот круг проблем, связанных с диалектикой свободы художника как гаранта культурной идентичности, образует эпицентр символистского движения в России начала XX века. Именно русский символизм нашел удивительный синтез *искусства и революции*, творца и общественности в их равной устремленности к народному духу. Именно здесь «умное веселие» художника-поэта прямо и непосредственно совпадает с определением культуры как «умного веселия народного». Все это актуально и в наше время, включенное в столетний цикл воспроизводства основных алгоритмов российской социокультурной динамики, исполненной мучительных интенций революции и контрреволюции, игры их формы и содержания.

В русском символизме через воззвание к революции духовной — в области символов и грез — слышится предчувствие революции социальной, оно угадывается по фактологии последовавших событий. Романтический флер лишь прикрывает суровость истины социального бытия. Народ — категория титаническая, ее пробуждение, даже нечаянное и невинное, приводит к содроганию тверди. Культура серебряного века беременна советской. Рефлексия русского символизма угадывает эти необратимые движения в органике русской жизни и культуры начала XX в., она приветствует его «звоном щита». Она исполнена искомой мужественности. Это особенно наглядно проступает в известном очерке Вяч. Иванова с характерным названием «О веселом ремесле и умном веселии», посвященном теме предназначения искусства в условиях переходной эпохи. Декадентской формуле «искусства для искусства» и старой народнической формуле «искусства для общества и для жизни» он противопоставляет их неожиданный синтез — *искусство, творящее жизнь* — «художество искателей религиозного синтеза жизни». Решающий вопрос в реализации этого грандиозного проекта: кто заказывает музыку? Искусство производно от *заказа* на искусство. Каким же он был в России и каким будет в ближайшее время?

«Здесь мы касаемся чего-то рокового в судьбах нашей страны. За весь последний ее период соборная душа ее была косной и только в лучшем случае восприимчивой. Как мертвая царевна, она лежала в гробу и ждала богатыря. Лучшие таланты России проявляли себя преимущественно в деятельности художественной и, будучи художниками, должны были быть освободителями, ставить вопросы раньше толпы, а подчас давать готовые ответы на еще не поставленные в общественном сознании вопросы. На женственную сторону таланта не было никакого спроса; требовались мужественный почин и мужское насилие. Говоря проще и ближе, писатель (а наш художник главным образом — писатель) оказывался в роли учителя или проповедника. Это тяготило или оттягивало или раскалывало его душу, искажало чистоту художественной работы, понижало энергию чисто художественных потенций (Некрасов), губило в человеке художника (Лев Толстой), губило самого человека (Гоголь и столько других)» [2].

Что же называет здесь русский символист «женственной стороной таланта», внутренне приближенной к «чистоте художественной работы»? Это та сторона культуры как творчества, которая активно противостоит аполлоническому на-

чалу — внешней упорядоченности и гармонии, и делает это на правах природной стихии и варварской непосредственности, данных в дионисийстве. Существующий в современной культуре и искусстве крен в сторону Аполлона и в ущерб Дионису происходит по причине слишком упрощенного понимания сущности культуры. По выражению Вяч. Иванова, «самое имя «культура» — достаточно сухо и школьно и по-немецки практично и безвкусно, потому что отрицает все самопроизвольное и богоданное и утверждает лишь саженое, посеянное, холеное, подстриженное, выращенное и привитое, — потому что не включает в себе понятия творчества: тогда как то, что мы за отсутствием иного слова принуждены называть культурой, — есть именно творчество. Творчество же это знаем мы в двух его основных типах: творчества варварского или стихийного, своеначального и самочинного, и творчества преемственного, или культуры в собственном смысле» [3].

Тем самым категория народности, как «творчества варварского», этой исполненной страсти и эмоционального порыва «женственной стороны таланта», пробивается к художнику изнутри, не будучи как-либо навязанной, но интуитивно данной и раскрепощенной самим фактом «чистоты художественной работы». В этом и состоит сакраментальный смысл блоковского призыва к умению «слушать революцию». Между символом слова и символом дела заключено решающее созвучие. Чтобы услышать его, нужно лишь знание и признание в правах особого типа творчества «варварского или стихийного, своеначального и самочинного», культивирующего энергию инновации из глубин забытого прошлого, но данного в «жизненной силе» индивида-рода, его исключительной воли к власти, как воли к жизни.

Многие восприняли русскую ницшеану с ее дионисийским порывом в темные глубины «коллективного бессознательного» как некий культ и поклонение индивидуализму, исполненному чисто либеральных побуждений. На самом деле все было гораздо сложнее [4]. «Индивидуализм декадентства был непрочен, как всякий чисто эстетический индивидуализм». И все потому, что «символ был тем началом, которое разложило индивидуализм, оставив ему единственную законную его область — самовластие дерзаний. Но индивидуалистический принцип прежних дерзаний уступил место принципу сверхиндивидуальному. Слово, ставшее символом, опять было понято как общевразумительный символ соборного единомыслия» [5].

