

РОЛЬ СИМВОЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ (СИМВОЛ И ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭЗИЯ)

В статье рассматривается специфика французского и русского поэтического символизма. Показано, что французский символизм конца XIX в. маргинален, деструктивен и воплощен в эстетике безобразного (с ограничениями). Русский символизм, выраженный в «реалистическом» и «идеалистическом» направлениях, частично следует за французской поэзией, однако в целом самобытен, оригинален и конструктивен.

Я протянул канаты
между колокольнями,
гирлянды между окнами,
цепи между звездами –
и я танцую.

А. Рембо

В 1892 г. Макс Нордау писал: «Великий поэт символистов, их первообраз, вызывающий удивление и подражание, давший им, по их собственному признанию, сильнейший импульс, – Поль Верлен. Ни в одном человеке не находим мы такого полного сочетания физических и психических признаков вырождения, как в нем: я не знаю ни одного писателя, на котором можно было бы проследить так отчетливо, черта за чертой, клиническую картину вырождения: вся его наружность, его жизнь, его образ мыслей, мир его представлений, способ выражения – все подходит под эту картину» [10. С. 91]. В это время Верлену было сорок восемь лет. Он уже дважды был осужден – за выстрел в Рембо и за избиение матери: впереди было избрание «королем поэтов» (1894). Постоянное пьянство и метания между Богом и дьяволом подрывали творческий импульс поэта. И хотя во Франции его объявили вождем декадентства, сам он лишь саркастически смеялся по этому поводу... Анатоль Франс назвал его «самым безумным, но уж конечно, и самым вдохновенным, и самым подлинным из современных поэтов» [16. С. 23]. Сам Верлен так описывал невозможность описать свое творчество:

<...> ложусь я спать, и наподобье бога,
Сплю, и во сне опять поэзией живу.
И создаю во сне не то, что наяву, –
Слагаю мудрые, глубокие творенья.
Где нет фальшивых нот, где дышит вдохновенье,
Стихи, сулящие открыть мне славы храм,
Стихи, что не могу я вспомнить по утрам.

(«Городские виды», 1895)

Теоретическая проза Верлена в России, к сожалению, не переведена. Но даже те описания творчества, которые он выразил в стихах, говорят о многом. Имеет смысл обратиться к французскому символизму, чтобы описать процесс его зарождения и расцвета и сравнить с русским символизмом, столь богатым на теоретические идеи. Это исследование покажет нам роль символа в искусстве, его возможные и действительные импульсы и воплощения.

Символисты объявили своим предшественником Бодлера, своим идейным вдохновителем – Верлена. Касательно Бодлера, источники свидетельствуют [1. С. 259], что он черпал поэтическое вдохновение из лирики Э. По, которого переводил на французский. Да, действительно, Э. По можно отнести к предтечам символизма, если последний понимать как иносказательный намек на тайную идею, явленную в образе. Вообще, лирика Э. По, как и его проза, достаточно мрачновата. Например, в

стихотворении «Червь-победитель» (1843), где описывается театральное действо, есть строки:

Но что за образ, весь кровавый,
Меж мимами ползет?
За сцену тянутся суставы,
Он движется вперед,
Все дальше, дальше, пожирая
Играющих, и вот
Театр рыдает, созерцая
В крови ужасный рот <...>.

И ангелы, бледны и прямы,
Кричат, плащ скинув свой,
Что «Человек» – название драмы,
Что «Червь» – ее герой!

Подобную эстетику ужасного можно найти и у Верлена, например, в стихотворении «Пьеро»:

<...> рта темная прореха
Зловещих панихид подхватывает эхо,
А белый балахон – как саван гробовой

(1868)

И эти же мотивы весьма схожи с лирикой безобразного у Ш. Бодлера:

Спеша на пиршество, жужжащей тучей мухи
Над мерзкой грудой вились,
И черви ползали и копошились в брюхе,
Как черная густая слизь.

(«Падаль», 1843)

Примеры можно было бы множить, но здесь необходимо сделать оговорку, что коль скоро речь идет о выдающихся поэтах, то у них не все однозначно: есть и жизнеутверждающие мотивы. В любовной лирике того же Э. По:

Ты так чиста, так мил твой взор,
Краса так богоравна,
Что не хвалить тебя – позор,
А не любить – подавно

(«Ф – с С. О – д», 1835)

То же самое можно найти и у Бодлера: его творчество весьма неоднозначно. Порой в одном стихотворении встречаются и описание мерзости разложения, и гимн вечной красоте. У А. Рембо возвышенный символизм соседствует с самым отвратительным натурализмом:

Когда ребенка лоб горит от вихрей красных
И к стае смутных грез взор обращен с мольбой,
Приходят две сестры, две женщины прекрасных,
Приходят в комнату, окутанную мглой <...>.
Он видит, как дрожат их черные ресницы
И как, потрескивая в сумрачной тишине,
От нежных пальцев их, в которых ток струится,
Под царственным ногтем покорно гибнут вши.

(«Искательницы вшей», 1871)

Эстетика ужасного и безобразного и позволяет охарактеризовать французский символизм как декадентство.

В том же 1871 г. Рембо написал сонет, сделавший его столь популярным в кругу поэтов-символистов, и не только во Франции, но и у нас, в России. Содержание сонета «Гласные» в чем-то совпадает со словами Рембо, взятыми нами в качестве эпиграфа: некоторые исследователи полагают, что сонет был написан под влиянием стихотворения Бодлера «Соответствия» и основан на идее совпадения цветов, запахов и звуков:

А – черный, белый – Е, И – красный, У – зеленый,
О – синий – Гласные, рожденный ваших даты
Еще открою я... А – черный и махнатый
Корсет жужжащих мух над грудью зловонной <...>.

Эта трактовка смысла сонета является наиболее распространенной, хотя известны слова друга Рембо Верлена по этому поводу: «Я-то знал Рембо и понимаю, что ему было в высшей степени наплевать, красного или зеленого цвета А. Он его видел таким, и только в этом все дело» [12. С. 392]. Исследователь творчества Рембо Н.И. Балашов не находит в стихотворении ничего, кроме субъективного потока ощущений, и полагает, что сонет, поднятый в свое время на знамени символизма, как раз весьма от него далек в том смысле, что говорит о субъективных ощущениях, а не об объективных соответствиях. Он пишет: «После сопоставления различных взглядов <...> разумнее всего прийти к выводу, что «сила» сонета как раз в субъективной, т.е., с точки зрения символических соответствий, ложной проекции идеи, которая именно ввиду ее вольной инкогерентности (и прямой непередаваемости) воспринимается как истинно символическая и, следовательно, символистская (курсив наш. – С.С.). Получается, что лучший хрестоматийный пример символистского стихотворения – это бессознательная <...> мистификация. Символы здесь не имеют бесконечно глубокого <...> содержания, а если говорить точно, то не имеют никакого символического содержания <...>. Итак, Рембо, повсеместно прославляемый за символику сонета «Гласные», не был в нем символистом <...>» [2. С. 259–260]. Добавим к этому, что, согласно Н.И. Балашову, одним из главных символистских произведений Рембо были «Озарения» (1872–1873). Эпиграф к этой статье взят из «Озарений» [12. С. 232, 275; 15. С. 122].

На самом же деле сонет «Гласные» можно полностью признать если не символистским, то декадентским, в соответствии с тем, что пишет о французской поэзии XIX в. В.И. Иванов и о чем мы будем говорить особо.

