

ЛИТЕРАТУРА

1. Выдающиеся губернаторы тобольские и сибирские /Сост. Пархимович С. Г., Туров С. В. Тюмень, 2000. С. 81.
2. Туров С. В. Сибирские пути-дороги в прошлом // Литературные университеты. Краеведение. Искусство. 2001. № I. С. 3-25.
3. Алданов М. А. Пуншевая водка //Собр. соч.: В 6 т. М.: Правда, 1991. Т. 2. Далее повесть цитируется с указанием тома и страницы непосредственно в тексте статьи.
4. Со шпагой и факелом: Дворцовые перевороты в России. 1725-1825 / Сост. Бойцов М. А. М.: Современник, 1991. С. 143.
5. Мифологический словарь. М.: Энциклопедия, 1990. С. 131.

Зинаида Романовна ЖУКОЦКАЯ —
и. о. зав. кафедрой журналистики
и гуманитарных наук Нижневартковского
экономико-правового института
(филиал Тюменского госуниверситета),
кандидат культурологии, доцент

УДК 821.161.1.09

ГЕОРГИЙ ЧУЛКОВ: МИСТИЧЕСКИЙ АНАРХИЗМ ИЛИ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИМВОЛИЗМ

АННОТАЦИЯ. В статье анализируется творчество одного из ярких теоретиков символизма, прозаика, поэта, эстетика, журналиста Г. И. Чулкова. В личности Чулкова — друга Блока и Белого, Мережковского и Гиппиус — выразительно преломились наиболее яркие психологические приметы времени.

The author analyses the works of G. I. Chulkov, who was a poet and a prose writer, a theoretician of symbolism and a journalist, as well as a friend of Block, A. Belyi, D. Merezhkovsky and Z. Gippius.

Музыка — скрытое метафизическое упражнение души, не умеющей философствовать о себе.

Артур Шопенгауэр

Вся жизнь Георгия Ивановича Чулкова (1879-1939), по выражению Гиппиус, являет собой «удачливую параллель трагической судьбы настоящего искателя правды». Еще в студенческие годы он был арестован (1902) и отправлен в ссылку как член революционной студенческой организации. Соприкосновение с Космосом и Вечностью — свобода в экзистенциальном смысле — определило философский «подтекст» и наполнило «таежным», неизвестным миром многие произведения приверженца символизма. Рецензируя один из первых его рассказов («Кремнистый путь», 1904), Поликсена Соловьева (псевдоним Allegro) отмечала беспредельное одиночество автора, его безнадежную оторванность, отчужденность от всего мира. Тайга для него стала «символом мировой и человеческой жизни». Один из своих сонетов Вяч. Иванов назвал «Таежник» и посвятил ссыльному студенту.

Появившись в Петербурге с «таежным» прошлым, Чулков в интеллигентской среде вызвал удивление и огромный интерес к собственной персоне, соединившей революционное прошлое и устремленность к крайним проявлениям модернизма.

Первая его книга «Кремнистый путь» (1904) отражала все «оригинальное, страшное, таинственное, безумное, непонятное и непонятое» [6:24], а в «Мертвецах» (1912) он выразил фанатичную бескомпромиссность полевых судов, их приговоров, выворачивающих наизнанку человеческие судьбы. Все это подвигло Чулкова к соединению в теоретическом плане непреклонности революционных устремлений к беспредельной свободе и религиозным исканиям современности. В связи с такой идеологемой родилось новое эклектичное учение – «мистический анархизм».

Статью «На путях свободы» Чулков начинает с объяснения выражения «мистический анархизм» и пояснения отдельно каждого слова — *анархизм* и *мистицизм*: «Под анархизмом я разумею учение о безвластии, т. е. учение о путях освобождения индивидуума от власти над ним *внешних* обязательных норм — государственных и социальных» [8:343]. Философский анархизм в понимании Чулкова приобретает еще большую степень радикализма, вступая в оппозицию власти также моральных и религиозных норм: «*Под философским анархизмом*, — подчеркивает теоретик символизма, — я разумею учение о безвластии в более глубоком смысле, т. е. учение о путях освобождения индивидуума от власти над ним не только внешних форм государственности и общественности, но и всех *обязательных норм вообще* — моральных и религиозных» [8:343]. Наиболее ярким представителем философского анархизма Чулков считает немецкого философа Фридриха Ницше с его идеей о двух началах бытия — дионисийском (жизненно-оргастическом, исполненном анархического духа) и аполлоновском (интеллектуально-созерцательном, культивирующем власть и порядок).