Именно это и послужило началом «варварского возрождения», связанного, в отличие от возрождения классического, индивидуалистически гуманистического, с проникновением к душе народной, к древней, исконной стихии вещего «сонного сознания», «заглушенной шумом просветительных эпох». Эта новация затронула в первую очередь самого художника, развернувшегося в системе своего мировосприятия от камерности к эпохальности, от бытописательского реализма классики к поэтической мощи нового мифа. Как замечательно точно это выразил Вяч. Иванов: «Художник вдруг вспомнил, что был некогда «мифотворцем», — и робко понес свою ожившую новыми прозрениями, исполненную голосами и трепетами неведомой раньше таинственной жизни, орошенную росами новых-старых верований и ясновидений, новую-старую душу навстречу душе народной» [6].

Нужно ли говорить, что русская революция и стала разгулом этой неистовой энергии народного социально-культурного творчества, анархический элемент которого пришлось сдерживать и направлять «железной волей» большевистского протестантизма партии-церкви. Кто бы мог подумать в 1907 г., когда Вяч. Иванов записывал свои пророческие сны, что великое советское искусство — литература, поэзия, музыка, живопись, зодчество, кино — станет их живым воплощением.

Что именно о них сказано: «Тогда встретится наш художник и наш народ». Что именно «тогда художник окажется впервые только художником, ремесленником веселого ремесла, — исполнитель творческих заказов общины, — рукою и устами знающей свою красоту толпы, вещим медиумом народа-художника» [7].

Какая жестокая ирония заключена в этом пророчестве и логике его исполнения, в полярности почти абсолютной внутренней свободы художника и столь же вопиющей несвободы навязчивых тоталитарных форм. Но от этого оно не становится менее неотвратимым. Если истинным заказчиком искусства становится народ-общинник как носитель особого типа творчества «варварского или стихийного, своеначального и самочинного», то искусство невольно обретает космические масштабы, оно обращается в *Поэзию — Символ — Миф*. Происходит органический прорыв в будущее, который невозможно сдержать никакими политическими средствами, даже самыми тоталитарными, призванными опустить художника-творца на землю, сдержать его творческий порыв тотального преобразователя мира. Русский символизм угадал наступление этого исключительного по своей глубине момента в развитии российской культуры, когда рождение личностей стало тотальным, всеобщим, неотвратимым, воистину всенародным.

Таким образом, процесс коллективной идентификации действительно концентрируется в культуре. Культура же предстает, по точному выражению Вяч. Иванова, как «умное веселие народное», как способ раскрепощения творческих сил данной гражданской общности людей. Это тот случай, когда не культурная форма довлеет над становящейся и все еще не окрепшей личностью, а напротив, именно личность проявляет свою активность по отношению к создаваемым ею культурным формам. Культура как творчество, как коллективное творчество или содружество творцов, образующих гражданскую общность создающей народной стихии, стала «визитной карточкой» русского символизма. Здесь все было пронизано идеей *революции* как *осмысленного бунта* — по содержанию и по форме. Художественный образ *взрыва* становится символом целой эпохи.

Даже религия в контексте русского символизма предстает подвижной и текучей формой самовыражения народного духа. Рождение этой формы происходит через горнило художественного процесса, вдохновленного великим заказом и обеспеченного внутренней свободой личностного самостояния. Религия как традиция требует непрерывного и непрестанного омовения новизной. Религия в широком смысле — это не только арьергард традиционной религиозности, но и авангард культурно-исторического процесса. Чтобы стать таковым, она выходит из церковных стен, из замкнутого пространства догмата, требуя себе весь мир. Это такая форма религии, которая спорит с традиционной, и даже стремится не считать себя религией, чтобы не быть уличенной в связи с предшествующими религиозными формами, но при этом воплощает в себе тайный теократизм. (Вспомним дискуссию, запечатленную в переписке между Лениным и Горьким о допустимости и недопустимости использования самого слова *религия* применительно к новому искусству и новой культуре.) Она начинает с чистого листа так, словно Откровение еще только ждет ее впереди и все, что от нас требуется, — это приготовиться к его восприятию, а еще лучше — начать реальное движение навстречу ему, становясь соучастником Творения мира и человека, вдохновителем *теургического* действия.

В этом движении участвует вся атрибутика духовной культуры — новейшие открытия науки, философии, искусства, «живой общественности», но также и политико-правовой теории и практики общественного преобразования. Их внутреннее единство дает рождение искомого «религиозного синтеза жизни». Однако истоком социально-культурного теургизма революции духовной и социальной выступал теургизм эстетический.