Мы остановим внимание на творчестве одного из французских поэтов, Ш. Бодлера, который, скорее, был предтечей символизма, но в его творчестве гениально предвосхищены основные идеи и замыслы этого движения. Все тот же Н.И. Балашов излагает свое особое мнение о знаменитых «Соответствиях» Бодлера. Этот сонет, пишет Балашов, «пол-сотни лет воспринимался как скрижаль символического изображения трансцендентального в поэзии; следующие полсотни – как ключ метафизически-ассоциативной образности; а к началу третьих полсотни лет – рискует быть интерпретированным как мост между западным мышлением и мудростью Востока» [1. С. 241]. Балашов отмечает, что для этих «эпохальных» истолкований существенны лишь первые восемь строк «Соответствий», не удосужившись даже указать, что стихотворение состоит из двух смысловых частей.

Стихотворение «Соответствия» входит в знаменитую книгу Бодлера «Цветы зла». У книги была непростая судьба. При жизни поэта она выдержала два издания: в 1857 и в 1861 гг. Третье издание состоялось сразу после его смерти – в 1868 г. После первого издания началась травля поэта: вероломные ценители искусства от политики затеяли судебный процесс, в котором обвинили Бодлера в искажении действительной жизни Франции тех лет. Этот процесс последовал сразу за процессом по поводу романа Г. Флобера «Госпожа Бовари». Но если суд оправдал Флобера, то Бодлеру не повезло. Его приговорили к изъятию шести стихотворений. Бодлер был вынужден продавать книгу с «пустыми страницами на месте купюр» [1. С. 273]. Бодлера осудили за реализм, хотя сам поэт отождествлял это понятие с «натурализмом» и считал себя романтиком [1]. Следует отметить, что после процесса он получил восторженное дружеское письмо от Виктора Гюго.

Само название книги – «Цветы зла» – парадоксально. Поэт описывает жизнь в ту пору, когда даже цветы прорастают злом. Цветенье зла – вот смысл шести стихотворных циклов, входящих в книгу: «Стиль и идеал», «Парижские картины», «Вино», «Цветы зла», «Мятеж», «Смерть». Книга, кроме прекрасных поэтических форм и изысканной любовной лирики, содержит глубокие философские идеи. Мы остановимся на некоторых стихотворениях, особенно философичных по духу.

Одно из первых стихотворений сборника – «Альбатрос». Надо сказать, что все философические стихи Бодлера можно воспринимать состоящими из двух частей, где первая часть – внешнее образное обрамление, а вторая – глубокий идейный смысл. За счет этого двухступенчатого повествования достигается глубокий символический эффект, основанный на принципе иносказания:

Временами хандра заедает матросов,
И они ради праздной забавы тогда
Ловят птиц Океана, больших альбатросов,
Провожающих в бурной дороге суда.

Грубо кинут на палубу, жертва насилья.
Опозоренный царь высоты голубой.
Опустив исполинские белые крылья.
Он, как весла, их тяжело влачит за собой <...>.

Этому нарушению царственной гармонии природы Бодлер ставит в соответствие судьбу поэта, словно предсказывая свой собственный удел:

Так, поэт, ты паришь над грозой, в урагане,
Недоступный для стрел, непокорный судьбе,
Но ходить по земле среди свиста и брани
Исполинские крылья мешают тебе.

(1859)

Аналогия между потерянной свободой истерзанной птицы и тяжелой участью поэта очевидна. Но вот перед нами еще одно произведение, отношение к которому других поэтов и историков искусства так иронично описал Н.И. Балашов. Мы имеем в виду сонет «Соответствия». Нам бы хотелось остановиться на комментарии этого стихотворения русским поэтом-символистом Вяч. Ивановым. По его мнению, стихотворение было предназначено для сообщения «некоего эзотерического учения» [7. Т. 2. С. 663]. Вяч. Иванов называет сонет «краеугольным камнем здания новой школы символистов». В чем его суть? Первая часть написана в символично-реалистической (т.е. в подлинно символи-

стской) манере, она рассматривает символ как «истину, долженствующую быть открытой, как весть, извне приходящую» [7. Т. 2. С. 665]:

Природа – некий храм, где от живых колонн
Отрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов, мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.

(1857)

С этим стихотворным произведением перекликаются слова Вяч. Иванова: «Я привык бродить в “лесу сим-волов”, и символизм в слове мне понятен не менее, чем в поцелуе любви». Однако у стихотворения есть вторая часть, пользуясь терминами Вяч. Иванова, не реалистическая, а идеалистическая, т.е. субъективистская, а не объективистская. В ней Бодлер использует символы как «стишь средство выражения», как знаки психологических переживаний, как субъективные образы. Это своего рода сигналы «между разъединенными сознаниями» [7. Т. 2. С. 665]. Бодлер пишет:

Есть запах чистоты. Он зелен точно сад,
Как плоть ребенка свеж, как зов свирели нежен.
Другие – царственны, в них роскошь и разврат,
Для них границы нет, их зыбкий мир безбрежен <...>.

Фактически само это стихотворение – символ жизни и творчества символистов: одни из них – русские (Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок) – пошли по пути объективного творчества, другие – некоторые зарубежные мастера слова (С. Георге, Р.М. Рильке, А. Рембо), декаденты – по субъективному пути. Этот раскол можно обнаружить и в русской поэзии. По справедливому мнению Вяч. Иванова, внутреннее противоречие, которое символизировал сонет Бодлера и привело в 10-е гг. XX в. символизм к гибели.

Имеет смысл сравнить «Соответствия» с сонетом «Красота» (1857). Этот последний не символичен, но метафоричен. Используемые поэтом образы лежат словно на поверхности, соотносясь не с внутренними переживаниями и не с интеллектуальными идеями, но с явлениями внешнего мира. От стихотворения веет эмоциональным холодом, как будто приближается Каменный гость, предвестник смерти. Красота говорит:

Как лебедь, я бела, и холодна, как снег <...>;
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек <...>.
Поэты предо мной склоняются во прах.
Но их ко мне влечет, покорных и влюбленных,
Сиянье вечности в глазах моих бессонных,
Где все прекраснее, как в чистых зеркалах

Эта же игра ощущений, но более эмоционально насыщенная, выплескивается на читателя стихотворения «Гимн красоте». Поэт задумывается над природой красоты – божественна она или демонична? Что символизирует собой красота: небесные мечты или ужасы ада? Где ее истоки? Размышлять над этими вопросами побуждает внутренняя природа красоты:

И все в тебе – восторг, и все в тебе преступно!

Но, может быть, тот релятивизм, о котором писал Вяч. Иванов, побуждает Бодлера воскликнуть:

Ты Бог или сатана? Ты Ангел или Сирена?
Не все ль равно: лишь ты, царица красота
Освобождает мир от тягостного плена,
Шлешь благовония, и звуки, и цвета!

(1860)

И все-таки в этом небольшом произведении уже чувствуется переживаемое поэтом ощущение, что бесконечность, которую открывает перед творцом искус-

ство, по его словам, «может оказаться не небом, сулящим покой, а бездной, куда поэта затягивает головокружение» [5. С. 324].

Как мы уже говорили, многие стихотворения философского цикла Бодлера «Стиль и идеал» можно легко разделить на две части, между которыми парадоксальным образом идет смысловая перекичка. Если рассматривать стихотворение в целом, можно сказать, что одна часть символизирует другую. Это в полной мере относится и к стихотворению «Иададь» (1843). Первая часть стиха насыщена описаниями разлагающейся мерзкой туши:

Полувстлевшая, она, раскинув ноги,
Подобно девке площадной,
Бесстыдно, брюхом вверх лежала у дороги,
Зловонный выделяя гной.

