

М. А. Воскресенская

СИМВОЛИЗМ КАК МИРОВИДЕНИЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Социокультурные факторы формирования
общественного сознания российской
культурной элиты рубежа XIX — XX веков



Москва • «Логос» • 2005

УДК 7.035:947.083

ББК 63(2)5

В86

*Печатается по решению Совета научных кураторов программы
«Межрегиональные исследования в общественных науках»*

Рецензенты:

доктор исторических наук *А.М. Сагалаев*
кандидат исторических наук *Ю.В. Балакин*
кандидат исторических наук *В.Ю. Соколов*

Дочери Дани

В оформлении использован фрагмент картины
Кузьмы Петрова-Водкина «Купание Красного Коня».

Книга распространяется бесплатно

Воскресенская М. А.

В86 Символизм как мировидение Серебряного века: Социо-культурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX веков / Науч. ред. А.Н. Жеравина. — М.: Логос, 2005. — 236 с. — (Золотая коллекция)

ISBN 5-98704-047-7

В монографии представлен опыт междисциплинарного исследования мировоззренческого комплекса представителей культурной элиты российского общества рубежа XIX–XX веков.

Для историков, культурологов и всех интересующихся проблемами истории отечественной культуры.

УДК 7.035:947.083

ББК 63(2)5

- *Мама, а кто такой Демон?*
- *Падший ангел, улетевший от Бога.*
- *Он не любил Бога?*
- *Любил, малыш.*
- *???*

Я не тороплюсь с ответом на твой немой вопрос. Да ты его уже и не ждешь. Ты бежишь по траве навстречу солнцу, упоенная восхитительным и ведомым только ребенку ощущением открытия мира. Угнаться за норовящей упорхнуть бабочкой для тебя сейчас куда важнее и интереснее, чем мудрствовать над вопросом, в самом ли деле все богоборчество Демона – лишь скитания мятущегося духа между Небом и Землей в поисках самого себя, или просто так хочется думать...

Наблюдая тщетные усилия бабочки избежать твоей жизнерадостной охоты, я размышляю о тех временах, когда будет тебе чуть больше лет, чем сегодня. Однажды, вновь очарованная образом, заворожившим тебя когда-то в детстве, ты откроешь мамину книгу и войдешь в «лиловые миры» Серебряного века. И вдруг поймаешь себя на мысли, что Серебряный век – тот же Демон, поверженный, но не проигравший, прекрасный и обреченный, как цветок над бездной, дарованный нам не то в назидание, не то в утешение...

ISBN 5-98704-047-7

© М.А. Воскресенская, 2005
© АНО «ИНО-Центр (Информация.
Наука. Образование)», 2005
© «Логос», 2005

*Перевоороты, происходящие в нашем мире,
и сдвиги в нашем сознании суть одно и то же.*

К.Г. Юнг¹

ВВЕДЕНИЕ

Поэт и мыслитель Серебряного века, символист Вячеслав Иванов однажды заметил: «...Историческая действительность никогда не выразит своей эпохи полнее и вернее, чем гениальные творения духа, в ней возникшие, — именно потому, что они говорят иное и большее, нежели действительность»². Серебряный век не мог не породить подобной мысли, ибо эта культурная эпоха выражала себя прежде всего эстетически.

Серебряный век — это сложное идейно-эстетическое образование, в чем-то противоречивая, но пронизанная неким единством система. Он сложился в определенных конкретно-исторических условиях, вызвавших к жизни уникальное, неповторимое миропонимание. Но вместе с тем с точки зрения культурной природы совершенно очевидна внутренняя близость Серебряного века западноевропейской романтической традиции, начало которой было положено на стыке XVIII—XIX столетий. Серебряный век, как и эпоха романтизма, содержит в себе амбивалентность изживания традиционализма и одновременного возвращения к некоторым аспектам традиционалистского духовного опыта.

Процесс вытеснения из жизненного уклада общества архаических и традиционалистских черт был в России сильно затянувшимся и мучительным. Однако на рубеже XIX и XX веков он значительно интенсифицировался, о чем свидетельствуют не только эконо-

номические и социально-политические факторы, но и культурные. В частности, специфическим показателем складывания постфеодального общества можно считать возникновение в России антропософской и религиозно-философской (но не догматической) мысли, а также появление новых веяний в искусстве, приверженцы которых отстаивали право творца на свободное обращение с жизненным материалом, на пересоздание жизни. Сама присущая эпохе апология Творчества (в широком смысле) может рассматриваться как акт отказа от традиционализма с его канонами. Все это знаменовало собой расцвет неоромантизма в русской культуре, который произошел после отмены крепостного права, в период бурного, пусть и достаточно уродливого, развития капиталистических отношений и начавшейся эмансипации личности. Эти моменты также сближают Серебряный век с эпохой романтизма.

В русской культуре наиболее полно и всесторонне романтические тенденции нашли свое воплощение в символизме. Подобно романтизму в западноевропейской культуре, русский символизм выступал не только в сугубо эстетической ипостаси, но как историко-культурное образование, базировавшееся на специфическом мировидении. И это вызывает необходимость исследования его не с точки зрения отдельных видов искусства или локальных доминантов культуры, но в аспекте философии культуры как таковой. Русский символизм должен рассматриваться в широком контексте — контексте жизни и философско-эстетической мысли начала века, а не в кругу литературно-художественных течений «на фоне эпохи».

Для историка, в отличие от искусствоведа, первостепенное значение приобретает то обстоятельство, что художественный метод, направление, стиль и другие инструментальные эстетические категории — это не только способ творчества, но и выражение миропонимания художника, а через него — характера мышления эпохи и мироощущения определенного социума. Данная посылка сосредоточивает исследовательское внимание не на истории искусства и литературы, а на истории духовного бытия нации.

Необыкновенный культурный взрыв «русского духовного ренессанса» побуждает задуматься о том, что происходившие на рубеже XIX—XX веков переломные процессы в жизни российского общества не исчерпывались экономическими или политическими переменами. Одна из принципиальнейших характеристик *fin de siècle* — смена нравственно-целевых установок, мировоззренческой парадигмы и характера сознания определенной части рус-

¹ Юнг К.Г. Проблема души современного человека // Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 216.

² Иванов В.И. Спорады // Иванов В.И. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. СПб.: Оры, 1909. С. 339.

ской интеллигенции. Иными словами, в ту пору происходил тектонический ментальный сдвиг, характер которого наиболее адекватно раскрывается не в политических и экономических документах, а в памятниках духовного наследия.

Обращение к духовному наследию делает более объемным наше историческое зрение. Подлинно глубокое и всестороннее осмысление самих судьбоносных исторических процессов, самих отношений между различными социальными группами невозможно без учета контекста духовной жизни общества. Ведь культурное явление — это не просто второстепенный элемент общественной жизни, возникающий на определенном историческом фоне. Это — неотъемлемая составляющая исторической эпохи, ее непосредственное и, может быть, наиболее адекватное выражение, основной показатель ее психологического климата, состояния умов и нравов. Возникновение художественных традиций прямо соответствует принципам и способам мышления данной эпохи. Изучение культурных феноменов дает возможность многогранного осмысления порождающих и сопровождающих (т.е. параллельно с ними развивающихся) контекстов.

Существует большой соблазн трактовать складывание Серебряного века как прямое следствие «Великих реформ» подобно тому, как порой романтизм выводится непосредственно из Французской революции. Наличие здесь определенных причинно-следственных связей несомненно, однако их характер не столь поверхностен. Глубинные причины рождения «русского культурного ренессанса» следует искать не в экономике или политике. Не они, взятые сами по себе, направляли развитие культурных процессов, так же как и духовное творчество не было первопричиной происходившего в экономической и социально-политической областях. Облик процессов, протекавших во всех сферах общественной жизни, определялся характером мировидения, менталитетом тех или иных социальных групп и общества в целом.

Кризисность исторической ситуации проявлялась и на этом уровне тоже. Внешние события сопровождалась переломом в сознании. И это выводит культурологические изыскания на проблему исторического выбора, вставшего перед страной на рубеже XIX и XX веков. Характер ментальных процессов влиял на определение путей дальнейшего развития России. Экономика и политика, без учета интеллектуальных, нравственных, психологических, духовно-творческих факторов, не могут дать исчерпывающего ответа на вопрос, почему история сложилась именно так, как сложи-

лась. Выбор, предопределивший всю историю России в XX веке, зависел прежде всего от состояния умов, от самосознания общества.

Самосознание — движущая сила духовной жизни. Это совокупность психологических, нравственных и интеллектуальных процессов, выражающихся в политических убеждениях, иерархии нравственных ценностей, эстетических символах, общественной позиции, социально-психологических установках. Особый смысл в данном случае приобретает самосознание культурной элиты общества, то есть наиболее духовной, мыслящей и образованной среды. В ее вариантах ответов на «проклятые вопросы» эпохи лежат истоки многих последующих исторических событий. Многие в начале XX века зависело от того, как протекал процесс переструктурирования в среде интеллигенции, какие силы и тенденции внутри этого общественного слоя оказались более жизнеспособными, сыграв тем самым решающую роль в истории страны. Самосознание культурной элиты — ведущий компонент духовного творчества. Оно заявило о себе в условиях, когда интеллигенция была оторвана от действительного участия в государственном строительстве и народной жизни и тем не менее ощущала себя участником и вершителем национальной судьбы. Осмысление духовного состояния общества, проясняя характер самосознания интеллигенции, по-своему освещает вопрос о ее роли в жизни России и ответственности за исторические судьбы страны. Восстановление же истории духовного бытия нации требует обращения к интеллектуальному и художественному творческому наследию, поскольку оно является своеобразным репрезентантом образа мыслей эпохи.

Применительно к Серебряному веку пристального внимания в этом плане заслуживает символизм — доминанта данной культурной эпохи, наиболее влиятельный ее духовный фактор и наиболее адекватный способ ее художественного самовыражения. Движение символизма стало в России масштабным культурным феноменом, охватившим разные виды искусства и сферу теоретической мысли, оказав существенное влияние на развитие русского и мирового художественного и философского сознания. Однако феномен этот не должен трактоваться как сугубо эстетическое явление. Символизм — это не столько профессиональный слой общества и продукт его деятельности, сколько своеобразная духовная общность, сложившаяся на основе схожего умонастроения. Понимание самой эстетической ипостаси символизма может

строиться лишь на основе анализа комплекса ведущих идей, составляющих сущность мировоззрения символистов. Символистская среда — это специфическая страта общества, особый социокультурный феномен. Представители движения входили в определенный социум, составляя часть духовной элиты русского общества рубежа веков. Их творчество и образ жизни ярко характеризуют особенности мировоззрения нового типа интеллигенции, сложившегося в эпоху Серебряного века. Аналитическое исследование различных аспектов мировоззренческого комплекса русских символистов позволяет приблизиться к прояснению вопроса о месте и роли культурной элиты Серебряного века в историческом выборе, сделанном страной в начале XX столетия.

Далеко не нова мысль, что символизм в России являл собой некую культурную целостность, не исчерпывавшуюся рамками литературно-художественного направления, но представлявшую определенную духовно-мировоззренческую общность, которая базировалась на особом мировидении. Однако по сей день практически не встречается отдельных трудов, специально посвященных этому кругу вопросов. Историографическая ситуация, сложившаяся вокруг заявленной проблематики, неоднозначна. С одной стороны, исследовательская литература в данной области весьма обширна как у нас, так и за рубежом. Да и складываться она начала едва ли не с момента зарождения символизма и Серебряного века. Но, с другой стороны, все более явственно ощущается недостаточность теоретических выводов, широких культурологических обобщений относительно истории затронутых явлений.

Символизм до сих пор, даже в работах последнего времени, рассматривается только как эстетическое течение³. Причем его изучение ведется по отраслям гуманитарного знания и почти исключительно искусствоведами и литературоведами. Историки и философы обращаются к исследованию культуры Серебряного века значительно реже. Целостной, синтезирующей картины, воссоздающей облик культурной эпохи и символизма как ее центрального духовного феномена, пока так и не сложилось. Если о последнем и говорится как о некоей духовной общности, то только декларативно, без стремления сколько-нибудь развить эту мысль. Вместо попыток определить глубинную основу символизма, а вместе с нею и культурную природу Серебряного века в целом, из работы в работу кочует избитое наблюдение о сходстве некоторых процессов в ли-

³ См., напр.: Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. С. 270.

тературе и различных видах искусства, описываемых «на фоне эпохи» начала XX века. Однако такое положение дел в исследуемом вопросе имеет свои объективные причины.

Накопление материала о культурных процессах конца XIX — начала XX столетий и начальные попытки его осмысления осуществлялись еще современниками эпохи. Первой на новые веяния в культуре откликнулась литературно-художественная критика. Поскольку рождение этих веяний происходило буквально на ее глазах, трудно в ту пору было бы ожидать по их поводу каких-то научно-теоретических выкладок. Зарождавшиеся процессы и феномены еще только вступали в стадию самоопределения, и потому в откликах на их появление не разграничивались понятия «символизм», «модернизм», «декаданс», хотя позднее стало очевидным, что под «декадентами» у критики чаще всего подразумевались именно символисты.

Во всех литературных и эстетических лагерях «декадентство» поначалу было встречено в штыки. Не было сколько-нибудь значительного журнала, газеты в Москве и Петербурге, которые бы не откликнулись на брюсовские сборники «Русские символисты» или брошюру Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Единодушное отрицание «новой поэзии» не содержало в себе глубокого анализа, стремления понять сущность «декадентства» как литературного, эстетического и социального явления. И происходило это по вполне понятной причине: требовалась определенная временная дистанция для подлинного философского и научного осмысления сути символистского движения. Непривычный круг образов, требование радикального обновления языка и содержания искусства, а подчас откровенный эпатаж многих шокировали. Нередко критика сводилась к постановке диагноза символистам как людям, якобы психически нездоровым. Этому вопросу, к примеру, посвятил свойopus известный в Москве врач Н. Баженов (к слову сказать, впоследствии весьма увлекшийся модернистским искусством)⁴. Широко известны едкие пародии Вл. Соловьева (1894–1895), которого «младшее» поколение символистов будет считать своим предтечей⁵.

⁴ См.: Баженов Н. Символисты и декаденты: психиатрический этюд. М.: Б.и., 1899. 33 с.

⁵ См.: Соловьев В.С. Русские символисты // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 506–517.

Позицию «старого» реализма выразил Л.Н. Толстой в трактате «Что такое искусство?» (1898). Он считал декадентство явлением художественно и философски несостоятельным. Философских предшественников русских символистов — Шопенгауэра, Ницше, Вагнера — объявил болезненным явлением в духовной жизни Европы. Писатель утверждал, что современное ему искусство перестало быть важным общественным делом, превратилось в забаву, ушло от острых проблем современности в область формальных исканий. Он не принял взгляда на красоту как проявление абсолютно совершенного, считая эту идею подменой нравственности. Искусство в декадентском проявлении, в его глазах, достигло «последней степени бессмыслия»⁶.

Народническая критика восприняла символизм («декадентство») как новый вид порока, вроде пьянства или наркомании. Однако отдельные представители этой литературной группировки выдвинули более объективные оценки, предложили более глубокие суждения. Наибольшего внимания сегодня заслуживают отзывы Н.К. Михайловского. В 1893 году он написал ряд статей о французском символизме и его «русском отражении», каковым он считал упомянутую выше книгу Д. Мережковского. Н.К. Михайловский не относил себя к знатокам и любителям «новой поэзии», не принимал мистицизма и усложненного художественного языка символистов, но возражал против поголовного объявления всех их пациентами с психической патологией. Он выступал против узкой и односторонней оценки этого явления, которое считал не только литературным, но и общественным. Уже в 1893 году критик признал за символизмом значение влиятельной художественной школы, выражающей общий дух исторического момента. Н.К. Михайловский совершенно точно вскрыл генезис символизма, определив его как реакцию против натурализма и позитивизма⁷.

Резко отрицательное отношение к модернистскому искусству выказывала марксистская критика, осуществлявшаяся к тому же исключительно с классовых позиций. Основное внимание ее представители уделяли идеологическому разоблачению декадентства.

⁶ См.: Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Гослит., 1951. Т. 30. С. 27–203.

⁷ См.: Михайловский Н.К. Макс Нордау о вырождении // Полн. собр. соч. СПб.: Изд. Н.К. Михайловского, 1909. Т. 7. Стб. 494–513; Он же. Декаденты, символисты, маги и проч. // Там же. Стб. 512–520; Он же. Русское отражение французского символизма // Там же. Стб. 519–547; Он же. Еще о декадентах, символистах и магах // Там же. Стб. 546–589.

Они верно подмечали, что декаданс — это порождение исторической эпохи, возникшее из неудовлетворенности буржуазным образом жизни. Однако, с точки зрения марксистов, новые течения в искусстве и литературе сами явились детищем буржуазного строя и сложились прежде всего как реакция против освободительных устремлений и классовой борьбы пролетариата. Не приветствовали марксисты и того, что декаденты отвергли гражданский пафос русского реализма, его представления о передовой роли художника — учителя жизни, содействующего общественному прогрессу.

Искусство «этой болезненно-извращенной школы» представители данной группы критиков считали бессодержательным, формалистичным и подражательным; внимание к внутреннему миру человека — бегством от общественных идеалов в «духовные подвалы»; интимные движения души — предметом, недостойным художественного воплощения. Не жалея уничижительных эпитетов, марксисты повторяли расхожий тезис о психическом нездоровье декадентов, называя их порочными, бездарными анархистами в области искусства и морали. Они относили образованнейших людей своего времени, культурную элиту общества к категории «интеллигентного мещанства», или «оскудевающей интеллигенции». Они выдвигали ей обвинения в продажности западному капиталу, в «духовном мародерстве», осуждая позицию неполитизированной интеллигенции по отношению к революции⁸.

Общий первоначальный вывод критики сводился к обвинениям русских «декадентов» в компиляции идей и настроений западных символистов — «проклятых поэтов», Метерлинка, Малларме... Но постепенно приходило осознание, что русское декадентство уходит корнями в российскую почву; что это не результат вырождения русской поэзии или отражение тусклого безвременья, а реакция на обветшавшие позитивистские идеи и порождение социально-исторического процесса. А. Климентов вскрывая романтический характер декадентства (с которым он, как и многие, отождествлял символизм), подчеркивал, что оно стало результатом поисков но-

⁸ См.: Горький М. Поль Верлен и декаденты // Собр. соч.: В 16 т. М.: Правда, 1979. С. 181–194; Плеханов Г.В. Искусство и общественная жизнь // Плеханов Г.В. Избранные философские произведения: В 5 т. М.: Соцэкгиз, 1958. Т. 5. С. 686–748; Он же. Евангелие от декаданта // Русская литературная критика конца XIX — начала XX века: Хрестоматия / Сост. Соколов А.Г., Михайлова М.В. М.: Высш. шк., 1982. С. 74–79; Воровский В.В. В кривом зеркале // Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство. М.: Искусство, 1975. С. 202–205; Он же. В ночь после битвы // Там же. С. 172–188; Он же. О «буржуазности» модернистов // Там же. С. 188–196.

вых основ мирозерцания, что это бунт человеческой души против «мертвящей логики» разума⁹. Близкий к символистским кругам М. Гофман настаивал на том, что романтические настроения русского декадентства явились отражением тревожного характера переходной эпохи и свойственного ей мистицизма¹⁰.

Представитель академического литературоведения, известнейший на рубеже веков профессор, С.А. Венгеров настаивал на необходимости анализа общественных условий, породивших декадентство, не впадая при этом в крайность подчинения литературного процесса теориям экономического материализма. Он характеризовал новейшие литературные течения как неоромантизм и тем самым первым ввел данный термин в научный оборот. Это понятие, с его точки зрения, указывает на общность психологии эпохи, общность ее настроений. Тем самым был сделан важнейший вывод для осмысления культурной природы Серебряного века. Правда, С.А. Венгеров распространял его достаточно узко — лишь на литературный процесс¹¹.

Веховская идеология чрезвычайно интересовалась модернистскими течениями (в период ее становления и расцвета представленными фактически одним символизмом) и имела с символизмом немало точек соприкосновения. Общим у них было отрицание классового подхода к общественной жизни, общими — религиозно-нравственные искания. Символизм мыслился деятелями «нового религиозного сознания» не как литературная школа, а как орудие познания сокровенной сущности мира и основа общественной жизни, поскольку он углублял эстетические проблемы до религиозно-философских. Н. Бердяев считал, что будущее искусства за символизмом, из которого вырастает теургия. В первые годы нового столетия он заявлял: «Очень высоко ставлю так называемое декадентское искусство, считаю его единственным настоящим искусством в нашу эпоху»¹². Этот отзыв содержит не только

⁹ См.: *Климентов А.* Романтизм и декадентство: Философия и психология романтизма как основа декадентства (символизма). Одесса: Тип. Л. Нитче, 1913. С. 10.

¹⁰ См.: *Гофман М.* Романтизм, символизм и декадентство // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб.: Изд-во М.О. Вольфа, 1908. С. 12, 23.

¹¹ См.: *Венгеров С.А.* Этапы неоромантического движения: Статья первая // Русская литература XX века: 1890–1910. М.: Мир, 1914. Кн. 1. С. 1–54; *Он же.* Этапы неоромантического движения: Статья вторая // Там же. Кн. 6. С. 209–240.

¹² *Бердяев Н.А.* Декадентство и мистический реализм // Бердяев Н. Духовный кризис интеллигенции: Статьи по общественной и религиозной психологии (1907–1909). СПб.: Общественная польза, 1910. С. 16.

оценку; он отражает духовное родство творцов культуры Серебряного века, к какой бы области общественного сознания ни относилась их деятельность. Близкие символизму мысли развивались философам и годы спустя в эмиграции¹³.

После Октября в сфере культурных исследований возобладала традиция марксистско-ленинской эстетики. Ведущими стали мотивы резкого неприятия ко всему, что вступало в конфликт с заветами соцреализма и с ленинским принципом партийности. Политические выпады, сарказм вместо серьезного анализа можно назвать определяющей чертой трудов советских эстетиков, изучавших модернистское искусство. В частности, А.В. Луначарский, нелицеприятно отзывавшийся о декадентах еще в пору расцвета символизма, в 20 — 30-е годы вновь повторял весь набор большевистских штампов об общественной опасности и художественной несостоятельности модернизма¹⁴.

Вместе с тем с течением лет, все более отдалявших ученых от непосредственного наблюдения эпохи порубежья, для подлинных исследователей складывалась возможность вдумчивого изучения культуры Серебряного века «на расстоянии». Первой (и на долгие годы единственной) попыткой глубокого философского осмысления сущности и содержания символистского движения стала статья В.Ф. Асмуса «Эстетика русского символизма»¹⁵. На этой работе, написанной в 1937 году, лежит отпечаток времени. Однако наряду с не выдерживающими сегодня никакой критики утверждениями о генетическом родстве символизма с реакционнейшими течениями буржуазной мысли, в том числе идеологией фашизма, она содержит важные концептуальные положения. Изначальной посылкой рассуждений исследователя был тезис о том, что символизм являлся не только поэтическим течением, но и философским. В.Ф. Ас-

¹³ См., напр.: *Бердяев Н.А.* Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. М.: Наука, 1990. С. 245–246, 260; *Он же.* Смысл творчества: Опыт оправдания человека // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 37–341.

¹⁴ См.: *Луначарский А.В.* Леонид Андреев: Социальная характеристика // Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 1963. Т. 1. С. 418–424; *Он же.* Борьба с мародерами // Там же. С. 425–429; *Он же.* В.Я. Брюсов // Там же. С. 430–439; *Он же.* В. Брюсов и революция // Там же. С. 440–455; *Он же.* Искусство и его новейшие формы // Там же. 1967. Т. 7. С. 341–371.

¹⁵ См.: *Асмус В.Ф.* Эстетика русского символизма // Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М.: Искусство, 1968. С. 531–609.

мус отмечает, что его представители ставили задачи не только формально-художественные, но в первую очередь практические — философско-исторические, этические, общественно-политические. Исходя из этого, философ характеризует символизм как один из важнейших фактов общественного развития и расчленения русской интеллигенции начала XX века. Необходимо подчеркнуть, что все свои глубокие наблюдения и теоретические выводы исследователь осуществлял, как и в случае с С.А. Венгеровым, лишь в рамках литературного процесса. Эта узость взгляда на универсальное культурное явление объясняется, видимо, той исключительной ролью, которую литература испокон веков играла в русской культуре. Тем не менее при всей необходимости учета опыта В.Ф. Асмуса подобная одномерность в трактовке символизма должна быть изжита.

Упомянутая статья явилась едва ли не единичным примером исследования русского символизма в советской историографии сталинского периода. По большому счету, символизм, как и многие другие явления культуры рубежа веков, выпал из круга научных интересов на долгие десятилетия. Творчество представителей Серебряного века изучалось фрагментарно и тенденциозно. Многие имена попали под запрет или просто замалчивались. Официально признавались художники, либо принявшие советскую власть, либо сохранившие в своем творчестве более или менее отчетливо выраженную связь с реалистической традицией. При этом в критической и исследовательской литературе обычно подчеркивалось, что они «сумели преодолеть» влияние символизма. Их принадлежность к символизму расценивалась как безусловно ошибочный факт творческой биографии.

Интерес к данному кругу культурных явлений заметно оживился в период «оттепели». Однако культура Серебряного века по-прежнему настолько не отвечала «духу времени», что актуальность ее изучения еще не слишком ощущалась. Следовательно, пока рано было ожидать в этом плане по-настоящему новых подходов и концептуальных разработок. По сравнению с работой В.Ф. Асмуса советская историография в последующие годы не внесла в теоретическую разработку проблем символизма практически ничего нового. В лучшем случае в позднейших работах повторялись высказанные философом мысли или развивались отдельные аспекты поставленных им вопросов. Подчас размышления исследователей сводились к утверждениям, что сущность философии символиз-

ма заключается в «развернутом наступлении на ленинскую теорию отражения», а цель его приверженцев, подобно сторонникам «нового религиозного сознания», состоит в ослаблении классовой борьбы пролетариата. В близости идей символизма и веховства усматривалась особая общественная опасность. Пафос подобных работ заключался в попытках «доказать» разрушительность воздействия на литературу и искусство религиозно-мистических идей. Все это подавалось в советской историографии как «забвение гуманистических идеалов». Вплоть до 90-х годов философские и творческие концепции модернистов (и символистов в том числе) интерпретировались как «идейные тупики», «духовные заблуждения», следование «ложным историческим принципам», «искажение национального духа» и т.п.¹⁶

«По традиции» критика символистского мировоззрения осуществлялась на основе литературных трудов. По-своему это правомерно, поскольку теоретиками движения были именно литераторы. Однако для полноты картины необходимо учитывать, что символизм выразил себя, помимо теоретизирования, и в художественном творчестве, причем относящемся к различным видам искусства. Это обстоятельство вынуждает исследователя обращаться и к работам в области искусствознания.

Труды отраслевых специалистов в области литературоведения, искусствоведения, театроведения, музыковедения, в отличие от работ философов и эстетиков, были менее идеологизированными и, как следствие, демонстрировали более конструктивные и предметные подходы. Большая заслуга советских исследователей 60–80-х годов, изучавших историю культуры рубежа веков, состоит уже в том, что они собрали и систематизировали обширный фактический материал. Они вернули из забвения огромный пласт отечественной культуры, тем самым опровергнув устоявшееся на определен-

¹⁶ См.: Манторов Г.В. Философские основы русского символизма (к постановке вопроса) // Учен. зап. МГПИ им. Ленина. 1970. Вып. 372. С. 58–76; Казин А.Л. Неоромантическая философия художественной культуры (к характеристике мировоззрения русского символизма) // Вопросы философии. 1980. № 7. С. 143–154; Кувакин В.А. Религиозная философия в России. М.: Мысль, 1980. 309 с.; Дуденков В.Н. Философия веховства и модернизм. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. 159 с.; Цвик И.Я. Религия и декадентство в России. Кишинев: Штиинца, 1985. 191 с.; Исаев И. Русская буржуазная культура начала XX века: эстетические тенденции и тупики развития // Социально-культурный контекст искусства: историко-теоретический анализ. М.: Б. и., 1987. С. 134–152; Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. 320 с.

ном историческом этапе мнение, что в ряду культурных процессов начала XX века научного внимания заслуживают лишь реалистические тенденции и революционно-демократическая тематика. Особое значение для историко-культурного исследования имеет опора на те из этого круга работ, в которых содержится не просто описание художественных феноменов, но и их контекстный анализ, попытка осмысления общекультурных процессов рубежа веков, размышления об их глубинной адекватности мировоззренческим сдвигам и общественному климату эпохи¹⁷.