Теургизм эстетический

Философско-эстетические концепции русских символистов рассматриваются современными учеными с точки зрения анализа и обсуждения циклических ритмов в истории, культуре и искусстве. Идея «смены цикла» многое объясняет в природе русского Серебряного века вообще, в роли и значении символистского движения в частности. Переходный характер эпохи создает невиданное напряжение духовных сил и заставляет заглянуть в глубины. Принцип «потрясения основ» не может выйти в практическую плоскость, не окунувшись в языковую стихию и не преобразив ее касанием неведомого духа. Революция, как акт рождения нового мира, начинается в языке, в грамматике слова. «В начале было слово». Она приходит как результат некоего теургического действия, вызывающего к миру идеальных сущностей и требующего осуществления должного. Ионизация ценностного мира заставляет увидеть мир по-другому, так, что привычные формы сознания вдруг отступают в тень, уступая место новации. Становление всякого нового цикла Н. А. Хренов справедливо связывает с развитием определенных ценностей, но в не меньшей степени и «с вытеснением на периферию, в бессознательное того, что им противостоит и что, возможно, получит развитие в новом цикле» [8].

В социокультурном измерении церковь и секта меняются местами, задавая параметры переходной эпохи. Смена системы ценностных ориентаций рождает ощущение перехода в *иной* мир, а тот, кто участвует в этом титаническом процессе *богоделания*, становится подобным Творцу. Переходные эпохи в культуре отличаются серьезной трансформацией традиционной религиозности под решительным воздействием новаций светской культуры, которая в этих условиях приобретает свойство функциональной религиозности. Теургизм становится знаковым явлением переходной эпохи, начала нового цикла. Теургизм — это и есть ощущение, восприятие и представление собственного творчества как боготворения, соучастия в божественном промысле. Но это и разновидность некоего магического действия, вызывающего к жизни тайные силы природы и духа. Эта нить преобразующего *перехода* протянулась от прозрений Пушкина до философов русского символизма, от актов индивидуального творчества до акта рождения нового мира и новой культуры.

Теургизм требует себе всего человека и всей культуры. Ее разрозненные части начинают работать как единый организм. Первичный мировоззренческий материал подбрасывает наука, фундаментальные научные открытия. Философия впитывает его для выстраивания вариативных мыслительных конструкций мироздания, но придать индивидуально неповторимую форму этой новации может только искусство, и прежде всего — искусство личностного общения, бытие *живой общественности*, как актуального носителя всеобщности и универсальности морального чувства. Эта ситуация рождения нового символа веры образует кульминацию коллективного творческого процесса, когда личность ощущает себя художником вне зависимости от характера своей деятельности, даже если это угнетенный труд пролетария. И, может быть, чем более угнетенным и ограниченным выступает тот или иной вид деятельности, тем большую окрыленность он испытывает в такие эпохи нисходящей (или восходящей?) или просто *расширяющейся* свободы.

Теургизм является философско-идеологическим прочтением теории и практики *теургии*, истоки которой уходят к позднему античному миру, где языческие и христианские мотивы тесно переплелись. Впрочем, при желании можно усмотреть и более поздние истоки. Всякое общение с духами, заклинания и прочее подпадает под разряд теургического действия в широком смысле. Теургия — это особая система действий, устанавливающая связь между этим и

иными мирами. Она возникает как разновидность магии, хотя и более утонченной, интеллектуализированной, подвергшейся философской и эстетической обработке. Однако у них одна цель — преобразование мира, коррекция судьбы, привнесение должного в сущее, стремление перевести образ духа, высшего, абсолютного, должного из сферы созерцания в сферу действия и поступка. Теургия обозначает стратегию возвышения человека на путях активизма, приближая, насколько это возможно, мир идеальных сущностей к миру существующего с целью его преобразования.

Как справедливо пишет А. В. Петров, «теург может быть определен как человек, превращающий низшие вещи в более высокие: безжизненные — в живые, бездушные — в одушевленные, лишенные ума — в мыслящие и, наконец, «частные» — в божественные. Такое определение, охватывающее практику как получения бессмертия, так и посвящения статуи и других способов богообщения, находится, на наш взгляд, как раз в основном русле деятельности Прокла по превращению платонической философии в универсальную систему, где один принцип отношения между вещами представлен, хотя и по-разному, на всех уровнях бытия. Юлианом же теург мыслился либо как человек, делающий себя (или другого человека) богом ... либо как человек, воздействующий на богов» [9]. Гностическая традиция, представляющая Христа теургом, кудесником, творящим чудеса исцеления и воскрешения из мертвых, получила популярность на рубеже XIX-XX веков. Она отвечала возросшей потребности в образе «живого Христа», действенной религиозности, не бегущей от реальной жизни, а активно ее творящей.

Русские символисты продемонстрировали неожиданное прочтение всей истории искусства под углом зрения теургизма как эстетической универсалии, превращающей искусство в универсум, вовлекающий в свою орбиту все — культуру, политику, социум, личность. Периоды теургической активности человека и определяют начало нового цикла и конец предыдущего. «Закат Европы» в этой культурфилософии русского символизма лишь иллюстрировал циклическую закономерность. В этом плане «... Д. Мережковский, В. Иванов, А. Белый и другие философски мыслящие символисты не менее оригинальны, чем Шпенглер. На фоне открытий символистов он кажется просто вторичной фигурой» [10].