Описание распада трупа животного может вызвать отвращение своим натурализмом (или реализмом, в котором обвиняли Бодлера). Однако в стихотворении есть вторая часть, во многом перекликающаяся с «Гимном красоте». Это тоже гимн, только не абстрактной, всеобщей красоте как далекому и холодному идеалу, но красоте чувственной, близкой, красоте любимой женщины:

Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты – навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй

Да, земная красота преходяща, мимолетна, когда-нибудь она станет такой же мерзкой, как туша дохлой лошади, физически она погибнет, сгниет, истлеет... Но память влюбленного поэта сохранит навеки ее благородный облик в своих творениях.

В феврале 1860 г. Бодлер впервые слушает музыку Р. Вагнера. На следующий год он напишет и опубликует большое эссе под названием «Рихард Вагнер и “Тангейзер” в Париже». Смысл этого эссе, как его формулирует Ф. Лаку-Лабарт, в том, что «музыка бесконечно превосходит возможности письма <...>. Могущество музыки безгранично» [9. С. 26]. Цель эссе Бодлера – «отвести угрозу» (Лаку-Лабарт) от своего искусства – поэзии, угрозу превосходства со стороны музыки.

Бодлер не был готов ни к восприятию музыки, ни к усвоению теоретической прозы Вагнера. Он не имел глубокого представления и о немецкой философии – Гегелем он не увлекался, А. Шопенгауэр совсем не знал. Лаку-Лабарт считает, что именно Вагнер познакомил французских с германской метафизикой, повлиявшей на произведения музыканта. Бодлер был первым из поэтов, кто испытал глубокий «шок» (Лаку-Лабарт) от немецкого романтизма. Музыка Вагнера словно вытеснила поэзию со сцены изящных искусств. Под вопрос ставилась сама концепция литературы. Более того, оказалось, что музыка претендует на воссоединение «всех частных искусств» (Лаку-Лабарт), пытается быть их завершением и синтезом. Музыкальный язык национален, он смог бы, по мнению Вагнера, способствовать более легкому культурному общению европейских народов. Музыку он называет «высшим языком» [9. С. 33]. Такая коммуникабельность раньше была преимуществом только живописи. В отличие от последней, музыка действует, обладает силовой мощью, она способна перевести интеллектуальную идею, зависящую от языка, в область чувств, непосредственно от языка не зависящих, которые и выражает в своих «фигурах». Переводя мысли в чувства, она делает

их субъективными, но чем субъективнее чувства, тем более они близки другим людям, находят отклик в их душах. Лаку-Лабарт пишет: «Чем более музыка выражает или означает чисто субъективное, чистую сокровенность собственной интуиции, тем более она в состоянии высказать всеобщее, "чисто человеческое". Что невозможно для литературы, или, более общим образом, для языка, поскольку он уже претендует на некоторую всеобщность, запрещающую ему возвращаться к чисто субъективной внутренней жизни» [9. С. 35].

Согласно Вагнеру, изящные искусства, бывшие единичными в Древней Греции, в настоящее время обособлены друг от друга: и все попытки того или иного вида искусств прийти к своему пределу и перешагнуть через него сейчас не увенчаются успехом. Особенно часто попытки «выйти за пределы», согласно Вагнеру, совершает поэзия. Отсюда и исходит угроза музыке. Вагнер полагал, что рифма и почти музыкальная ритмика являются средствами, которыми поэт хочет оказать максимальное влияние на восприятие. Он пишет: «Наиболее законченным произведением поэта было бы то, которое в своем конечном завершении стало бы совершенной музыкой» [9. С. 38]. Лаку-Лабарт указывает на противоречие, фиксируемое Вагнером: с одной стороны, поэзия стремится передать чувства, но она пользуется языком, орудием разума, и, соответственно, своей цели не достигает. Музыка же, идя вопреки разуму, вопреки логике, выражает сущность человека – его страсть. Поэзии остается только либо сблизиться с философией и перестать быть поэзией, либо раствориться в музыке и тем самым обрести высшее бытие.

Лаку-Лабарт видит в мысли Вагнера о том, что единственно возможная поэзия будущего – это поэзия «музыкально-драматическая», иными словами, «либретто», «национал-эстетические» мотивы. Ибо либретто, как понимал его Вагнер, – это «миф». «Поэзия будущего» – миф, а «политические ставки здесь безмерны». Речь идет об организации «народа-субъекта», «народного духа», о торжестве немецкого искусства над искусством других европейских народов [9. С. 43–45]. В этом Лаку-Лабарт находит смысл трагедии «бытия-немцем». Идеи Вагнера воплощены в замысел этой трагедии.

В письме Вагнеру Бодлер признался, что покорен его искусством. Кажется, что французский поэт «подчиняется превосходству <...> немецкой музыки» [9. С. 47]. Но покорен он в силу того, что понял ее, что узнал. «Это моя музыка», – пишет поэт. Здесь происходит, согласно Лаку-Лабарту, процедура анамнеза, истолкованная еще Платоном, ибо эстетика Бодлера с ее полнотой добра и зла восходит к платонизму. Слушая Вагнера, Бодлер припоминал музыку в глубинах собственной души, первобытную, первородную, музыку, сулящую бессмертие.

Бодлер пишет в полном смысловом созвучии со стихотворением «Соответствия»: «Истинная музыка наводит разные умы на схожие мысли <...>. Было бы поистине поразительно, если бы звук не мог напоминать цвет, цвета не могли бы передать представление о мелодии, а звук и цвет не годились бы для передачи идей; поскольку вещи всегда выражаются посредством взаимного сходства – с того самого дня, когда Господь изрек мир как сложную и неделимую целостность» [9. С. 50].

Лаку-Лабарт приводит тексты Бодлера, из которых явствует, что в процессе восприятия гениальной музыки поэт испытывал состояние экстаза, озарения. Это состояние подробно описывается им самим [9. С. 51–52]. Тем самым он вступает в мир лирического и сверхчеловеческого, где все «апофеозно» (Бодлер). Лирическое есть особое состояние души, говорит Бодлер, когда она «поет <...> как дерево, птица, море». Если для Вагнера лирическое – это музыка, то для Бодлера «лиризм» есть литература, «песнь субъекта» (Лаку-Лабарт). Песнь субъекта полностью покоряется возвышенной, гениальной музыке. Бодлер склоняется перед Вагнером. Переживания человеческой души могут быть выражены на языке более мощном, чем сам человеческий язык, т.е. в музыке. Эти размышления Бодлера сильно повлияют на С. Малларме, на его убеждение в том, что музыка заменила поэзию.

Однако, определяя Вагнера как человека страсти, пафоса, воли, Бодлер понимает его как «человека <...> порождения и творения: поийсиса» как «пойетического субъекта» (Лаку-Лабарт). Его сущность – это «страстная энергия» (Бодлер), превращающая его реально в сверхчеловека. Поэтому тот восторг души, тот экстаз, то выхождение за рамки ограниченного субъективного сознания, о котором пишет Бодлер, очень похожи на дионисийскую страсть, описанную Ницше, а затем, много позже, Вяч. Ивановым. Это «трагическое опьянение» (Лаку-Лабарт) приводит душу к бесконечному, к испытанию страсти как любой страсти, как трансцендентного чувства. Это – дионисийский восторг от переживания страдания. Здесь, по меткому выражению Лаку-Лабарта, совершается «бодлеризация Вагнера» [9. С. 64]. Бодлер пишет: «любовь необузданная, безбрежная, хаотическая, поднятая до высот антирелигии, какой-то сатанической религии <...> ему (Вагнеру, – С.С.) хватило изобразить чрезмерность желания и энергии, необузданные, неумеренные притязания сбившейся с пути чувственной души» [9. С. 66–67]. Музыка Вагнера, полагает Бодлер, – это метание страсти между небесами и адом, но ближе она к преисподней. Это перетолкование немецкой музыки Лаку-Лабарт называет «извращением» Вагнера.