Вместе с тем авторы подобных трудов решают все же свои узкопрофессиональные задачи. Отраслевой принцип изучения культуры необходим, но недостаточен. Для широких теоретических обобщений требуются синтезирующие междисциплинарные методы исследования. Шагом в этом направлении можно назвать работу А. Мазаева «Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма». В ней анализируются эстетические концепции не только символистов-литераторов, но и композитора А. Скрябина. Но и этот подход достаточно узок. К тому же исследование сосредоточено лишь на одном из аспектов философии символизма¹⁸.

Процесс накопления эмпирического материала по истории Серебряного века значительно интенсифицировался в 90-е годы. В исследованиях и учебных пособиях появился сам термин «Серебряный век», ранее практически не использовавшийся, хотя критерии единства этой культуры в науке еще не утвердились. Для историков, изучающих эпоху «русского духовного ренессанса», не осталось запретных тем и имен. Значительно расширились источниковая база и тематика исследований. Однако по-прежнему фактографическое изучение преобладает над проблемным. Нельзя сказать, что теоретические проблемы совсем не ставятся. Но общая исследовательская направленность, наблюдаемая сегодня в этой области, носит скорее оценочный характер: то, что раньше определялось как «декаданс» (упадок),

¹⁷ См.: *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Сов. художник, 1980. 262 с.; *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М.: Искусство, 1988. 285 с.; *Ермилова Е.В.* Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989. 176 с.; *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.

¹⁸ См.: *Мазаев А.И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. 324 с.

трактуются сегодня как «ренессанс» (возрождение)¹⁹. Остается надеяться, что вполне закономерный процесс смены знаков в сфере изучения Серебряного века является необходимым моментом, предваряющим неизбежное появление в будущем фундаментальных историко-культурных трудов.

Современные оценки отечественных исследователей близки взглядам зарубежной и эмигрантской историографии, которая всегда считала творчество Серебряного века самым ценным в русской культуре XX столетия, а символизм — центральным духовным феноменом этой культурной эпохи. И здесь прослеживается та же тенденция отраслевого или персонального исследования символизма. Работы нередко констатируют тезис о целостности символизма, но при этом посвящены отдельным сторонам символистской эстетики²⁰. Как и в отечественной науке, на Западе пока нет трудов, специально посвященных истории русского символизма как целостного культурного явления во всей совокупности его составляющих, как нет и определения, именно с этих позиций характеризующего русский символизм.

В современной исследовательской литературе все чаще встречается мысль, что русский символизм — это метахудожественное явление, которое целесообразно исследовать парадигмально: во взаимосвязи документов художественного мышления и доминантно-теоретических дискурсов²¹. Однако пока эти призывы остаются лишь благим пожеланием. Назревшая в науке потребность культурологических обобщений диктует необходимость рассмот-

¹⁹ См.: *Дмитриев В.* ПоЭТИКА: (Этюды о символизме). СПб.: СПб. филиал журнала «Юность», 1993. 183 с.; *Эткинд А.* Содом и Психей: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ Гарант, 1996. 413 с.; *Кондаков И.В.* Введение в историю русской культуры. М.: Аспект-Пресс, 1997. 687 с.; *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. М.: Изд-во МГУ, 1993. 320 с.; *Мандельштам А.И.* Серебряный век: русские судьбы. СПб.: Предприниматель Громов А.А., 1996. 320 с.

²⁰ См.: *Эткинд Е.* Единство «серебряного века» // Звезда. 1989. № 12. С. 185–194; *Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка.* М.: Республика, 1998. 429 с.; *История русской литературы: XX век: Серебряный век.* М.: Прогресс-Литера, 1995. 704 с.; *Хансен-Леве О.* Концепции «жизнетворчества» в русском символизме начала века // Блоковский сборник. Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1998. Т. 14. С. 57–85; *Пайман А.* История русского символизма. М.: Республика, 2000. 415 с.; *Hutchings St.C.* Russian Modernism: The Transfiguration of the Everyday. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 220 p.

²¹ См., напр.: *Кондаков И.В.* Русский символизм // Культурология: XX век: Энциклопедия. СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. Т. 2. С. 203.

рения не только самого символизма, но и некоторых специальных вопросов. Прежде всего, сосредоточенность на культурно-ментальном проблемном поле требует коснуться вопроса о типологии сознания. Различные его аспекты освещаются в трудах известных культурологов и психологов²². Не менее важен вопрос об особенностях менталитета русской культуры, который помогают прояснить работы признанных авторитетов в данной области. Среди них принадлежащие не только нашим современникам, но и творцам Серебряного века, что в контексте заявленной проблематики приобретает особую ценность²³. Попытки определения культурной природы Серебряного века, а также выяснения мировоззренческих и эстетических корней русского символизма были бы несостоятельны без общетеоретического осмысления сущности символистско-романтического мировидения, а значит, без рассмотрения символизма в западноевропейской культуре и романтизма как его духовной основы. Этой тематике посвящен солидный массив научной литературы в отечественной и зарубежной гуманитаристике²⁴. Наконец, для воссоздания событийной истории русского символизма необходимо учитывать не только исследовательскую, но и науковедчес-

²² См.: *Выготский Л.С.* История развития высших психических функций // *Выготский Л.С.* Развитие высших психических функций. М.: Изд-во АПН, 1960. С. 13–223; *Юнг К.Г.* Подход к бессознательному // *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 23–94; *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление // *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-Пресс, 1994. С. 5–372; *Леви-Строс К.* Неприрученная мысль // *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 111–336; *Хейзинга Й.* Осень средневековья. М.: Наука, 1988. 539 с.; *Кессиди Ф.Х.* От мифа к логосу. М.: Мысль, 1972. 312 с.

²³ См.: *Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990. 224 с.; *Лосев А.Ф.* Русская философия // *Лосев А.Ф.* Страсть к диалектике. М.: Сов. писатель, 1990. С. 68–101; *Лосский Н.* Характер русского народа // *Лосский Н.О.* Условия абсолютного добра. М.: Политиздат, 1991. С. 238–360; *Франк С.Л.* Сущность и ведущие мотивы русской философии // *Философские науки.* 1990. № 5. С. 81–91; *Касьянова К.* О русском национальном характере. М.: ИНМЭ, 1994. 367 с.; *Гачев Г.Д.* Образ в русской художественной культуре. М.: Искусство, 1981. 246 с.

²⁴ См., напр.: *Тертерян И.А.* Романтизм как целостное явление // *Тертерян И.А.* Человек мифотворящий. М.: Советский писатель, 1988. С. 14–50; *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. 336 с.; *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. 568 с.; *Пигулевский В.О., Мирская Л.А.* Символ и ирония: (Опыт характеристики романтического мирозерцания). Кишинев: Штиинца, 1990. 168 с.; *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобраз. искусство, 1994. 272 с.; *Berlin Is.* The Roots of Romanticism. Princeton: Princeton University Press, 1999. 160 p.

кую практику, опыт составителей различных трудов справочного характера²⁵.

В целом в отечественной и зарубежной науке проделана огромная исследовательская и науковедческая работа, без которой невозможно было бы осуществление дальнейшей разработки проблематики, связанной с культурой Серебряного века и различными аспектами общественного сознания этой эпохи. В частности, наработанная историографическая база позволяет дать общую характеристику символизма как явления европейской культуры второй половины XIX — начала XX века, выявить историко-культурные закономерности, обусловившие складывание символизма в русской культуре, установить его идейные истоки и параллели, дать анализ мировоззренческого комплекса и социальной базы символистского движения, осмыслить причины его распада. Исходя из этого можно ставить и пытаться решать очередные исследовательские задачи: конкретизировать понятие символизма применительно к русской культуре, определить степень самобытности русского символизма в ряду европейских собратьев и степень органичности этого явления менталитету русской культуры, вскрыть социокультурную природу эпохи Серебряного века в России и показать место русского символизма в этой культуре. Все эти моменты принципиально важны для воссоздания целостной картины русского символизма, предполагающей его анализ как многомерного, многоаспектного феномена.

Осмысление символизма как целостного явления культуры, включающего в себя эстетические, идейно-философские и соци-

²⁵ См.: *Бихтер А.М.* Указатель имен и названий // *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 8. С. 626–751; *Богомолов Н.А.* Комментарии // *Брюсов В.Я.* Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. М.: Сов. писатель, 1990. С. 655–709; *Максимов Д.Е., Помирный Р.Е.* Примечания // *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6. С. 573–646; *Орлов Вл.* Комментарии // *Блок А.А.* Собр. соч.: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 2. С. 749–839; *Стернин Г.Ю.* Краткая летопись художественной жизни: 1907–1914 // *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М.: Искусство, 1988. С. 230–267; *Прянишникова М., Томпакова О.* Летопись жизни и творчества А.Н. Скрябина. М.: Музыка, 1985. 295 с. Приведенный перечень можно дополнить разделом «Хронология» из книги А. Пайман «История русского символизма» (см.: *Пайман А.* История русского символизма. М.: Республика, 2000. С. 319–345). При этом необходимо подчеркнуть, что труд А. Пайман — это не просто собрание фактов, а оригинальное сочинение со своей логикой систематизации материала, собственными критериями его подбора, и потому логичнее отослать читателя к самой работе, чем предлагать ему избранные фрагменты, переструктурированные в соответствии с целями и задачами другого исследования.

ально-психологические аспекты, позволяет не только расширить круг знаний непосредственно о символизме, но и экстраполировать некоторые исследовательские выводы на менталитет творцов «русского культурного ренессанса» в целом, ибо именно символизм послужил фундаментом общей духовной культуры Серебряного века. Поскольку при исследовании специфики символистского мирозерцания, характеризующего особенности образа жизни и умонастроения культурной элиты русского общества рубежа веков, поднимается не искусствоведческая или эстетическая, а социокультурная проблематика, хотя и находящаяся в непосредственной связи с явлениями искусства, то тем самым снимается необходимость подробного рассмотрения всех деталей творчества символистов и индивидуальной творческой эволюции каждого из них. Историко-культурное исследование, в отличие от искусствоведческого, сконцентрировано прежде всего на попытке осмысления внутренней духовной сущности символизма в его синхронном срезе. Но попытке, осуществляемой тем не менее на основе конкретно-исторического и сравнительно-исторического материала.

Столь многоаспектное исследование требует достаточно широкой источниковой базы. Корпус используемых в данных целях источников можно разделить на два основных раздела по типу происхождения. В первый раздел входит мемуаристика, принадлежащая перу современников символистов²⁶. Этот круг источников позволяет раскрыть духовную атмосферу эпохи, а также дает представление о восприятии творчества, образа жизни и идей символистов публикой. Труды, относящиеся к этому разделу, особенно интересны тем, что они, наряду с фактическим материалом и отражением особенностей эпохи, содержат и определенные культурологические и историософские концепции. Зачастую их сложно четко классифицировать, поскольку они могут расцениваться и как источники, и как исследования. Именно современники символистов

²⁶ См.: *Бердяев Н.А.* Самопознание: (Опыт философской автобиографии) // Собр. соч. Париж: YMCA-PRESS, 1981. Т. 1. 425 с.; *Он же.* Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь»: (К десятилетию «Пути») // Н. Бердяев о русской философии: В 2 ч. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. Ч. 2. С. 217–236; *Он же.* Ивановские среды // Русская литература XX века: 1890–1910. М.: Мир, 1916. Кн. 8. С. 97–100; *Степун Ф.А.* Россия накануне 1914 года // Вопросы философии. 1992. № 9. С. 85–120; *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Вильнюс: Б. и., 1991. 601 с.; *Ходасевич Вл.* Некрополь // Серебряный век: Мемуары. М.: Известия, 1990. С. 177–277; *Сабанев Л.* Мои встречи: «Декаденты» // Воспоминания о Серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 343–353.

впервые отчетливо сформулировали концепцию русского символизма как жизнестроительной философии и практики, как способа мыслить, чувствовать и жить. Эта плодотворная идея позволила объяснить многие факты из истории символизма и создать целостную систему представлений о нем. Долгое время сочинения, представленные в данном разделе, были недоступны широкому читательским кругам. В последние годы они начали активно, хотя и бессистемно, переиздаваться.

Второй раздел составляют документы, оставленные самими символистами. Внутри раздела источники распадаются на несколько групп. Одну из них составляет опять-таки мемуарная литература. Знаменитая трилогия А. Белого²⁷ и книга воспоминаний Г. Чулкова²⁸, биографический труд З. Гиппиус²⁹ и мемуары Вл. Пяста³⁰ не только содержат сюжеты из истории символизма, не просто наращивают багаж эмпирических сведений о жизни и быте его деятелей, но погружают читателя в духовный и психологический климат символистской среды. Ценность мемуаров заключается не в точности воспроизведения событий — она как раз нередко может быть поставлена под сомнение и требует проверки и уточнений. Главное в том, что они, даже самые субъективные и лишенные документальности, позволяют воссоздать целостный облик людей и эпохи Серебряного века, запечатлевают эпоху с полнотой, недоступной документам.

В другую группу входят источники личного характера: дневники, записные книжки, переписка³¹. Подобного рода материалы имеют высокий уровень адекватности личности автора. Они с предельной точностью воспроизводят его тип сознания, логику мысли, психологический и нравственный облик. Среди этих источников, вполне типичных и традиционных, своей необычностью вы-

²⁷ См.: *Белый А.* На рубеже двух столетий. М.; Л.: Земля и Фабрика, 1930. 496 с.; *Он же.* Начало века. М.: В/О «Союзтеатр», 1990. 526 с.; *Он же.* Между двух революций: (Воспоминания 1905–1911). Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. XXIV + 503 с.

²⁸ См.: *Чулков Г.И.* Годы странствий. М.: Федерация, 1930. 397 с.

²⁹ См.: *Гиппиус-Мережковская З.Н.* Дмитрий Мережковский // Серебряный век: Мемуары. М.: Известия, 1990. С. 15–110.

³⁰ См.: *Пяст В.* Встречи. М.: Новое лит. обозрение, 1997. 413 с.

³¹ См.: *Блок А.А.* Дневники // Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 19–426; *Он же.* Письма: 1898–1921 // Там же. Т. 8. 771 с.; *Он же.* Записные книжки: 1901–1920. М.: Худож. лит., 1965. 663 с.; *Брюсов В.Я.* Дневники: 1891–1910. М.: М. и С. Сабашниковы, 1927. 203 с.; Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову: 1894–1896 гг.: (К истории раннего символизма). М.: ГАХН, 1927. 81 с.; *Скрябин А.Н.* Письма. М.: Музгиз, 1965. 719 с.

деляются личные записи А.Н. Скрябина, с особой экспрессией раскрывающие характер его мышления. Это не дневники и не законченные философские труды. Это записи мыслей, раздумий о мироздании и своем месте в нем. Часто разрозненные, разбросанные по разным блокнотам, они все же дают представление о мироощущении «философствующего музыканта». Разумеется, эти документы сам автор никогда не намеревался обнародовать. Их собрал и опубликовал М.О. Гершензон уже после смерти композитора. В эту же публикацию включены литературные работы А.Н. Скрябина: либретто незаконченной оперы, стихотворные тексты к некоторым музыкальным сочинениям, на которых также лежит отпечаток его особого мирозерцания³².

Еще одну группу источников составляют теоретические и публицистические труды символистов, а также изложения их публичных выступлений, доклады, материалы дискуссий, нередко облеченные в форму статей для символистской печати. Эти работы помещала символистская периодика. В период расцвета символизма они объединялись в авторские сборники, включались в собрания сочинений³³. В советское время из подобных работ выходили только статьи А. Блока и В. Брюсова. Включенные в собрания сочинений, они были снабжены обширным источниковедческим аппаратом³⁴. Вместе с тем имена подавляющего большинства символистов в лучшем случае замалчивались, а нередко упоминались с единственной целью идеологического «развенчания». Их теоретическое наследие начало активно переиздаваться с начала 90-х годов. Что очень важно, оно при этом подвергается глубокой научной обработке в виде примечаний, комментариев, предисловий и т.п.³⁵

³² См.: Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи: Материалы по истории русской музыки и литературы. М.: М. И. С. Сабашниковы, 1919. Т. 6. Ч. 2. С. 97–209.

³³ См.: *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 13–18; *Иванов В.И.* По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. СПб.: Оры, 1909. 438 с.; *Белый А.* Арабески: Книга статей. М.: Мусагет, 1911. 504 с.; *Он же.* Луг зеленый: Книга статей. М.: Альциона, 1910. 249 с.; Символисты о символизме: Федор Сологуб, Георгий Чулков, Вячеслав Иванов // Заветы. 1914. № 2. С. 71–84.

³⁴ См.: *Блок А.А.* Проза. 1903–1917 // Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 5. 799 с.; *Он же.* Проза: 1918–1921 // Там же. Т. 6. 556 с.; *Брюсов В.Я.* Статьи и рецензии // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. 652 с.

³⁵ См.: *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.; *Брюсов В.Я.* Среди стихов: 1894–1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. М.: Сов. писатель, 1990. 714 с.; *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.; *Мережковский Д.С.* Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М.: Книжная палата, 1991. 351 с.; *Он же.* Больная Россия. Л.: Изд-во ЛГУ, 1992. 269 с.; *Он же.* В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М.: Сов. писатель, 1991. 492 с.

Обращение к историко-культурной проблематике требует также привлечения специфической группы источников, которую составляют художественные произведения символистов. Необходимость их использования логично вытекает из самого предмета исследования, поскольку особенности художественного языка иллюстрируют направленность и стиль мышления авторов произведений литературы и искусства.

Упомянутые выше письменные источники достаточно хорошо известны и давно введены в научный оборот. Но современная духовная ситуация требует их переосмысления, нового прочтения и систематизации. На протяжении длительного периода времени объектом и предметом отечественной исторической науки были «классы», «массы», различные социально-экономические процессы и политические события, анализировавшиеся исключительно с позиций догматически истолкованного марксизма. Культурные явления рассматривались как нечто прикладное к «надстроечной» сфере. Историко-культурные исследования сводились в большинстве случаев к поверхностному псевдоискусствоведческому описанию, подменявшему подлинный научный анализ и серьезное философское осмысление культурных процессов. С расширением тематики исторических исследований, обусловленным возросшим интересом к внутреннему миру человека, к социальной психологии, к вопросам культурного наследия, назрела необходимость дополнить нарративный, фактографический принцип изучения культуры проблемным.

С этих позиций становится очевидным, что история духовной жизни России обладает такой же реальностью и имеет столько же оснований для самостоятельного изучения, что и экономическая или социально-политическая история. Однако для этого недостаточно традиционных социологических подходов. Они должны быть дополнены методами, сложившимися на основе принципов гуманитарного мышления. Эти принципы предполагают при анализе художественной сферы выдвигание в качестве определяющих факторов образа жизни, комплекса доминирующих в социуме идей, коллективных представлений, типичных воззрений и т.п. Долгое время такой подход в марксистской литературе именовался «идеалистическим», в противовес «материалистическим» истолкованиям, исходящим из социологизаторских схем формационной и классовой структуры. Отказ от беспредельного господства в науке экономического детерминизма логично привел к мысли, что

судьбоносные события в истории страны могут и должны освещаться и с точки зрения процессов, происходящих в общественном сознании.

Традиция исследования духовного бытия нации как онтологической субстанции, как самодостаточного и подчиняющегося собственным внутренним законам феномена сложилась еще в дореволюционной историософии. Многие мыслители Серебряного века, в частности Н. Бердяев, сделали основным предметом своих размышлений несобытийную историю, уделяя особое внимание сфере духовного творчества. Среди историков, начинавших свой научный путь в советское время, этой проблематикой занимаются медиевисты, прежде всего А.Я. Гуревич и Л.М. Баткин, но они работают не на отечественном материале. Подлинными историками русской культуры скорее следовало бы назвать филологов: Д.С. Лихачева и представителей тартуско-московской школы семиотики — Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского и др. Настало время присоединиться к изысканиям в этой области и профессиональным историкам.

Уместнее всего предпринимать их в рамках историко-культурологического исследования, в центре внимания которого находится такой компонент художественного процесса, как духовное состояние общества. Его характеризуют система ценностей, строй отношений художника и публики, формы взаимоотношений внутри художественной среды, постановка и решение художниками насущных вопросов времени. Художественный язык всегда адекватен духовной ситуации времени. Именно мировидение, особенности общественной и духовной жизни эпохи управляют художественным процессом. На рубеже XIX и XX столетий происходила смена доминирующего стиля культуры, мировоззренческого и художественного видения целого поколения. Складывание символизма — это констатация глобальной перестройки, глубоких изменений в духовной жизни, несмотря на относительную немногочисленность и элитарность участников движения. Все эти процессы требуют специфических, нетрадиционных подходов и методов научного осмысления.

Предметная область подобного исследования — история культуры, понятая как история ментальностей. То есть термин «культура» в данном случае трактуется в широком семиотическом смысле: «как система отношений, устанавливаемых между человеком и миром. Эта система, с одной стороны, регламентирует

поведение человека, с другой — определяет то, как он моделирует мир»³⁶.

Исходя из вышесказанного, изучение художественного творчества в историческом исследовании предпринимается не ради описания особенностей художественного языка и творческого метода (это прерогатива искусствоведов), а с целью вскрытия глубинных причин изменений, происходивших в искусстве и литературе. Такой причиной являются изменения в сознании, что неизбежно ведет к перестройке всего жизненного уклада человека и общества. Внешние события — это отражение внутренней жизни. Как несводима человеческая жизнь к физиологии, так несводима жизнь общественная к социально-политическим и экономическим процессам. Более того, все процессы, происходящие в экономике, социальной жизни, политике, психологии индивида и социума, языке, искусстве и т.д., восходят к какой-то общей основе. Видимо, это и есть культура. Культура, вне зависимости от конкретной дефиниции, — это производное сознания. Явление культуры — не пассивный носитель информации, но осмысленная ее передача. Это вместилище мировидения. Исследование явления культуры — это интерпретация смысла определенного взгляда на мир. Следовательно, предметным полем историко-культурологического исследования является не внешне-событийная, а внутренне-смысловая история.

Суть культурологического подхода к гуманитарному исследованию раскрывает Л.М. Баткин: «Предметом рассмотрения культурологии выступает не совокупность отдельных, параллельных, пусть и сопряженных, сфер “истории” искусств, литературы, науки и т.п. вместе с историческим “фоном”, но сквозная умонстроенность, таящаяся в глубине всех этих сфер, их жизнестроительная направленность, их структурная общность»³⁷. Исследование, осуществляемое с таких позиций, требует применения различных методов в рамках междисциплинарного синтеза. Применительно к заявленной проблематике сравнительно-исторический метод необходим для установления специфики русского символизма по сравнению с западным. Историко-психологический метод применяется для

³⁶ Успенский Б.А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 277.

³⁷ Баткин Л.М. О некоторых условиях культурологического подхода // Античная культура и современная наука. М.: Наука, 1985. С. 306.

исследования вопроса о типологии сознания, а также для выявления существенных черт менталитета русской культурной элиты Серебряного века и анализа самочувствия творческой личности той поры. Посредством этого метода анализируются причины и условия формирования символистского мироощущения. Контекстный анализ позволяет раскрыть общую духовную атмосферу рубежа веков и определить характер взаимодействия символизма с эпохой, то есть проследить его связь с общекультурными и социальными сдвигами, происходившими в конце XIX — начале XX века, с религиозными, нравственно-этическими, художественными исканиями данного периода. Историко-культурологический метод требуется для прояснения вопросов о культурной природе Серебряного века, об органичности символизма русской культуре, о том, насколько адекватное выражение нашла в нем духовная ситуация времени, наконец, о том, был ли он оригинальным явлением или заимствованным, привнесённым, хотя и вполне вписавшимся в общие исторические условия рубежной эпохи. Для изложения фактического материала неизбежно применение нарративного метода.

Все эти методы и приемы исследования дают возможность в теоретическом плане предложить новое видение уже ставившихся проблем, в частности по-новому сформулировать концепцию единства культуры Серебряного века и обосновать одно из возможных решений вопроса о его социокультурной природе. Из осмысления Серебряного века как историко-культурной и мировоззренческой общности логично вытекает интерпретация русского символизма конца XIX — начала XX века, согласно которой он выступает как моделирующий центр этой культуры, как стиль мышления культурной эпохи и язык ее эстетического самовыражения. Если традиционные дефиниции символизма трактуют его исключительно как эстетическое явление и отталкиваются в первую очередь от категории символа, истолкованной при этом только как средство художественной выразительности, то опирающееся на историко-культурологический подход определение выводится, исходя из мировоззренческой парадигмы и общей направленности мышления представителей символистского движения. В этом случае целостность символизма определяется общностью мировосприятия, в то время как в традиционных трактовках за эту целостность обычно выдается общий творческий метод, применявшийся в различных видах искусства.

К сказанному уместно добавить, что проблема методологии историко-культурологического исследования в конечном счете предстает как проблема интерпретации. Но, видимо, это неизбежная особенность любых гуманитарных изысканий.

Глава 1. СИМВОЛИЗМ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

РОМАНТИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ МИРА В ОСНОВАНИИ НОВОЕВРОПЕЙСКОГО СИМВОЛИЗМА

Символизм — одно из самых примечательных явлений европейской культуры второй половины XIX — начала XX века — не мог бы претендовать на сколько-нибудь серьезное и самостоятельное значение в духовной жизни, если бы его содержание сводилось к банальному использованию символов. Символы неизменно сопровождают человека на протяжении всей культурной истории. Они восходят к древнейшим основам культуры, то есть искусственной, идеальной среды, в которой человек манипулирует не природными объектами, а различными знаковыми средствами. Преимущественный отбор таковых в ту или иную культурную эпоху зависит от исторически сложившегося в конкретном социуме типа сознания, характер которого, как показал Л.С. Выготский, изменяется в ходе культурно-исторического развития¹. Если рассматривать символ не с обыденной точки зрения, отводящей ему роль лишь рядового средства художественной выразительности, так сказать “мелизма”, а именно как универсалию культуры, то принципиально важным становится не констатация самого факта локального применения символа, а анализ характера его функционирования, определение степени символической насыщенности культурных реалий данной эпохи или общества. Это неизбежно переводит проблему символа в плоскость типологии сознания².

¹ См.: *Выготский Л.С.* История развития высших психических функций // *Выготский Л.С.* Развитие высших психических функций. М.: Изд-во Акад. пед. наук, 1960. С. 13–223.

Символ чрезвычайно полифункционален в тех культурах, где в основе отношений человека с миром лежит особый, знаковый прагматизм, «который ориентирован на ценности знакового порядка в гораздо большей степени, чем на материальные ценности, хотя бы в силу того, что последние определяются первыми, но не наоборот»³. Иными словами, символизирующий стиль мышления свойствен прежде всего архаическим и традиционным обществам, то есть культурам, складывающимся и развивающимся в условиях господства мифологического сознания. «В этих обществах мифология является доминантой духовной культуры... Дело в том, что “здоровый смысл” в первобытных культурах в основном ограничивается эмпирическим уровнем, а мифология становится тотально господствующим способом глобального концептирования»⁴. Символ здесь, согласно утверждению К. Леви-Строса, выступает в качестве основной мыслеформы⁵, выражая целостный взгляд на мир, тотальную соотнесенность в универсуме «”всего со всем” по закону “мистической партиципации”»⁶. В отличие от синкретичного мифосознания, характеризующегося пре-логическим мышлением (которое Л. Леви-Брюль призывал не отождествлять с а-логическим)⁷, рационально-логосное сознание склонно к анализу, к выстраиванию линейных причинно-следственных связей и базируется на убежденности в одноплановости бытия, однозначности истины. Символ с его многозначностью, недоговоренностью не может быть органичным для такого мироощущения. Основанное на законах формальной логики, оно мыслит понятиями и категориями и если не игнорирует символ полностью, то, во всяком случае, резко сужает область его распространения в культуре.

² Этот вопрос достаточно подробно освещается автором в отдельной статье. См.: *Габитова (Воскресенская) М.А.* Символ в социокультурной эволюции // *История, экономика, культура, общественная мысль России*. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1997. С. 3–27.

³ *Топоров В.Н.* Первобытные представления о мире (общий взгляд) // *Очерки истории естественных наук в древности*. М.: Наука, 1982. С. 17.

⁴ *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 163.

⁵ См.: *Леви-Строс К.* Неприрученная мысль // *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 127.

⁶ *Тэрнер В.* Символы в африканском ритуале // *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 44.

⁷ См.: *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление // *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-Пресс, 1994. С. 8.

Толчок переходному процессу, суть которого антиковедение по сложившейся традиции выражает в краткой формуле «от мифа к логосу»⁸, был дан в эпоху, названную Ясперсом «осью мирового времени» (между 800 и 200 гг. до н.э.)⁹. Однако свершавшиеся в ту пору сразу в нескольких культурных очагах Земли глобальные ментальные сдвиги оказались разнонаправленными. В то время как на одном конце «оси» началось разрушение мифопоэтического видения мира, на другом — опыт мифологического переживания действительности не просто сохранился, но развился в сложные философские системы. Так зарождалось противостояние двух макроцивилизаций, именуемых культурологами весьма условными терминами «Запад» и «Восток».