Эпицентром глобального теургического действия выступает фигура художника-творца. Его внутренний мир становится «полем сражения», прямого действия Демиурга. И только в этом качестве он сам консолидируется в Творца универсальных культурных форм, возвращая миру свои приобретения. Отсюда очень важно уметь обобщать и придавать художественно убедительную форму тем настроениям, переживаниям, которые составляют действительную полноту жизни художника-творца. На прямую зависимость ценности Творца от уникальности и неповторимости его внутреннего мира указывает О. А. Кривцун, подчеркивая, что «эта самобытность может быть только тогда понята современниками, когда художник говорит на общем предметном и интонационном языке данного эмпирического мира» [11].

В статье «О теургии» (1903) Андрей Белый сделал серьезную попытку обосновать эстетическую концепцию «младосимволизма». Истинное искусство, писал он, всегда связано с теургией. Стремление русского символиста к теургическому преобразению объясняется его нежеланием ждать «до конца времен». В этой статье, названной К. В. Мочульским «манифестом символического движения», Андрей Белый делает акцент на расширении пределов духовной жизни, на возрождении *теургического* элемента слова, что и представляет собой «способность ясного, т. е. лучезарного религиозного делания — теургии» [12]. Более того, в теургии русский символист почувствовал знак, отделяющий его от догматизма, позднее осознанный как один из ценных и редких видов символизма [13].

«Искусство, отражая солнце, т. е. вообще солнечное сияние ризы Божией, в глубинах своих сосредотачивается на отражении нашего единственного реального Солнца — Христа. Вот та последняя зона, где уже искусство перестает быть искусством, а становится больше, чем искусством — *теургией*. Вот постепенный переход от формы к идее, от идеи к мистическому образу церкви, и от церкви к Христу. Этот переход незаметен, потому что <существует> множество ступеней, незаметно соединяющих более внешние проявления красоты с последней красотой» [14].

Итог своим размышлениям об искусстве А. Белый подвел в статье «Кризис сознания и Генрих Ибсен». В ней он указывал на кризис, переживаемый человечеством, и призывал к *религиозному преображению мира*. В статье отразился основной пафос философско-эстетических исканий символизма 1990-х годов: пророчества конца истории и культуры, ожидание царства Духа, идея религиозного преобразования мира и создания всечеловеческого братства, основанного на новой религии.

Теоретиком теургического искусства выступил в те годы и Вяч. Иванов, который в своих статьях по эстетике варьировал основные идеи Вл. Соловьева. Утверждая символизм единственно «истинным реализмом» в искусстве, постигающим не кажущуюся действительность, а существенное мира, он звал художника за внешним всегда видеть «мистически прозреваемую сущность». Теургия определялась как высший этап развития символизма и всеохватывающее мировоззрение. Идея «действенного искусства», получившая широкое распространение в статьях «младосимволистов», взывает к «революции в духе», которая, как казалось, способна была стать альтернативой «революции социальной», но на деле лишь раскручивала алгоритм и правопреемство на революционное преобразование мира.

Современный исследователь М. М. Новикова, анализируя теургическое искусство и его роль в культуре, указывает на философскую мечту о том, что искусство сможет рано или поздно стать реальной силой, преобразующей мир. «Теургическая концепция является типично русским «изобретением», отвечающим духу русской культуры, психологии русской души... В России, — подчеркивает М. М. Новикова, — всегда наблюдался (и сейчас наблюдается) резкий контраст между преобразенной и не преобразенной действительностью, когда была потребность подняться в высшую сферу, уйти от этой погрязшей в грехе действительности в мир вечной красоты. Теургическое творчество, в чем бы оно ни проявлялось... всегда было в русской культуре образцом настоящего, богоугодного дела» [15].

И как бы ни относились к теургической концепции, «нельзя не видеть в ней эвристического начала», ибо благодаря этой концепции русские символисты пытались определить границы и возможности человеческого творчества, «пробудить в человеке, художнике стремление к непостижимым эмпирическим целям и идеалам, поскольку только такое стремление соответствует метафизической природе личности, человеческому предназначению» [16].

Тем самым теургизм возвышает искусство, возносит его до небес, раскрывает его божественное предназначение. Но тем более хрупким и уязвимым становится эмпирическое бытие эстетических форм. Теургизм эстетический требует своего продолжения в пространстве культуры и социума, превращаясь в *социально-культурный теургизм*. А этот последний создает немало проблем для своего прародителя, погружая его в ситуацию кризиса. Ключевой в данном вопросе становится проблема пластичности материала, подлежащего эстетизации и активизации.