Процитируем Бодлера: «Без поэзии музыка Вагнера все еще оставалась бы поэтическим произведением, поскольку она наделена всеми качествами, составляющими добротную поэзию» [9. С. 67].

Лаку-Лабарт полагает, что Бодлер предчувствовал возможность перетолкования музыки как варианта письма, возможность «литературизации музыки». Музыка становится равной поэзии (а не наоборот), ибо способна представить слушателю идеи, «персонифицировать» их (Ф. Лист). Она обладает поэтому философским, научным призванием, призванием, принадлежащим поэзии. Насколько наивными и безыскусными кажутся на этом фоне строки П. Верлена:

Так музыки же вновь и вновь'
Пусть в твоём стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь <...>...
Все прочее – литература.

(«Искусство поэзии», 1874)

Если принимать во внимание далеко идущие выводы Лаку-Лабарта и некоторые суждения Бодлера, то получается, что искусство сочинения поэтического, музыкального произведения основано на символической связи и

все дело лишь в степени: где преобладает рифма, а где – звук. Изящные искусства нельзя разделять или противопоставлять: их символический смысл в единении, слиянии. Их смысл также и в том, что у них одна цель, та общая цель искусства, которую Гегель лапидарно обозначил как «чувственное изображение абсолютного».

ТЕОРИЯ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА (ВЯЧ. ИВАНОВ)

Я говорю вам: нужно еще
носить в себе хаос, чтобы
родить танцующую звезду
Я говорю вам: вы еще
носите в себе хаос.

(Ф Ницше)

Место Бодлера в истории и теории символизма невозможно переоценить: в его творчестве имплицитно присутствуют все возможные пути дальнейшего развития символического искусства. Он соединил в себе все потенциальное разнообразие идей и судеб символизма. Когда Вяч. Иванов пишет о «двух стихиях в современном символизме», он осознает, что они проистекают из «Соответствий». «Идеалистический» символизм воплощается в творчестве французских поэтов-декадентов, подготовивших почву для французских философов-маргиналов XX в. Реалистический символизм характерен для русской классической поэзии и философии начала XX в.

Здесь, однако, следует оговориться, что в русском поэтическом символизме тоже не все было однозначно «классическим», хватало хаоса и у Вяч. Иванова, и даже у А. Блока. По этому поводу А. Белый сокрушенно писал: «Когда я в 1907 году вернулся в Россию, я застал в Петербурге безобразную пародию на мои утопии о соборности эпохи 1901–1905 годов под флагом мистического анархизма <...>. В мистическом анархизме я вижу кражу истинных лозунгов: соборности, сверхиндивидуализма, реальной символики, революционной коммуны, многогранности, мистерии. Я вижу лозунги вывернутыми наизнанку: вместо соборности – газетный базар и расчет на рекламу, вместо сверхиндивидуализма – задний ход на общность, вместо реальной символики – чувственное оплотнение символов, где знак “фаллуса” фигурирует рядом со знаком Христа; вместо революционной коммуны – запах публичного дома, сверху разукрашенный духами утонченных слов» [3. С. 443–444].

К этому следует добавить, что А. Белый отмечал фактическую невозможность какого-либо деления на «идеализм» и «реализм» в том смысле, что подлинный символизм синтезирует в себе то и другое. Эту идею можно рассмотреть и на примере творчества Вяч. Иванова, в котором глубокое православное сознание сочеталось с идеей дионисизма, космическое мировосприятие – с утверждением необходимости признания хаотического начала в жизни и творчестве.

Казалось бы, такая позиция русского поэта как раз и сближает его с поэзией Бодлера, для которого все равно – является ли символ отблеском миров небесных или же воплощением преисподней. Однако моральное разложение, присутствующее во французском декадансе, с одной стороны, и в образе жизни некоторых поэтов Серебряного века – с другой, все же не касается

русского поэтического и теоретического творчества, где все торжественно, строго, возвышенно, классично.

Хотелось бы обратить внимание на тот вывод, который можно извлечь из фразы А. Белого о соединении реализма и идеализма в символизме. Вполне вероятно, что именно творчество Вяч. Иванова, повернутое, как двуликий Янус, одним лицом – к космосу, другим – к хаосу, есть воплощение единства искусства, сформулированного А. Белым: «Самое определение символизма в искусстве как процесса соединения формы и содержания несостоятельно, если мы допустим существование в искусстве в чистом виде идеалистов и реалистов <...> в таком случае следует признать все существующее искусство не искусством вовсе, или, наоборот, признать, что сущность искусства несовместима с символизмом, потому что единственная точная формула символа в искусстве есть определение его как единства формы и содержания» [3. С. 129]. Поскольку мы признаем форму (реальность), мы должны признавать и работу над этой формой, ремесленность искусства, или его «идеализм», полагает А. Белый.

Тем не менее, думается, что Вяч. Иванов говорит несколько о другом: не о реальности формы и идеальности ее выполнения, а о признании реальности самой идеи и адекватном ее оформлении (реализм) или же об отрицании реальности этой идеи как таковой (идеализм).

Чтобы наиболее полно осмыслить достижения символизма в России, необходимо детально остановиться на достижениях его теоретиков. Одним из самых талантливых, разносторонних и неоднозначных представителей символического творчества является Вяч. Иванов.

Основная проблема нашего исследования – что символизирует собою символ? Какая реальность им обозначается? При ответе на этот вопрос философские идеи можно разделить на две группы: классическую и маргинальную. Классические философы полагают, что символ воплощает собой космическое начало, маргиналы – что хаотические элементы. Рассуждая о природе искусства, Вяч. Иванов проводит деление поэтов на «символистов» и «декадентов».

В 1936 г. Вяч. Иванов написал статью «Символизм» для итальянской энциклопедии. Это самое позднее произведение поэта, посвященное проблемам символизма, – больше он к ним не возвращался. Тем ценнее для нас сведения, в ней сообщаемые, и возможность сравнить их с идеями Вяч. Иванова начала века.

Формировавшийся в конце XIX в. французский символизм, предвестником которого был Бодлер, пытался на языке намеков и инсказаний выразить тайные мысли, возникающие в душе художника в процессе творчества. Почти сразу же появилось хулительное наименование для этих поэтов – «декаденты». Верлен относился к этому полушутя, тогда как другие возвели декаданс в принцип своего искусства. Вяч. Иванов писал: «Они без всяких шуток признавали себя, впадая в явный романтизм <...> последними представителями латинской цивилизации поры ее ущерба и изобретателями новых ощущений, пропитанных тончайшими ядами духовного и морального разложения века умирающего» [7. Т. 2. С. 660–661], они называли себя «умирающей расой» [7. Т. 2. С. 661]. Так впервые про-

изошло деление на символистов (П. Верлен, С. Малларме, П. Валери) и декадентов (А. Рембо, Гейсманс, Пеладан). Вяч. Иванов указывает на потребность символистов «соперничать с музыкой», особенно у Верлена: «Верлен пытается растворить, расплавить, развеять поэзию: он обращает формы законченные и устойчивые в текущую, неопределенную мелодию <...>. “Свернув шею Красноречию” и высмеяв все, что претендует господствовать и важничать, он кончает вызовом, что “вот такой” должна быть поэзия, а “все остальное – литература”» [7. Т. 2. С. 662]. Поэзия тем самым выводится за пределы литературы и превращается, как в Древней Греции, в мусическое искусство. Склонность к музыкальности, возникшая под впечатлением творений Верлена, объединила символистов единым «духом музыки».