Восток — стихия мифосознания. Он до сих пор сохраняет существенные черты традиционного мышления, прежде всего — социальный символизм и целостность мировосприятия. Запад — это современная цивилизация, опирающаяся на античное и иудео-христианское наследие, являющая собой рационалистическую модель взаимодействия с действительностью и демонстрирующая нарастающие процессы социальной дискретности. Даже европейское Средневековье, насквозь пронизанное символизующим мышлением и мистическим мироощущением, не смогло сдержать натиска *ratio*, вследствие чего, как показывает Хейзинга, на излете этого периода европейской истории символические формы теряют некогда присущую им смысловую многомерность. «Форма мышления, направленная на поиски символов, под конец изрядно пообветшала. Поиски символов и аллегорий стали пустой забавой, поверхностным фантазированием, цеплявшимся за первую попавшуюся связь между отдельными мыслями»¹⁰. По мере развития научного мышления выхолащивается, уплощается содержание самого понятия «символ». А.Ф. Лосев сделал весьма примечательное наблюдение, что словари XVIII — XIX веков истолковывают его просто как «знак»¹¹.

⁸ См., напр.: *Кессиди Ф.Х.* От мифа к логосу: (Становление греческой философии). М.: Мысль, 1972. 312 с.

⁹ *Ясперс К.* Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. С. 32.

¹⁰ *Хейзинга Й.* Осень средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М.: Наука, 1988. С. 229.

¹¹ См.: *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. С. 9.

Новое восхождение европейской культуры к символу, в нашем сегодняшнем его понимании, явилось заслугой романтизма. Романтическая эпоха привнесла в духовную жизнь Запада понимание того, что «логос» не может полностью вытеснить «миф» из сознания — индивидуального, общественного ли, ибо, как утверждал А.Ф. Лосев, «миф не есть выдумка, или фикция, не есть фантастический вымысел, но — логически, то есть прежде всего диалектически, необходимая категория сознания и бытия вообще»¹². Даже в самые «материальные» и прагматичные времена человека порой не покидает ощущение, что во многих случаях символы отражают реальность более адекватно, чем формальное понятие, исключаящее всякую субъективность, всякое чувственно и интуитивно постигаемое начало. Ему вдруг открывается истина, что символ, как синтез духа и дискурса, позволяет достичь гармоничного мировосприятия. Рационализм обусловил несомненные и очевидные успехи западной цивилизации, однако они обернулись для человека разрывом духовной связи с внешним миром и внутренним разладом с самим собой. Человек, уверовавший в безграничные возможности своего экстравертивно направленного ума, «освободил себя от суеверий (как он полагает), но при этом до опасной степени утратил свои духовные ценности»¹³. Возрождение символа в новоевропейской культуре во многом было связано с романтическими попытками вернуть утраченное.

Представляется далеко не случайным и само оживление интереса к символу именно в эпоху романтизма, и тот факт, что интерес этот вспыхнул прежде всего в философско-художественных кругах. Рубеж XVIII — XIX столетий — особая веха в Новой истории. Он отмечен не только небывалыми социальными потрясениями, но и значительными событиями и процессами, наблюдавшимися в европейской культурной жизни. Оттуда, из тех времен берет начало необычайное усложнение духовной и интеллектуальной панорамы, характерное для XIX века и нараставшее вплоть до наших дней. Б. Рассел все это многообразие систем в современном мышлении в самом общем виде сводит к двум формам: романтической и рационалистической¹⁴. Развиваясь параллельно, в сложном (чаще поле-

¹² *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 72.

¹³ *Юнг К.Г.* Подход к бессознательному // Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 85.

¹⁴ См.: *Рассел Б.* История западной философии. Новосибирск: Изд-во Новосибир. ун-та, 1997. С. 662.

мическом) взаимодействии друг с другом, они напоминали, если привлечь образное сравнение Ю.М. Лотмана, диалог между рассудочным левым и эмоциональным правым полушариями мозга¹⁵.

Романтизм, сложившийся несколько позднее рационалистического миропредставления, в известном смысле стал антитезой просветительскому типу культуры. Романтизм не вытеснил полностью просветительское миропонимание, не заменил собой рационалистический способ мышления; он охватил лишь часть общества. Однако его приверженцы исходили из совершенно иных жизненных и мировоззренческих принципов, чем их предшественники-просветители, а позднее современники-реалисты. Качествам, считавшимся в постренессансную эпоху высшими добродетелями (таким, как упорядоченность во всех областях личной и общественной жизни, сдержанность в выражении чувств, благоразумие, здравый смысл и практицизм, доминирование интеллекта над эмоциями), романтики противопоставили внутренний мир духовно богатой личности, живущей сильными страстями. Они бросили вызов принятым этическим и эстетическим нормам, выдвинув в противовес им не аморализм, а протест против тотального ханжества и лицемерия современного им общества, а в конечном счете — против несовершенства мироздания. Мировидение романтиков абсолютно не вписывалось в точную, как часовой механизм, скучную в своей размеренности картезианскую картину мира. Их манера мыслить совершенно не походила на рассудительный, строго логический стиль мышления рационалистов. Профессор Оксфордского университета И. Берлин, автор книги «Истоки романтизма», считает основным смыслом и содержанием духовной деятельности романтиков кардинальный слом традиционных представлений человечества об объективной действительности, о политике и морали. Он резюмирует: «Без сомнения, это было радикальнейшее и воистину драматическое, чтобы не сказать потрясающее, изменение взглядов человека на современность»¹⁶.

Если культурологическим символом эпохи Просвещения стала Наука, то для романтизма подобным знаковым смыслом наполнилось Искусство. «Романтическое движение как целое характеризуется подменой утилитарных стандартов эстетикой», — замечает

¹⁵ См.: Лотман Ю.М. Асимметрия и диалог // Труды по знаковым системам. Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1983. Т. 16. С. 15–30.

¹⁶ Berlin I. The Roots of Romanticism. Princeton: Princeton University Press, 1999. P. 158.

Б. Рассел¹⁷. Движимые желанием всю свою жизнь строить по законам красоты и потому стремившиеся философски осмысливать вопросы искусства, романтики оставили богатейшее эстетическое наследие, изложенное как в специальных профессиональных трудах, так и в разного рода эссе, заметках, очерках. Чрезвычайно насыщены эстетической проблематикой и их художественные произведения, а кроме того, именно с романтизмом связано возникновение наук о культуре. Видимо, все эти обстоятельства и породили расхожее представление о романтизме как о сугубо художественном явлении. Подобная точка зрения выражена, в частности, в суждениях известного искусствоведа В.В. Ванслова: «Романтизм представляет собой прежде всего одно из крупнейших, имеющих эпохальное значение *направлений* в истории искусства. Это направление складывалось в развитии различных течений, группировок и школ»¹⁸. Однако вопреки этому до сих пор бытующему мнению, романтизм — событие не искусства только, но шире — культуры. В интерпретации большинства современных исследователей романтизм не художественная «школа», а универсальное духовное движение.

К.А. Свасьян характеризует его следующим образом: «Романтизм — феномен культуры и, как таковой, охватывает все доминионы культуры: науку и философию — не в меньшей степени, чем искусство... можно говорить о романтическом искусстве, романтической науке, романтическом быте, политике даже»¹⁹. К сказанному уместно добавить замечание Н.Я. Берковского: «Романтизм, который распространился на все области культуры, в лице Шлейермахера завоевал и теологию»²⁰.

Широта размаха и энциклопедичность движения объясняются тем, что в глубинном существе своем романтизм — это специфическое мироощущение. Еще А. Блок в своей речи о романтизме, произнесенной осенью 1919 года, споря с академической наукой, выдвинул следующее положение: «Подлинный романтизм не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни»²¹. Поэту почти дословно вторил его юный современник, начинающий в ту пору

¹⁷ Рассел Б. История западной философии... С. 627.

¹⁸ Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. С. 42.

¹⁹ Свасьян К.А. Философия символических форм Кассирера. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1989. С. 19.

²⁰ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. С. 146.

²¹ Блок А.А. О романтизме // Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 363–364.

литературовед В.М. Жирмунский: «Романтизм перестает быть только литературным фактом. Он становится, прежде всего, новой формой чувствования, новым способом переживания жизни»²². Исследователь под этим «новым способом» понимал прежде всего романтическое ощущение мировой тайны, «глубокое мистическое чувство», «живое чувство присутствия бесконечного в конечном»²³. Однако этим не исчерпывается содержание романтического мировоззрения. Романтизм в широком культурологическом плане, то есть как определенное мировидение, являет собой совокупность весьма разноречивых характеристик. В нем сосуществуют одновременное стремление к универсализму и индивидуализму, неожиданное сочетание историзма и метафизичности мышления, не менее парадоксальный симбиоз целостности мировосприятия и концепции двоемирия. В отличие от характерных для рационалистов аналитических тенденций, мышление романтиков отмечено склонностью к синтезу. Эта особенность породила специфическое, нерасчлененное видение мира. Как следствие, возникли представления о любом жизненном явлении и о природе в целом как о едином организме, целостной системе, все составляющие которой с необходимостью и неразрывно взаимосвязаны. А отсюда проистекали трансформизм, то есть идея непрерывного развития и взаимопревращения различных форм, и философия тождества (единство человека и космоса). Все эти черты, преломлявшиеся к тому же, что принципиально важно, через эстетическое восприятие действительности, трудносовместимы с духом века Просвещения. Они указывают на определенные ментальные процессы в обществе, имевшие мифотворческую окраску.

И.А. Тертерян выдвинула важнейшее для понимания сущности романтизма положение: «Романтизм основывался на общекультурном сдвиге, захватившем практически все сферы общественного сознания, изменившем мировосприятие людей эпохи»²⁴. Разгадку причин этого эпохального сдвига обычно отыскивают в известных словах Маркса, назвавшего романтизм «первой реакцией на французскую революцию и связанное с ней Просвещение»²⁵. Разумеется, бурные исторические события конца XVIII — первой половины

²² Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома: Новатор, 1996. С. 9.

²³ Там же. С. 8.

²⁴ Тертерян И.А. Романтизм как целостное явление // Тертерян И.А. Человек мифотворящий. М.: Сов. писатель, 1988. С. 18.

²⁵ Маркс К. Письмо к Ф. Энгельсу от 25 марта 1868 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Политиздат, 1964. Т. 32. С. 44.

XIX века, то есть времени наивысшего расцвета романтического движения, не могли не оказать влияния на течение культурной жизни европейского общества. «Всюду рушились старые порядки, ломались освященные веками традиции. Ощущение внутреннего брожения, неустойчивости мира, относительности всех общественных критериев, ценностей и форм, ранее казавшихся неизменными, пришло на смену ясному рационалистическому мировоззрению предшествующего столетия», — вполне убедительно и правдоподобно раскрывает духовную обстановку эпохи романтизма В.В. Ванслов²⁶. Однако вызывает внутренний протест следующее заключение, к которому приходит названный автор: «На рубеже XVIII — XIX веков романтизм был вызван к жизни реакцией на противоречия буржуазной революции и капиталистического развития общества как со стороны феодальных классов, так и со стороны широких демократических слоев»²⁷. Такое прямое, непосредственное выведение внутренних движущих сил романтизма из отрицания определенными слоями общества революции представляется поверхностным взглядом на проблему. Думается, в данной социокультурной ситуации необходимо искать более тонкие и глубокие причинно-следственные связи, что и делает, к примеру, Д.В. Сарабьянов. Этот исследователь совершенно справедливо указывает на то обстоятельство, что, несмотря на все несходство социальных и общекультурных условий, существовавших на рубеже XVIII — XIX вв. в различных странах Европы, «тем не менее сложилась такая ситуация, когда почти в одно и то же время в разных точках возникли романтические ростки, которым суждено было потом разрастись в целые художественные направления»²⁸. Нельзя не согласиться с его утверждением, что развитие романтического движения было вызвано недовольством современным состоянием общества, духовными условиями жизни вообще, а также утратой веры в выдвигаемые идеологией Просвещения пути изменения жизни общества²⁹. Революция же, свершавшаяся во Франции и подготовленная данной идеологией, лишь на практике и весьма наглядно продемонстрировала несостоятельность многих ее идеалов.

Романтизм, возникший на революционной волне, изначально питался революционным энтузиазмом, и разочарование его отно-

²⁶ Ванслов В.В. Эстетика романтизма. С. 23.

²⁷ Там же. С. 12.

²⁸ Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Сов. художник, 1980. С. 58.

²⁹ Там же. С. 59.

силось не столько к революции как таковой, сколько к ее практическим результатам. Не следует забывать, что сомнения в возможности построения совершенного общества на разумных началах под лозунгом «Свобода, Равенство, Братство» высказывали еще «штюрмеры». Они, оценивавшие людей вне зависимости от классовых различий, с точки зрения общечеловеческой морали, первыми начали искать внутреннюю человеческую общность, утверждая не равенство сословий, а равенство человеческой натуры. Таким образом, движение «Буря и натиск», несмотря на его генетическое родство с идеологией Просвещения, можно считать духовным предтечей романтизма. Что касается самих романтиков, то у них резко негативное отношение к буржуазной действительности сложилось, когда стало очевидным, что прежнее, феодальное принуждение сменилось новым, капиталистическим; что на смену личной зависимости пришла зависимость от денег; что общественная атмосфера заражена духом стяжательства, филистерства, хищнических инстинктов. Удручающее впечатление от происшедших в обществе перемен усугублялось картинами революционного террора и насилия наполеоновского режима. Разочарование постигло романтиков, когда им пришлось пережить крах иллюзий относительно характера принесенной буржуазной революцией свободы: «На их глазах выходила из берегов раскрепощенная буржуазная, мелкобуржуазная, плебейская стихия и обретенной свободой распоряжалась в согласии отнюдь не с принципами разума и морали, а с интересами желудка и кошелька»³⁰. «Штюрмеры» предвидели и со страхом предчувствовали это. Романтики — наблюдали воочию.

Поскольку просветительские идеалы и надежды не оправдали себя, романтики сменили всю систему ценностей, придав ей антибуржуазный, антирационалистический характер: «...на место разума, *ratio*, они ставят чувство, *intuitio*, веру; на место вещественности, материальности, плоти — дух во всех его частных проявлениях (творческая интуиция, воображение, фантазия, сказка, игра); на место “здравомыслящего”, “разумного”, “практического” человека — человека необыкновенного, гения; на место массы — индивидуальность, личность; на место житейской прозы — поэзию духа»³¹. Разочарование в возможности рационального переустройства жизни резко повысило роль эмоционального начала в романтическом ис-

³⁰ Карельский А.В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. М.: Сов. писатель, 1990. С. 12.

³¹ Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. С. 33.

кусстве, литературе, философии. Романтики желали воздействовать на душу, а не на разум. Им была чужда рассудочность эмпирической науки, казавшаяся пустой и бессмысленной, неспособной охватить явление в целом, раскрыть его внутреннюю сущность. Поиски новой цельности, неразъятости, нерасчлененности картины мира диктовали им новый язык изложения. Язык этот был далек от наукообразности, от упорядоченности классицизма. Он выражал специфически артистическое мировидение, которое способен сформировать лишь особый тип художественного сознания.

Настаивая на постулате панэстетической сущности романтизма, на том, что, при всей энциклопедичности движения, «в целом для европейского романтизма центральным и определяющим является художественное видение мира»³², подчеркнем тем не менее, что панэстетизм — не содержательная направленность деятельности романтиков, а характеристика их жизненной активности, особая (эстетическая) позиция по отношению к миру. Ее суть раскрыл Н.Я. Берковский: «...авторитет поэзии и искусства был чрезмерным, все хотели быть поэтами, мыслить как поэты, писать как поэты. В романтической среде не все были великие артисты, но артистический принцип царил...»³³.

Выражался этот принцип в утверждении всеислия и универсальности творческого духа. Категория творчества приобрела у романтиков широчайшую трактовку. Выводя свою мировоззренческую «родословную» из немецкой классической философии, провозглашавшей приоритет сознания и духа над материей, романтики, вслед за Шеллингом, представляли Вселенную как «абсолютное произведение искусства». Они притязали не только на создание новых совершенных форм в искусстве, но и на перестройку всего изначального мироустройства, на творчество новых условий жизни. «Позиция романтиков, покамест они оставались романтиками, всюду одна и та же: творимая жизнь — в природе, в истории, в обществе, в культуре, в индивидуальном человеке. Творимая жизнь — в ней первоосновной импульс к эстетике и к стилю романтиков, к их картине мира»³⁴. Мечтая об усовершенствовании мира, романтики выдвинули «величественные и вдохновенные программы будущего гипотетического слияния поэзии и жизни, универсальной космической гармонии»³⁵. Разочаровавшись в практических результатах

³² Тураев С.В. От Просвещения к романтизму. М.: Наука, 1983. С. 3.

³³ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С. 19–20.

³⁴ Там же. С. 25.

³⁵ Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. С. 30.

социальной революции, они отнюдь не отказались от самой идеи революционных преобразований. «Только *свою* революцию они задумали свершить не на земле, а — по доброй старой немецкой традиции — в сферах духа; так, сочли они теперь, будет надежней»³⁶. Отсюда становится ясен механизм формирования романтических взглядов: ирония (отрицание несовершенств жизни) и субъективное мифотворчество³⁷. Складывался этот механизм в диалектической взаимосвязи с антирационалистической переориентацией сознания и изменением характера мышления определенной части европейского общества, происходивших в условиях кризиса просветительского типа культуры.

Романтики культивировали идею действенности искусства, продолжая традицию Шиллера, выдвинувшего теорию «эстетического воспитания» как способа пересоздания и справедливого переустройства общества посредством красоты³⁸. Действенность искусства романтиками понималась идеалистически — как преобразование через души людей всего мира. Их протест против неудовлетворяющей действительности не носил социального характера. Это было не классовое отрицание буржуазного образа существования, а эстетическая критика несовершенного мироустройства. «Само понятие буржуазности имеет у них иное наполнение, чем, скажем, у их ближайших преемников реалистов, — не конкретно-классовое, а обобщенное. Для романтиков буржуазность — это прежде всего “филистерство”, это круговая порука чисто материального “практического” интереса, лишаящая живительного воздуха свободы все духовное»³⁹. А.В. Карельский это торжество посредственности удачно и точно назвал «медократией»⁴⁰. Именно протестуя против утверждения медиократии, романтики и отстаивали духовно богатую личность, которую они возносили до высот гениальной исключительности. Сам романтизм А.В. Карельский определяет как искусство «гениоцентрическое»⁴¹, наделяющее в своих дерзновенных грезах художника свойствами демиурга, по сути, заместителя Творца на земле.

³⁶ Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. С. 33.

³⁷ См.: Пигулевский В.О., Мирская Л.А. Символ и ирония: (Опыт характеристики романтического мирозерцания). Кишинев: Штиинца, 1990. С. 8.

³⁸ См.: Шиллер И.Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. соч.: В 7 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 6. С. 251–356.

³⁹ Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. С. 27.

⁴⁰ Там же. С. 27.

⁴¹ Там же. С. 30.

«Романтический герой и “гений” будет прежде всего человеком духа и в этом своем качестве станет мыслиться как прямой антипод бюргера»⁴². Однако бытийная позиция, выражавшаяся в стремлении возвыситься над миром социальной необходимости, вела его к трагическому одиночеству, делала изгоем в обществе. Романтик всегда противостоял непонимающей его толпе. Безликая, усредненная масса («буржуазность») выступала против него как некая слепая роковая сила. Этой мещанско-филистерской, уродующей человеческую личность среде, безобразному миру меркантилизма и материальных ценностей романтики противопоставили духовный принцип бытия, идеальное содержание жизни. Но этот духовный идеал лежит вне наличной, видимой действительности, оставаясь недостижимой мечтой. Непримируемое противоречие между представлениями о должном и реально сущим определяет специфику менталитета романтиков. Его структурным принципом становится цепь антитез: разлад между чувственным и духовным началом, раздвоенность души и разорванность сознания, конфликт героя и общества, индивида и враждебного окружения, дихотомия реальной и символической действительности. Остро переживаемое романтическим сознанием несоответствие идеала и реальности, мечты и жизни предстает как проблема двоимирия.

Столкновение романтика с реальной действительностью, как правило, заканчивалось катастрофически. Герои романтических произведений, как нередко и их авторы, сходили с ума, погибали, кончали жизнь самоубийством. Невозможность ни примириться с жизненной реальностью, ни изменить ее побуждала их выстраивать из фантазий, сновидений и грез некий идеальный мир, собственный Универсум, в котором они жаждали укрыться от пошлого обыденного существования. Эти устремления романтиков, породившие клич: «Когда угодно, но не сейчас, где угодно, но не здесь»⁴³, — обычно определяют характерным термином «эскапизм» (бегство). Было бы большим упрощением объяснять мечты романтиков банальным незнанием жизни, необремененностью земными проблемами. Материальные тяготы и лишения были им вполне знакомы. К тому же они были не просто хорошо образованными и достаточно осведомленными людьми, но и мыслителями, остро осознававшими и переживавшими происходящее. Однако они не

⁴² Там же. С. 22.

⁴³ См.: Fleming W. Arts and Ideas. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961. P. 674.

желали сводить свою жизнь к примитивному физиологическому существованию. Смысл романтического эскапизма глубже банальной и поверхностной его трактовки как «ухода от жизни». В какой бы форме он ни претворялся: в эстетизме (стремлении строить жизнь по законам красоты и искусства), ретроспективизме и пассивизме (идеализации прошлого), экзотизме (увлечении различными неевропейскими культурами), индивидуализме (бегстве в тайники внутренней жизни), религиозном возрождении (возвращении к мифопоэтическому видению мира и иррациональному его осмыслению), — суть его несводима к желанию «забыться и уснуть». Она заключена в попытках искусственно сконструировать идеальную модель человеческого бытия.

Ее воплощение — романтический Универсум — существует лишь в творческом воображении художника. Фактически внутренний мир артистической личности тождествен миру идеальному и противопоставлен бездуховной действительности. Универсум — это символ духовной жизни личности, творение, равное божественному. Художественное творчество, таким образом, становится теургическим актом, что радикально преобразует смысловое наполнение искусства. А этот процесс, в свою очередь, влечет за собой изменение всей системы его образов и идей.

Романтизм формировался и развивался в оппозиции классицизму как эстетической ипостаси просветительского мировоззрения. Отвергая характерную для предшествующих эстетических учений теорию подражания, романтики рассматривали искусство как творческую деятельность, создающую особую реальность, в которой не столько воспроизводится жизнь, сколько воплощается идеал. Возникшая в эпоху романтизма теория «чистого искусства» явилась протестом против утилитарного подхода к искусству. Оно не зависит от жизни, наоборот — вторгается в нее, привносит в нее то, чего ей недостает, изменяет ее в соответствии с идеалом. Искусство не подменяет жизнь, не дублирует изображаемую действительность, а создает идеальное представление о должном состоянии жизни творческой волей художника.

В результате этого переосмысления социально-бытовые коллизии утрачивают для романтиков значение: «Будни быта объявляются недостойными эстетического освоения»⁴⁴. Изменение содержания творчества, связанное со сменой характера мышления,

⁴⁴ Тураев С. В. От Просвещения к романтизму. С. 21.

привело к перестройке системы жанров и форм. «Крупнейшим художественным открытием новой эпохи явился исторический роман. Процесс ломки и трансформации переживают философские жанры, которые у романтиков обретают, казалось бы, не свойственный им лиризм»⁴⁵. Под воздействием концепции двоемирия конфликтность становится своего рода средством выразительности романтического искусства. К примеру, в музыкальном формообразовании наблюдается резкий контраст между основными темами сонатной экспозиции, нехарактерный для классицистов; в литературе используются контрастные краски при изображении мечты и действительности. Изменения претерпевает и иерархия видов: романтиками выше ценились неизобразительные искусства, поэтому романтизм не получил существенного развития в архитектуре. Высшим из искусств, более того, универсальным искусством объявлялась музыка, поскольку ей не свойствен миметизм. Кроме того, музыка со своей асемантичностью воздействует непосредственно на чувства, минуя рассудок. В музыке символически заключалась для них сущность и гармония мира — не того, что окружает их в повседневности, а иного, высшего, где человек живет в согласии с природой, другими людьми и самим собой, не мучимый рефлексиями по поводу несправедливо, несправедливо устроенного мира.

Воплощением такой гармоничности бытия, изначальной цельности, «чистой» человечности, не искаженной калечащим воздействием общественных антагонизмов, рисовались им в их идеалистических представлениях давно ушедшие эпохи. Это отмечал еще Гейне: «Некоторых немецких поэтов романтической школы, честных в своих исканиях, впервые принудило бежать от современной действительности и стремиться к возрождению средневековья недовольство нынешней религией денег, отвращение к эгоизму, чей чудовищный оскал всюду их преследовал»⁴⁶.

В поисках путей и способов преображения несовершенной действительности романтизм пытался понять и уловить характер всемирного исторического развития. Принцип историзма, впервые предложенный именно романтиками, отражал их интерес к духовному, а не социальному наполнению исторического прошлого. Романтизм в своем философском осмыслении истории отличался от позднейших социологических учений с их тяготением к “классам”

⁴⁵ Там же. С. 21.

⁴⁶ Гейне Г. Романтическая школа // Собр. соч. В 10 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 6. С. 249.

и “массам” тем, что «в нем всегда — прямо или подспудно — присутствовала проблема единичного человека, достигнутого историей, ощущение необратимой вовлеченности индивида в ее движение»⁴⁷. Романтиков волновала прежде всего проблема становления человека и его бытия. Они развивали антропоцентристские и гуманистические традиции, заложенные еще в эпоху Возрождения, при этом наполняя их особым содержанием: если для просветителей человек — прежде всего гражданин, для Канта — мыслящий субъект, то для романтиков — это переживающая, остро чувствующая, страстно ищущая смысл жизни личность.

Смысл истории, согласно романтическим представлениям, заключается в превращении низшей, земной, естественной природы человека в высшую, духовную, идеальную, божественную. Движущими силами истории выступают слепой рок, судьба, фатум, а источником исторического развития является противоречие между должным (идеальным) и сущим (наличным). Неудивительно, что при таком подходе «вне поля рассмотрения романтиков оставалась область материальной культуры... проблема развития (истории) ставилась ими только как проблема духовного развития, к которому и сводился весь исторический процесс»⁴⁸. Предметной областью их исторических изысканий была история культуры, рассматривавшейся ими как замкнутая и самодостаточная система, организм, проходящий последовательные стадии развития: зарождение, расцвет, угасание. Историзм романтиков ограничивался сопоставлением и сравнительной характеристикой сменявших друг друга культурных эпох, стремлением отразить их неповторимый облик, уникальное своеобразие. При этом их волновали народный дух, национальный колорит, а не сословно-классовые коллизии.

Протестуя против утилитарного подхода к человеческим отношениям, они видели возможность утверждения всей полноты и богатства чувственной и духовной жизни «во всемерном освоении общечеловеческих ценностей, всей предшествующей культуры, народно-мифологических традиций, то есть всего того, что теряет значение для прагматически ориентированного сознания буржуазного общества»⁴⁹. Поэтому предметом их особых пристрастий были

⁴⁷ Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. С. 281.

⁴⁸ Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма (Фр. Шлегель. Новалис). М.: Наука, 1978. С. 135.

⁴⁹ Пигулевский В.О., Мирская Л.А. Символ и ирония... С. 12.

культуры докапиталистические — как уже отжившие европейские, так и продолжавшие существовать ориентальные. С ними романтизм обнаруживал свое внутреннее родство не просто из-за негативного восприятия современных социальных реалий, а благодаря органичности свойственного ему художественного мышления мифопоэтическим моделям мира.

Художественное мышление, то есть «мышление в метафорах, образах, представлениях, аллегориях»⁵⁰, тяготеет не к рационально-логосному, а к мифологическому типу сознания. В своей философской ипостаси романтизм был «формой универсального, нерасчлененно синкретического воззрения на мир, постижения его в целостном единстве противоречий, в его живой конкретности»⁵¹. “Разумные” пути усовершенствования действительности не оправдали себя; аналитические установки западной гносеологии, стремление классической науки разъять априорную цельность мира на автономные составляющие выхолащивали, обедняли картину жизненного опыта. Формируя свою философию как «эстетический иррационалистический идеализм»⁵², романтики, в противовес рассудочности рационалистов, утверждают в качестве способа освоения мира художественную интуицию, к изыскам интеллекта добавляют эстетически окрашенные ощущения, так как их реакция на реалии окружающего мира была по преимуществу эмоциональной. «Само конструирование эстетического идеализма романтиков определялось стремлением прорвать границы формально-рационалистического мышления, пробиться к более глубинным основаниям человеческого духа (мысли) — к чувствам, переживаниям, воображению, фантазии — и этим восстановить нарушенное господством рационализма внутреннее единство (гармонию) духовного и душевного...»⁵³.