Расширение жизненного пространства искусства возводит идею активизма человека в абсолют. Эстетический нигилизм К. Леонтьева и Ф. Ницше — наглядное тому подтверждение. Обратной стороной этой же идеи выс-

тупает социальный оптимизм К. Маркса и Ф. Энгельса. Человек невольно уподобляется Демиургу, творящему мир, в том числе и *по законам красоты*. Его дерзновение превзойти самого себя легко оборачивается «гордыней» и переводит проблему в эмпирическую плоскость границ *права*. Тем самым искусство становится решающим фактором социально-культурного активизма, для которого революция — лишь частный случай глобального преобразования мира «по законам красоты». Беда лишь в том, что природа социальной революции порой откровенно антиэстетична, она переводит искусство в какое-то иное измерение, привносящее в его бытие неистовое напряжение, болезненный диссонанс его идеальному устремлению. Это и создает ситуацию кризиса искусства.

Кризис искусства

Один из теоретиков русского символизма Эллис выдвигает концепцию кризиса современного искусства во всех его формах. В материалах для литературного манифеста он указывает на «темные» силы, «грозящие искусству *извне* и лишь отчасти начинающие проникать в самую плоть и кровь его» [17].

Пытаясь понять происходящие события на рубеже веков, объяснить их происхождение и выявить роль искусства в обществе, Эллис анализирует периоды в истории культуры, которые наступают, когда искусство перестает быть культом, когда оно начинает утрачивать эзотерическую сущность, в связи с чем и возникает *общедоступность*, заискивание перед толпой, стирание строгих черт собственных границ, в результате чего происходит слияние с чуждыми ему сферами — наукой, политикой, религией и т. д. Искусство, переставая быть одним из необходимейших и могущественнейших факторов культуры, рискует привить себе семена «антикультурности», разложения. «Если прежде слышались жалобы на недоступность, неподсильность его, — замечает Эллис, — то теперь все более и более начинают заговаривать о его недостаточности (как таковой), о нарождении иных задач, будто бы более глубоких и насущных...» [18].

Этим попыткам потеснить искусство перед лицом «насущных задач» и противостоит русский символист. Для него одинаково неприемлемы полярные формулы «искусства для искусства» и «искусства для жизни и общества». Обе они выражают кризис искусства. Его разрешение лежит на иных путях, культивирующих формулу синтеза искусства и жизни. Но наполнить ее конкретным содержанием можно, лишь осознав всю глубину постигшего нас разочарования.

Художникам переходной эпохи трудно понять синтезирующую силу искусства, модулирующую в разные тональности, но не теряющую при этом первоначально заданной основной темы *преобразования*. Именно поэтому их порой бросает в крайности безоглядного бегства от жизни и общества, либо столь же безоглядного и некритического погружения в действительность. Эллис называет этот процесс *вульгаризацией* художественного творчества, искажением вечных заповедей искусства, превращением искусства из служения в развлечение, а художника из жреца в трибуна, публициста, а чаще просто в шута. «Раз двери святилища открылись всем, — отмечает Эллис, — в храм вошел и «средний человек» со своей меркой завтрашнего дня и критериумом пользы; возникло стремление использовать искусство, забывая или притворяясь, что забывают, что единственная ценность искусства в нем самом, т. е. в доставляемых им *чистых радостях познания*, в проникновении с его помощью в тайны бытия» [19].

Если у искусства нет возможности этого проникновения, если стремление стать выше жизни и действительности преграждается, то происходит неизбежное превращение искусства в часть самой действительности и в конечном результате оно увядает. Таким образом, главный тезис Эллиса — «Или искусство бесконечно, или его нет вовсе!»

Искусство, согласно концепции Эллиса, должно выполнять только одну задачу (в бесконечно разнообразных формах) — *приобщить человеческий дух, заключенный в тесные пределы существующего, к совершенному миру (идеальных) первообразов*, «то уподобляя мечту действительному, то вознося действительность до мечты», но в любом случае *культивируя волю к преобразованию существующего*. Поэтому появление романтически-символической книги Бальмонта «В безбрежности» (1895) Эллис приветствует по-особому, усматривая знаменательное явление уже в самом названии, от которого исходит и отзвук романтизма, и сочувственное эхо основному идеалу современных ему символистов, которые, пытаясь символизировать внешний мир, ищут вечное во временном, а в конечном — отблески бесконечности. Поэтому романтики старого уклада и смотрят на видимый мир лишь как на средство, как на «храм символов с живыми колоннами».

*Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.
И чем выше я шел, тем ясней рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали,
И какие-то звуки вокруг раздавались,
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли...*

В этом контексте представляют интерес размышления Эллиса по поводу «разложения» действительности: «Наблюдая, изучая и потому различая действительность, искусство не может искать первоисточника явлений, а осязая последний, оно неизбежно переходит от созерцания *сущего* в восприятие *должного*, от воплощенно-конечного к бесконечному и бестелесному»[20]. Сущность художественного метода и процесс научного познания для Эллиса предстает в родственном ключе, различие их он видит только в методе. Поэтому сущность художественного созерцания заключается во взаимодействии двух обязательных элементов — *субъекта* и *объекта*. Отсутствие субъекта в процессе художественного творчества означает простую механику, а без объекта — произвол и химеру. И далее, рассуждая об углублении и все большем напряжении процесса художественного созерцания, который у Эллиса подобен процессу логического познания, можно заметить передвижение в сторону субъективную, «в сторону, противоположную объективно данному, т.е. реальному (условно)». Поэтому, утверждает русский символист, «Всякое научное обобщение менее *реально*, чем формы его обнаружения, всякий символ менее реален, чем его воплощение. Однако они не менее *действительны!*»[21].

Отсюда и вывод — искусство приводит неизбежно к потустороннему, к идеальному и к возможному лишь *субъективно*, символизация переходит в идеализацию. В связи с такими переходами возникает и трагедия раздвоения, и возрастают препятствия и ужасы творчества — «от трудностей *общения* через муки воплощения к безумию *раздвоения*... неизбежное возрастание обособленности творящего духа от всякой внешней среды, оторванность субъекта от объекта»[22].

Для художника становятся неизбежными три стадии постепенного перехода от простого наблюдателя явлений, от реалистического восприятия, к выделению типического, к осязанию скрытой сущности явлений через пластические чувственные формы (классицизм) и в заключение — к таинственному обручению духа с отрешенной мечтой (романтизм). Эта триада переходов объясняет и вечное стремление созерцающего духа от явления через *пластику* к *музыке*, и знаменует высшую победу художника, что является его высшим безумием, а

его торжество — его гибелью. Поэтому для Эллиса «забвение бездн и трудностей этого страдальческого пути восхождения к вечности и является величайшим кощунством современного общедоступного искусства» [23].

Для искусства существование *несказанного* является доминантой, которую необходимо не только озвучить, но еще и допустить к этому процессу. Соблазн велик, а потому непредсказуем, ибо необходимы «крылья, данные самим небом», т. е. «дар божий», а потому «высоты художественного созерцания должны быть вечно окутаны покровом грозных туч, как вершины Синая». По Эллису, всякое созерцание (*correspondance*) — ведет к раздвоению, примирить которое невозможно даже величайшему гению. В связи с этим возникает вопрос о *произвольном созидании совершенного бытия*, вопрос о божественном делании или «теургии».

Как должно искусство реагировать на этот роковой вопрос? — недоумевает Эллис, ориентируясь на последовательный процесс всей мировой эволюции, а не на «каприз отдельных сознаний», на предварительное развитие всех сил и потенций вселенной до тахітум'а, подготовку всего человечества, так как стираются границы индивидуальных сознаний. Если для «просветления всего человечества» необходимо нечто более значительное, чем чисто художественный индивидуализм, а возможно, и повышение общего уровня человеческой души до такого состояния, о котором можно только мечтать, то искусство, «как самый верный подготовитель пути к нему, является на неопределенное время высочайшей формой человеческой деятельности и человеческого творчества вообще»? И такой формой, обращенной к будущему, уверенно заявляет Эллис, является *символизм*, познание вечного сквозь временное, бесконечного через конечное. Основа символизма — общение с реальным, порыв за его пределы. Достижение конечной цели поэтического творчества возможно, считает Эллис, лишь при интимном соприкосновении с конкретным миром, должно происходить одновременное создание единства образа и символа.

Тем самым символизм, по Эллису, не только констатирует и выражает факт кризиса в искусстве, но и выступает способом разрешения этого кризиса. При созерцании «мира как целого» Эллис выделяет несколько путей. Первый — это путь *философской интуиции*, связанной с системой феноменального, эмпирического изучения. Здесь действует принцип — «Чем лучше изучены феномены, тем легче найти лазейку, чтобы выбраться на «внешний рейд»». Второй — это *красота*, являющаяся одним из путей поэтического вдохновения, венцом которой выступает символизм. Третий путь — *религиозный*, при котором душу начинает ослеплять «божественный луч», ибо душа уже «давно и бесконечно давно забыла о хмурых потугах философов, об отблесках вечного в формах прекрасного...», и осталась одна мистическая мелодия. Ее основой является «*Несказанное*», выливающееся в экстатические переживания, которые как бы утрачены и о них вроде бы позабыли. Эллис убежден, что «за тысячами масок, личин и гримас» можно увидеть стремление к этим порывам у всех «великих»... даже современных нам душ». Поиски и находки «порывов» являются для художника символистской эпохи самым значительным, поучительным и интересным делом его жизни.