Мифологические произведения Вагнера для Вяч. Иванова были воплощением развернутого символа, ибо «миф есть символ, понятый как действие» [7. Т. 2. С. 662]. В то время как декаденты (Лафорг, Г. Кан) увлекались верлибром, ни Верлен, ни Малларме, ни Валери этих опытов не одобряли, считая, что свобода стиха должна исходить не из внешней формы, а из внутренней гармонии. Согласно Вяч. Иванову, деление французских поэтов на символистов и декадентов было предпринято Бодлером. Реалистический поэт рассматривает символ как такую реальность, которая связана с высшей реальностью, воплощает ее в земных творениях. Вяч. Иванов пишет: «Символизм реалистический ищет в вещах знак их онтологической ценности и связи, т.е. *realia in rebus*. Стремится посредством такого изображения мира привести того, к кому он обращается, а *realibus ad realia*», осуществляя таким образом по-своему анагогический завет средневековой эстетики [7. Т. 2. С. 665]. Идеалистический поэт, декадент, напротив, полностью презирает объективную реальность, полагает, что это – иллюзия. Символ для него, пишет Иванов, «уже не истина, долженствующая быть открытой, а чувственное представление, подлежащее изображению <...>. Этот тип символизма, тоже желавший по-своему стать правдивым, а именно как живопись “интроспективных пейзажей”, стремится усовершенствовать систему сигнализаций между разьединенными сознаниями» [7. Т. 2. С. 665].

Раскол символизма на реалистический и идеалистический и привел его, полагает поэт, к неминуемой гибели в начале XX в.

Интересно было бы сравнить позднюю рефлексию поэта над судьбами школы, к которой он принадлежал когда-то, с его самооценкой в начале XX в., когда символизм в России находился на взлете своего творчества.

В статье «Две стихии в современном символизме» (1908), определяя символ как «знаю», Вяч. Иванов тут же пишет: «или означенование» [7. Т. 2. С. 537]. Совершенно очевидно, что последнее понятие заставляет особым образом трактовать первое, элиминируя из его области идеи случайности, условности, временности и привнося в его объем идеи вечности, естественности, необходимости.

«Символизм – искусство, основанное на символах» [7. Т. 2. С. 537]. Подлинный символизм показывает «сознанию вещи как символы, а символы как мифы» [7. Т. 2. С. 538]. Это утверждение полностью соответствует мысли поэта о том, что миф есть развернутый символ. Пока-

зывая высшую истину в вещах, символизм соприкасается с религиозным творчеством, с теургией, о необходимости которой писал еще В.С. Соловьев. Художник-теург, согласно Вяч. Иванову, должен быть не «художником-тираном» (Ницше), но реалистом, ненасильственно помогающим Божественной красоте явиться в мире вещей.

Уже в 1908 г. Вяч. Иванов проводит деление на реализм и идеализм в искусстве. Реализм сближается с религиозным действием и основан на подлинной вере в реальность изображаемого, идеализм же есть «творческая свобода в комбинации элементов», «верность не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия» [7. Т. 2. С. 539]. Творчество реалиста – это «беспримесная» передача объекта восприятия воспринимающей душе, идеалист же дает образы «самовластной, своенравной фантазии» [7. Т. 2. С. 540].

Вяч. Иванов замечает по поводу второй половины «Соответствий» Бодлера: «Тайна вещи, гес. почти забыта; зато пиришественная роскошь нашего все познающего и все вкушающего я царственно умножена. Соломон велел строить храм и предался наслаждению; он спел своей возлюбленной, сестре своей, песнь песней – и утонул в негах гарема» [7. Т. 2. С. 550].

Идеалисты идут от возрожденческих секуляризованных канонов, их самосознание являет им себя как поэтов эпохи упадка, как «поздних потомков и царственных эпигонов», их красота – это «красота увядания», «цветущего тления». Реалисты же исходят из средневековой религиозной эстетики, являя миру естественные и сокровенные тайны мира неискаженными, показывают истину вещей. Тогда, полный благих предчувствий и надежд, Вяч. Иванов пишет: «Возможен ли еще миф? Где творческая религиозная почва, на которой он мог бы расцвести?» – и отвечает: «Нам кажется, что религиозный символизм существует. Если возможен символизм реалистический, возможен и миф» [7. Т. 2. С. 554]. А значит, возможна и теургия.

В книге Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» Вяч. Иванов почерпнул идею творческого дионисийского экстаза. Сейчас мы рассмотрим идеи поэта с точки зрения их отношения к музыке, поскольку она уже упоминалась нами в связи с символическим творчеством (Бодлер). Многообещающе в этом смысле называется статья Вяч. Иванова «Вагнер и дионисово действо» (1905). К сожалению, эстетическая проблематика здесь быстро переходит в политическую.

Вагнер, по словам Вяч. Иванова, с одной стороны, сближал музыку с дионисийским действием, а с другой – воплощал ее в маре «аполлонийского сна – мифа» [7. Т. 2. С. 83]. Вагнер воскресил «Трагедию», а вместе с ней и трагический хор. Хор в мистериях Вагнера не пассивен – это активный элемент сценического действия. Однако рассматривая творчество Вагнера шире, поэт утверждает, что это лишь произведение искусства, а не образ жизни. Он спрашивает: «Таков ли должен быть дифирамбический хор грядущей Мистерии? Нет. Как и в древности, в пору “рождения Трагедии из духа Музыки”, толпа должна плясать и петь, ритмически двигаться и славить Бога словом. Она будет отныне бороться за свое человеческое обличье и самоутверждаться в хоровом действе» [7. Т. 2. С. 84].

Невольно возникают вопросы: кому «толпа» «должна»? Почему она «должна»? Откуда взял эту затею Вяч. Иванов? Статья эта – одно из воплощений мечты поэта о народо-художнике, которая современникам казалась жестокой или наивной. Здесь музыка превращается в орудие «синтетического Действа», средство борьбы за «оркестру и за соборное слово». Цель – создать теургическое, «всенародное искусство». Оно должно иметь «орган хорового слова», коим станет «всенародное голосование».

По поводу книги Вяч. Иванова «Родное и вселенское» (1918) А. Белый писал: «Варварский Дионис Минотавр укусил его (Вяч. Иванова. – С.С.) не теперь, а давно <...>. Варварский Дионис (Каннибал) им вводимый насильственно в христианские представления, воскресает в последней написанной книге («Родное и вселенское». – С.С.) призывом к нечеловеческой войне народов; призывом к ужасному делу, которое называет «вселенским» он <...>. “С нами крест Христов”, – восклицает Вяч. Иванов: я думаю, что это не крест Христов, а топор каннибала, им когда-то возглавленный в дионисийской теории» [4. С. 10. 23–24]. По поводу идеи о хоровом соборном начале высказался и Ф. Степун: «Кто не в силах подчинить себя хоровому началу, пусть закроет лицо руками и молча отойдет в сторону. Его удел – смерть, ибо в индивидуалистической отрешенности жить дальше невозможно. Эти мысли Вячеслава Иванова осуществились – правда в весьма злой, дьявольской перелицовке – гораздо быстрее, чем кто-либо из нас мог думать» [13. С. 204]. О соединении христианства и дионисизма в творчестве Вяч. Иванова писал Н. Бердяев: «Я не люблю в Вас религиозного мыслителя <...>. Думается мне, что Вы никогда не пережили чего-то существенного, коренного в христианстве. Я чувствую Вас безнадежным язычником, язычником в самом православии Вашем. И как прекрасно было бы, если Вы оставались язычником, не надевали на себя православного мундира. В Вас была бы языческая праведность <...>. Вашей природе чужда Христова трагедия, мистерия Личности, и Вы всегда хотели переделать ее на языческий лад, видя в ней лишь трансформацию эллинского дионисизма» [Бердяев – Иванову, Люботин – Москва, 30 янв. 1915 г. (ОР РГБ)].