Мистицизм он определяет «как совокупность душевных переживаний, основанных на положительном, иррациональном опыте, протекающем в сфере *музыки*» [8:343]. Весьма своеобразная интерпретация понятия мистицизма, модулирующая в сфере *музыки*, роднит Чулкова со многими младосимволистами, и в частности, с Андреем Белым, который постоянно подчеркивал огромное значение музыки, «отражающей мир ноуменальный»: «Музыка как искусство, выражающее новые формы душевной жизни, останавливает внимание при рассмотрении искусства с точки зрения современности и религии» [1:101]. Так же как и Белый, Чулков определяет *музыку* не только как искусство, «открывающее в *звуковых* сочетаниях начало мелодии и гармонии, но и всякое творчество, основанное на ритме и раскрывающее нам непосредственно ноуменальную сторону мира» [8:343]. Таким образом, понимание музыки у двух мыслителей Серебряного века приближено к определению музыки у немецкого философа-иррационалиста Артура Шопенгауэра, для которого «музыка такая *непосредственная* объективация и отпечаток всей *воли*, подобно самому миру, подобно идеям, умноженное проявление которых составляет мир отдельных вещей. Музыка, следовательно, в противоположность другим искусствам, вовсе не отпечаток идей, а *отпечаток самой воли*» [1:467]. Вследствие этого, утверждает Чулков, на мир и *музыку* можно смотреть как на два различных выражения одной и той же вещи: «Музыка не снимок явления, а непосредственно изображает вещь самое в себе. Причем, разумеется, мистический опыт, как начало музыкальное, обуславливает *утверждение* личности в ее сущности, открывая единство индивидуума с миром» [1:467]. А последнее утверждение личности в абсолютном начале заключено в самом понятии мистического анархизма как «учение о путях последнего освобождения».

В своем исследовании «На путях свободы» Чулков определяет главную задачу — «найти пути для воссоединения свободы и последнего утверждения личности, т. е. для воссоединения плана формального с планом мистическим» [8:344]. Безобидный глашатай мистического анархизма (по определению Ф. Степуна) ищет не только формальной свободы, но и жизненного содержания, музыкальной темы. Музыкальная тема проходит лейтмотивом и в творчестве А. Блока, например, в статье «Кру-

шение гуманизма» он оправдывает агуманность революции «музыкой масс», «насыщенной музыкой атмосферы», «верностью иному музыкальному времени», «музыкальной подготовкой нового культурного движения». Поэт-мыслитель утверждает: «Бороться с ужасами может лишь дух... А дух есть музыка» [3:20].

Для Чулкова кажется удивительным и неправдоподобным, что такие мыслители, «как Лев Толстой и Михаил Бакунин, могли пройти мимо Музыки, мимо безумного Достоевского, — пройти мимо, не заметив нового плана жизни, который является новым путем к желанному безвластию» [11:467]. Лев Толстой предлагает «любовь» — но не веет ли от нее безнадежностью холодного склепа? — задает вопрос русский символист, заглянув в глубь толстовского учения, которое представляет собой «сочетание крайнего пессимизма с крайним оптимизмом». В том же ключе оценивал Толстого и Н. А. Бердяев, согласно которому толстовское учение и не учение вовсе (в смысле религиозной ментальности). Толстой был «вросший в землю, полный страстей, более душевно-телесный, чем духовный человек, — отмечал Бердяев, — и велик он своим художественным творчеством и своей жизненной судьбой» [2:42].

В основном символистском сочинении Чулкова «Оправдание символизма» звучат два основных вопроса: вопрос о смысле символического искусства и вопрос об отношении художника-символиста к жизни. Ответы на эти вопросы он находит в статье Вл. Соловьева «Общий смысл искусства», написанной за несколько десятилетий до рождения символизма, но предваряющей многие его положения и утверждения.