Интуитивизм, неподвластность дискурсу, идеализм с явной тенденцией к иррационализму стимулировали возвышение утраченной было ценности религиозного сознания, расширение общественной значимости религии, которую просветители ограничивали

⁵⁰ Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлейермахер. М.: Наука, 1989. С. 134.

⁵¹ Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма (Фр. Шлегель. Новалис). С. 6.

⁵² Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлейермахер. С. 133.

⁵³ Там же. С. 133.

сферой морали. В романтизме происходит возвращение к религиозному мировоззрению дореформаторского толка. Для романтиков был характерен либо эстетико-мистический пантеизм, либо вовлеченность в процесс католического возрождения (в пике рационалистическому протестантизму). «Идеалом романтиков к 1799 году становится религиозно-эстетизированная культура»⁵⁴.

Этот идеал отражает особенности романтического стиля мышления, который был образно-символическим, поскольку формировался под воздействием свойственного романтикам мистицизма, повышенной эмоциональности, двойственности, расколотости их мировосприятия. Сосредоточенность на внутренней душевной жизни человека, на творческом осмыслении «вечных» вопросов бытия, позиция «вне времени и пространства», которую стремятся занять романтики, характеризуют их ментальность. Существо ее определяется опорой не на доказательность и обоснованность умозаключений, а на правоту и «логику» чувства, переживания, умонатореования, интуиции. Ей чужды абстракции формально-логических построений. Основным способом выражения внутри традиции, связанной с романтическим мирозерцанием и его эволюцией, становятся иносказательные, косвенные, образно-символические формы мышления, присущие не науке, а мифу и искусству, то есть сферам, где «не причинно-следственные связи определяют последовательность суждений, а ассоциации и игра воображения, поток сознания»⁵⁵. Выработанный романтической традицией стиль мышления лежит в основе неклассического (антропологически ориентированного) способа философствования и обнаруживает себя в явлениях искусства, чью совокупность принято обозначать термином «модернизм», одной из важнейших составляющих которого стал новоевропейский символизм.

СИМВОЛИСТСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ РОМАНТИЧЕСКИХ ИДЕЙ

«Что такое символизм? Если держаться прямого, грамматического значения слова, почти ничего. Если же раздвинуть вопрос

⁵⁴ Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлейермахер. С. 83.

⁵⁵ Пигулевский В.О., Мирская Л.А. Символ и ирония... С. 63.

шире, то слово это может наметить целый ряд идей: индивидуализм в литературе, свободу творчества, отречение от заученных формулировок, стремление ко всему новому, необычному, даже странному. Оно означает также идеализм, пренебрежение к фактам социального порядка, антинатурализм...» — так в самом конце прошлого столетия излагал свою концепцию символизма известный французский писатель и критик Реми де Гурмон⁵⁶. Из этой попытки определения символизма можно заключить, что автор обрисовывает определенный этап эволюции романтической традиции в ее эстетической ипостаси. Р. де Гурмон рассматривает символистский результат этой эволюции в синхронном срезе, когда она уже впитала в себя реакцию на натурализм. К этому времени движение символизма достигло своего пика, кристаллизовалось, обнаружило действенное применение своих принципов не только в литературе, но и практически во всех видах искусства. Литературно-художественное направление символизма не просто полностью сложилось, но вступило в период самосознания, саморефлексии, самоидентификации.

Начало этой фазы в развитии символизма можно точно датировать: 18 сентября 1886 года в Париже был опубликован знаменитый манифест «Символизм», написанный Ж. Мореасом. Зарубежная историография именно с этой даты отсчитывает историю новоевропейского символизма вообще⁵⁷. При этом западные исследователи относят к движению лишь Ст. Малларме и так называемых «малых символистов», вызывающих интерес у сегодняшнего читателя не столько своими поэтическими опусами, сколько теоретическими декларациями. Ж. Мореас — один из них. Однако его манифест, впервые четко и последовательно сформулировавший принципы нового искусства, — это констатация уже свершившегося факта, теоретическое обоснование уже произошедшего перелома. Сами принципы сложились и проявились в искусстве несколькими десятилетиями ранее. Еще немецкие романтики Й. Эйхендорф и Новалис выразили в своем творчестве суть символизма. В их время символические тенденции не получили широкого развития в искусстве, литературе, философии, но они предвосхитили будущий расцвет символизма как целого направления в европейской культуре. Предсимволистской можно назвать поэзию «парнасцев» — Т. Готье и Ш. Леконта де Лиля.

⁵⁶ Гурмон Р. де. Книга масок. Томск: Водолей, 1996. С. 3.

⁵⁷ См., напр.: Ревалд Дж. Постимпрессионизм. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 90.

Отечественные исследователи настаивают на том, что подлинным началом символизма следует считать выход в свет в 1857 году стихотворного сборника Ш. Бодлера «Цветы зла», а первыми символистами — «проклятых поэтов» (этим прозвищем П. Верлен наделил, наряду с самим собой, Ш. Бодлера и А. Рембо)⁵⁸. Именно они были большими и оригинальными творцами, которые внесли в поэзию совершенно новое содержание и предложили соответствующий ему художественный метод, в то время как «малые символисты» оставались лишь их эпигонами. Литературовед Д.Д. Обломиевский, аргументируя эту точку зрения, заостряет внимание на совершенно новой структуре образа, возникшей в их творчестве и определившей своеобразие всего символистского движения⁵⁹. Искусствовед В.А. Крючкова примерно к тому же времени (к 60-м годам XIX столетия) относит и начало символизма в изобразительном искусстве⁶⁰. Его зачинателями стали П. Пюви де Шаванн и Г. Моро, а провозвестниками — художники-«прерафаэлиты».

Творчество этого круга художников и поэтов резко противостояло набравшему к тому времени силу реализму. В нем возрождались и крепло «метафизическое томление», захватившее некогда романтиков. На глубину и неслучайность этого духовного процесса указывает то обстоятельство, что символистское мировидение не основывалось непосредственно на философии немецкого романтизма. Символизм возник первоначально во Франции, где она к середине XIX века не была широко известна. Интерес к ней возник гораздо позднее и как раз в связи с подъемом символистского движения. Дух романтизма оказывал влияние на умы во Франции не посредством философии, а через литературу, музыку, живопись. Тому, что искусство во Франции стало проводником ведущих философских идей времени, что именно через него воспринималась традиция романтического мышления, способствовало произошедшее в романтическую эпоху перемещение художественного центра Европы в Париж.

Не могла стать источником символизма и неклассическая философия, несмотря на их принадлежность к одной и той же, ро-

⁵⁸ Того же мнения придерживаются некоторые зарубежные специалисты. См., напр.: Ликова Р. Проблемы на европейский символизм. София: Наука и искусство, 1984. 572 с.

⁵⁹ См.: Обломиевский Д.Д. Французский символизм. М.: Наука, 1973. С. 11.

⁶⁰ См.: Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобраз. искусство, 1994. С. 16.

мантической, традиции. Шопенгауэр был переведен на французский язык и начал издаваться во Франции лишь в 80-е годы XIX столетия. Ницше начал публиковаться в 70-е годы, Бергсон — с конца 90-х, а популярным стал уже в начале XX века. «Малые символисты» и их современники нередко ссылались на упомянутых авторов, характеризуя мировоззренческие основы символизма. Но это не указывает на наличие между ними причинно-следственных связей, а лишь свидетельствует о близости их идейных позиций. Совпадение художественной интерпретации с определенными философскими идеями не всегда означает сознательную приверженность художника соответствующей философской системе взглядов. Оно происходит прежде всего в силу общности условий духовного и идейного формирований.

Нельзя сказать также, что толчком к развитию символизма послужил методологический кризис, вызванный новейшими научными открытиями. Открытия, потрясшие основы позитивистского знания, в большинстве своем были сделаны, когда символизм, даже в лице самых поздних своих представителей, уже сходил со сцены. Искусство нереалистической традиции уловило витающие в воздухе эпохи веяния и интуитивно пришло к прозрению истин, впоследствии подтвержденных наукой, еще до того, как материя начала «исчезать». Символизм, впитывавший на протяжении своей истории философский и даже научный опыт той поры, развивался все же не под воздействием какой-то априорной теоретической концепции, он был порожден самой культурно-исторической ситуацией, общей духовной средой своего времени.

Европа после эпохи Просвещения вверглась в пучину длительного, растянувшегося на многие десятилетия перехода к каким-то новым формам общественного бытия, что требовало критической переоценки ценностей. Духовный климат на протяжении всего XIX века был отмечен ощущением неустойчивости, зыбкости прежних жизненных установлений, при том что новые еще не успели оформиться и войти в общественное сознание. Вследствие этой неопределенности периоды духовного брожения, социальной напряженности, всеобщего возбуждения перемежались с годами безвременья, общественной апатии. Вскрытое еще романтиками противоречие между идеалом и действительностью по мере успешного роста капиталистической экономики все более углублялось, побуждало искать подлинные ценности за пределами видимой реальности, мира утилитарных интересов. Вырастая из романтического ощущения расколотости мира, символизм обра-

шался и к мистике трансцендентных сущностей, и к мифотворческим потенциям индивидуального сознания. Он развивал универсалистские тенденции романтизма, еще зримее, по сравнению с романтическим мирозерцанием, обнаружив синкретизм мышления и тягу к всеобщим синтезам.

Несмотря на то, что символизм не имел такого энциклопедического размаха, как романтическое движение в его классической форме, и выразил себя прежде всего в сфере искусства, его роль в культуре не сводится единственно к обновлению художественного языка. Он выявил неудовлетворенность постклассицистского искусства и литературы пределами образа и явственно обозначил тенденцию их сближения с философией. Размышляя по этому поводу, Г. Гачев резюмирует: «Символизм — расширение образа в сторону идеи»⁶¹. В эпоху символизма особенно ярко дала о себе знать такая специфическая черта романтической традиции, как взаимосближение двух духовных сфер — интеллектуальной и эмоционально-эстетической. Философия проникается художественным началом, наполняется лирическим содержанием, обогащаясь за счет восприятия индивидуального опыта; искусство беспрестанно философствует.

Символизм не просто воспринял от романтизма и по-своему интерпретировал определенный круг образов и тем. Он перенял такие существенные черты романтизма, как философский идеализм, сосредоточенность на внутренней жизни личности и предельных вопросах бытия, культ музыкальности искусства, приверженность теории «чистого искусства», неприятие прозы жизни. Однако все они трансформировались в символизме в сторону значительной субъективизации и все большего разрежения предметного мира. Как замечает один из исследователей, «если художник первой половины XIX столетия задумывался о свободе творчества в связи с познанием Бога через природу и макрокосма через микрокосм... то художник конца века, несмотря на все попытки самоотчуждения и деперсонализации искусства, делает природу личного сознания единственным материалом творчества»⁶². В результате происходило дальнейшее размывание конструктивной доминанты в области формы при одновременном усилении колористического, эмоцио-

⁶¹ Гачев Г.Д. Литература и философия на рубеже XIX–XX вв. // На рубеже веков. М.: ИСБ, 1989. С. 24.

⁶² Толмачев В.М. Творимая легенда // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М.: Республика, 1998. С. 394.

нально-выразительного начала. Живописующий стиль романтиков сменила символистская суггестивность. Таким образом, именно изменение содержания искусства влекло за собой глубокую перестройку системы творческих методов и средств экспрессии.

Несмотря на то, что свое самоназвание символизм обрел лишь в 80-е годы, его эстетика формировалась по мере становления самого направления. «Проклятые поэты», заложившие основы нового понимания поэтической образности, не только впервые применили новаторские принципы на практике, но и пытались теоретически сформулировать их в статьях, письмах, суждениях о литературе. Хотя теория символизма не получила тогда фундаментального систематического изложения, содержание и методы нового искусства подвергались глубокому осмыслению, не столько научному, сколько художественному.

Сущность символистского мировидения наиболее адекватное свое выражение нашла в бодлеровской теории «соответствий», утверждающей тотальную соотнесенность всех составляющих Универсума. Эта теория емко и поэтически-образно изложена поэтом в знаменитом сонете «Correspondances» («Соответствия»), который дополняют положения некоторых его критических статей.

Теория «соответствий» Бодлера близка доктрине всеобщего схождения и взаимосвязи явлений физического и психического порядка, выдвинутой еще древними эзотерическими традициями, в Новое время развитой шведским философом-мистиком Сведенборгом, а затем подхваченной романтиками. Но это не буквальное повторение. Ортодоксальные религиозные представления о мироустройстве (не важно, христианские или языческие) истолковывают предметы видимого мира как знаки незримой Божественной сущности, некоего абсолютного начала. В эстетическом мистицизме романтиков внешний мир выступает отражением души художника. Таким образом, романтики наполняют стремление прозреть самоценную идеальность мира человеческим содержанием. В символизме эта тенденция углубляется. Для Бодлера и других символистов, воспринимавших природу как некий словарь или свод символов, которые необходимо расшифровать, в качестве подобных знаков выступали не столько сами природные объекты, сколько их свойства — запахи, звуки, формы, цвета. Причем той же степенью достоверности, что и предметы видимого мира, для них обладают продукты человеческой психики — галлюцинации, грезы, сны, образы, хранящиеся в памяти. В этих знаках символисты пытались обнаружить соответствия тончайшим движениям человеческой

души. Отныне художник ищет в них не воплощений идеальной сущности мира, а аналогов своих внутренних состояний.

Для романтиков мир — художественное произведение, которое необходимо истолковать. Символисты же не просто фиксируют замеченное ими сходство вещей и явлений. Они переформировывают видимое, используют предметный мир для выстраивания, сочинения новой реальности. Поэтому особый статус в доктрине символизма приобретает творческое воображение — «кардинальный», «божественный» дар, пересоздающий, заново сотворяющий мир «по законам, исходящим из самых недр души»⁶³. Исходя из этих представлений, искусство — «это полная впечатляющей силы магия, в которой содержится одновременно и объект и субъект, иными словами, внешний по отношению к художнику мир и сам художник»⁶⁴.

Творчески развивая романтические воззрения, символизм вырос из потребности вернуть редуцированному сциентизмом сознанию своего века ощущение полноты бытия. То, что принято определять как «иррациональное» в мире и человеке, вытесненное картезианским мышлением из представлений о мироустройстве, отодвинутое в подсознание, требовало выхода. Символисты искали пути преодоления постоянного разлада между современным течением жизни и извечным стремлением человека к полной гармонии с миром. При этом символизм выражал мироощущение своей эпохи, а отнюдь не реставрировал архаическую картину мира. Ибо, как резонно вопрошает Л.М. Баткин, «возможно ли вернуться — пусть хотя бы “в духе”, лишь в виде культурной позиции — к традиционализму тем, кто познал от плода европеизма?»⁶⁵ Традиционный символизм, исторически заданный, как бы предписанный, органично проистекавший из глубин архаического мировидения, имел мифологическую природу, новоевропейский — мифотворческую. В обоих случаях символ выступал в качестве культурного механизма, то есть универсального принципа внутренней организации культуры. Но реализовывался этот механизм в каждом из типов символизма по-своему.

Обращаясь к новоевропейскому символизму, мы имеем дело с определенным способом художественного освоения действитель-

⁶³ Бодлер Ш. Салон 1859 // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 190–193.

⁶⁴ Бодлер Ш. Философское искусство // Там же. С. 243.

⁶⁵ Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989. С. 7.

ности. Он возник из специфики романтического образа мыслей, не укладывающегося в рамки систематически развитых логических построений и предполагающего не прямые, а условные формы изложения. Р.М. Габитова, анализируя особенности философии романтизма, обращает внимание на то, что философствование в художественных образах, фрагментарность, афористичность изложения мыслей в свойственных романтизму формах поэтических и полупоэтических философем и высказываний позволяли романтикам познавать и отражать всю полноту жизни в свернутом зашифрованном виде, недоступном дискурсивному мышлению⁶⁶. В символизме эта направленность мышления достигает кульминации.

Символистов не устраивает обычный художественный образ. Одномерный, однозначный, он не удовлетворяет их тем, что с легкостью поддается переводу в понятийный ряд. В символизме прежде всего изменяется сама его структура. Размышляя об этом, Д.Д. Обломиевский утверждал: «Основная категория символизма — двуплановость образа»⁶⁷. Но особенности структуры образа диалектически взаимосвязаны с его содержательным наполнением: «Первый план отведен непосредственно данному, конгломерату вещей и предметов, эмпирических деталей и подробностей. Что касается второго плана, то он формируется из элементов воспоминаний лирического героя, накопленного им жизненного опыта или его фантазий»⁶⁸. При этом оба плана связаны друг с другом по принципу психологической ассоциации. То есть явления эмпирического мира, реально осязаемые вещи и предметы вызывают у героя определенные воспоминания или состояния. Даже если чисто внешне второй план находится за пределами внутренне-психологической сферы, его подтекст в любом случае сводится к субъективному переживанию.

В традиционной культуре бесконечные смысловые варианты, заложенные в символе, достаточно легко расшифровывались, так как существовала опора на систему общепринятых значений для каждого конкретного знака. Символ служил внешним оформлением каких-то заведомых, устоявшихся содержаний, понятных всем одинаково. Субъективно-психологическая трактовка символа в

⁶⁶ См.: Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма (Фр. Шлегель. Новалис). М.: Наука, 1978. С. 5.

⁶⁷ Обломиевский Д.Д. Французский символизм. М.: Наука, 1973. С. 271.

⁶⁸ Там же. С. 102.

новоевропейской культуре обусловлена тем, что художник ничего не утверждает и не констатирует. Изживание традиционализма повлекло за собой вариативность поведения и освобождение мышления от стереотипизации. Символ теперь не содержит готовых идей. Он их возбуждает, генерирует, стимулируя творческое воображение читателя или зрителя. Недаром П. Верлен заявлял: «Сколько символистов, столько же и символов»⁶⁹. Применительно к символизму романтической традиции привычные дефиниции символа, как знака, выражающего в материальной форме внешне не связанное с ней идеальное содержание, недостаточны. Их блестяще дополняет определение Ст. Яроцинского: «...символ в искусстве — это, можно сказать, вектор смысла, указывающий направление, в котором должны устремляться мысли и чувства»⁷⁰.

В символизме символы не просто вплетаются в ткань художественного произведения. Здесь само произведение в целом идентифицируется с символом. Целью творчества становится не изложение сюжета или фабулы, а выражение переживания и умонастроения. Символистское искусство задает импульс потоку ассоциаций, своих для каждого зрителя или читателя. Это предопределяет особенности художественного языка. Ст. Малларме, обосновывая новые творческие методы, развивал теорию суггестии: «*Назвать* предмет — значит на три четверти уничтожить наслаждение от поэмы, которая создается из постепенного угадывания; *внушить* его образ — вот мечта. Постепенно вызывать предмет и через ряд расшифровок добыть из него состояние души — это значит найти превосходное употребление тайне, какую заключает в себе символ»⁷¹.

Именно эта цель диктовала выбор средств художественной экспрессии, и она же цементировала движение символизма, внешне аморфное, по формальным признакам не только неопределенное, но и почти неопределимое. У символистов не наблюдалось ни стилевого, ни тематического единства. Объединяющим фактором служила сама направленность мышления, стремление передать нечто, не имеющее пластической формы, не поддающееся словесным (логическим, рациональным) формулировкам. За символистским твор-

⁶⁹ Цит. по: Раздольская В.И. Искусство Франции второй половины XIX века. Л.: Искусство, 1981. С. 177.

⁷⁰ Яроцинский Ст. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978. С. 52.

⁷¹ Цит. по: Яроцинский Ст. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 62–63.

чеством встают не образы вещей, а субъективные ощущения, ими вызываемые, спонтанные, неподвластные контролю сознания движения души, тончайшие оттенки чувств, потаенные внутренние состояния. Достигалось это с помощью специфических приемов, создающих чрезвычайную затрудненность восприятия, затемненность смысла, известный «герметизм»⁷². Избегая ясности и однозначности высказывания, предпочитая намекающие, а не разъясняющие функции художественного языка, отойдя от четко фиксированных форм, они играли словами, звуками, красками и смыслами, творя новую, неведомую реальность, недоступную прямому постижению и традиционному художественному воплощению.

Символисты стремились использовать такие средства выразительности, которые лишены точного предметно-логического смысла, но обладают способностью вызывать желаемые автором аллюзии, эмоции, мысли. Вслед за романтиками они отводили важнейшее место в иерархии искусств музыке. Ведь она благодаря своей асемантичности способна непревзойденно передавать нечто ускользающее от эмпирического наблюдения, проникать в область сверхчувственного, выражать невыразимое, воздействуя непосредственно на эмоции, минуя разум. Это качество символисты стремились привнести и в другие виды, определяя его как принцип музыкальности искусства. «Музыки, музыки прежде всего», — требовал П. Верлен⁷³. Исходя из этого требования, в символизме способы выражения не менее значимы, чем сюжет. Линия, цвет, звуковая организация стиха, жест, интонация, сонорность воплощают внутреннее самоощущение и мышление автора.

Формообразование становится независимым от предметности. Инструментальные категории начинают функционировать как самостоятельный смыслообразующий фактор. Происходит отказ от жанровых и формальных правил. Формы бесконечно разнообразятся, удаляются от элементарных схем. Получают широкое развитие жанры импровизационного типа, не связанные с канонической структурой: фантазия, экспромт, этюд, эссе, фрагменты, наброски... Источником драматического напряжения становятся не внешние конфликты между персонажами или происходящие вокруг них события, а душевные борения. Появляется новый тип программности, основанный не на иллюстративности, а на предельно

⁷² См.: Оболюмовский Д.Д. Французский символизм. С. 250.

⁷³ Verlaine P. Art poétique // Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака. М.: Радуга, 1990. С. 454.

широких обобщениях. Распространяется стилизация. Предметом художественного постижения и отражения выступает не быт, не повседневное житие, а внутреннее пространство души. Как подчеркивает современный французский исследователь символизма Л. Ришар, символист «не занимается воспроизведением действительности в том виде, в каком она существует, но придает ей смысл по законам вселенной своего сознания»⁷⁴.

В реализме, и особенно натурализме, среда довлела над человеком, который был окружен материальными вещами в материальном мире. В символизме материальность исчезает из искусства. По остроумному замечанию американского искусствоведа У. Флеминга, «символисты воспринимали жизнь как нечто большее, чем молекулярные процессы»⁷⁵. Человек стал рассматриваться не в соотношении с ближайшим социальным и материальным окружением, но с точки зрения неких абсолютных ценностей. Художник-символист размышляет не о частном человеке в конкретных локальных обстоятельствах, а о человеке в его вневременной и внепространственной ипостаси. К этому добавляется убеждение в том, что природу невозможно скопировать. Миметизм, внешняя подражательность изгоняется из искусства. Ст. Малларме, выражая один из основных постулатов символизма, настаивал на том, что «реальность может служить для искусства всего лишь отправной точкой»⁷⁶. Натуралистическая «правда жизни» уступает место истине чувства и интуиции, «типичное» — широчайшим психологическим обобщениям. Истину, как считали символисты, невозможно показать. Ее можно лишь пережить и внушить другим свое переживание. Произведение искусства ничего не рассказывает и не описывает. Оно создает настроение, служит не иллюстрацией жизни, а эмоциональным аккомпанементом, призванным будить зрительское воображение, вызывать поток аллюзий и ассоциаций, активизировать глубинные подсознательные субстанции.

Символистское мировосприятие во многом пересекается с опытом импрессионизма⁷⁷. Они близки прежде всего крайне субъекти-

⁷⁴ Ришар Л. Эпоха символизма // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М.: Республика, 1998. С. 345.

⁷⁵ Fleming W. Arts and Ideas. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961. P. 713.

⁷⁶ Цит. по: Ревалд Дж. Постимпрессионизм. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 91.

⁷⁷ Подробнее о взаимодействии символизма с современными ему художественными направлениями см.: Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция. Конец XIX — начало XX века. М.: Наука, 1987. 320 с.

вистской позицией художника. Но если импрессионизм отражал предельно индивидуальное видение внешнего мира, то символисты, как уже подчеркивалось, были полностью сосредоточены на глубинах собственной души. Один из «малых символистов», Г. Кан, теоретизировал по этому поводу: «Основная задача нашего искусства — объективизировать субъективное (облечь Идею в конкретную форму), а не субъективизировать объективное (пропускать природу сквозь призму темперамента)»⁷⁸.

Подобно романтикам и импрессионистам отстаивая право художника на неповторимо-индивидуальное восприятие природы, на уникальное самовыражение, символисты развили эту тенденцию до предела, создав предпосылки для широкого распространения приема художественной трансформации природы, а впоследствии — и деформации. Символизм открыл путь новым модернистским течениям, которые «вышли из сферы досягаемости зрительных способностей человека и попытались раздвинуть ее в незримое — в незримо мимолетное и в незримо длительное, — туда, куда достигает уже не столько непосредственное чувство, сколько опосредованное знание»⁷⁹.

На излете XIX века некогда цельное, хотя и не оформленное организационно, символистское движение начало распадаться на отдельные индивидуальности. Ст. Яроцинский усматривает причину распада в том, что революция идей не нашла тогда надлежащего соответствия в революции форм. «Не созрев для охвата всего богатства нового содержания, формы эти под напором иррациональных течений переродились в разного рода маньеризмы, которые вскоре, уже к 1900 году, и расцвели»⁸⁰. Однако, анализируя эту ситуацию, нельзя упускать из виду характернейший для всей постклассицистской культуры процесс *бесстилевого* развития искусства. Углублявшийся субъективизм, нараставшая плюралистичность мышления, все более свойственные европейскому обществу, обусловили невозможность жесткой привязки творческой личности к какой-либо из «школ». Начиная с прошлого века и по сей день не могло сложиться какого-то единственного течения или стиля, способного выразить эпоху во всей ее полноте, сложности, неоднозначности. Это обстоятельство не позволяет ни одному направлению существовать устойчиво и долго. Эпоха выражает себя чередой

⁷⁸ Цит. по: Ревалд Дж. Постимпрессионизм. С. 92.

⁷⁹ Прокофьев В.Н. Постимпрессионизм. М.: Искусство, 1973. С. 28.

⁸⁰ Яроцинский Ст. Дебюсси, импрессионизм и символизм. С. 109.

беспрерывно сменяющих друг друга художественных образований, скоротечных и многообразных.

Символизм не закончился, не прекратил одномоментно свое существование, а как бы постепенно растворился в пестрой круговерти множества художественных явлений конца прошлого и начала нынешнего столетий. Тем не менее символизм, так и не создавший ни собственной «школы», ни ясной творческой программы, являет собой все же нечто большее, чем одна из многих попыток оригинального самовыражения. Он заложил основы нового художественного видения, став связующим звеном между романтизмом и культурой XX века.

СИМВОЛИЗМ, ДЕКАДАНС, МОДЕРН: К ВОПРОСУ О РАЗГРАНИЧЕНИИ ПОНЯТИЙ

Любые попытки анализа символизма, размышления о причинах и условиях его складывания, об особенностях породившей его духовной атмосферы заведомо предполагают отсылки к таким неразрывно с ним связанным явлениям, как декаданс и модерн. В научной литературе, как зарубежной, так и отечественной, до сих пор сохраняется неясность относительно границ каждого из этих трех понятий, следовательно, не до конца проясненной остается и их сущность. Нередко их воспринимают почти как синонимы, как различные стадии единого движения⁸¹, что вполне объяснимо: ведь они не только связаны общностью культурной эпохи, но и имеют отношение к одной и той же социально-духовной среде.

Долгое время в отечественной историографии было принято обозначать общим термином «декадентство» все литературно-художественные явления XIX — XX веков, лежащие вне реалистической традиции. Иными словами, этот термин употреблялся для характеристики, как тогда было принято говорить, «упадочного буржуазного искусства эпохи империализма»⁸². И хотя еще в пору

⁸¹ Например, музыковед В.В. Рубцова прямо объявляет декаданс своеобразным направлением во французской поэзии, которое позднее приняло наименование «символизм». См.: Рубцова В.В. А.Н. Скрябин. М.: Музыка, 1989. С. 178.

⁸² Коган А.Б. Декадентство в жизни и искусстве: (Заметки философа о кризисе буржуазной культуры). М.: Политиздат, 1966. С. 8.

его расцвета было совершенно верно подмечено, что декадентство — это порождение исторической эпохи, определенных социокультурных условий⁸³, его критики не преследовали целей глубокого анализа культурных процессов — ни исторического, ни философского, ни искусствоведческого. Сегодня, когда эпоха декаданса перестала быть предметом идеологических спекуляций и вызывает сугубо исследовательский интерес, склонность к отождествлению вынесенных в заглавие понятий наталкивается на серьезные возражения.