Думается, что современники Вяч. Иванова во многом правы: «славянская мировщина», соединенная с дионисизмом, вполне могла стать реакционной идеей, жестокой по своему замыслу. Представление Вяч. Иванова о том, что Дионис и Христос имеют одну – страстную – природу (Дионис разрывается Титанами, а Христос был распят), в чем-то не лишено оснований, однако не стоило абсолютизировать эту мысль, чтобы не стать «язычником в самом православии».

«Ницше был прав, начиная книгу о Трагедии с обещания, что наша эстетика многое приобретет, если мы привыкнем в каждом произведении искусства различать два <...> начала, которые он предлагал обозначить именами двух эллинских божеств <...> именами Диониса и Аполлона», – пишет Вяч. Иванов [7. Т. 2. С. 190]. При этом Аполлон – «начало единства», «сущность его – монада»; Дионис же – «начало множественности», бог страдания, бог «растерзанный». Аполлон – светлый, гармоничный, созидательный бог «восхождения». Дионис,

напротив, бог разрушения, гибели, темных стихий, дисгармонии, «нис-хождения», но и бог «возрождающийся». Это подробное описание качеств богов необходимо для краткой их формулировки. Аполлон, бог красоты, порядка, есть, на наш взгляд, бог космических сил, тогда как безобразный, козлоподобный Дионис – хаотическое, хтоническое божество. Эта мысль важна для нас постольку, поскольку именно на примере творчества Вяч. Иванова можно наблюдать идеальное решение проблемы символизации: что символизирует символ – хаос или космос? Специально об ответе Вяч. Иванова на этот вопрос будет сказано ниже.

В процитированной статье «О существе трагедии» [7. Т. 2. С. 190–202] Вяч. Иванова интересует прежде всего дионисийское богослужение, из которого и возникла в древние времена трагедия: она есть «по своей природе, происхождению и имени, искусство Дионисово, – простое видоизменение богослужебного обряда» [7. Т. 2. С. 191]. Статья впервые была опубликована в 1912 г., поэтому следует иметь в виду, что ей предшествовали два больших теоретических цикла: «Эллинская религия страдающего бога» (1904) и «Религия Диониса, ее происхождение и влияния» (1905). Весьма подробно изучает природу дионисийских культов Вяч. Иванов в книге «Дионис и прадионисийство» [6]. Нас интересует вопрос о дионисизме как о символизируемой реальности. В чем его суть?

Если аполлонийское искусство монистично, оно создает свое произведение как целостность в единстве, то дионисийское искусство разрыва и противопоставления соответствует диалекте, символизирующей двойственность. Используя гегелевский термин «снятие», Вяч. Иванов полагает, что диада должна быть преодолена и упразднена. Поскольку же речь идет о трагедии как о театральном действе, то здесь имеется в виду преобразование актера, который должен или измениться, «или погибнуть». Это делает трагедию «катастрофической» [7. Т. 2. С. 192].

Диада предполагает единство, поэтому враждующие силы заранее должны мыслиться как отнющающиеся к единому бытию. Дионис, с одной стороны, – жертва умерщвления в акте богослужения, но с другой стороны, жертвоприношение подразумевает жрецов, богоубийц, в которых переходит энергия Диониса. Как жертва он пассивен, но, переходя в энергию жрецов, – активен. Вяч. Иванов, используя древний миф, переводит идею дуализма и на человека – он тоже двойствен: «В потомке поглотивших младенца-Диониса Титанов, – сказали бы древние, – буйственно утверждался двойственный человеческий состав: огненное семя небесного сына и *хаотическая стихия* темной земли» (курсив наш. – С.С.) [79. Т. 2. С. 195]. Двойственность бога, двойственность мира, двойственность человека...

Но важно помнить, что двойственность – в единстве. Трагедия сама есть двойственность: дионисийское начало, хаотическое и иррациональное, постепенно, как показывает Вяч. Иванов, вытеснялось из трагедии и дополнялось аполлонийским элементом, превращаясь тем самым из религиозного культа в форму искусства. В этом смысле «аполлонийский» элемент очень важен для трагедии, ибо, думаю, он символизирует хаотическое, космическое выступает символом хтонического.

В статье Вяч. Иванова «Ницше и Дионис» (1904) есть такие строки: «Ницше возвратил миру Диониса: в

этом было его посланничество и его пророческое безумие» [7. Т. I. С. 716]. Аполлонийское начало в мышлении Ницше играло скрепляющую и формообразующую роль для стихийного музыкального дионисизма. Согласно Вяч. Иванову, Ницше не разглядел страстной природы Диониса, его жертвенности, видя в нем только бога изобилия и жизненной энергии, плещущей через край. Однако Дионис был еще богом страдания, умерщвляемым и воскресающим. «Бог страдающий, бог ликующий — эти два лика изначально были в нем нераздельно и неслиянно зримы» [7. Т. I. С. 720].

Ницше, как полагает русский поэт, изменил заветам дионисизма, создав идею сверхчеловека. Учение о «воле к могуществу» [7. Т. I. С. 722] постепенно уводило философа от «красоты, „рожденной хаосом звезды“» к властному и надменному образу «тирана». Вяч. Иванов замечает: «Трагическая вина Ницше в том, что он не уверовал в бога, которого сам открыл миру». Если дионисийское «божественное приближается легкой стопой» [7. Т. I. С. 724], то «воля к могуществу» (перевод Вяч. Иванова) — эгоистична, насильственна, антирелигиозна. «Ницше был богоборцем и жертвою богоборства» [79. Т. I. С. 726].

Какой же должна быть сверхличность, ведущая за собой людей? Согласно Вяч. Иванову, особая миссия возлагается на поэта. В статье «Поэт и чернь» (1904) он высказывает мысль о том, что в важные для народа времена поэт должен быть пророком и учителем, он должен учить музыке и воплощать в народной жизни миф. Однако поэту первоначально необходимо творческое уединение, для того чтобы представить себе образ будущего произведения искусства. Вяч. Иванов замечает, что Тютчев призывал поэта к молчанию, чтобы «мысль изреченная» не стала «ложью». В целях спасения поэтического слова от лжи, от искажения смысла, подлинный поэт ищет неизношенный, нестертый образ — слово народного фольклора. «Слово стало только указанием, только намеком, только символом: ибо только такое слово не было ложью» [7. Т. I. С. 712].

Подлинный символ, полагает Вяч. Иванов:

- обладает бесконечным множеством значений;
- намекает и внушает, а не сообщает прямо смысл, несовпадающий с узкими границами слова;
- добраться до последнего значения символа почти невозможно: он «всегда течет в последней глубине» [7. Т. I. С. 713];
- символ органичен; он «имеет душу и внутреннее развитие», он энергичен.