У Соловьева искусство — это антиципация (предварение) абсолютной красоты, в котором он различает три рода такого предварения: первое — прямое или магическое; второе — косвенное через усиление (потенцирование) данной красоты; третье — косвенное через отражение идеала от несоответствующей ему среды. В связи с этими предварениями русский философ обнаруживает тождество магического искусства с искусством символическим.

Проанализировав критическое отношение Соловьева к сборнику «Русские символисты», Чулков предлагает различать символизм как школу и символизм как мироотношение. В первом случае — это имена Малларме и Мореас на Западе и Брюсов с друзьями в России, а символизм как мироотношение связан с именами Софокла, Данте, Ибсена. И акцент в своей статье Чулков сделал на известной формуле Гете: «*Все преходящее — есть символ*».

Размышляя о целях искусства в контексте этой формулы, несложно уловить связь с вопросом о смысле жизни и вспомнить Шеллинга, который писал: «*Мир — есть поэма, написанная таинственными чудесными письменами*». Для определения своего места в жизни, утверждает Чулков, необходимо прочесть эту поэму и подчеркнуть, что символизм — не есть изобретение нашего времени, он *так же древен, как и вся мировая культура*. Поэтому необходимо только осознать истину, которая раньше была фактом и рассматривать символизм как достояние нашего сознания, ибо символизм — это свобода, объединяющая вопрос о смысле жизни и о тайне искусства. Учитывая психологический интерес к критике символизма, Чулков подчеркивает свое отношение к символу как ознаменованию таких переживаний, «*которые открывают ряд мистических потенций, восходящих к абсолюту*». И вопрос о нашем культурном возрождении, считает Чулков, связан с вопросом о нашем отношении к символизму.

Восторг человека перед Единым Художником является для теоретика символизма главной действующей силой, ибо этот восторг выражает великую систему символов, именуемую миром. «Символизм, — утверждал Чулков, — есть один из путей искусства, смысл и значение которого определяется как познание и ознаменование реальности, иногда заключенной в самой творящей личности, иногда находящейся вне ее» [8: 424]. Но в связи с этим утверждением у теоретика символизма возникает вопрос об отождествлении символизма с искусством вообще и символичности вся-

кого искусства, так как установить точный критерий для определения границ искусства символического и не-символического очень сложно. Например, сравнивая творчество великих русских поэтов-философов Пушкина и Тютчева, Чулков рассматривает пути их творчества как прямо противоположные. Природа у Тютчева предопределена Высшим Смыслом и, как заметил Вл. Соловьев, поэт чувствовал природу и верил в ее живое начало. А Пушкин называет природу «равнодушной», то есть признает ее безличное начало. Это означает, что он вне символизма, ибо символизм уравнивает мироотношение поэта с его религиозным сознанием. Рассматривая символизм через психологию времени, Чулков считает критерием символизма в психологическом аспекте — *уверенность* в творческом взаимодействии поэта с миром, улавливая при этом деятельное и личное начало в мире: мир говорит голосом поэта. Но критерий символизма в эстетическом разрезе несколько иной и главным является «момент соответствия изображаемой вещи и того общего цельного и бесконечного, которое открывается за вещью» [8:425].

Для теоретика символизма высшее блаженство, поистине, заключается в том, чтобы *утвердить* свое мистическое «я», и для окончательного определения символизма Чулков выделяет еще одну идею, определяющую не-символическое искусство как самоцель и ограниченную самооценку; а в творчестве символическом он видит путь, определяющий некоторый верховный по отношению к искусству принцип, то есть провозглашается *главный принцип* всех символистов — **примат личности над искусством**. Утверждая себя в музыке, личность утверждает себя и в общественности, а в общественности Чулков видит наиболее приемлемую форму, внутри которой полагается начало музыкальному творчеству. Но для этого необходима идея *чуда*, которое предполагает его *единство*, а к единому чуду Чулков видит единый путь — через мистический опыт и через свободу и называет этот *путь* «мистическим анархизмом».