Абсолютно обоснованной видится точка зрения искусствоведа В.А. Крючковой, настаивающей на том, что символизм, декаданс и модерн — это типологически разнородные явления, которые, однако, взаимно пересекаются⁸⁴. К сожалению, исследовательница, развивая свою мысль, не идет дальше констатации того, что декаданс — это комплекс определенных умонастроений, символизм — литературно-художественное направление, а модерн — стиль, объединяющий различные виды пространственных искусств. Ее рассуждения не проясняют вопроса о глубинных культурологических основаниях этих явлений.

А такое основание у них было общим — это романтическое мировосприятие, сложившееся как своего рода противофаза просветительскому типу культуры. И в декадансе, и в символизме, и в модерне, так же как впоследствии во всех многообразных проявлениях модернизма и авангарда, обнаруживаются черты, которые именно романтизм привнес в культуру. Он создал ритуальные формы поведения художника в обществе, разработал концепцию антимиметического искусства, сформулировав при этом его мифотворческие и житнетворческие установки. Он предложил не подверженные сковывающему воздействию рационализма способы освоения действительности и символический язык изложения, отражающий парадоксальные, свободные от логических схем ходы мысли. Главное же, что объединяет декаданс, символизм и модерн, — это романтическое отрицание буржуазного духа и позитивистских ценностей, отрицание, по сути своей и форме не социальное, а эстетическое.

⁸³ См., напр.: Горький М. Поль Верлен и декаденты // Собр. соч.: В 16 т. М.: Правда, 1979. Т. 16. С. 182.

⁸⁴ См.: Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870—1900. М.: Изобраз. искусство, 1994. С. 14.

Романтическая традиция по мере своего развития вбирала в себя веяния эпохи, а многие из них и предвосхищала. Видимо, не случайно с нею пересеклись во времени научные изыскания, заставившие пошатнуться картезианскую картину мира. В пору ее расцвета позитивистские постулаты и откровенный атеизм теряли былой престиж. Общество охватила «метафизическая дрожь», что вылилось в различные формы религиозного и внерелигиозного мистицизма от «католического возрождения» до увлечения спиритизмом, эзотерическими учениями, оккультным знанием. Углубление иррационалистических и субъективистских тенденций в философии, литературе, искусстве совпало с развитием концепции бессознательного в психологии, претендовавшей тогда на роль базисной науки для всех гуманитарных дисциплин. На эту атмосферу наложилось открытие европейцами богатейшего культурного наследия Востока, которое усваивалось западной духовностью большей частью через философию Шопенгауэра и Ницше.

Романтическая традиция на всем протяжении своей эволюции сохраняла какие-то существеннейшие, константные черты. Однако в ходе социально-исторического развития вслед за переменами в общественном климате изменялось само ощущение жизни и умонастроения приверженцев и духовных наследников романтизма. От раннего упоенного чувства жизни, радостных дерзаний в поисках идеала, уверенности в неограниченных возможностях творческого духа настроения романтиков и их духовных преемников переменялись в сторону не только иронии (отрицания неудовлетворяющей действительности), но и скептицизма — сомнения в возможности изменить мир в соответствии с идеалом. «Гениальная творческая личность» оказалась бессильной привести мир к совершенству и все острее ощущала свое превращение в «лишнего человека». Реальная жизнь не желала складываться в соответствии с утопическими прожектами романтиков, и это становилось источником жизненных драм. «Романтики не были готовы к тем горьким откровениям, выразить которые призвал их час истории. Они вошли в мир, в XIX век с распахнутыми душами — и оказались тем беззащитней перед трагедией, когда она их настигла»⁸⁵. По мере все большего утверждения утилитарных ценностей, сопровождавшего материальные успехи и завоевания наиболее прагматичной части европейского общества, в среде творческой элиты усиливаются на-

⁸⁵ Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. С. 331.

строения безнадежности и неприятия жизни. Романтическая ирония и скептицизм достигают предельных форм, доходят до нигилистической крайности, отвергающей все традиционные культурные и религиозные ценности, насквозь фальшивую мораль и социальные нормы. Как нельзя более ко времени приходится шопенгауэровская философия пессимизма, ставшая в последней трети XIX века необычайно популярной. Художники все больше укрепляются в мысли, что развитие цивилизации идет в ущерб человеку. Не находя опоры во внешнем мире, они полностью замыкаются в Универсуме внутренней жизни. Современность воспринимается ими как эпоха декаданса (от позднелатинского *decadentia* — упадок).

Черты ее духовного климата — развенчание человека, фальсификация человеческих ценностей, аморализм, примирение с жестокостью, любование духовным и физическим уродством, поэтика смерти и разрушения — нашли отражение в литературе и искусстве второй половины XIX века, оказав влияние на формирование нового художественного языка. Распространенным следствием этого обстоятельства является подмена понятий, когда декаданс выдается за некую «школу». Как справедливо замечает В.А. Крюčkова, «собственно, современный исследователь знакомится с декадансом именно по литературным, художественным и публицистическим свидетельствам эпохи. Поэтому и возникает типичная аберрация — отождествление декаданса с литературно-художественным направлением»⁸⁶.

Во избежание подобного заблуждения необходимо учитывать, что декадентские настроения были свойственны не одному творческому поколению XIX — XX веков. Хотя в широкое употребление слово «декаданс» вошло в 1880-е годы, критика применяла его еще в отношении творчества Гюго и других романтиков. Позднее Т. Готье писал о декадансе в предисловии к стихотворному сборнику Ш. Бодлера «Цветы зла». Самого Готье и других «парнасцев» нередко объявляли первыми декадентами. Декадентские настроения все более углублялись в 1870—80-е годы. Символистскую поэзию они захватили настолько, что Г. Кан безапелляционно заявлял: «Хотя любые ярлыки всегда бессмысленны, мы чувствуем себя обязанными точно информировать всех заинтересованных и напомнить им, что слово “декадент” следует понимать — “символист”»⁸⁷.

⁸⁶ Крюčkова В.А. Символизм в изобразительном искусстве... С. 12.

⁸⁷ Цит. по: Ревалд Дж. Постимпрессионизм. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 94.

Существовали даже символистская группа «Декадент» и одноименный журнал. Наиболее ярко декадентское самосознание выразило себя в романе Гюисманса «Наоборот», опубликованном в 1884 году, после разрыва писателя с окружением Золя. Однако типичные проявления декаданса можно встретить не только в течениях романтического толка, но и в позитивистском реализме, натурализме, импрессионизме.

Эту экстенсивность, всепроникающую распространенность декадентских веяний исследователь В.М. Толмачев объясняет тем, что декаданс — это особый тип мировосприятия, характеристика кризисной эпохи⁸⁸. Он стал свидетельством неблагополучия общественного климата, стимулировавшего апатию, тоску, ощущение обреченности, отворачивания к современному состоянию общества. В условиях кризиса ценностей, ценностного вакуума романтические помыслы об идеальном мироустройстве сменили примирение с действительностью, эстетизация зла. Декаденты возвели зло в неустрашимую надличную силу, заложенную в извечной природе вещей. Если для романтиков непререкаемым было тождество красоты и добра, то в декадансе утвердилось допущение аморализма красоты, появилась идея «преодоления этики эстетики», близкая позиции Ницше «по ту сторону добра и зла». Для искусства и литературы не осталось запретных тем и не достойных художественного отражения вопросов.

Являя собой оригинальное умонастроение, специфическую черту социальной психологии творческой личности, декадентство сформировало особый стиль общения и поведения. Дух декаданса творился в артистических кафе и кабаре, в редакциях небольших журнальчиков, сколь бесчисленных, столь и недолговечных, в кабачках Латинского квартала. Собиравшиеся там разнообразные группировки, носившие причудливые наименования, не представляли собой художественных объединений или «школ», не выдвигали творческих программ. Они демонстрировали декадентский образ жизни: вызывающие выходки, циничные эскапады, эксцентричное сочетание дендизма, утонченных манер и площадного словаря. Тяготение к эффектной эстетской позе, к откровенному эпатажу накладывало отпечаток и на их художественное творчество. Независимо от направленной принадлежности, каждый из этих художников считал свое творчество доступным пониманию

⁸⁸ См.: Толмачев В.М. Декаданс: опыт культурологической характеристики // Вестн. Моск. ун-та. Филология. 1991. № 5. С. 21.

немногих избранных. Они сознательно культивировали стиль, изолировавший их от масс, от «толпы». Хотя при этом было сделано немало блестящих находок с точки зрения экспрессивных средств, особенно в поэзии символизма, произведения литературы и искусства лишь выражали атмосферу декадентства, питались идеями и настроениями этой среды, но не составляли содержания самого декаданса.

Следует подчеркнуть, что декадентские мотивы использовались в художественном творчестве не ради проповеди моральной деградации и разложения, не как апология и эстетское смакование отрицательных сторон жизни. «Проклятые поэты», называя себя поэтами декаданса, имели в виду упадок современного им общества. Своим творчеством они призывали людей очнуться, опомниться, осознать, что современная цивилизация охвачена смертельным недугом, болезнью духа. В первом номере того же «Декадента» анонимный автор убеждал читателей: «Закрывать глаза на декаданс, до которого мы дошли, было бы верхом бессмыслицы. Религия, нравы, правосудие — все приходит в упадок или, вернее, претерпевает неизбежную трансформацию. Утонченность желаний, ощущений, вкусов, роскоши и наслаждений, невроз, истерия, гипнотизм, морфиномания, шарлатанство в науке, доведенный до крайности шопенгауэрзм — вот характерные симптомы нашей социальной эволюции. Первые признаки ее складываются главным образом в языке. Новым потребностям отвечают новые идеи, бесконечно тонкие и разнообразные. Это объясняет необходимость создания неслыханных прежде слов, без которых не выразить всей сложности чувств и физиологических ощущений»⁸⁹.

Это высказывание заставляет еще раз усомниться в бытующем среди иных критиков мнении, что декаданс предвещал символистское движение, расчищал ему путь⁹⁰. Символизм, наряду с другими литературно-художественными направлениями, выразил в поэтических образах то особое состояние сознания, специфический взгляд на мир, который и определяется термином «декаданс». При этом символизму среди других течений суждено было сыграть особую роль: он создал и наиболее интенсивно использовал новый художественный язык, без которого невозможно было адекватное выражение открытых в эпоху декаданса, никем прежде не испы-

⁸⁹ Цит. по: Ревалд Дж. Постимпрессионизм. С. 94.

⁹⁰ Как показывает в своем историографическом обзоре В.А. Крюкова, к этой точке зрения склоняются многие французские исследователи. См.: Крюкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве... С. 11.

танных чувств и ощущений. Символизм не только предложил новый творческий метод, основанный на применении символа в качестве основополагающего принципа организации художественного целого. Он проявил, сделал более выпуклой и зримой ту эволюцию, которую претерпела во второй половине XIX века романтическая линия культуры. На этом вопросе заострили внимание В.О. Пигулевский и Л.А. Мирская: «Если высшим проявлением романтического мышления является настроение триумфа, то в последующей традиции трагическое умонастроение становится подоплекой символического мышления»⁹¹.

Символическая манера философствования и художественного высказывания определила характер многих явлений культуры второй половины XIX — начала XX века, в том числе модерна. Модерн как уже вполне сложившийся стиль заявил о себе в 80-е годы XIX столетия. Его расцвет пришелся на более поздние времена, чем широкое распространение символизма и декаданса, но все же он был их современником. Декаданс некоторым образом сказался на облике модерна. Примечательны, к примеру, такие его черты, как гротеск, болезненная утонченность образов, изысканная манерность изломанных линий. Но они не превалировали в модерне. К моменту его расцвета в европейской общественной жизни завершается период застоя, безвременья. В обществе началось новое оживление. Оно встряхнулось от декадентской апатии, от чувства безнадежности, безверия. Им вновь завладели мечты о переменах к лучшему. Один из идеологов модерна, бельгийский художник, архитектор и дизайнер А. Ван де Вельде писал в 1894 году: «...художники, слывшие до сих пор “декадентами”, превратились в борцов, которые кинулись в поток новой, многообещающей религии»⁹². Модерн выражал дух своей эпохи, питался ее философскими идеями, отвечал ее социально-психологическим установкам. Однако все эти факторы изменялись вслед за общественно-историческими условиями. Общее настроение, состояние умов эпохи модерна выходило далеко за пределы декадентских позиций. Таким образом, между модерном и декадансом обнаруживается не только типологическое расхождение, но и в каком-то смысле мировоззренческое.

Если декаданс, в значительной степени направляя характер художественных исканий, все же оставался феноменом социально-

⁹¹ Пигулевский В.О., Мирская Л.А. Символ и ирония... С. 97.

⁹² Ван де Вельде А. Очищение искусства // Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. С. 83.

психологическим, то символизм и модерн относятся к одной и той же области культуры — к сфере искусства. Поэтому их разграничить гораздо сложнее, тем более что и тот и другой используют общий — символический — тип мышления, а также нередко общие темы и идеи. Тем не менее, между ними существуют принципиальные различия. Прежде всего, то, что лежит на поверхности: символизм — это направление, модерн — стиль. Направление — это единство мировосприятия, эстетических взглядов, путей художественного отображения жизни. Стиль — общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленная единством идейного содержания. Понятия очень близки по смыслу, но не идентичны. В первом превалирует идейная сторона, во втором — формальная. Направление не совпадает со стилем, так как может использовать самые разные стилевые особенности. В свою очередь, один и тот же стиль может использоваться в разных направлениях. Эта ситуация особенно характерна для процессов, протекавших в искусстве со второй половины XIX века и в XX веке: стилевая пестрота, множество близких по духу направлений, общие корни разнообразных явлений. Модерн использовал типичную для эпохи иконографию, поэтому его границы расплывчаты. Он вбирает в себя стилевые тенденции множества современных ему направлений, символизма в том числе и, может быть, прежде всего. Все элементы произведения модерна подчинены единому образно-символическому замыслу. При этом с символизмом его роднит не столько близость сюжетных мотивов и образов, сколько общность метода, а значит — восприятия и отражения мира. Как подчеркивает В.С. Турчин, «произведения модерна обладали богатым смысловым фоном, неким “семантическим” дном, где форма лишь указывала на него»⁹³.

Но поскольку модерн, как стиль, и символизм, как направление, типологически не совпадают, перед нами встает еще одно бросающееся в глаза их различие. Это — видовая избирательность каждого из них. Модерн сложился в архитектуре, дизайне и декоративно-прикладных искусствах, символизм — в поэзии, музыке, живописи, театральном искусстве. То есть модерн как бы «отягощен» материальностью, символизм от нее свободен. На этом основании исследователи порой достаточно поверхностно трактуют стиль как категорию чисто формальную, а направление — исключительно

⁹³ Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 30.

смысловую, содержательную. При таком подходе трудно удержаться от соблазна интерпретировать символизм как некую мировоззренческую концепцию, получившую вещественное оформление в модерне⁹⁴. Но ведь символизм выражал себя в своих собственных художественных произведениях и к тому же, как уже говорилось выше, не в тех видах искусства, что модерн. С другой стороны, сам модерн вовсе не служил иллюстрацией к каким-либо философским идеям, несмотря на несомненную близость его духовных устремлений многим идеалистическим учениям той поры. Как совершенно точно заметил В.С. Турчин, модерн «сам был или хотел быть “художественной философией”, выраженной несколько запутанным языком символизма»⁹⁵.

Однако следующие за этим утверждением рассуждения исследователя о коренных различиях между модерном и символизмом кажутся не вполне корректными и недостаточно ясными. По мнению В.С. Турчина, модерн и символизм представляют один тип искусства и различаются только в способе функционирования в обществе: модерн, стремясь к активному участию в жизни общества, проявил себя прежде всего в сфере общественного потребления; символизм, уходя от реальной жизни, сосредоточился в эстетической области искусства, понятного небольшому кругу посвященных⁹⁶. Эта ситуация, как считает В.С. Турчин, сложилась вследствие того, что при общих романтических корнях модерн наследовал у романтизма проектно-утопические идеи, а символизм — «все темное, элитарное, недосказанное»⁹⁷. Однако символически-недосказанным насыщены и произведения модерна, а в символизме изначально присутствовала принципиальная установка на преобразующе-созидательный смысл творчества, в отличие от миметического характера реализма.

Думается, можно точнее и проще обозначить основное отличие модерна от символизма, если вспомнить о таком неотъемлемом, имманентном его свойстве, как функциональность. Она играет в модерне не только формально-техническую роль, но и идеологическую. Модерн стал попыткой практического воплощения в жизнь старой романтической идеи о преобразующей силе искусства. Раз-

⁹⁴ См., напр.: Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. С.38; Сарабянов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. С. 38.

⁹⁵ Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. С. 30.

⁹⁶ См.: Там же. С. 37.

⁹⁷ Там же. С. 38.

деляя антиимитационный, творчески-созидательный, жизнестроительный пафос романтизма, модерн в то же время не в столь крайних формах воспринял романтический протест против утилитарно-прагматического духа буржуазного века. Одна из основных идей модерна — соединение пользы и красоты. Если символизм, говоря словами американской исследовательницы С.А. Стерноу, «признавал реальность как нечто осязаемое, но не видимое»⁹⁸, то модерн это «не видимое» желал облечь в предметные формы. Символизм отрицал обыденное. Модерн, также не принимая «бытовизма», стремился уподобить повседневность искусству. Символизм ожидал, что мир преобразит «революция в сознании». Модерн эту революцию предвещал, эстетизируя окружающую человека среду и считая, что внешняя красота является залогом внутреннего духовного преображения. Вот почему модерн реализовался в тех видах искусства, которые оказались невостребованными романтизмом и символизмом. При этом он широко использовал научно-технические достижения и новейшие технологии индустриальной эпохи, то есть не выказывал абсолютной нетерпимости к буржуазным реалиям, хотя в модерне сохранилась романтическая мечта о духовном совершенствовании мира.

Таким образом, основное различие между символизмом и модерном заключается не в способах функционирования, а в направленности их творческой активности: модерн перестраивал (или хотел перестроить) реальную жизнь, символизм, отрицая наличную действительность, творил иную жизнь лишь в творческом воображении. Иначе говоря, модерн стремился слить искусство с жизнью, а не ограничить жизнь искусством, как это делали символисты. Стиль был подчинен своей центральной идее — попытке создания художественно-творимой жизни. Он надеялся усовершенствовать человека, искусственно выстроив вокруг него мифологизированное пространство, которое мыслилось моделью идеального мироустройства. При этом, как истинный наследник романтизма, модерн не выражал каких-либо определенных классовых интересов. Прообразом будущего совершенного общества для представителей модерна, как в свое время и для романтиков, служили различные артистические сообщества, творческие объединения, кружки и колонии художников. Символизм, по сравнению с модерном, развивал несколько иные аспекты романтического мировоззрения.

⁹⁸ Стерноу С.А. Арт Нуво: Дух прекрасной эпохи. Минск: Белфаксиздатгрупп, 1997. С. 22.

Возникшие оба на неоромантической волне, и символизм и модерн избрали символизацию своим способом мыслить, а эстетизм — способом жить. Оба, не приемля позитивистского духа современной им культуры, истинными считали ценности, бесполезные с утилитарной точки зрения. И тот и другой ориентировались на культурные традиции, не признававшие новоевропейским обществом. Отстаивая романтический тезис самоценности искусства, они проявляли интерес к «культурам, где искусство не осознает себя как искусство, где оно не эмансипировано от ритуала, быта или от религии, а потому всезначимо и массово...»⁹⁹.

И символизм и модерн в поисках изначальной гармоничности мироощущения исходили из принципа творческого универсализма и подхватили идею синтеза искусств.

Но при всех этих совпадениях модерн свою мифотворческую энергию питал верой в возможность социальных преобразований средствами искусства, а символизм был полностью сосредоточен на глубинах предельно индивидуального внутреннего мира творческой личности. Правда, это расхождение не помешало им разделить общую участь. И символизм, выстраивая свой идеальный мир в воображении художника, и модерн, пытаясь идеал воплотить в земных, реальных формах, оставались утопией. Даже свою художественную программу в области синтеза искусств ни тот ни другой по-настоящему не осуществили. Тем более они не могли на практике реализовать своих конечных, внеположенных искусству целей, поэтому век их был очень краток.

Являя собой одну из форм претворения романтической культурной традиции, новоевропейский символизм развивал по преимуществу ее субъективистские и философско-идеалистические тенденции. Не унаследовав энциклопедичности романтизма, он сложился как литературно-художественное направление, однако чрезвычайно насыщенное философским содержанием. Хотя символизм сам мыслил себя искусством для немногих и не претендовал на завоевание масс, он на какое-то время приобрел широчайшее распространение в культуре многих стран Европы и Америки. При этом многочисленные национальные его варианты обладали значительным своеобразием. Русский символизм в их ряду — явление глубоко самобытное, сочетавшее в себе наиболее характерные черты общего европейского духовного процесса рубежа XIX–XX столетий и

⁹⁹ Кириченко Е.И. Модерн. К вопросу об истоках и типологии // Сов. искусствознание. М.: Сов. художник, 1979. Вып. 1. С. 170.

этнопсихологические особенности русской культуры. Отражая специфику национальной духовно-исторической ситуации данного переходного периода, он отличался от западного, особенно французского, символизма даже типологически. Следовательно, русский символизм заслуживает отдельного изучения и серьезного культурно-исторического анализа.

Глава 2. СИМВОЛИСТСКОЕ САМОВЫРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В РОССИИ

СИМВОЛИЗМ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Если в западноевропейской культуре символизм, являвший собой одну из форм развития романтической традиции, стал, наряду с модерном, связующим звеном между романтизмом и культурой XX века, то в России символизм не продолжение, а начало: им открывался Серебряный век.

В силу специфики национальной истории романтическая традиция развивалась в русской культуре весьма своеобразно, отнюдь не повторяя западный путь. Нельзя даже сказать, что она, едва начавшись, прервалась, уступив место реализму. Романтизм в своей классической форме в России не сложился. Романтический порыв декабристов, русская философская эстетика, складывавшаяся во многом как осознание и усвоение романтической концепции немецкой философии, или отдельные подлинно талантливые художественные произведения в романтическом стиле не меняют общей картины. Скорее в первые десятилетия XIX века в русской культуре наблюдались определенные романтические тенденции, не выросшие, однако, в широкое и всеохватное духовное движение. Они обернулись валом лжеромантизма, подражаний в псевдоромантическом вкусе. На их засилье в русской культуре тех лет заостряют внимание многие исследователи.

Так, музыковед Т.Н. Левая отмечает «неполноту и “несамостоятельность”, сравнительно с Западом, романтического направления в русской музыке XIX века»¹. Искусствовед Д.В. Сарабьянов указывает на некоторую «преждевременность», «недоразвитость» раннего

русского романтизма в живописи, подмечая, что отдельные его проявления не образуют достаточно выраженной стилиевой общности². Литературовед Т.П. Емельянова вскрывает эпигонский характер рецепции романтических идей в России, проявившийся не только в литературе, но и в быту: «Разбушевавшаяся стихия псевдоромантизма в литературе не могла не породить в условиях России (с ее исторически сложившимся особым влиянием литературы на духовную жизнь образованных сословий) подражательных эффектов на уровне поведения и образа жизни»³.

Кроме того, русский романтизм отличался от западного своим содержательно-тематическим наполнением. Он не выказывал страсти к мифу и Востоку, «был старательно очищен от мистики, мечтательности и “отшельничества”»⁴. Проявляя интерес к прошлому Отечества, в большей мере склонялся к поискам оправдания и обоснования определенной политической позиции, чем к осмыслению культурной истории. Внимание к личности, едва начавшей в России осознавать себя, способствовало расцвету портретного жанра, появлению камерного, интимного портрета, в противовес парадному, то есть представлявшему не столько человека, сколько его регалии. Тем не менее характерной чертой русского романтизма стал отнюдь не индивидуализм, а социальная разработка романтической коллизии, на что неоднократно в своих книгах указывал Ю.В. Манн⁵. Даже типично романтический конфликт героя и враждебного мира социально заостряется, интерпретируется как непримиримость индивида и общества, человека и неприемлемой общественной среды.

В.Ю. Троицкий, пытаясь вскрыть факторы, определяющие ведущие типологические черты русского романтизма в ряду его европейских разновидностей, приходит к выводу, что «в славянском романтизме и русском, возникших еще до буржуазных национальных революций или революционных переворотов, господствует идея гражданско-патриотического долга»⁶. Другие исследователи

² См.: *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. С. 64, 70.

³ *Емельянова Т.П.* О некоторых социально-психологических особенностях восприятия романтизма русской читающей публикой 20–30-х годов XIX века // *Романтизм: эстетика и творчество*. Тверь: Изд-во Твер. ун-та, 1994. С. 63.

⁴ *Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России. М.: Искусство, 1981. С. 393.

⁵ См.: *Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма. М.: Наука, 1976. С. 112–141; *Он же.* Динамика русского романтизма. М.: Аспект-Пресс, 1995. С. 238, 251.

⁶ *Троицкий В.Ю.* О типологии, национальном своеобразии и мировом значении русского романтизма: к постановке вопроса // *Романтизм: Открытия и традиции*. Калинин: Изд-во Калинин. ун-та, 1988. С. 74.

¹ *Левая Т.Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. С. 6.

также считают гражданский пафос существенной особенностью русского романтизма⁷.

Примечательно, что, в отличие от ситуации на Западе, в русской культуре романтические тенденции развивались, не вступая в противоречие с идеалами просветительства⁸. Эти идеалы отвечали многим насущнейшим проблемам российского общества. В то же время в России начала XIX века отсутствовали те конкретно-исторические и социально-политические условия, в которых на Западе происходило рождение романтизма. Как подчеркивает один из исследователей, «неразвитость буржуазного мировоззрения с его отрицательными последствиями делала возможным перевод просветительских идей на язык современной эпохи»⁹.

Просветительская государственная политика XVIII века, при всей ее ограниченности, принесла свои блестящие плоды: Золотой век русской культуры. Этот невероятный, если учитывать уровень цивилизованности страны, и на первый взгляд ничем не детерминированный культурный взрыв выразил себя не только в расцвете русской литературы, именно с тех пор приобретшей мировое признание, не только в утверждении постулата «высокого искусства», вытеснившего понимание художественного творчества как рода ремесла, но и в появлении особого, передового слоя общества — просвещенного дворянства. Эта социальная страта была носителем просветительских идей в России, и в этой же среде осознавались и приживались лежащие вне каких-либо определенных классовых интересов романтические идеи, воспринятые, однако, с поправкой на российскую действительность. Культурная элита общества одновременно являлась наиболее политизированной его частью. При этом политических реформ добивались не ради развития капиталистических отношений, а скорее ради их недопущения. Именно это обстоятельство сближало русскую культуру ее Золотого века с романтизмом. Однако романтическое отрицание несовместимой с идеалом действительности имело политический характер, соци-

⁷ См., напр.: Пульхитрудова Е.М. Литературная теория декабристского романтизма в 30-е годы XIX века // Проблемы романтизма. М.: Искусство, 1967. С. 292.

⁸ Об этой особенности русского романтизма см.: Кантор К. Красота и польза: Социологические вопросы материально-художественной культуры. М.: Искусство, 1967. С. 9; Гуревич А.М. О типологических особенностях русского романтизма // К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973. С. 512; Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. М.: Искусство, 1981. С. 33, 473.

⁹ Поликаров В.Ф. Философские предпосылки творчества А. Иванова // Сов. искусствознание '78. М.: Сов. художник, 1975. С. 177.

альную подоплеку. Побывав за границей, русские дворяне воочию увидели, какая разительная пропасть разделяет их Отечество и Европу. С другой стороны, наиболее образованные и мыслящие из них не желали России испытать на себе те издержки, которые неизбежно влечет за собой буржуазный образ жизни.

Духовная устремленность и общественная активность рассматриваемой социальной группы питались обостренным чувством справедливости, чувством вины перед народом, а не осознанием эмансипирующейся личности. Личность еще не была возведена в русской культуре в ранг абсолютных, самодостаточных ценностей. В России, еще с петровских времен обреченной на постоянное догоняющее развитие, западные ценности насаждались сверху и усваивались нередко весьма поверхностно, чисто внешне. Страна многовекового крепостничества не могла самостоятельно генерировать ренессансную идею автономизированной и самоценной личности. Интересы общества здесь всегда ставились выше интересов индивида. Требование самопожертвования во имя «общего блага» более близко менталитету русской культуры¹⁰, чем романтическое требование индивидуального духовного совершенствования как необходимого условия идеального переустройства мира.