Только символ в совокупности своих качеств способен передать древнюю забытую тайну о природе народной души и тем самым обогатить души современников. Поэт бессознательно погружается в стихию фольклора и возвращает его богатство народу.

Думается, что именно такая интерпретация символа позволяет оценить его как прекрасное, изящное и глубокомысленное выражение хаотической стихии бессознательных начал народной культуры. Поэтому, когда мы говорим, что Вяч. Иванов наиболее адекватно решает проблему символизации, мы имеем в виду то, что он не останавливается ни на идее хаоса, ни на идее космоса, он убежден, что символ есть соединение того и

другого начал — хаотическое выражается в прекрасной форме. А красота, по-древнегречески, и есть космос.

Здесь можно остановиться на определении символа, предложенном еще одним теоретиком русского символизма

А. Белым. В статье «Эмблематика смысла» он пишет: «1) Символ <...> есть последнее предельное понятие; 2) Символ есть всегда символ чего-нибудь <...> символ в этом смысле есть соединение чего-либо с чем-либо, т.е. соединение целей познания с чем-то, находящимся за пределом познания; мы называем это соединение символом, а не синтезом; и вот почему: <...> символ есть результат соединения; слово „синтез“ предполагает, скорее, механический конгломерат вместе положенного; слово же «символ» указывает более на результат органического соединения <...>» [3. С. 36]. Итак, символ, как и у Вяч. Иванова, есть единство, причем единство органическое. Правда, А. Белый оговаривается, что использует словосочетание «органическое соединение» в «фигуральном смысле», образно. Для нас же важна идея органического символизма не в инносказательном, а в прямом, онтологическом смысле.

А. Белый высказывает двадцать три суждения о природе символа в целях его дефиниции. Приведем наиболее существенные, на наш взгляд, высказывания:

«3) Символ есть единство эмблем творчества и познания <...>

12) Символ есть единство формы и содержания <...>

15) Символ познается в эмблемах (образных символах) <...>

16) Действительность приближается к Символу в процессе познавательной и творческой символизации <...>

18) Смысл познания и творчества в Символе <...>

23) Символ раскрывается в символизациях; там он и творится, и познается» [3. С. 75].

Отождествляя творчество и символизм, А. Белый представляет себе символ и как цель (16), и как результат (23) творчества. Энергетика символа придает смысл жизни и познанию. Думается, что сходство идей Вяч. Иванова и А. Белого здесь состоит в признании органического единства символа и органического единства символа и мира, хотя подробно эти тезисы не разворачиваются и не обсуждаются. Ниже мы отметим некоторые другие сходства, важные для нашей концепции.

Вяч. Иванов обращается к учению Платона о припоминании. Поэт как «орган народного самосознания» является одновременно и «органом народного воспоминания» [7. Т. I. С. 713]. Через поэтическое творчество душа народа воспоминает свое древнее состояние, соприкасается, сливается с ним и тем самым возрождается, обретает новые импульсы и инициативы. Символическое искусство становится мифотворчеством: «Мы идем тропой символа к мифу <...> Мифу принадлежит господство над миром» [7. Т. I. С. 714]. Миф произрастает из символа, и душа народа обретает в нем свое истинное бытие.

Для нашего исследования важна статья Вяч. Иванова «Символика эстетических начал» (1905), поскольку в ней он высказывает идею о хаосе. Описывая творческий процесс, Иванов выделяет в нем восхождение, нисхождение и погружение в хаос. Восхождение трагично, оно соответствует моменту обожествления Диониса как жертвы из трагедийного хора и отделения его от жрецов. Восхождение «человечно»:

это миг уединения творца для внутренних медитаций. Но восхождение еще не дает прекрасного в его полноте. Для того чтобы замысел воплотился вовне, необходимо нисхождение. Много есть восходящих, но «только художник нисходит», замечает Вяч. Иванов. Подлинное произведение искусства – это нисхождение. Однако не всякое нисхождение – «радостное воссоединение». Погружение в хаос муже-женских дионисийских ощущений, когда срываются все маски, разрушаются запреты, размываются границы, необходимо для восполнения духовных сил и почерпания новых творческих инициатив. Результат восхождения – «возвышенное», нисхождения – «прекрасное», погружения в хаос – «демоническое». «Это царство не золотосолнечных и алмазно-белых подъемов в лазурь и не розовых и изумрудных возвратов к земле, но темного пурпура преисподней» [7. Т. 1. С. 829].

Вяч. Иванов вспоминает завет Августина «*transcende te ipsum*» («прейди самого себя») и утверждает, что любой творческий акт выводит личность за границы собственного я: восхождение сверхлично, нисхождение – внелично, хаотическое «...безлично. Оно окончательно упраздняет все грани». Творческое сознание художника очищается от старых правил, требований, заранее данных форм. Оно становится восприимчивым к новым образам. Хаотическое демонично, но оно не является тем не менее прибежищем зла. «Это, – пишет Вяч. Иванов, – плодотворное лоно, а не дьявольское окостенение» [7. Т. 1. С. 829]. «Хаос рождает звезду» (Ницше). Можно добавить, что символ в последних глубинах своих хаотичен.

По поводу хаотического начала в творческом процессе писал А. Белый: «Содержание образов есть единство мирового хаоса и музыкальной стихии души; оно распадается на двоицу – на дух музыки и на безобразный хаос нас окружающего бытия; образ ложится над бездной хаоса, закрывая его от нас как бы щитом» («Эмблематика смысла» [3. С. 66]). И далее: «Именуя содержания (переживаний. – С.С.), мы превращаем их в вещи, именуя вещи, мы бесформенность хаоса содержания претворяем в ряд образов» [3. С. 73].

В статье «Заветы символизма» (1910) Вяч. Иванов возвращается к образам Аполлона и Диониса. Подлинное произведение искусства, пишет поэт, вмещает в себя оба начала: оно двуедино. Слово-символ в последнее время, полагает Вяч. Иванов, стало считаться ущербным по отношению к слову-понятию, которому в культуре всегда отдается явное преимущество. Тем не менее именно о понятии Тютчев сказал уже цитированную нами фразу: «Мысль изреченная есть ложь». Подлинное творчество нуждается в символическом языке, языке тайны, иносказания, внушения. Почему же предпочтителен именно символический язык? Потому что он обращает сознание к состоянию, близкому к переживанию «жрецов» и «волхвов», знавших истинные имена вещей и потому имевших власть над ними и над природой. Это был «язык богов», и обращение к нему в поэзии превращало его в символизм. Вяч. Иванов пишет: «Символизм кажется упреждением той <...> религиозной эпохи языка, когда он будет обнимать две отдельных речи: речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте, – иератическую речь пророчествования. Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая <...> вторая,

ныне случайно примешанная к первой <...> будет речь мифологическая» [7. Т. 2. С. 594]. Миф в данном контексте понимается Вяч. Ивановым как «динамический вид символа, – символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила» [7. Т. 2. С. 595].

В исследовательской литературе часто встречается мнение, согласно которому русский символизм был подражателен и черпал свое вдохновение из французского [15]. Как бы предвидя возможность такого прочтения, Вяч. Иванов показывает самобытность русского символизма и отсутствие глубокого зарубежного влияния. Корни русского символизма уходят в поэзию Пушкина, Баратынского, Гоголя, Лермонтова, Фета, Тютчева и, конечно же, философию Владимира Соловьева [14]. Русские символисты показали многомерность мира, пути в лабиринтах души, истоки творчества, ту высокую истину, что «мир волшебен и человек свободен» [7. Т. 2. С. 598]. Символизм не созерцателен, он действителен. Это «не иконотворчество, а житнетворчество» [7. Т. 2. С. 600].