Социокультурная ситуация в России в начале XX в. создавала такие условия для утверждения личности, при которых необходимы были две ипостаси — борьба и преодоление. В контексте эмпирического мира борьба начинается и затем переходит в трансцендентный мир. И в новом религиозном сознании, считает Чулков, открывается для личности жизнедеятельность *богоборческого* характера.

«Тайна богоборчества, раскрывшаяся в полноте своей в саду Гефсиманском, влечет нас к себе неудержимо: познавая Бога, мы противопоставляем его воле свою волю, и выражение «да будет воля твоя» приобретает для нас ценность не как формула богопочтения, а как признание первенства моего «я» мистического над «я» эмпирическим.

«Да будет воля Твоя» — так говорит наша эмпирическая личность нашему изначальному «я», которое утверждает себя в общественности и далее — в мире как становящееся божество. Мы являемся боготворцами, пока не ведаем, что абсолютное и наше мистическое «я» есть одно и то же вечное начало, пока мы не сознаем своей божественной воли и своей извечной жертвы» [8:358]. Тем самым Чулков утверждает новую разновидность фейербахианства, переводя его в плоскость психологии творческой личности. *Богостроительская* интенция Луначарского в социально-политическом смысле проделывает то же самое, что в культурно-психологическом плане проделывает *боготворческая* интенция Чулкова.

Для Чулкова наивысшим творческим актом служила революция, а Христос являлся крайним революционером. Мистик-анархист Чулком рассматривает весь исторический процесс как путь к освобождению и призывает к активной жизнедеятельности. «Борьба с догматизмом в религии, философии, морали и политике — вот лозунг мистического анархизма. И не к безразличному хаосу приведет борьба за анархический идеал, а к *преображенному* миру, если только наряду с этой борьбой за освобождение мы будем причастны мистическому опыту чрез искусство, чрез религиозную влюбленность, чрез *музыку вообще*» [8:356].

Таким образом, очевидно, что мистический анархизм не является законченным мирозерцанием, но он вводит нас в сферу Музыки. «Некоторые называют нас неоромантиками. Это не совсем верно: мы слишком реалистичны и слишком скептики, чтобы так верить или мечтать о вере, как мечтали и верили в эпоху романтизма. Но мы жаждем Музыки, и мы причастны к Музыке» [8:357]. И все же Чулков причислял свое движение к романтическому, «поскольку романтическая поэзия – по утверждению немецкого философа Карла Йозеля, желает разрешиться музыкой, воплотить в музыку себя и мир». Эти мысли звучат в унисон с ницшеанской надеждой на дионисийское будущее музыки, когда дионисийское состояние будет способствовать пробуждению к новой жизни, а греческий дионисийский феномен будет служить консонирующим аккордом к новой культуре:

«Дионисийский дифирамб, — писал Ницше, — возбуждает человека, вызывая у него высочайшее напряжение способности воспринимать символы; выразить себя стремится нечто неизведанное — уничтожение покрывала Майи, слияние с гением рода и вообще с естеством. Сущность природы должна теперь проявиться в символах; нужен новый мир символики, охватывающей не только уста, лицо и слово, но и все тело и обозначающей ритмическое движение всех участвующих в танце членов. Затем происходит внезапный бурный рост других символических сил — в музыке, ритме, динамике и гармонии. Чтобы постигнуть смысл полного высвобождения всех этих сил, человек должен добратся до вершины самовыражения, таящегося в их символике; поэтому дифирамбическое служителя Диониса могут понять только ему подобные!» [5:143].

Мистический анархизм – это путь к религиозному действию, находящийся на краю бездны, но индивидуум, стремясь к свободе, не останавливается перед опасным, кремнистым путем. Желание двигаться только вперед усиливается влиянием Ницше и Ибсена – этих двух теней великих боготворцев, витающих над европейским миром и являющихся «родными братьями» Достоевского и Вл. Соловьева, которые, надев «личину богопокорства», утверждают — религия не может быть чем-нибудь особенным (обособленным): она все или ничего. И вечно горящий и никогда не сгорающий нерв, утверждает Чулков, — это мистическая влюбленность в эпоху религиозных движений, где доминирует не содержание (оно может только обновить церковь с материальной стороны), а МУЗЫКА (без которой «сердце ее по-прежнему будет в параличе»). Историческое христианство открывает путь для религии освобождения и обновления и будет ли этот ренессанс собственно христианским или нет — не важно, главное, считает Чулков, это наличие необходимых условий для возникновения церкви любви и свободы, единого союза неба и земли, чтобы вместе с Соловьевым можно было бы сказать:

*Пойте про яркие грозы,
В яркой грозе мы покой обретаем...
Белую лилию с розой,
С алою розой мы сочетаем.*

Чулков пытается найти ответы на целый блок вопросов, которые волновали многих мыслителей, но у теоретика символизма они приобретают особое значение: возможно ли примириться с тем, что религиозно-общественный опыт, уже найденный не однажды историей, теперь безвозвратно потерян? Что свидетельствует об этом? Безрелигиозность нашей культуры? Но так ли это? Быть может, от нашего внимания ускользают те элементы культуры, которые по природе своей религиозны? В одном твердо убежден Чулков: только при понимании религиозно-общественных актов как актов мифотворчества возможно осмысление их ценности и значимости, ибо только религиозная общественность соединяет человека с человеком не механически, а внутренней, как любовной, так и жертвенной связью. Указывая на путь таинства (а под «символом» еще поклонники Деметры подразумевали священный знак, знаменовавший тайну божества), можно спасти современность от механического, серого и мертвого начала, с которым необходимо бороться. Ценность религиозной общественно-

сти в том, что индивидуум находит в себе самом личность, при этом помня слова Ницше: *человек — мост, а не цель* (впрочем, следует различать истинное понимание этой формулы от сталинской). Человек-мифотворец является исследователем различных сторон своего духа, и воплощенный миф, как и символ, благодаря своей реальности, требует жизненного оправдания.

В связи с критикой символизма как чисто эстетического мироотношения, Чулков пытается выяснить психологические основания критических отношений, направленных, по его мнению, против культурных начал, представляющих значительную ценность. Он диалектически выводит условную схему мироотношения символиста: «*тезис* — мир прекрасен, и я принимаю мир, как наивный реалист; *антитезис* — мир ужасен, и все ценности этого мира — мнимые ценности, и я не принимаю мира; и, наконец, *синтез* — мир *по-иному* прекрасен, и ценности его воистину реальны, потому что они суть символы, т. е. каждая из них начинает собою целый ряд новых и новых ценностей, приводящих человека к абсолютной ценности» [5:426].

Путь символиста Чулков определяет через личность, которая усомнившись в реальности этого мира, неизбежно переоценивает все данные ценности, и отказаться от этой переоценки в XX в. невозможно. Необходимо двигаться только вперед, не отклоняясь от опасных путей и заглянув при этом в мрак небытия, не побоявшись страшного опыта, в котором и усматривает Чулков некую тайну: «Путь символиста — это путь дерзания до конца. Мир, который разрушился на его глазах, исчез, как дым, неожиданно восстает из мертвых в небывалой и дивной красоте. Символизм вовсе не спиритуалистичен. Напротив, лишь в символизме мы находим глубокую любовь к плоти, к земле, к человеку... лишь в символическом миропонимании и камень, и лилия, и цикада — все живет и дышит, и поет великую осанну» [5:426]. Анализируя творчество Достоевского, а Чулков причисляет его к символистам, он через Алешу Карамазова, который заглянул в лицо смерти и не испугался ее, видит путь к символическому постижению мира через тайну смерти. И в голосе Нового Завета он слышит фразу: «То, что ты сеешь, не оживет, если не умрет». А это означает, что художник, постигая тайну смерти как реальный опыт и вступая в подземный мир как Лазарь, снова и снова возвращается на землю, сохраняя память о мертвых в многострунном земном бытии. Тем самым Чулков вводит экзистенциалистические мотивы в радикально истолкованное символистское мироотношение.

Символизм — это прелюдия ко дню *восстания из мертвых* и как мироотношение он не совпадает с декадентством, поэтому, по мнению Чулкова, личность вне путей символизма реализовать себя не может. Эволюцию символизма от декадентства до реалистического символизма Чулков видит в прямом пути к созданию последней ценности — *человека*.