По мнению К. Касьяновой, от других культур русскую отличает высочайшая степень суровости, «требующая от человека очень сильного самоограничения, репрессии своих личных, индивидуальных целей в пользу глобальных культурных ценностей»¹¹. Вот почему начиная с горестного восклицания А.Н. Радищева: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала»¹² и на протяжении XIX столетия в русской культуре непрерывно усиливались социологизаторские тенденции. Основным предметом и объектом художественного творчества, прежде всего литературы, становились социальные отношения. Душевные движения, поступки, характер персонажей неизменно объяснялись внешними обстоятельствами, общественным окружением, материальной средой. Романтические веяния давали о себе знать в продолжение всего этого периода, но гораздо сильнее и ярче выраженной оказалась

¹⁰ Термин И.В. Кондакова, справедливо полагающего, что «менталитет русской культуры — это нечто гораздо большее, нежели национально-русский менталитет». См.: Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры. М.: Аспект-Пресс, 1997. С. 39.

¹¹ Касьянова К. О русском национальном характере. М.: ИНМЭ, 1994. С. 337.

¹² Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. СПб.: Наука, 1992. С. 6.

реалистическая линия, причем проникнутая идущим от просветительства гражданским пафосом. Рылеевская формула: «Я не Поэт, а Гражданин»¹³, как и ее некрасовская вариация: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан»¹⁴, весьма выразительно характеризует умонастроения образованных и общественно активных сословий XIX века.

Эти процессы интенсифицировались с выходом на культурную сцену новой общественной группы — разночинной интеллигенции, а в годы «великих реформ» достигли апогея. И. Паперно, отмечая, что идеология и стиль поведения разночинцев стали заметным присутствием в жизни общества, подчеркивает их негативно-радикалистское отношение ко всем прежним ценностям и установлениям, категорическое отрицание ими устоявшихся верований и традиций. Исследовательница пишет: «Они стремились отказаться от философского идеализма в пользу позитивизма, отвергая все, что не было основано на разуме и данных непосредственного чувственного опыта, от теологии — в пользу фейербаховской антропологии, от традиционной христианской морали — в пользу этики английского утилитаризма, от конституционного либерализма — в пользу политического радикализма и проповеди социализма, от романтической эстетики — в пользу эстетики реалистической, или материалистической. Реализм как миропонимание строился на представлении о мире как “упорядоченном мире начала XIX века, мире причин и следствий, мире без чудес, без трансцендентного, хотя отдельный человек мог и сохранять религиозную веру” (R. Wellek), на представлении о человеке как о телесном существе, живущем и действующем в обществе, — предмете естественных и общественных наук»¹⁵.

К. Касьянова относит разночинцев к категории аутсайдеров¹⁶. Думается, более точно было бы определить их маргиналами. Они «выпали» из своих сословий, оторвались от своей среды. Утратив ее ценностные ориентиры, маргиналы не сумели выстроить каких-либо иных. Им не удалось четко сформулировать своих жизненных принципов. Вся их активность оказалась направленной на разрушение. Независимо от деклараций, ничего созидательного они не

¹³ Рылеев К. Ф. Войнаровский // Сочинения. Л.: Худож. лит., 1987. С. 162.

¹⁴ Некрасов Н. А. Поэт и гражданин // Полн. собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1981. Т. 2. С. 10.

¹⁵ Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 11.

¹⁶ См.: Касьянова К. О русском национальном характере. С. 5 и др.

предложили. Поскольку разночинная интеллигенция рекрутировалась из простых кругов, по преимуществу провинциальных, общий культурный уровень образованных слоев в России оказался сниженным. В быту это проявлялось как пренебрежение внешним видом и галантными манерами. В духовной сфере заявило о себе явление, позднее получившее наименование «писаревщина». Императив служения «высокому искусству» был оттеснен утилитарным тезисом служения искусства «общественной пользе». От литературы требовалось максимально точное воспроизведение действительности с целью непосредственного воздействия на жизнь.

К. Касьянова обращает внимание на то, что в русском разночинстве не было стремления, да и способности, к рефлексии, не было глубокой внутренней работы (речь идет о массе, а не об отдельных представителях, подобных Ф. М. Достоевскому). «Шестидесятники» не философствовали; в книгах искали не пищи для ума, а прямого руководства к действию. Действие же в основном свелось к политическому экстремизму.

После катастрофы 1 марта 1881 года, положившей конец эпохе и без того кучных буржуазных реформ, внутри прежде единой социальной группы — российской интеллигенции — начинается процесс расслоения. Главным его следствием стало складывание в России культуры Серебряного века.

Серебряный век не хронологическое обозначение, хотя этот феномен имел достаточно определенные временные рамки: последнее десятилетие позапрошлого века и два первых десятилетия века прошлого. Серебряный век — это метафора, социокультурный образ, авторство которого приписывается то Н. Бердяеву, то С. Маковскому, то Н. Оцупу. Изначально термин возник как общее обозначение новых поэтических течений, сложившихся в русской литературе на рубеже веков. Позднее он приобрел расширительное толкование и стал использоваться для характеристики определенных культурных процессов, происходивших в России в означенный период. Ведь одни и те же идеи, мотивы, настроения питали, наряду с литературным творчеством, также музыкальное, театральное, изобразительное искусство, перекликаясь в то же время и с исканиями русской религиозно-философской мысли. При этом Серебряный век не просто отражал философско-художественными средствами существующие исторические условия, но, складываясь на основе нового мироощущения, сам творил и новый стиль мышления, и в каком-то смысле новую социальность, что позволяет определить его как культуру. Вернее, «культуру в культуре».

Не следует упускать из виду, что понятие «Серебряный век» не тождественно понятию «русская культура конца XIX — начала XX века», охватывавшему чрезвычайно широкий круг многообразных составляющих. Еще Энгельс размышлял в одном из писем к Плеханову об этой идейной пестроте: «В такой стране, как Ваша, где современная крупная промышленность привита к первобытной крестьянской общине и одновременно представлены все промежуточные стадии цивилизации, в стране, к тому же в интеллектуальном отношении окруженной более или менее эффективной китайской стеной, которая возведена деспотизмом, не приходится удивляться возникновению самых невероятных и причудливых сочетаний идей»¹⁷.

На рубеже столетий, в условиях характерного для России социокультурного раскола, усугубившегося сложностью исторического момента, происходило одновременное параллельное развитие разнонаправленных культурных тенденций. Каждая из них, и линия, представленная Серебряным веком, в том числе, предлагала свое видение перехода от пришедших в противоречие с жизнью порядков к неким новым формам жизнедеятельности общества. Облик каждой в одно и то же время и определялся этим видением, и определял его. В то время как наиболее политизированная часть общества пыталась приблизить конец старого мира посредством социальной революции, представители Серебряного века обратились к поискам смысла человеческого существования и выдвинули идею освобождения не экономического и социально-политического, а духовного.

Несмотря на кратковременность существования Серебряного века и на то, что им не исчерпывалось все многообразное содержание духовно-исторической ситуации рубежа веков, он воспринимается как целая культурная эпоха, вполне самостоятельная и представляющая самостоятельную ценность. Серебряный век, как оригинальная форма переходности, не просто сочетал в себе остатки отжившего с ростками нового. К нему вполне применимо определение, данное Л.М. Баткиным эпохе Ренессанса: *tertium quiddam* — «нечто третье», скорее «ни то ни другое», чем «и то и другое»¹⁸.

¹⁷ Энгельс Ф. Письмо к Г.В. Плеханову от 26 февраля 1895 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 39. С. 344.

¹⁸ См.: Баткин Л.М. Замечания о границах Возрождения // Сов. искусствознание 78. М.: Сов. художник, 1979. Вып. 2. С. 112–113.

Осмысление духовной сущности Серебряного века вызывает настоячивые аллюзии с европейским Возрождением. Недаром это понятие обрело, с легкой руки Н.А. Бердяева, синоним: «русский ренессанс» (то, что его эпитеты могут варьироваться: «культурный», «духовный», «религиозно-философский», — в данном случае несущественно). Разумеется, речь идет о сравнении исторически разных типов культуры, а не о различных вариантах одной и той же культурной модели. Сходство между ними не типологическое, а смысловое. Смысл каждой из названных культур заключается не просто в переходе «от чего-то к чему-то», а в форме этой переходности. И европейское Возрождение, и «русский ренессанс» избрали духовный способ изживания прежних условий существования общества: на основе культурного переосмысления бытия человека, а не посредством социально-политических или экономических реформ.

Творцом культуры Серебряного века стал новый тип интеллигенции, сложившийся в России к рубежу столетий и ставший культурной элитой русского общества. Представители новой социальной группы, потрясенные грехом царубийства, взятым на себя народниками, критически подошли к идеалам «шестидесятников», а затем и марксистов. Необходимо отметить, что обычные обвинения новой интеллигенции в измене освободительному движению не вполне справедливы¹⁹. Закономерность социальных потрясений в России начала XX века безусловно осознавалась всеми мыслящими людьми, но революционность культурной элитой понималась по-своему. Вспомним В.В. Розанова: «А голодные так голодны, и все-таки революция права. Но она права не идеологически, а как натиск, как воля, как отчаяние»²⁰.

Вся интеллигенция в целом по-прежнему оставалась в крайней оппозиции к власти. Однако внутри нее начала выделяться прослойка людей, не принимавших методов политического радикализма. Они отвергали революционное насилие, настаивая на поисках путей духовного совершенствования общества. В сложной исторической ситуации порубежья, в условиях ограниченности буржуазных реформ, беспомощных попыток демократизации, усиливавшейся поляризации классовых сил, очевидной несостоятельности внеш-

¹⁹ См., напр.: Цвик И.Я. Религия и декадентство в России: (Методологические аспекты социально-философской критики). Кишинев: Штиинца, 1985. С. 12.

²⁰ Розанов В.В. Уединенное // Розанов В.В. Опавшие листья: Лирико-философские записки. М.: Современник, 1992. С. 52.

ней и внутренней политики царизма их, конечно, не могли не волновать «больные» вопросы времени. Но даже не будучи людьми абсолютно аполитичными, они оставались вне каких-либо конкретных партийных пристрастий. Выступая не с классовых, а с общенациональных и общечеловеческих позиций, культурная элита выдвигала духовно-нравственные противовесы политике.

Распространена точка зрения, что самосознание культурной элиты развилось в цельную мировоззренческую систему под шоковым воздействием первой русской революции. Однако события 1905–1907 годов, воспринятые как катастрофа, лишь утвердили культурную элиту в сложившихся у нее гораздо раньше убеждениях. Сборник «Вехи» облек искания этой части российского общества в интеллектуальную форму и представил, говоря словами Л.Г. Березовой, «наиболее серьезную попытку изменить радикалистско-нигилистическую парадигму интеллигентского сознания»²¹. И все же выраженная в веховстве общественная позиция культурной элиты явилась не только результатом неприятия социально-политических воззрений народничества, но следствием перемены самого взгляда на мир. Она отражала подспудный процесс переориентации культуры, проявившийся на ментальном уровне и затрагивавший, прямо или косвенно, все сферы жизнедеятельности человека и общества, ибо, как замечает А. Эткинд, «когда меняются глубинные основы жизни, тогда элементарные представления человека о любви и о смерти, о реальности и о душе перестают действовать автоматически. Традиционные регуляторы обыденного существования — религия, право, мораль — более не справляются со своими функциями. ...Такое время — расцвет литературы, философии, психологии и гуманитарных наук, которые берут на себя роль недостающих норм культурной регуляции. ...Все здание культуры вовлекается в работу по замене шатающегося фундамента»²².

Проявившиеся страшные стороны борьбы за политическую свободу вызвали реакцию отторжения и от общекультурных оснований разночинского мировоззрения. Истоки Серебряного века лежали в неприятии нигилизма «шестидесятников», в отталкивании от их прямолинейных позитивистских построений и вулгарного материализма, в отрицании их утилитарных установок в сфере духовного твор-

²¹ Березовая Л.Г. Самосознание русской интеллигенции начала XX века: Автореф. дис... д-ра ист. наук. М.: РГГУ, 1994. С. 36.

²² Эткинд А. Культура против природы: психология русского модерна // Октябрь. 1993. № 7. С. 168.

чества, хотя новому культурному поколению в определенной мере передались утопические иллюзии предшественников.

Н.А. Бердяев, не единожды обращавшийся в своих позднейших работах к осмыслению эпохи порубежья, характеризовал ее как глобальный мировоззренческий сдвиг. «Было сходство с романтическим и идеалистическим движением начала XIX века. В России появились души, очень чуткие ко всем веяниям духа. Происходили бурные и быстрые переходы от марксизма к идеализму, от идеализма к православию, от эстетизма и декадентства к мистике и религии, от материализма и позитивизма к метафизике и мистическому мироощущению. Веяние духа пронеслось над всем миром в начале XX века. ...Происходило несомненно и зарождение нового типа человека, более обращенного к внутренней жизни. ...Изменилась перспектива. Получалась иная направленность сознания. Раскрылись глаза на иные миры, на иное измерение бытия»²³. Н.А. Бердяеву вторил Г. Флоровский: «"Конец века" означал в русском развитии рубеж и начало, перевал сознания. Изменяется самое чувство жизни. В те годы многим вдруг открывается, что человек есть существо метафизическое... В мире тоже открывается глубина... Религиозная потребность вновь пробуждается в русском обществе»²⁴.

Метафизическому перелому в сознании культурной элиты способствовали новейшие научные открытия, которые наложились на давно назревшую потребность в обновлении всего уклада внутрицерковной жизни, осознававшуюся даже в среде священнослужителей²⁵. У всех на устах тогда были две фразы: «Старый Бог умер» и «Материя исчезла». Освобождение мировосприятия культурной элиты от гнета социальности и утилитаризма сопровождалось полным и всеохватным пересмотром ценностей, созданных рационалистически и материалистически ориентированным сознанием. Процесс усложнялся тем, что наряду с вытеснением позитивист-

²³ Бердяев Н.А. Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь»: (К десятилетию «Пути») // Н.А. Бердяев о русской философии. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. Ч. 2. С. 217–218.

²⁴ Флоровский Г. Пути русского богословия. С. 452.

²⁵ О складывании внутрицерковной «либеральной» оппозиции к официальной церкви см.: Акулинин В.Н. Философия всеединства: От В.С. Соловьева к П.А. Флоренскому. Новосибирск: Наука, 1990. С. 9–10; Захарова Н.А. Об одной из попыток модернизации православной философии истории // Философский анализ явлений духовной культуры (теоретический и исторический аспекты). М.: Изд-во МГУ, 1984. С. 58–64.

ского мышления изживалась и православная ортодоксия. Из понимания исчерпанности традиционных форм «исторического» христианства возникла идея «нового религиозного сознания». Церковной реформы так и не случилось, но духовное брожение Серебряного века увенчалось расцветом русской религиозно-философской мысли, не имеющей ничего общего с богословской догматикой.

Поворот интеллигентского сознания в сторону антиутилитарных ценностей, внутреннего пространства человека и метафизических проблем бытия начался в 80-е годы XIX столетия. Первые ростки новых культурных веяний появились в культурологических изысканиях К. Леонтьева, в мыслях о всеединстве Вл. Соловьева, в философской прозе Ф.М. Достоевского, в лирике А. Фета, К. Фофанова, К. Случевского. Провозвестьем кардинального обновления художественного языка стали размытие традиций «кучкизма» романтическими веяниями в музыке, вытеснение с театральных подмостков жизнеподобной оперы и социально-бытовой драмы, полемика зарождавшегося в изобразительном искусстве модерна с идеалами передвижничества.

Духовная атмосфера тех лет, тягостная и гнетущая, характеризовалась все возрастающим пессимизмом, настроениями отчаяния и безысходности. Это была пора реакции, когда революционная ситуация и крестьянские волнения, как и активная деятельность народничества, остались позади, а общественная жизнь замерла. Однако нарождавшиеся культурные тенденции не были отражением этого духовного застоя. Напротив, они выражали неясные ожидания и смятение чувств человека *fin de siècle*, самочувствие личности, оказавшейся перед лицом неотвратимых перемен. На грани веков, когда общественная жизнь заметно активизировалась, черты новой культуры развились и окрепли.

Реакция, резко снизившая накал политических страстей, отнюдь не избавила страну от вопиющих противоречий. Непоследовательность демократических преобразований начала XX века, уродливое социально-экономическое развитие страны, оживившиеся социальные брожения, а также события на международной арене со всей очевидностью вскрыли несостоятельность внешней и внутренней политики царизма. Это предопределяло умонастроения общества, в которых преобладало чувство неудовлетворенности действительностью, ее неприятие, сомнение в прочности всех казавшихся ранее незыблемыми моральных норм и жизненных установлений. Ощущение социальной неустойчи-

вости развилось в ощущение изменчивости и зыбкости мира вообще, что усугублялось последними научными открытиями. Мир обнаруживает многомерность, многоаспектность, непостижимость. В свете новейших физических теорий изменялись пространственно-временные представления, что усиливало ощущение внутренней дисгармонии. Человек, потерявший власть над природой, лишился привычных форм взаимодействия с миром. Поиски утраченной целостности и гармоничности мира стимулировали возвращение к традиции неоплатонизма. В сознании человека рубежной эпохи явления бытия начали выходить за рамки повседневного, обыденного, разрастаясь до космических масштабов.

Войны, революции, явственно приближавшееся крушение политической системы мыслились прологом к вселенскому перерождению. В обстановке кануна, рубежа — исторического и духовного, когда «что-то в России ломалось»²⁶, — рождалось ощущение катастрофичности жизни, подчиненности всего мироздания буйству неведомых стихий. Трагическое и вместе с тем исполненное чувства обновления переживание современности, ожидание окончания исторического пути и начала какого-то нового бытия предопределяло восприятие художником своей эпохи и как «безвременья»²⁷, и как «возрождения»²⁸. основополагающей чертой «русского возрождения» выступал огромный творческий подъем в обстановке предчувствия всеобщей катастрофы.

В культуре заявили о себе апокалиптические и эсхатологические мотивы, прозвучавшие в философском и художественном творчестве Вл. Соловьева, Н. Бердяева, В. Розанова, В. Брюсова, Д. Мережковского ... В социальных брожениях, ставших реальностью, культурная элита хотела видеть не насильственный общественный переворот как самоцель, а лишь начальную ступень на пути к великой революции духа. Главным способом духовного пересозда-

²⁶ Гунтуис З.Н. Дмитрий Мережковский // Серебряный век. Мемуары. М.: Известия, 1990. С. 54.

²⁷ См.: Блок А.А. Безвременье // Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 66–82.

²⁸ Начало века характеризовалось как своеобразный русский ренессанс, подлинное русское Возрождение не только Н.А. Бердяевым, но и другими деятелями культуры. См., напр.: Блок А.А. Судьба Аполлона Григорьева // Там же. С. 487; Степун Ф.А. Памяти Андрея Белого // Воспоминания о Серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 191. Любопытно в связи с этим, что А. Бенуа первоначально предполагал именно «Возрождением» назвать задуманный им журнал (будущий «Мир искусства»).

ния жизни творцы Серебряного века считали искусство, воздействующее на чувства и тем самым способное, по их мнению, преобразовывать все виды человеческих отношений.

Искусство в ту переломную эпоху приобрело чрезвычайно высокий общественный статус. Напряженные ожидания мировых катаклизмов в глазах многих превращали художника в пророка и жреца. Повышенное эмоциональное переживание действительности, которая вышла из повиновения человеку, породило общий идеалистический подход в оценке всех явлений современности, религиозно-мистические искания, поиски разрешения всех противоречий в сфере духовной. Искусство воспринималось как средство общего спасения²⁹. Утилитарно-уничужительное отношение к нему, характерное для XIX века, уходило в прошлое. Никем уже всерьез не разделялась позитивистская парадигма художественного творчества как совершенно бесцельного и бессмысленного рода деятельности, хотя подобную точку зрения пытался еще отстаивать Л.Н. Толстой³⁰. Была осознана его самооценочность, самодостаточность. Более того, искусству приписывались непревзойденные жизнестроительные потенции. Искусство из отражения жизни превращалось в ее порождающую модель. Онтологический статус его абсолютизировался. Жизнь пытались строить по законам красоты, в соответствии с принципами искусства. Первые попытки выстроить некий новый тип социальности, основанный на духовном родстве, предприняли абрамцевское и талашкинское художественные содружества. Позднее многочисленные кружки, творческие объединения, разнообразные сообщества духовных единомышленников станут приметой времени, знаковой принадлежностью эпохи Серебряного века.

Именно в 80-е годы XIX столетия, в эпоху духовного застоя, началось формирование нового типа художника. К тому времени сложилось поколение русской интеллигенции, воспитанное на признании абсолютной ценности книги, знания, всей духовной сферы. Это поколение уже вряд ли можно отнести к разночинцам. Нарождалась интеллигенция в полном смысле этого слова. Появились потомственные интеллигенты — выходцы из профессорских семей или творческой среды. Наряду с этим и слои сред-

²⁹ См.: Белый А. Искусство // Белый А. Арабески. С. 217; Он же. Окно в будущее // Там же. С. 144.

³⁰ См.: Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Гослит, 1951. Т. 30. С. 27–203.

ней и крупной буржуазии (сначала купечество, позднее промышленники) уже осознали высокую значимость хорошего образования и культурного кругозора. Одно из ярчайших свидетельств этих духовных процессов — деятельность гимназического, а затем студенческого кружка будущих «мирискусников».

Художник перестал восприниматься ремесленником, он становился властителем дум. Это был человек блестяще образованный (все деятели культуры Серебряного века либо обладали университетским образованием, либо на протяжении всей жизни занимались широким гуманитарным самообразованием), эрудированный, рефлексирующий, вернувший в русскую культуру из позитивистского небытия живой интерес к немецкой классической философии.

Отличительной чертой художника Серебряного века стал творческий универсализм. В нем нашло одно из своих выражений общее тяготение эпохи к мировоззренческим синтезам. Тяга к универсализму не могла не возродить старой романтической идеи синтеза искусств. Серебряный век предложил множество вариантов ее воплощения: в модерне, в деятельности «Мира искусства», в представлениях «Русских сезонов», в дерзких замыслах А. Скрябина. В культуре Серебряного века идея синтеза искусств ставилась как задача, выходящая за пределы искусства, как способ реализации жизнестроительных устремлений. Это сближает философский смысл синтеза искусств с категорией всеединства. По настоящему эта идея так и не реализовалась, но показательна сама тенденция, синтетические устремления эпохи.

Однако универсализм заключался не только в овладении смежными специальностями (здесь достаточно вспомнить увлечение «мирискусников» и абрамцевских мастеров прикладными видами изобразительного искусства, поэтические опыты А. Скрябина, сочетание талантов музыканта и живописца у М.К. Чюрлениса, профессиональные литературоведческие труды В. Брюсова или Н. Гумилева). Универсализм проявлялся в стремлении художника вывести творчество за узкопрофессиональные рамки своей непосредственной специальности. Прежде всего, предметом постоянных увлечений художников Серебряного века была философия. К примеру, Б. Пастернак учился у Когена в Марбурге, А. Белый слушал антропософские лекции Штейнера, В. Маяковский серьезно изучал труды Н. Федорова, О. Мандельштам зачитывался А. Бергсоном. В. Хлебников, Н. Минский,

Г. Чулков, А. Скрябин предпринимали попытки создания собственных философских систем³¹. Трудно не согласиться с утверждением В.Н. Дуденкова: «...художников начала века уже невозможно называть только художниками. Мы имеем в виду не только наличие у большинства модернистов искусствоведческих, философско-эстетических и философских работ, но и философско-концептуальный характер содержания их художественных произведений, вследствие чего мы должны отнести их к философски мыслящим художникам»³².

Искусство, в свою очередь, оказывало обратное воздействие на философию, предписывая ей определенный стиль и форму высказывания. При этом и искусство, и философия выдвигали конечные цели, совпадающие с религиозными. Сложное взаимопроникновение размывало границы между различными сферами общественного сознания, вырабатывая на новом уровне целостное, не разъятое на частности видение мира, свойственное мифопоэтическим моделям универсума.

Меняющаяся картина мира побуждала художников к поискам адекватных способов выражения и эстетического освоения по-новому увиденной реальности. Старые приемы непосредственного наблюдения и аналитического исследования природы оказались неспособными уловить внутренние конфликты жизни и ее вневременные проблемы. Отвергнув принцип непосредственного изображения окружающего мира, деятели искусства обрели иной метод: преобразования природы, то есть ее эстетизированной трансформации, а затем и деформации, с целью выстраивания иной реальности. За земными формами вставляли вселенские космические смыслы. Как выразился Д.В. Сарабьянов, «искусство

³¹ См.: *Хлебников В.* Наша основа // *Хлебников В.* Творения. М.: Сов. писатель, 1986. С. 624–632; *Он же.* Спор о первенстве // Там же. С. 646–648; *Он же.* Закон поколений // Там же. С. 648–652; *Минский Н.* Религия будущего: (Философские разговоры). СПб.: М.В. Пирожков, 1905. 302 с.; *Он же.* «Мэонизм» Н. Минского в сжатом изложении автора // *Русская литература XX века.* М.: Мир, 1914. Т. 1. С. 364–368; *Радлов Э.Л.* Философия Н.М. Минского // Там же. С. 404–409; *Чулков Г.И.* О Мистическом Анархизме. СПб.: Факелы, 1906. 80 с.; *А.Н. Скрябин* // *Русские пропилеи: Материалы по истории русской музыки и литературы.* М.: М. и С. Сабашниковы, 1919. Т. 6, ч. 2. С. 97–209; *Лапшин И.И.* Заветные думы Скрябина. Пг.: Мысль, 1922. 38 с.; *Альшванг А.А.* О философской системе А.Н. Скрябина // *Избр. соч.: В 2 т.* М.: Музыка, 1964. С. 208–264.

³² *Дуденков В.Н.* Философия веховства и модернизм: Критика антигуманизма и эстетизма в России рубежа XX века. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 50.

стремилось прозреть такие закономерности жизни, которые составляли некую параллель законам бытия, ставшим предметом науки и философии XX века»³³.

Поэтому взамен социально-психологической или социально-бытовой типизации выдвигается обобщение философского и символического характера. Время и пространство в произведениях искусства рубежа веков теряют свою определенность, конкретность, приобретая универсальность; сюжетность сменяется эмоциональным содержанием. Художник, «формулируя» действительность наступавшего века, творит новый миф. Отходя от событийности, он создает не иллюстрацию изображаемого, а его символическую передачу, поэтический эквивалент. Художественный вымысел становится своеобразной легендой о жизни, способом постижения ее скрытых основ и законов.

В культуру, таким образом, вернулось мифопоэтическое мироощущение, поэтически-эмоциональное переживание мира, больше отвечавшее духу времени, чем рефлексивно-дискурсивное его освоение. Мифологизированное мировосприятие и диалектическое с ним связанное мышление символами стимулировали интерес к традиционному народному творчеству, свободному от непосредственного эмпирического воспроизведения окружающей действительности. В старых культурах привлекала мифологическая концепция мира, целостное и гармоничное его восприятие. Однако неомифологизм принципиально отличался от мифологии как формы наивно-поэтического мышления древних времен. Опыт архаических эпох в культуре XX века накладывается на попытки современного искусства проникнуть в глубочайшие тайники внутреннего мира человека³⁴. Субъективные импульсы, пронизывающие мифологизм рубежа веков, превращают его в авторское мифотворчество.

Образ мира рисуется человеком искусства Серебряного века в формах, которые диктует эпоха. Этот образ воссоздается не только в творчестве, но и в собственной жизни. Художник обитает в искусственно выстроенном, параллельном мире культуры, в вымышленном бытии. Он превращается в персонаж собственного творчества, становясь одновременно демиургом и героем. Жизнестроение

³³ *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 6.

³⁴ Об этой особенности искусства XX века см. подробнее: *Недошивин Г.А.* Опыт искусства архаических эпох в художественной культуре XX века // *Сов. искусствознание.* М.: Сов. художник, 1986. Вып. 20. С. 512–513.

становится не менее значимым, чем искусство. Образ жизни, жизненные устремления, маски и позы творческой личности — составная часть искусства XX века. Личность и ее бытование — такие же факты образа Серебряного века, как реальные произведения реальных авторов. Не только творчество, но сам культурный быт и весь жизненный уклад выражали стремление к артистизму, превращению жизни в искусство. Как верно подмечено А.В. Висловой, «взамен политизации жизни, более близкой народникам, в эпоху модерна обрела особое значение театрализация жизни»³⁵. Попытки художественной организации среды, предпринимавшиеся модерном, божественный дух, рождавшийся в артистических кабаре, маскарады, широко распространенные в то время, эпатажные и, казалось бы, совершенно антиэстетические акции футуристов — все это, в сущности, попытки творчества новой жизни, выстраивание искусственной реальности, иными словами — эстетизация действительности.

Театрализация и эстетизация действительности как одна из форм субъективного мифотворчества способствовала рождению нового культурного феномена: восприятия публикой творческой личности цельно, в неразрывном единстве судьбы и творчества, неизбежно обраставших легендами, мистификациями, псевдонимами.