Ключевое слово всех символистов — *синтез*. Эллис, используя этот термин, только намечает пунктиром тот бесконечный путь, движение по которому должно определить будущую религию, долженствующую стать в основе нового мирозерцания (цельного и излеченного от пессимизма). Речь идет о синтезе двух начал — жизни и искусства, как натурального, естественного и привнесенного, искусственного. Основной признак «вульгарного» отношения к искусству по Эллису — это поверхностное понимание глубоко трагической дилеммы — жизнь *или* искусство. «Да, истинное искусство столь велико и прекрасно, что, достигнув его вершин, человеческий дух не согласится вернуться назад в скучный, банальный, затхлый мирок самцов и самок с их детенышами» [24].

Возникающий здесь контраст между реальной земной жизнью и возвышенным устремлением искусства разрешается в *воле к преобразению* действительности и совершенству. Большое совершенство, по Эллису, заключается в гораздо большей легкости, смелости и тонкости построения художественных образов, в большей притягательной силе каждого из них в отдельности, в большей сознательности владения ими, в большей виртуозности и большем изяществе их комбинирования. Все это вместе взятое заставит нас последовательно признать за ними чувство какой-то особой правды, и, кроме того, чувство особенной, единственной формы этой правды, то есть *чувство нового стиля жизни*. Это «чувство стиля» объединяет и держит вместе даже самые различные формы символизма. В конечном счете оно обретает общественное звучание и закаляет общую волю к преобразовательной деятельности, которая при определенных исторических обстоятельствах становится *волей к революции* как осознанному и внутренне оправданному *бунту*, поиску и утверждению новизны, отрицанию затхлости во имя нарождающейся свежести бытия.

Символизм с первых дней своего существования всегда оказывался «той бесконечно-чуткой, сложной и тонкой формой выявления всех идейных запросов, исканий и переворотов сознания современного человечества, которую без преувеличения мы можем назвать одновременно зрением, осязанием, слухом и даже совестью современной души. Все разочарования, тайные язвы, все радости, восторги и чаяния эпохи выявлялись в течение полувека с лишним в этой форме душевной деятельности, все более и более заменяя созерцанием целостных и живых идей в разрозненных явлениях как абстрактно-спекулятивный метод их познания, так и построение мирозерцания на основании эмпирического, чисто научного изучения связи явлений. Таково исключительное, всеобъемлющее значение символизма на границе двух принадлежащих нам веков» [25].

Эти положения Эллиса сближают его с А. Белым, для которого момент реализма всегда присутствует в символизме, и вопросы формы художественного творчества, не отделимые от содержания и его символизации, выдвигаются на первый план. Именно они способны открыть дорогу «созерцанию целостных и живых идей», снятию полярностей спекулятивной философии и чисто эмпирической науки, а равно и господства сухой религиозной догматики.

Но что значит символизировать? Это прежде всего умение на уровне интуиции чувствовать и прозревать в явлениях их «ноумены», в вещах — идеи, то есть то, что всегда и делали художники, поэты, мистики. В чем же тогда ценность новой символистской школы и почему ее возникновение совпало с началом века? Ответ на этот вопрос Эллис находит в двух главных достоинствах символизма — теснейшей связи его с вечной и последней задачей искусства и наибольшей приспособленности его для решения этой главной задачи. Поэтому символизм и имеет право на существование. Не выдвигая никаких параллельных решений и не выступая враждебно ни к одному из прежних методов художественного творчества, не отдаляя от себя низшие формы, а наоборот, опираясь на их составляющие, символизм служит *доминантой* в «сложном аккорде художественного творчества», куполом и «водруженным на нем крестом храма». Таким образом, он синтезирует в себе все предшествующие формы и методы творчества, использует, по словам Т. Готье, «звуки со всех клавиатур и краски со всех палитр». Поэтому *культ музыки* — искусства с абсолютным слиянием формы с содержанием — явился кульминацией всего символистского движения.

Кризис искусства разрешим, он уже разрешается в актах художественного творчества, проникнутого логикой символизации. Стратегия разрешения этого кризиса со всей очевидностью обозначена в рефлексии русского символизма. При этом искусство вовсе не бежит от социальности и злобы дня, а равно и не