У Вяч. Иванова есть очень важные мысли о том, что символ «соединяет», «сочетает» двоих в третьем, высшем. Между словом и душой, его воспринимающей, вспыхивает, мы бы сказали, символическое отношение. Можно поэтому заключить, что символизм при помощи символа устанавливает отношение между миром и душой поэта, с одной стороны, и между душой поэта и чувствами зрителя и слушателя – с другой, а значит, между миром и воспринимающим субъектом. Тройственность символического отношения, на наш взгляд, может быть истолкована в нескольких планах. Это:

- 1) познавательное отношение;
- 2) эстетическое отношение;
- 3) отношение религиозное, а значит, и отношение онтологическое.

Поэт вспоминает Платона, все тексты которого насыщены мифологической символикой: «Платоново изображение путей любви – определение символизма. От влюбленности в прекрасное тело душа, вырастая, доходит до любви к Богу (см.: Платон. Пир, 210a–211d. – С.С.). Когда эстетическое переживается эротически, художественное творение становится символическим <...>. Символ – творческое начало любви, вожак зрелый [7. Т. 2. С. 606].

Вяч. Иванов решительно отмежевывается от французских символистов-декадентов, поэтов-излюбионистов, стремящихся лишь пробудить чувственные ассоциации, заставить разгадать тайну этих субъективных эффектов. «Этот род, излюбленный в эпоху после Бодлера французскими символистами (с которыми мы не имеем ни исторического, ни идеологического основания соединять свое дело), – не принадлежит к кругу символизма, нами очерченному <...>. Мы хотим, в противоположность тем, назвавшим себя “символистами”, быть верными назначению искусства, которое представляет малое и творит его великим, а не наоборот» [7. Т. 2. С. 611]. Дальний предтеча русского символизма, Гете, понимал, что цель истинного символизма – «освобождение души».

Итак, символическое творчество, по Вяч. Иванову, есть смена аполлоновских и дионисийских состояний, единство космических и хаотических переживаний. Подробно процесс творчества с этих позиций описан Вяч. Ивановым в статье «О границах искусства» (1916). Здесь нет надобности

подробно описывать схему символического творчества, предложенную поэтом (см. [7. Т. 2. С. 630–632]). Сконцентрируемся на одном парадоксальном высказывании Вяч. Иванова в конце этой статьи: «Не будем обольщаться: красота не спасет мира» [7. Т. 2. С. 650]. Поэт понимает, что требования, предъявляемые им к художнику-теургу, очень далеки от своей осуществимости, если учесть «современный дух мятежного самоутверждения личности». Но если и возможна красота во спасение, то это красота неземная.

В целом, подводя итог рассуждениям русского символиста о символизме, следует сказать, что явление этой поэтической школы в России, безусловно, не было рядовым, скорее, наоборот: из ряда вон выходящим. Идеи, идеалы и правила, предложенные Вяч. Ивановым, фактически подводят художественное творчество под религиозный канон («О границах искусства») и являются несколько абсолюти-

стскими. Вызывает понимание стремление противопоставить себя французскому декадансу как субъективизму.

Образец символического творчества, созданный Вяч. Ивановым и фактически воплощенный им в стихах, несколько не соответствует образу жизни и нравам поэтического общества того времени, о котором мы узнаем сейчас все больше и больше (дневники Вяч. Иванова [7], дневники М. Кузмина [8], а также [11]). Думается тем не менее, что, оставаясь в рамках художественного творчества, Вяч. Иванов, А. Белый и А. Блок все же воплотили заветы «реалиоризма», создали реалистический символизм, гармонирующий с классическим идеалом русской философии, тогда как творчество французских декадентов послужило благоприятной средой для становления и расцвета французской маргинальной философии конца XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балихов Н.И. Легенда и правда о Бодлере // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. С. 233–287.
2. Балихов Н.И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М.: Наука, 1982. С. 185–300.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
4. Белый А. Сирин ученого варварства. Берлин: Скифы, 1922. 24 с.
5. Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. 480 с.
6. Иванов В.И. Дионис и прадионисийство. Баку: 2-я Гос. типография, 1923. 304 с.
7. Иванов В.И. Собр. соч. В 6 т. Брюссель, 1971–1979. Т. 1–4.
8. Кузмин М. Дневник 1905–1907 гг. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 608 с.
9. Лакз-Лабарт Ф. Musica ficta (фигуры Вагнера). СПб.: Ахюта / Азбука, 1999. 224 с.
10. Нордгу М. Вырождение. М.: Республика, 1995. 400 с.
11. Обатини Г.В. Иванов – мистик (оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)). М.: Новое лит. обозрение, 2000. 240 с.
12. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М.: Наука, 1982. 496 с.
13. Стенун Ф. Портреты. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1999. 440 с.
14. Сычева С.Г. Владимир Соловьев и Вячеслав Иванов. символическо-эротическая эстетика // В.С. Соловьев: жизнь, учение, традиции. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2000. С. 194–199.
15. Энциклопедия символизма / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. М.: Республика, 1998. 429 с.
16. Эткинд Е. Лирика Поля Верлена // Верлен П. Лирика. М.: Худож. лит., 1969. С. 5–23.

Статья представлена кафедрой культурологии и социальной коммуникации гуманитарного факультета Томского политехнического университета, поступила в научную редакцию «Философия» 3 февраля 2004 г.

УДК 13

Т.А. Чухно

К ВОПРОСУ ОБ ОНТОГНОСЕОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ РУССКОЙ ИСТОРИОСОФСКОЙ МЫСЛИ

Предмет научно-исследовательского рассмотрения составляет историософская проблематика в рамках русской философской мысли. Выявляются ментально-ценностные основания отечественной историософии, а также ее метафизическая составляющая. Рассматриваются возможности актуализации историософии в судьбах национальной философии.

Характеризуя русскую философскую мысль, общепризнанный авторитет в сфере гуманитарного знания В.В. Зеньковский выделяет две важнейшие, на его взгляд, черты таковой – антропоцентризм и сплошную историософичность [1. С. 384–385]. В том, что это действительно так, достаточно легко убедиться, заглянув в любую книгу всякого по-настоящему оригинального русского философа и даже просто философствующего ума, будь то, к примеру, П.Я. Чаадаев, В.В. Розанов, Ф.М. Достоевский или Л.Н. Толстой.

В качестве иллюстрации сказанного интерес представляет творческий путь Ф.М. Достоевского. Разочарование в западной цивилизации и возможностях либерального движения, с одной стороны, и обнаружение в себе самом всевозможных видов зла – от глобального сатанинского до мелочного человеческого – с другой, способствовало радикальному изменению его мировосприятия. Отказ от

надежд на либеральное преобразование существующего общественного порядка сопровождался осознанием необходимости очищения собственной души от всякого зла, что и привело его вновь в лоно православной церкви. Необходимость чистой, неоскверненной злом души – таков основной мотив всего творчества Ф.М. Достоевского. Душа, совесть и сердце – вот основные темы всего его творчества. Причем духовные и душевные «составляющие» личности изображаются, как правило, на фоне широкого социального контекста.

Отмеченная специфика отечественной гуманитарной мысли вполне проявилась в середине XIX столетия. Причины таковой усматриваются прежде всего в русской ментальной традиции, основанной на православии и укорененной в ней (западничество мы не рассматриваем как национальную ментальность, поскольку оно и есть умонастроение западное, причем в виде эпитонско-