Мифологизация человека-артиста кардинально преобразовала философскую и художественную постановку проблемы личности вообще. Личность теперь не трактовалась исключительно носителем и средоточием различных общественных связей, а разрасталась до метафизической всеобщности, что требовало соответствующих форм и способов осмысления. По глубокому замечанию Е. Эткинда, «понять человека социального можно лишь исторически — в изменениях общественных структур, в эволюции классовых отношений. Метафизического человека история объяснить не в состоянии — тут нужна философия и связанная с нею теология»³⁶. Серебряный век не отказался от историзма, но устранил из него социологическую доминанту. Он предложил не историческую, а скорее квазиисторическую или историософскую тематику. Обращение к ней представляло собой не воссоздание драматических событий прошлого, не героизацию его, а поэтизацию. Картины языческой Руси в музыке И. Стравинского и живописи Н. Рериха, иконные

³⁵ Вислова А.В. На грани игры и жизни: (Игра и театральность в художественной жизни России «серебряного века») // Вопросы философии. 1997. № 12. С. 31.

³⁶ Эткинд Е. Единство «серебряного века» // Звезда. 1989. № 12. С. 189.

лики «опер-картин» М. Нестерова, античные реминисценции Вяч. Иванова или М. Врубеля, средневековые образы В. Брюсова, концепция Возрождения Дм. Мережковского свидетельствуют о том, что минувшее в изображении творцов Серебряного века лишь повод для размышлений о вечном, непреходящем в человеческой природе.

Не случайно именно этой культурной эпохой было заново открыто богатейшее духовное наследие России, воспринятое при этом творчески, а не с целью этнографической реконструкции или социологизаторских построений. Это подчеркивал еще А. Блок: «Если в XIX столетии все внимание было обращено в одну сторону — на русскую общественность и государственность, — то лишь в XX веке положено начало пониманию русского зодчества, русской живописи, русской философии, русской музыки и русской поэзии»³⁷. В искусстве и литературе критического реализма не было обращения к национальной художественной традиции. «Народное» понималось только в общемировоззренческом плане, как воплощение социальных интересов угнетаемого народа. «Народность» отождествлялась с критическим отношением к современности. Народнический пафос сострадания к «униженным и оскорбленным» невозможно не разделить, но он недостаточен для того, чтобы по-настоящему понять душу народа. Однако этим пониманием как раз и наполнено искусство Серебряного века: достаточно вспомнить живописные образы братьев Васнецовых или музыку С. Рахманинова, в которой без всякого фольклорного цитирования каждый звук «дышит» Русью.

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод: водораздел между Серебряным веком и не входящими в него культурными тенденциями пролегает не в сугубо эстетической, а в мировоззренческой плоскости. Е. Эткинд, осмысливая суть изменения общественного самосознания, сопровождавшего смену культурных поколений *fin de siècle*, справедливо подчеркивает: «Разгадка взаимного непонимания — в противоположном подходе к человеку: людям позитивного столетия свойствен историзм, людям поэтического — этернизм»³⁸.

Полемизируя с представителями некрасовско-народнической традиции, творцы Серебряного века протестовали против превращения искусства в политический плакат, не желали подменять ху-

³⁷ Блок А. Судьба Аполлона Григорьева // Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 487.

³⁸ Эткинд Е. Единство «серебряного века». С. 187.

дожественное творчество сочинением лозунгов «на злобу дня». Их побуждали к творчеству поиски органической полноты бытия, жажда обретения цельной жизни духа, целостного мировосприятия. Непосредственный отклик на политические события трактовался ими как натуралистическая ограниченность, узкий взгляд на мир, в то время как «искусство должно учить видеть вечное»³⁹. В литературе и искусстве перестал главенствовать анализ общественных условий, социальной среды. Напротив, обострилось внимание к вневременному в человеческом существе и мире. На смену вульгарному материализму, позитивизму, сциентизму приходит интерес к неявленному, иррациональному, к духовно-нравственным началам бытия. По мере освобождения от нормативности, заданности, догматичности мышления возрастала тяга к философичности, требовавшая специфических способов выражения. Вместо реалистического образа — слепка действительности — возникает образ предельно обобщенный — символ, знак. С его помощью воссоздается не социально-психологический портрет, а состояние души в ее вневременных и внепространственных координатах. Даже отталкиваясь от современности, художник Серебряного века открывает в своем персонаже нечто всеобщее, природное, архетипическое. Он мыслится пребывающим одновременно в двух мирах — реальном и мифическом, которые переплетаются, составляя неразрывное единство. Образное поле насыщено «не видимыми, а мыслимыми духовными категориями»⁴⁰.

Тем не менее было бы большим упрощением считать критерием включения того или иного художественного явления в культуру Серебряного века его принадлежность к какому-либо модернистскому течению. Безусловно, реализм во многих своих проявлениях обветшал, измельчал, перестал отвечать духу времени. Это наглядно демонстрируют, к примеру, позднее передвижничество или деятельность отдельных писателей-«знаньевцев» — «летописцев социальных процессов, событий, войн и революций»⁴¹, отмеченных весьма поверхностным осмыслением жизни и отражавших политические настроения описываемой поры: за или против революции. Однако и сам реализм трансформировался. Б. Зайцев,

³⁹ Белый А. Символизм как миропонимание // Белый А. Арабески. С. 227.

⁴⁰ Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Сов. художник, 1980. С. 173.

⁴¹ Смирнова Л. А. Единство духовных устремлений в литературе Серебряного века // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5–6. С. 10.

И. Бунин, А. Чехов, А. Куприн и другие писатели-реалисты, наряду с такими живописцами, как А. Рябушкин, братья Васнецовы, М. Нестеров при сохранении традиционных форм изложения, изменили содержание реалистического творчества, переориентировав его от социальных коллизий и бытовизма в сторону внутреннего пространства человека и его отношений с миром. Сообразно с изменившимся мироощущением наступавшей эпохи «новые» реалисты отказались от жанровости и повествовательности, предельно насытив искусство и литературу философским содержанием. Акцент был перенесен с изображаемого предмета на способ его истолкования. Развернутый сюжет уступает место бессобытийным мотивам, созерцательности, выражению собственных чувств, личного отношения. Образно говоря, их интересует не «быт», а «бытийность», не «текст», а «подтекст», даже если они не обращаются к откровенной мистике. По выражению Д. В. Сарабьянова, «поэтический синтез пришел на смену критическому анализу»⁴². Как следствие, их творчество по духу своему более органично культуре Серебряного века, чем идущим из XIX века традициям критического реализма. Эта точка зрения достаточно глубоко и подробно обосновывается литературоведом Л. А. Смирновой⁴³. И благодаря именно этому обстоятельству можно попытаться сформулировать концепцию единства культуры Серебряного века, отрешившись от чисто формальных критериев и сосредоточившись на содержательно-смысловых.

Разумеется, конечная общность культуры, наиболее полное ее выражение может быть представлено лишь всей совокупностью ее отдельных явлений, не всегда взаимодействующих, а нередко и оппонирующих друг другу. Как заметил М. М. Бахтин, «...единство культуры эпохи — явление очень сложное и непохожее на простую гармонию; оно больше похоже на незавершенный в пределах эпохи спор»⁴⁴. Но когда мы ищем основу единства культуры Серебряного века, речь идет не столько об аргументах в этом «споре», сколько о самом его предмете. В «русском духовном ренессансе» шпаги скрещивались вокруг поста-

⁴² Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900 — начала 1910-х годов. М.: Искусство, 1971. С. 11.

⁴³ См.: Смирнова Л. А. Единство духовных устремлений в литературе Серебряного века.

⁴⁴ Бахтин М. Смелее пользоваться возможностями // Новый мир. 1970. № 11. С. 238.

новки общих проблем человеческого бытия. Не тот или иной художественный метод определял облик Серебряного века, не взаимоотношение реализма и модернизма или непримиримость между течениями внутри самого модернизма, а содержание творчества. Новый художественный язык, вне зависимости от конкретного направления, происходил из тектонического культурного сдвига, из глобальной переориентации сознания эпохи и творческой личности. Только вскрыв характер данных процессов, можно осознать сущность Серебряного века и сформулировать концепцию его единства.

До сих пор за основу единства принимали частности, отдельные грани, которые необходимо привести к некоему «общему знаменателю». Сами творцы Серебряного века основным смыслообразующим фактором этой культуры считали возрождавшееся религиозное чувство, накопившуюся за годы господства позитивизма неутолимую мистическую потребность XIX века⁴⁵, неприятие сложившейся в прошлом столетии духовной ситуации, поскольку, говоря словами В.В. Розанова, «сущность XIX века заключается в оставлении Богом человека»⁴⁶.

Ф.А. Степун выделяет главные, с его точки зрения, «темы духовной эволюции», свершавшейся в культуре Серебряного века: «возвращение русской интеллигенции в церковь», «протест возвращающихся против реакционно-синодального клерикализма» и неизбежно с этими процессами связанное «восстание нового символического искусства против тенденциозности и примитивного натурализма в литературе и живописи»⁴⁷. При этом религиозность трактовалась деятелями «русского духовного ренессанса» чрезвычайно широко, как признание существования идеальной основы мира вообще, без учета различий между традиционными типами вероисповедания, различными формами внеконфессионального религиозно-мистического опыта, разнообразными вариантами философского осмысления вопросов веры. Ф.А. Степун подчеркивал: «Их единство держалось борьбой за свободу личности и свободу творчества, за новую, если и не подлинно христианскую, то все же, так сказать, духоверческую культуру»⁴⁸.

⁴⁵ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 18. С. 274.

⁴⁶ Розанов В.В. Опавающие листья: Лирико-философские записки. М.: Современник, 1992. С. 254.

⁴⁷ Степун Ф.А. Россия накануне 1914 года // Вопросы философии. 1992. № 9. С. 90.

⁴⁸ Там же. С. 91.

Но и сама религиозная активность включалась на еще более высоком синтезирующем уровне в категорию творчества, а значит, культура Серебряного века зиждилась не только на религиозном, но и на эстетическом фундаменте. Не случайно приверженцы идеи «нового религиозного сознания» указывали на особую роль искусства в религиозном возрождении России.

Г. Флоровский, православный священнослужитель, также подчеркивал, что культура Серебряного века развивалась под знаком религиозного возрождения не только в философской, но и в эстетической своей ипостаси: «Это был особый путь возврата к вере, через эстетизм и через Ницше, и в самой вере оставался осадок этого эстетизма, остаток искусства и литературности. Раньше у нас возвращались к вере через философию (к догматике) или через мораль (к Евангелизму). Путь через искусство был новым»⁴⁹.

Современными исследователями этот свойственный эпохе пие-тет по отношению к искусству подчас выдается за религиозное ему поклонение. Не оспаривая присущей духу времени религиозности, многие из них делают акцент именно на искусствовенностном характере культуры Серебряного века, опираясь при этом на высказывания самих деятелей искусства той поры. Нередко цитируется фраза из разговора М.А. Врубеля с сестрой: «Искусство — вот наша религия»⁵⁰. Широко используется и определение А. Белого, назвавшего искусство «религией свободного творчества»⁵¹. Но эти высказывания заключают в себе, скорее, художественную гиперболу, созданную несколько экзальтированным воображением творческой личности, чем полноценную культурологическую концепцию.

Вообще, представители всех художественно-идейных течений и направлений Серебряного века, от символизма и акмеизма до футуризма и имажинизма, в своих манифестах неизменно настаивали на особой роли искусства в жизни общества. Однако русский вариант эстетизма начала века, в отличие от западного, не рассматривал художественное творчество как самоцель. Оно мыслилось средством воплощения жизнестроительных устремлений. Немногочисленные адепты теории «чистого искусства» в России всегда оставались в меньшинстве. Поэтому вряд ли можно согласиться с А. Мандельшта-

⁴⁹ Флоровский Г. Пути русского богословия. С. 456.

⁵⁰ Врубель А.А. Воспоминания // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1976. С. 154.

⁵¹ Белый А. Об итогах развития нового русского искусства // Белый А. Арабески. С. 260.

мом или Е. Эткиндо, выдвигающими в качестве критерия единства культуры Серебряного века искусствоцентристскую позицию ее творцов⁵².

Не слишком убедительна и попытка И.В. Кондакова подменить поиски подлинного объединяющего начала констатацией плюралистичности русской культуры рубежа веков, которую он фактически отождествляет с Серебряным веком⁵³. В том же направлении развивает свою мысль Л.А. Рапацкая, усматривающая единство Серебряного века в переплетении традиционного и новаторского, в сочетании реалистического метода и модернистских художественных направлений⁵⁴. Правда, этим автором предлагается и философский подход к проблеме: «Объединяющим началом новых художественных течений «серебряного века» можно считать сверхпроблемы, которые одновременно были выдвинуты в разных видах искусств»⁵⁵. Но и этот критерий не может быть признан универсальным, окончательным.

Один из известных исследователей культуры Серебряного века, Н. Богомолов, настаивает на том, что в границах Серебряного века лежит творчество далеко не каждого из художников рубежа веков. Но критерий включения у Н. Богомолова расплывчат и довольно спорен: осознание автором своей эпохи как совершенно особой, отличной от эпохи XIX века, а также — активное, деятельное отношение к эпохе и ее проблемам. Исследователь настаивает на том, что Серебряный век объединяет своих представителей не по хронологическому признаку, не по принадлежности к модернистскому искусству, в противовес реализму, но по общности политических или эстетических пристрастий. С этим трудно спорить, но глубинную сущность и специфику культуры Серебряного века эти размышления не раскрывают⁵⁶.

Профессор славистики Айовского университета (США) и редактор «Нового журнала» В. Крейд критерием единства считает творческий максимализм, которым отмечены все представители рассмат-

⁵² См.: *Мандельштам А.И.* Серебряный век: русские судьбы. СПб.: Предприниматель Громов А.А., 1996. С. 5; *Эткинд Е.* Единство «серебряного века». С. 193.

⁵³ См.: *Кондаков И.В.* Введение в историю русской культуры. М.: Аспект-Пресс, 1997. С. 515, 522.

⁵⁴ См.: *Рапацкая Л.А.* Русская художественная культура. М.: ВЛАДОС, 1998. С. 460.

⁵⁵ *Рапацкая Л.А.* Русская художественная культура... С. 464.

⁵⁶ См.: *Богомолов Н.* Об этой книге и ее авторах // *Серебряный век: Мемуары*. М.: Известия, 1990. С. 5–6.

риваемой культурной эпохи: «Экстенсивная в своих глобальных и даже космических исканиях, эпоха была интенсивной в своем творческом накале. Повсюду мы видим признаки максимализма». Или: «Мы видим это единство как освещенное солнечным сиянием творческое пространство, светлое и жизнедающее, жаждущее красоты и самоутверждения»⁵⁷. Однако и это, не вызывающее возражений множество красивых эпитетов не дает четкого ответа на поставленный самим же автором вопрос о факторе единства Серебряного века.

Оригинальный взгляд на историю Серебряного века с точки зрения психоанализа представлен в работах А. Эткинда. Автор, воссоздающий, по его словам, «историю не событий, но людей и текстов в их отношении друг к другу»⁵⁸, считает, что в духовном облике Серебряного века в качестве определяющих проступают характерные черты сектантства, конкретнее — хлыстовства. В частности, порождением хлыстовской традиции были дионисийские увлечения Серебряного века. Сформировавшая эту культуру мистическая потребность не могла найти адекватного выхода в ортодоксальном христианстве и принимала полуязыческие формы. Одновременно в этом выражался внутренний протест против рационализации жизни, против просветительства в широком смысле⁵⁹. Суждения А. Эткинда, возможно, не лишены оснований, но вряд ли сектантский дух, присущий деятелям «русского культурного ренессанса», можно принять за главный культуuroобразующий фактор Серебряного века.

Все выдвигаемые различными исследователями в качестве показателя единства культуры Серебряного века факторы принципиальны и неоспоримы. Но ни взятые по отдельности, каждый сам по себе, ни в механической совокупности, они не проясняют культурологической природы процессов, происходивших в рамках Серебряного века. Ответ на вопрос, какова же эта природа, как это часто бывает, лежит на поверхности, и, видимо, именно поэтому исследователи проходят мимо него, не замечая очевидного: Серебряный век русской культуры — это время подлинного, истинного, внут-

⁵⁷ *Крейд В.* Встречи с серебряным веком // *Воспоминания о серебряном веке*. М.: Республика, 1993. С. 10.

⁵⁸ *Эткинд А.* Хлыст (секты, литература и революция). М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 6.

⁵⁹ *Эткинд А.* Эрос невозможного: История психоанализа в России. М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994. 376 с.; *Он же.* Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ-Гарант, 1996. 413 с.; *Он же.* Хлыст (секты, литература и революция). М.: Новое литературное обозрение, 1998. 688 с.

ренне мотивированного расцвета романтической традиции в России. Этот расцвет происходил в иных исторических условиях, чем складывание классического романтизма, но смысл культурных перемен был тот же: рационально-просветительский тип культуры дополнился романтической линией культурного развития.

Сама характеристика культуры Серебряного века как неоромантической далеко не нова и принадлежит современникам той эпохи. Термин «неоромантизм» ввел в научный оборот литературовед С. Венгеров, применивший его по отношению к новейшим поэтическим веяниям⁶⁰. А. Климентов посвятил целую монографию обоснованию романтической концепции декадентства⁶¹, но применительно лишь к одному из литературных течений. О развитии романтических мотивов в русской литературе начала века писал и В. Жирмунский⁶². М. Гофман всю современную ему эпоху в целом называл романтической, однако понятие «романтизм» он использовал неоправданно широко, распространяя его на любую историческую ситуацию перелома, резкого столкновения разнонаправленных культурно-исторических тенденций⁶³.

Позднее на романтический характер эпохи указывали Г. Флоровский⁶⁴, Н.А. Бердяев⁶⁵, В.В. Зеньковский⁶⁶ и другие деятели «русского культурного ренессанса». В советское время философ А.Л. Казин указал на то, что русский символизм в особом национально-историческом и культурном контексте воспроизвел близкие к романтизму позиции сознания. Однако этот исследователь сосредоточил свое внимание не столько на раскрытии романтической сути эпохи, сколько на фактических различиях между немец-

⁶⁰ Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения: Статья первая // Русская литература XX века. 1890–1910. М.: Мир, 1914. Кн. 1. С. 1–54; *Он же*. Этапы неоромантического движения: Статья вторая // Там же. Кн. 6. С. 209–240.

⁶¹ См.: Климентов А. Романтизм и декадентство.

⁶² См.: Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика.

⁶³ См.: Гофман М. Романтизм, символизм и декадентство // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб., М.: Изд-во М.О. Вольф, 1908. С. 1.

⁶⁴ См.: Флоровский Г. Пути русского богословия. С. 454.

⁶⁵ Бердяев Н.А. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. М.: Наука, 1990. С. 265; *Он же*. Самопознание: (Опыт философской автобиографии) // Бердяев Н. Собр. соч. Париж: YMCA-PRESS, 1989. Т. 1. С. 159, 188.

⁶⁶ См.: Зеньковский В.В. История русской философии. Л.: Эго, 1991. Т. 2, ч. 2. С. 62–63.

⁶⁷ См.: Казин А.Л. Неоромантическая философия художественной культуры: (К характеристике мировоззрения русского символизма) // Вопросы философии. 1980. № 7. С. 143–154.

ким романтизмом и русским символизмом⁶⁷. Традицию соотнесения эпохи с неоромантизмом продолжили исследователи постсоветского периода. Так, М.Г. Неклюдова обстоятельно раскрывает особенности мировосприятия художников той поры, заключая, что они свойственны романтическому мирозерцанию, но так и не решается на последний логический шаг, то есть вывод о неоромантизме как самой сущности культуры Серебряного века⁶⁸.

Исключительно во всех работах, затрагивающих данный вопрос, неоромантизм лишь упоминается, вскользь и между прочим, как одна из множества черт, характеризующих Серебряный век. Что характерно, неоромантизм трактуется обычно как явление, однопорядковое с самыми разными категориями, такими как модернизм, авангард, символизм, модерн и т.п.

На самом же деле все отличительные особенности рассматриваемой культуры, как и ее мировоззренческую направленность, можно объединить обобщающим термином: неоромантизм. Это не направление и не стиль. Это тип мировосприятия, самосознания и самовыражения культуры. Именно неоромантизм тот общий знаменатель, к которому можно привести такие существенные для Серебряного века тенденции, как первостепенное внимание к метафизически понятой проблеме человека и предельным вопросам бытия, антимиметизм, усиливающаяся субъективизация, лиризация и повышенная эмоциональность художественного творчества, религиозность, толкуемая не догматически, а как живой интерес к духовно-идеальному наполнению действительности, высокая знаковая насыщенность культуры, эстетизм, сознательное мифотворчество и, как вариант, жизнетворческие устремления художников, их склонность к артистическому универсализму, общее тяготение эпохи к мировоззренческим синтезам.

Мыслители Серебряного века были близки романтизму не просто формальным обращением к его идеям. Налицо родство теоретико-методологических и содержательных позиций, в частности жесткий антирационализм в эстетическом, теологическом и общемировоззренческом аспектах, универсалистский дух жизнепонимания и историософии, интеллектуально-творческая, а не практическая активность. Метафизические идеи о двуединой природе мира созвучны романтической концепции двоемирия, хотя и не повторяют ее буквально, поскольку актуализация романтических ценно-

⁶⁸ См.: Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. М.: Искусство, 1991. С. 30–31.

стей происходила на совершенно новом уровне, в специфической духовно-исторической ситуации. К тому же, как подчеркивал Н.А. Бердяев, романтическая традиция в России впитала в себя характерные особенности национальной культуры: «Это, прежде всего религиозное беспокойство и религиозное искание, это — постоянный переход в философии за границы философского познания, в поэзии — за границы искусства, в политике — за границы политики в направлении эсхатологической перспективы»⁶⁹.

На этот раз романтическая традиция в России вырастала не под воздействием моды, а из внутренней потребности эпохи. При всем несомненном и основательном влиянии процессов, происходивших в западноевропейской культуре рубежа веков на складывание Серебряного века, нельзя назвать русский неоромантизм явлением заимствованным, эпигонским. Он складывался как ответ на веяния и духовные запросы времени. Новые идеи, входившие в противоречие с привычными представлениями и стереотипами мышления, взламывавшие изнутри традиционную систему ценностей, не привносились в русскую культуру как нечто чужеродное, а ассимилировались в ней, приспосабливаясь к особенностям ее менталитета, опираясь на органику национальных культурных традиций, с необходимостью приобретая специфические местные черты.

Наиболее рельефно в русском варианте неоромантизма предстали именно те аспекты, которые в большей степени отвечали органике русской культуры, несколько оттеснив и затусевав несвойственные ее традициям черты. Д.С. Мережковский подчеркивал: «Непростительная ошибка — думать, что художественный идеализм какое-то вчерашнее изобретение парижской моды. Это возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему»⁷⁰. Романтическая линия культурного развития в России опиралась не столько на индивидуализм, на предельно субъективное самовыражение осознавшей себя и абсолютно эмансипированной творческой личности, сколько на присущий русским интуитивизм и нерассудочность мышления⁷¹, на апокалиптичность национальной природы русского человека, на свойственный рус-

⁶⁹ Бердяев Н.А. Русская идея... С. 265.

⁷⁰ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях... С. 214.

⁷¹ Об этом см., напр.: Франк С.Л. Сущность и ведущие мотивы русской философии // Философские науки. 1990. № 5. С. 85; Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре. М.: Искусство, 1981. С. 64–69 и другие работы этого автора.

ской философии и литературе эсхатологический и профетический характер⁷².

Русская мысль близка романтизму и способом философствования. Ей никогда не были свойственны абстрактно-теоретические формы изложения, систематичность логических умозаключений, наукообразный язык. Говоря словами А.Ф. Лосева, «русской философии, в отличие от европейской, и более всего немецкой философии, чуждо стремление к абстрактной, чисто интеллектуальной систематизации взглядов. Она представляет собой чисто внутреннее, интуитивное, чисто мистическое познание сущего, его скрытых глубин, которые могут быть постигнуты не посредством сведения к логическим понятиям, а только в символе, в образе посредством силы воображения и внутренней жизненной подвижности»⁷³. Русское философское творчество всегда тяготело к вненаучным, литературно-художественным формам, в которые заключались не результаты познания внешнего мира, а размышления о живой истине, духовной сущности бытия.

Говоря о существовании и приоритетах, имеет смысл привести высказывание Ф.А. Степуна: «Сравнительно позднее окрепшая на Западе в борьбе с идеалистической метафизикой, экзистенциальная философия была в России искони единственной формой серьезного философствования»⁷⁴. Западная неклассическая философия вырабатывала эссеистский язык во многом под влиянием своего «мифа» о Востоке», после открытия восточной культуры, восточного образа мыслей. «Русский духовный ренессанс», принимая и усваивая как безусловную ценность все мировое культурное наследие, тем не менее прежде всего опирался на национальную культурную традицию, заново им открытую. Не оспаривая утверждения одного из представителей зарубежной гуманитаристики, что в начале XX века русские художники и литераторы активно впитывали опыт различных «европейских движений, от символизма до неоклассицизма и Ар Нуво»⁷⁵, не следует все же упускать из виду,

⁷² См.: Бердяев Н. Русская идея... С. 214. Подобным же образом формулирует определяющую черту русского культурного типа и Н. Лосский, опирающийся при этом на многих русских мыслителей. См.: Лосский Н.О. Характер русского народа // Лосский Н.О. Условия абсолютного добра. М.: Политиздат, 1991. С. 238–360.

⁷³ Лосев А.Ф. Русская философия // Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. М.: Сов. писатель, 1990. С. 73–74.

⁷⁴ Степун Ф. Россия накануне 1914 года. С. 89–90.

⁷⁵ Cohen J.-L. Introduction // Russian Modernism. Santa Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997. P. 8.

что исходным импульсом для русского неоромантизма стало творческое осмысление духовного и художественного наследия родной культуры⁷⁶. На это указывает не только стилизация, отразившая интерес мастеров модерна к народному творчеству, но и имманентность жизнотворческих устремлений Серебряного века менталитету русской культуры. Как отмечал Н.А. Бердяев, «у русских всегда есть жажда иной жизни, иного мира, всегда есть недовольство тем, что есть. Эсхатологическая устремленность принадлежит к структуре русской души»⁷⁷.

Исконным свойством русской культуры, идеально вписавшимся в смысловое поле неоромантизма, была и ее мистически-метафизическая напряженность, с новой силой заявившая о себе в эпоху Серебряного века. Это было время, когда ортодоксальная христианская метафизика казалась чем-то отжившим, но, с другой стороны, откровенный атеизм уже выходил из моды. На эту сложную ситуацию накладывалось традиционное для русской культуры двоеверие, привычный полужыгический бытовой мистицизм, совершенно не изжитый в крестьянской среде и служивший источником литературно-художественного творчества Серебряного века.

Если привлечь различные классификации семиотической культурной типологии, русскую культуру следует отнести к бинарному типу⁷⁸, кроме того — к культуре «текстов», а не «грамматик». Это означает⁷⁹, что, несмотря на достаточно длительный период европеизации, Россия обнаруживает консервативную динамику культурного развития. Н.А. Бердяев имел все основания утверждать, что «русский народ по своей душевной структуре народ восточный»⁸⁰. За столетие до этих размышлений Бердяева П. Чаадаев писал, что принятие христианства в его восточном варианте развело Россию с

⁷⁶ В частности, отечественные специалисты-искусствоведы настаивают на том, что русское изобразительное искусство пришло к модерну не через заимствование западных художественных идей, а именно через стиливую интерпретацию древнерусского искусства. См.: *Борисова Е.А., Стернин Г.Ю.* Русский модерн. М.: Галарт; АСТ-ЛТД, 1998. С. 134.

⁷⁷ *Бердяев Н.А.* Русская идея... С. 217.

⁷⁸ См., напр.: *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. С. 257–265, 268, 270.

⁷⁹ См.: *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1971. Т. 5. С. 144–166; *Лотман Ю.М.* Проблемы «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Там же. С. 167–176.

⁸⁰ *Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990. С. 7.

европейским путем развития⁸¹. Оставляя в стороне вопрос о справедливости и обоснованности его упреков в адрес православия, игравшего, по мнению мыслителя, исключительно негативную роль в русской истории, задумаемся все же о неслучайном характере сделанного страной исторического выбора. Вряд ли принятие христианства именно от Византии диктовалось только политическими соображениями. Видимо, восточная ветвь христианства больше отвечала строю русской души. В глубинных, константных своих основаниях, укорененных в сознании и поведении многих поколений людей, русская культура сохраняет существенные традиционалистские черты, хотя и остается открытой для восприятия и ассимиляции определенного круга идей и ценностей, созданных западной цивилизацией.