подчиняется им. Оно находит удивительную точку синтеза высшего и совершенного с действительным и несовершенным в культивировании *воли к преображению*. Только в этой точке торжества истины и самопожертвования во имя нее и происходит искомый синтез искусства, становящегося жизнью, и жизни, становящейся искусством.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Иванов Вяч. О веселом ремесле и умном веселии // Иванов Вяч. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 65.
2. Там же. С. 63, 64-65.
3. Там же. С. 65. Более того, Иванов возводит Диониса в особый тип культуры, способный идентифицировать славянство на правах «фракийского бога Забалканья, нашего славянского бога». В речи от 15 октября 1917 г. он даже произнес: «Славяне с незапамятных времен были верными служителями Диониса». Отсюда «их страстной удел на жертвенную силу». Логика символизма указывает на движение мысли от Христа распятого к распятому Дионису нищезанятия, а от него к распятию интеллигенции в грядущей русской революции. Такова прививка старого и нового мифа.
4. См. подробнее: Жукоцкий В. Д., Жукоцкая З. Р. О тождестве противоположностей: к диалогике нищезанятия и марксизма в России // Общественные науки и современность. 2002. № 4. С. 125-144.
5. Иванов Вяч. О веселом ремесле и умном веселии. С. 70.
6. Там же. С. 70.
7. Там же. С. 72. Заметим, что тоталитарные формы возникают там и тогда, где и когда происходит эта неистовая вспышка внутренней свободы художника-творца, получившего-таки окрыляющий заказ от общины. Сдерживать этот фантом народной свободы возможно только в рамках жестких тоталитарных форм, которые стремятся соединить в себе заказчика и исполнителя. В содержательном отношении этот «направленный взрыв» свободы социально-художественного творчества выбирает между троих: национализм, социализм и лишь при самых благоприятных обстоятельствах — либерализм. Создать комбинацию из этих трех векторов идеальных устремлений удастся не всем и не сразу, но коль скоро это удастся сделать, возникает ровное течение собственно демократического характера — по форме и по содержанию. Наступает конец *переходной* эпохи с ее врожденной тоталитарностью.
8. Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве / Отв. ред. Н. А. Хренов. М., 2004. С. 6.
9. Петров А. В. Феномен теургии: Взаимодействие языческой философии и религиозной практики в эллинистическо-римский период. СПб.: Изд-во РХГИ, ИД СПбГУ, 2003. С. 82.
10. Хренов Н. А. Искусство в контексте XX в. на фоне повторяющихся флуктуаций в больших длительностях исторического времени // Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве / Отв. ред. Н. А. Хренов. М., 2004. С. 15.
11. Кривцун О. А. Эстетика. М., 1998. С. 159.
12. Белый А. О теургии // Новый путь. 1903. № 9. С. 102.
13. Белый А. Почему я стал символистом... // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 423.
14. Белый А. О религиозных переживаниях // Литературное обозрение. 1995. №№ 4, 5. С. 7.
15. Новикова М. М. Теургическое искусство и его роль в культуре // Проблемы отечественной и зарубежной культурологии. Нижневартовск, 2004. С. 162 -163.
16. Там же. С. 161.
17. Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб., 2003. С. 293.
18. Там же. С. 294.
19. Там же.
20. Там же. С. 295.
21. Там же.
22. Там же.

23. Там же. С. 296.

24. Эллис. Дневник 1905 г. / Писатели символистского круга. С. 347.

25. Эллис. Русские символисты. Томск, 1998. С. 7-8.

26. Эткин А. Хлыст (Секты, литература и революция). М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 231. При этом мифотворчество Вяч. Иванова было вполне реалистическим: «Его неонародничество было менее всего наивным. Иванов видел дистанцию между идеями и их осуществлением» (Там же).

Сергей Николаевич КОНОПАТОВ —
доцент Пограничной академии ФСБ России,
капитан I ранга, кандидат военных наук

УДК 301

ФАКТОР СИСТЕМНОСТИ СОВРЕМЕННОГО МИРА В ПОЛИТИЧЕСКОМ АНАЛИЗЕ

АННОТАЦИЯ. В статье мир раскрывается как мир-система, образующая глобальный контекст современного государства. Показывается определяющая роль этого контекста относительно различных аспектов состояния и развития государства, соответственно, и невозможность их понимания без понимания отмеченного контекста. На примере показывается методология учета фактора системности в политическом анализе.

In this work the world reveals as the world-system, forming a global context of the modern state. Show:

-defining role of this context concerning various aspects of a condition and development of the state;

-impossibility of their understanding without understanding of noted context.

Methodology of the account of the factor systemacy in the political analysis on a concrete example is shown.

Введение

Политический анализ в той или иной форме применяется тысячи лет. Его элементы просматриваются уже в работах Фукидида, Платона, Аристотеля и др. За свою многовековую историю он достиг значительных высот в объяснении, прогнозировании и инженерии политических событий и процессов; видимо, тех высот, которые возможны в условиях сложной, переменчивой, направляемой не только объективными, но и субъективными факторами социальной среды. Однако XIX и особенно XX вв. привнесли в ее организацию много нового, прежде всего — многогранную глобализацию, определившую системность современного мира. Важность и методология учета этого фактора в политическом анализе и составляет предмет данной статьи.

1. Глобальная системность современного мира

200 лет назад и ранее мир был разобчен большими расстояниями и природными преградами¹ на не связанные или мало связанные регионы между собой и цивилизации. Поэтому отношения стран носили в основном региональный характер.

С развитием человеческой цивилизации в целом и ее коммуникационной инфраструктуры² в частности, разобщающий людей, организации, государства

¹ Горы, моря, пустыни, и др.

² Систем сухопутного, морского, воздушного сообщения, средств электросвязи — радио, телевидения, Интернета, и пр., а также космических технологий.