Особую роль теоретик символизма отводит ПОЭТУ как служителю общности и носителю высоких, гимнических идеалов: «По отношению к общности в сердце поэта и Нет и Да звучат одновременно, не нарушая желанного равновесия между религиозным сознанием и его непосредственным поэтическим постижением мира. Вот почему поэт имеет право сказать, что его «душа готова, как Мария, к ногам Христа навек прильнуть» [5:429].

Служение поэту миру Чулков принимает, но рассматривает в ином смысле, прежде всего он наделяет поэта пророческой миссией, и примером в этом для него является «верное эхо жизни» и «верный любовник земли» — Александр Сергеевич Пушкин. Его символическое стихотворение «Пророк» олицетворяет тайну служения поэту. В связи с этим Чулков ставит вопрос о возможности или невозможности принятия пророческого дара как нечто значительное и жизненное, если обществом отвергается тот внутренний опыт, который утверждают символисты, ибо этот опыт приобретает цену предвосхищения смерти. Когда поэт-пророк произносит, что внял он *неба содроганье и горний ангелов полет*, это звучит как откровение и правда, «и только

тогда заповедь, данная Богом поэту, — *глаголом жги сердца людей* — имеет смысл, тайный и мудрый» [5:429].

Трагические события начала XX в., происходившие в России и требующие решительного и сознательного отношения к мировым катаклизмам, ставят перед поэтом очень ответственные задачи, с которыми не смогут справиться ни акмеизм, ни футуризм, ни внешний реализм, ибо только в символизме рассматривается музыка как представление *universalia ante rem* (общее прежде частного (лат.) — универсальное всеобщее), как объективация сокровенного, где необходимо, прежде всего, преодолеть и восстанавливать первообразы, «выковывать» новые ценности, обрести новый мистический опыт. Эти задачи сможет выполнить, утверждает Чулков, только символическое мироотношение, которое позволит «разгадать тайный смысл событий и достойно встретить будущее России», каким бы оно не оказалось.

На протяжении всего своего творчества Г. Н. Чулков не переставал заявлять о себе, как о символисте, определяя символизм как мироощущение, которое позволяет обнаружить в мире явлений не только механическую связь, но и закон постижения «неэвклидовым» умом. Выступая противником метафор, «бубенцов», «побрякушек», он считал их «злым врагом подлинного символизма».

Исследователь творчества Чулкова Мария Михайлова, сравнивая Андрея Белого с Георгием Чулковым, отмечает его главное достоинство: творчество Чулкова обращено к психологии времени и раскрывает напряженность идейно-эстетических исканий первого десятилетия XX в. Если Белый «развенчал» свои символистские увлечения, то Чулков присягнул им на верность и смог реабилитировать символизм, ибо «только символическое мироотношение позволяет нам разгадать тайный смысл событий и достойно встретить будущее России» [10:429].

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
2. Бердяев Н. О русской философии / Сост. Б. В. Емельянов, А. И. Новиков. Ч. 2. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1991.
3. Блок А. Собр. соч. В 8 т. М. -Л., 1962. Т. 6.
4. Блок А. Собр. соч. В 6 т. Л.: Художественная литература, 1983. Т. 6.
5. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки/Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993.
6. Русское богатство. 1904. № 5.
7. «Слепые» / Чулков Г. И. Валтасарово царство. М.: Республика, 1998.
8. Чулков Г. И. Валтасарово царство. М.: Республика, 1998.
9. Вопросы жизни. 1905. Апрель-май.
10. Чулков Г. И. Оправдание символизма / Чулков Г. И. Валтасарово царство. М., 1998.
11. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Мн.: Литература, 1998.

Григорий Зиновьевич МЕЛЬНИЦЕР —
доцент кафедры журналистики
филологического факультета,
кандидат филологических наук

УДК 32.001

МИФ И РИТУАЛ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЛИТИКЕ

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается механизм функционирования политических мифов в массовом сознании и их отражение в современной российской политике, анализируются мифологемы «враг», «хаос», «лидер», а также вскрывается ритуально-мифологический подтекст предвыборных кампаний.