Многие русские мыслители отмечали пограничное положение России между Западом и Востоком, обусловившее сложное взаимодействие восточного и западного начал в русской ментальности⁸². Менталитет творческой интеллигенции начала века служит подтверждением этому наблюдению, что не ускользнуло от внимания как отечественных исследователей, так и зарубежной русистики. К примеру, Ст. Хатчингс, исследующий образ жизни русских модернистов, считает, что его облик определялся сочетанием в бытовом укладе и повседневном, обыденном общении факторов, как привнесенных из католико-протестантской культуры, так и традиционно унаследованных из православной⁸³. Размышления Ст. Хатчингса перекликаются с суждением, которое высказывает Б. Гройс: русский интеллигент «расколот» на западное сознание и русское подсознание⁸⁴. Вследствие этой «расколотости» русская культурная элита воплощала блестящий симбиоз западноевропейского гнозиса и духовной укорененности в родную почву, передававшую европейски образованному человеку какие-то неустраняемые ментальные черты традиционной культуры, неизживаемые этнопсихологические архетипы.

⁸¹ См.: *Чаадаев П.Я.* Философические письма // Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 18, 21–22, 26.

⁸² См.: *Бердяев Н.А.* Русская идея... С. 44; *Плеханов Г.В.* История русской общественной мысли. М.; Л.: Госиздат, 1925. Кн. 1. С. 118–119; *Соловьев В.С.* Три силы // Избранное. М.: Сов. Россия, 1990. С. 57–58; *Он же.* Мир Востока и Запада // Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1989. Т. 2. С. 602.

⁸³ См.: *Hutchings St.* C. Russian Modernism: The Transfiguration of the Everyday. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 218.

⁸⁴ См.: *Гройс Б.* Россия как подсознание Запада // Искусство кино. 1992. № 12. С. 4.

Мыслителями и художниками Серебряного века мир одновременно и познавался, и переживался. Такая амбивалентность мирозерцания с необходимостью влекла за собой высокую знаковую насыщенность культурных процессов. Весь этот период имел символическую природу. Вряд ли можно считать простой случайностью то, что практически совпали по времени теория «эмпириосимволизма» П. Юшкевича⁸⁵, замысел *Symbolarium*'а П. Флоренского⁸⁶ и складывание символизма в литературе и искусстве.

Символические веяния отражали дух времени. Сама эпоха мыслила символами, в том числе в повседневной, обыденной жизни, о чем свидетельствует практика модерна. На этом вопросе заостряет внимание Н.О. Тамручи: «В эпоху модерна все, что составляет среду бытия человека, начиная с дома и кончая кухонной утварью, приобретает некую самостоятельную духовность, второй нефункциональный смысл, что действительно способствовало превращению жизни в подобие мистерии. Облик предметов становится таковым, что внушает невольную мысль о неисчерпаемости своего значения в мире вещных реальностей; он уводит за пределы материального в мир иносмыслов»⁸⁷. И это типично неоромантическое явление.

Неоромантические черты в той или иной мере были присущи модерну, как главному стилю эпохи, различным модернистским направлениям, творчеству наименее политизированных деятелей культуры среди сочинявших в реалистической манере. Органическая связь с романтическим мироощущением очевидна, даже несмотря на нередкие заявления художников начала XX века о неприятии ими романтизма. Декларации не всегда совпадают с истинным положением дел: «ведь как ни модифицируются взгляды, приобретая порой антиромантическую направленность, ме-

⁸⁵ См.: Юшкевич А.П., Алексеев П.В. П.С. Юшкевич: личность и философские взгляды // Философские науки. 1990. № 9. С. 77–84.

⁸⁶ См.: Флоренский П.А. *Symbolarium* (Словарь символов) // Труды по знаковым системам. Т. 5. С. 521–527; Некрасова Е.А. Неосуществленный замысел 1920-х годов создания «*Symbolarium*'а» (Словаря символов) и его первый выпуск «Точка» // Памятники культуры: Новые открытия. 1982. Л.: Наука, 1984. С. 99–115; Хоружий С.С. Философский символизм П. Флоренского и его жизненные истоки // Хоружий С.С. После перерыва: Пути русской философии. СПб.: Алетей, 1994. С. 100–130; Молод Ю.А. «Словарь символов» Павла Флоренского // Сов. искусствознание. М.: Сов. художник, 1990. Вып. 26. С. 322–344.

⁸⁷ Тамручи Н.О. Проблема мифологизма в творчестве М.А. Врубеля: авторские мифы // Сов. искусствознание '82. М.: Сов. художник, 1983. Вып. 1. С. 111–112.

ханизм их формирования и развития остается прежним: скрытое ироническое отрицание и субъективное мифотворчество»⁸⁸. Наиболее полно и всесторонне неоромантический характер эпохи раскрывался в символизме, ибо само время требовало символических форм выражения. Но, кроме того, символизм оказался глубоко органичен особенностям русской культуры, и это вывело его за пределы искусства. Рамки стилевого направления оказались слишком тесны для русского символизма, являющего собой специфический культурно-ментальный феномен. В самом слове «символизм» кроется общее умонастроение «русского духовного ренессанса». Если «новое религиозное сознание» стало философской основой Серебряного века, то символизм сформировал стиль мышления этой культурной эпохи, а также стал основной формой ее эстетического самовыражения, тем самым открыв неведомые ранее пути художественного развития, которыми следовали за ним все более поздние направления модернизма.

Историю русского символизма и самого Серебряного века принято отсчитывать с 1892 года, когда Д.С. Мережковский прочел в Русском литературном обществе Петербурга публичную лекцию «О причинах упадка русской литературы»⁸⁹. Основная мысль выступления заключалась в констатации давно испытываемой русской литературой потребности в обновлении. Определяя особенности назревших перемен, Д.С. Мережковский выделяет «три главных момента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности»⁹⁰. Вышедшему примерно в то же время сборнику своих стихов Д.С. Мережковский дает заглавие «Символы», предпослав ему эпиграф из вольно переведенного Гете: «Все преходящее есть символ»⁹¹. Позднее Д.С. Мережковский подчеркивал, что первым в русской литературе употребил слово «символ»⁹².

⁸⁸ Пигулевский О.В., Мирская Л.А. Символ и ирония ... С. 8.

⁸⁹ Лекция была переработана в статью и опубликована в 1893 году отдельной брошюрой под заглавием «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы».

⁹⁰ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 18. С. 217–218.

⁹¹ Мережковский Д.С. Символы: (Песни и поэмы) // Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 23. С. 4.

⁹² Мережковский Д.С. Автобиографическая заметка // Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 24. С. 113.

В 1893–1894 годах выходит серия поэтических альманахов «Русские символисты», основным автором которых был юный В. Брюсов. То, что новое веяние в русской литературе обрело самоназвание и подверглось теоретическому осмыслению, свидетельствовало о свершившемся самоопределении русского символизма. Сами же принципы нового искусства и лежащее в их основе новое мировидение начали складываться несколько ранее. У истоков русского символизма стоит изобразительное творчество М. Врубеля, которого многие поэты-символисты считали своим предтечей. Его художественная система сложилась уже в 80-е годы XIX века. И, видимо, совершенно неслучайно к тому же периоду относится появление первого манифеста русского декадентства — статьи Н. Минского «Старинный спор» (1884), а также складывание его символистско-философской концепции мэонизма. Бывший некогда апологетом народничества, Н. Минский первым в истории русской культуры открыто порвал с установками утилитаризма 60-х годов во имя автономии искусства и занялся теоретическим обоснованием еще только намечавшихся новых путей его развития. Эти новые веяния в России «окрестили» декадансом. Термин отнюдь не выражал сути начавшихся в культуре процессов и использовался частью по незнанию, что такое истинный декаданс, частью из неприятия непривычных, нетрадиционных форм и тем в искусстве. Даже после свершившейся самоидентификации движения еще целое десятилетие символистов по инерции называли декадентами.

Ростки символизма вызревали исподволь, постепенно, прежде чем вырасти в сколько-нибудь определенное явление. Согласимся с З.Г. Минц: «Становление литературных направлений не может быть однократным актом. Оно реализуется как множество “попыток воплощения”, притом принципиально разнородных. Ранее всего появляются художественные, публицистические и т.д. произведения, в том или ином плане родственные будущим “эталонным” текстам направления. Но о “рождении” направления в новейшей литературе говорить, видимо, можно лишь тогда, когда оно само о нем оповещает, создавая свои метатекстовые описания и давая себе имя»⁹³.

Весьма показательно, что в приведенной цитате символизм интерпретируется исключительно как литературное направление. Та-

⁹³ Минц З.Г. Статья Н. Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1989. Вып. 857. С. 54–55.

кое восприятие символизма широко распространено и вполне объяснимо, поскольку его теоретиками были именно литераторы и они же дали ему название. Кроме того, литераторы были самыми многочисленными представителями символизма. По традиции выделяют поколение «старших» (Д. Мережковский, З. Гиппиус, К. Бальмонт, В. Брюсов, Ю. Балтрушайтис, Н. Минский, Ф. Сологуб и др.) и «младосимволистов» (А. Блок, А. Белый, Эллис, Вяч. Иванов и др.). И. Анненский, М. Волошин и М.К. Чюрленис оставались вне каких-либо группировок. Некоторые исследователи относят к третьей «волне» символизма М. Кузмина и В. Ходасевича⁹⁴. Многообразные притяжения с символизмом испытывали также Л. Андреев и А. Ремизов, хотя сами символисты их в свой круг не включали.

Однако схожие тенденции можно наблюдать, наряду с литературой (к тому же весьма условно разграничивающейся в символизме с философией), и в музыке (В. Ребиков, А. Скрябин), и в театральном искусстве (Вс. Мейерхольд); довольно широкий размах они приобрели в различных изобразительных видах (М. Врубель, В. Борисов-Мусатов, Н. Рерих, А. Голубкина, художники «Голубой розы» и др.)⁹⁵. Фактически эстетика символизма обнаруживает себя в творчестве многих авторов, которые не только не теоретизировали, но и никогда сами себя символистами не называли.

Вообще, направлением символизм можно определять лишь с большими оговорками. В нем не наблюдалось ни стилевого или тематического, ни организационного единства. Он не сложился как законченная эстетическая система. Е.П. Беренштейн справедливо замечает: «Такие разные художники, как Мережковский и Бальмонт, Брюсов и Ф. Сологуб, Вячеслав Иванов и Блок, Анненский и А. Белый, были объединены не столько жесткими требованиями литературной школы, сколько объективными условиями времени, нуждавшегося в адекватном художественном осмыслении и вопло-

⁹⁴ См., напр.: Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 107; Богомолов Н. Петербургские гафизиты // Серебряный век в России: Избр. страницы. М.: Радикс, 1993. С. 194; Ронен О. Символика Михаила Кузмина в связи с его концепцией книги жизни // Культура русского модернизма. М.: Наука, 1993. С. 291.

⁹⁵ Эволюция и различные варианты русского символизма в живописи обстоятельно рассматриваются в содержательной статье Д.В. Сарабянова «К вопросу о символизме в русской живописи конца XIX — начала XX века» (Вестн. МГУ. Сер. 8. История. 1982. № 3. С. 34–46).

нении»⁹⁶. Однако парадоксальным образом символизм на самом деле перерос рамки литературно-художественного направления, превратившись в широкое духовное движение, в особое состояние умов, что сказалось даже на обыденном существовании его последователей. Это выражалось в бесконечных выходах искусства в жизнь: дуэльных вызовах, мистификациях, мучительных публично изживаемых романах, в феномене «дружбы-вражды», в стремлении строить личную жизнь в духе соловьевского «Смысла любви»⁹⁷, в дендизме, ставшем принципом жизнестроения.

Воплощением своеобразного образа жизни были и символистские кружки. Посетители ивановской «Башни», «гафизиты», «аргонавты» предпринимали попытки выстроить некую новую социальность. Символизм творился в них как микромир общения. Ни одно из символистских сообществ не похоже на обычное литературно-художественное объединение. В них входили не только поэты, художники, музыканты, но и люди, профессионально далекие от искусства, однако близкие символизму по духу, по характеру мировосприятия. На этой особенности символистских кружков заостряет внимание А. Леденев: «Объединения символистов не всегда были объединениями собственно литературными: в кружках могли участвовать люди, далекие от творчества художественного, но искушенные в “творчестве” жизни. Литература рассматривалась в ряду жизненных явлений, не отделяясь от жизни: даже интимные стороны личных романов вносились символистами в творчество»⁹⁸. Среди символистов было немало людей, оставивших след в истории движения не столько своим творчеством, сколько личной судьбой (Н. Петровская, А. Добролюбов), публицистической, издательской или редакторской деятельностью (Д. Философов, С. Поляков, С. Кречетов, Э. Метнер), попытками построения философско-символистских теорий (Эллис, Г. Чулков).

Одновременная интенсивность и экстенсивность развития укрепила эстетические позиции символизма. Встреченный поначалу как своего рода нонсенс, символизм уже в первые годы XX века

⁹⁶ Беренштейн Е.П. Русский символизм: эстетика универсальности // Культура и ценности. Тверь: Изд-во Твер. ун-та, 1992. С. 133.

⁹⁷ См.: Соловьев В.С. Смысл любви // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 99–160.

⁹⁸ Леденев А.В. Русские литературные объединения конца XIX – начала XX века в литературном движении эпохи // Вестн. МГУ. Сер. 7. Филология. 1985. № 1. С. 17–18.

оказал серьезное влияние на несимволистское искусство. Применение его творческого метода демонстрируют полотна М. Нестерова, поздние оперы Н. Римского-Корсакова, хотя в целом их творчество лежало вне символистской эстетики. Американский профессор-славист Э.Дж. Браун в одном из своих исследований приходит к выводу, что серьезное влияние символизма испытал М. Горький, причем не только в раннем, но и в позднем своем творчестве⁹⁹. К. Станиславский и В. Комиссаржевская были одно время увлечены символистской драматургией. На стихи символистов было создано великое множество романсов. Их искусство не избежало и подражаний, в том числе таких талантливых, как творчество А. Вертинского.

Изменилось и отношение критики. Крайне негативная реакция, содержащаяся исключительно во всех первых критических публикациях, посвященных символизму, какое бы идейное направление ни представляли их авторы, к середине 1900-х годов сменилась живым и неподдельным интересом к эстетическому и мировоззренческому credo символистов со стороны как критики, так и публики.

Далеко не всегда этот интерес был глубоким и осмысленным. Анализ рецепции символизма оставляет двойственное впечатление. Широкие читательские и зрительские круги оказались захвачены символизмом, но восприняли его довольно поверхностно, скорее как моду, порой опускавшуюся даже до уровня китча. К примеру, репродукции символистских картин была обязательной деталью интерьера модных светских салонов тех лет. Многие свидетели той поры («канунного часа», по выражению Ф. Степуна¹⁰⁰) оставили мемуары о юности, проходившей под знаком Блока, о душной, нервной, утонченной и привлекательно-нездоровой атмосфере, отравленной «блоковщиной»¹⁰¹. Грим и манера игры актеров в символистских спектаклях становились образцом внешнего облика и поведения в быту.

⁹⁹ См.: Браун Э. Дж. Символистское влияние на «реалистический» стиль Горького // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб.: Петро-РИФ, 1993. С. 156–175.

¹⁰⁰ Степун Ф. Россия накануне 1914 года // Вопросы философии. 1992. № 9. С. 109.

¹⁰¹ См.: Зайцев Б. Победенный // Воспоминания о Серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 171–173; Анненский Ю. Александр Блок // Там же. С. 174–181; Степун Ф.А. Россия начала 1914 года. С. 115–116.

В то же время, как показывает статистика, символистские художественно-публицистические журналы расходились мизерными тиражами¹⁰². По большому счету, символизм остался явлением элитарным, близким по духу ограниченному кругу эстетов и интеллектуалов, прежде всего, приверженцам «нового религиозного сознания». Веховцы, отводившие искусству значительную роль на путях духовного переустройства бытия, ощущали внутреннюю связь своей идеологии с символизмом.

Сложившись несколько позднее западного, символизм в России не был тем не менее его рабским подражанием. Он выразил не предельно индивидуальное видение мира, а, сообразно менталитету русской культуры, «соборную» душу народа как в вечном ее состоянии, так и в новых исторических условиях. Н.А. Бердяев, размышляя о сути русского символизма, сравнивал его с символизмом западным и пришел к выводу, что «русский символизм очень отличался от французского. Поэзия символистов выходила за пределы искусства, и это была очень русская черта»¹⁰³. Этот выход художественного явления за пределы искусства, размывание границ между искусством (литературой) и философией — типично русский феномен, указывающий на самостоятельность, оригинальность русского символизма и его органичность родной культуре, укорененность в ней.

Сами символисты также предостерегали от поверхностных суждений об истоках русского символизма. В частности, А. Белый писал: «Критика часто выводит русский символизм из французского. Это ошибочно. Русский символизм и глубже, и почвеннее...»¹⁰⁴. А. Блок утверждал, что русский символизм лишь по случайному совпадению носил то же греческое название, что и французское литературное направление, но, в отличие от последнего, был неразрывно связан «с вопросами религии, философии и общественности...»¹⁰⁵. Высказывания о глубинной связи русского символизма с родной культурной почвой оставили С. Соловьев¹⁰⁶, Вяч. Иванов¹⁰⁷.

¹⁰² См.: *Иванова Е.В.* Русский модернизм и литературный процесс конца XIX—начала XX века // *Российский литературоведческий журнал*. 1994. № 5/6. С. 18–19.

¹⁰³ *Бердяев Н.А.* Русская идея... С. 246.

¹⁰⁴ *Белый А.* Блок // *Белый А.* Арабески. С. 458. См. также: *Белый А.* [О французских символистах] // *Русская литература*. 1980. № 4. С. 171–176.

¹⁰⁵ *Блок А.* «Без божества, без вдохновенья» (цех акмеистов) // *Собр. соч.*: В 8 т. Т. 6. С. 177.

¹⁰⁶ См.: *Соловьев С.* Символизм и декадентство // *Весы*. 1909. № 5. С. 56.

¹⁰⁷ См.: *Иванов В.И.* Заветы символизма // *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 185–186.

Незаимствованный, неэпигонский характер русского символизма проявлялся не только в литературе, но и во всех видах искусства. Вс. Мейерхольд подчеркивал, что его символистские эксперименты были предприняты на русской сцене еще до того, как в России стали известны работы английского режиссера-символиста Г. Крэга, неоднократно приглашавшегося для постановок в МХТ¹⁰⁸.

Д.В. Сарабьянов во многих своих работах настойчиво повторяет, что русскому живописному символизму присущи глубина, неисчерпаемость и неразгаданность символических образов, непреводимых в понятийный ряд, тогда как поверхностный аллегоризм и прозрачные намеки французских и немецких символистов легко прочитываются¹⁰⁹.

Обратившись к музыкальному творчеству, можно сказать, что, если В.И. Ребиков был вполне ординарным сочинителем и символистскими у него выходили, пожалуй, не столько сами произведения, сколько их названия и литературные программы, то музыка А. Скрябина — явление уникальное в мировой культуре. Его новаторские находки в области гармонии, тем более их символическая интерпретация, не вписываются в рамки какой-либо «школы». В этом смысле у него не было не только предшественников, но даже последователей; таким образом, вопрос о заимствованиях здесь просто не ставится. Идеи же стороны его творчества близка философии русских «младосимволистов» и тоже не могла быть заимствована из западноевропейского символизма.

Во французской и в целом в западноевропейской культуре символизм — одно из литературно-художественных направлений в общем русле модернизма. Русский символизм — сложившееся на рубеже XIX–XX веков в среде культурной элиты духовное движение неоромантического характера (при доминировании в мировоззренческом комплексе над индивидуалистическими тенденциями идеи «соборного» начала и теурго-эсхатологических концепций — традиционной для русской культуры тематики), базировавшееся на идеалистических философских основаниях и эстетическом восприятии действительности, исходившее из представлений о многомерной структуре универсу-

¹⁰⁸ См.: *Мейерхольд Вс. Э.* Edward Gordon Craig // *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891–1917. С. 168.

¹⁰⁹ См.: *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Сов. художник, 1980. С. 206–207; *Он же.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 53.

ма и тотальной соотнесенности всех его составляющих и выдвигавшее символ в качестве основного способа освоения (постижения и отражения) мира.

В нестабильной, неясной переломной духовно-исторической ситуации символ был наиболее адекватным способом культурного осмысления эпохи, попыткой найти опору в меняющемся мире. В условиях кризиса культура использовала это универсальное свойство художественного сознания, касающееся основ жизненного мироощущения человека, как средство самосохранения. Символ превращался в способ организации «хаоса» разрозненных, калейдоскопически-пестрых, быстро сменявших друг друга в ту пору впечатлений души в целостность гармонически уравновешенного «космоса».

Символизм — подлинное начало Серебряного века и непосредственное воплощение его образа мыслей. Поэтому умонастроение и весь мировоззренческий комплекс русских символистов многое проясняют в мировидении творцов Серебряного века, участников и свидетелей исторических драм начала XX столетия.

ДУХОВНЫЙ КОСМОС РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

По свидетельству современника, «русский символизм начинался восстанием, бунтом и отречением, обличением старого и скучного мира»¹¹⁰. Восстание это было по сути своей духовно-мировоззренческим, а не политическим, что предопределялось, видимо, социальным происхождением и условиями воспитания будущих участников символистского движения. В большинстве своем они были выходцами из средних слоев общества (мелкого дворянства, купечества, профессуры, чиновничества), то есть из среды, с одной стороны, не слишком политизированной, а с другой — не чуждой духовной культуре. К примеру, А. Скрябин происходил из небогатого дворянского рода, отец его состоял на дипломатической службе. Тетушка начала обучать будущего композитора музыке едва ли не с младенчества. А. Белый и А. Блок росли в среде университетской профессуры. Ф. Сологуб был сыном кухарки, но воспитывался вместе с господскими детьми, получил педагогическое образова-

¹¹⁰ Флоровский Г. Пути русского богословия. С. 454.

ние. Отец Вс. Мейерхольда был торговцем. В. Брюсов также вышел из купеческой семьи. Родители его в юности слыли вольнодумцами и безбожниками, однако не принадлежали к радикалам. Они участвовали в известном «кружке» П. Боборыкина, который устраивал литературные и танцевальные вечера с целью отвлечь левую молодежь от террористической деятельности.

Об эпохе, в которую происходило человеческое и творческое становление будущих символистов, Брюсов позднее напишет так: «Я выросал в глухое время...»¹¹¹. Однако годы затишья в общественной жизни были одновременно годами напряженной внутренней работы, свершавшейся в умах и душах нового творческого поколения. Многие из его представителей пережили подлинный мировоззренческий переворот. В этом смысле показательна судьба Д.С. Мережковского. Пережив в ранней юности богоборческие настроения, увлечение народническими идеями и философией позитивизма, он впоследствии снова пришел к Богу, уже на путях «нового религиозного сознания». К. Бальмонт и Ф. Сологуб выросли в атмосфере народничества. Его идеалы исповедовал в юности Н. Минский. Как справедливо указывает З.Г. Минц, кризис мировоззрения, связанный с упадком народничества и одновременно для России разочарованием в позитивизме, будущими символистами переживался особенно остро¹¹².

Менявшаяся эпоха формировала оригинальное мирозерцание, словно бы совершенно независимое от традиционных воззрений, передававшихся в семье от старшего поколения к младшему. А. Белый, сын профессора математики, по его собственным воспоминаниям, ощущал себя символистом с тех пор, как начал осознавать мир¹¹³.

Разумеется, складывание символистского мироощущения было обусловлено не только субъективными факторами. Образ мыслей символистов, их умонастроения имели определенные общекультурные корни, философские истоки и параллели. В силу универсалистско-романтической направленности мышления ими активно усваивалось все мировое культурное наследие — от архаики и ан-

¹¹¹ Брюсов В.Я. «Я выросал в глухое время...» // Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. С. 400.

¹¹² См.: Минц З.Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство. М.: Наука, 1980. Т. 92: Александр Блок. Кн. 1. С. 104.

¹¹³ См.: Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 218.

тичности до современности. Внутренний протест и отторжение вызывали лишь материалистически и утилитарно ориентированные культурные тенденции. Своими духовными учителями символисты считали Достоевского, Фета, Тютчева, чья строка «мысль изреченная есть ложь» стала излюбленным их афоризмом. В круг их пристрастий входило творчество постимпрессионистов и «проклятых поэтов», музыка и философия Р. Вагнера, эстетизм О. Уайльда, драматургия Ибсена, Метерлинка. Все они — и поэты, и художники, и музыканты, и театральные деятели — были увлечены философией Канта, немецких романтиков и Шопенгауэра. Совершенно очевидны в их творчестве переключки с традицией христианского платонизма. На рубеже веков русской культурной элите, и символистам в том числе, открывались неклассическая философия Ф. Ницше и А. Бергсона, современные теософские учения, психологическая концепция бессознательного. Глубочайшее, непревзойденное влияние на интеллектуальную историю «младосимволизма» оказало философское и поэтическое творчество В.С. Соловьева.

Восприятие художественных и философских идей при этом было творчески опосредованным. Символизм не следовал строго какой-то художественной или философской «школе» и сам не создал законченной философской системы. Он вырос на почве религии, мистики, иррационально-идеалистического мировоззрения, то есть своеобразного идейно-философского синтеза современных эпохе рубежа веков духовных веяний. Как резюмирует один из современных исследователей, «русский символизм не столько наследовал философско-эстетические и творческие достижения предшественников, сколько органично вбирал их в себя, осмысливая свой метод как сознательный и объективно необходимый синтез, дающий новое жизнотворческое качество искусству»¹¹⁴.

Новейшие религиозно-философские учения стали альтернативой «позитивному» знанию, которое оказалось не в силах раскрыть тайных связей и соответствий, пронизывающих мироздание, судеб человечества, смысла и конечных целей истории. Эта проблематика, глубоко волновавшая символистов, идейно и духовно сближала их с поборниками «нового религиозного сознания». Более того, Д.С. Мережковский, один из зачинателей символистского движения в России, должен быть назван и в ряду основоположников идеи «нового религиозного сознания». Веховство и символизм взаимо-

¹¹⁴ Беренштейн Е.П. Русский символизм: эстетика универсальности // Культура и ценности. Тверь: Изд-во Твер. ун-та, 1992. С. 136.

дополняли друг друга, опираясь на схожие концепции, подобно тому, как в 60-е годы XIX столетия литература была связана с публицистикой и пропагандой естественных наук. Неверным было бы полагать, что какое-то из этих явлений служило другому идейной базой. Они вырастали из общего мировоззрения, выстраивая параллельные эмоционально-смысловые ряды. Их объединяли общие темы, прежде всего — человек, рассматривавшийся не в социальных или природно-биологических координатах, а в универсуме культуры. Человек в их интерпретации — это часть сверхприродного бытия, а духовный космос, культура — человеческое творение. Общими были и формы философско-художественного высказывания — эмоциональные, афористичные, иносказательные. Все символистские манифесты — не узкотематические выступления, а выражение мировоззренческой позиции. С другой стороны, во всех религиозно-философских трудах заметно стремление автора затронуть читателя не только идейно, но и эмоционально, передать ему определенное психологическое состояние. И статьи символистов, и работы веховцев создавались в жанре полуфилософского-полухудожественного эссе. Сочетание художественной экспрессии и философского содержания обуславливало характерный язык изложения, далекий от наукообразности.

Потребность в таком языке возникла из ощущений времени, он стал выражением самочувствия творческой личности рубежа веков. На заре новой культурной эпохи юный гимназист Валерий Брюсов записал в дневнике: «Что, если бы я вздумал на гомеровском языке писать трактат по спектральному анализу? У меня не хватило бы слов и выражений. То же, если я вздумаю на языке Пушкина выразить ощущения *Fin de siecle*! Нет, нужен символизм!»¹¹⁵. Символисты обосновывали особенности своего художественного языка изменением содержания искусства. В творчестве первого поколения символистов это изменение происходило в том же направлении, что и во французском символизме. В. Брюсов в предисловии ко второму выпуску «Русских символистов» прямо указывал: «Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение»¹¹⁶. Для него предметом поэтического выражения стали тончайшие оттенки чувств, и именно это обусловило поиски поэтом новых средств экспрессии.

¹¹⁵ Брюсов В.Я. Дневники. 1891–1910. М.: М. и С. Сабашниковы, 1927. С. 13.

¹¹⁶ Брюсов В.Я. От издателя // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 27.

С этих позиций подвергается переоценке эстетика реализма. Она либо перетолковывается в символическом ключе (прежде всего это коснулось творчества Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского), либо, в случае с поэзией некрасовской линии или живописью передвижников, воспринимается как антихудожественная, ориентирующая человека на мещанские потребности. Символисты отстаивали самоценную красоту русской речи вне каких бы то ни было политических проблем и гражданских мотивов. И это требование подхватят и разовьют вслед за символизмом все последующие течения модернизма. Свободное от социального содержания слово, в отличие от поверхностного реализма, способно привести художника к проникновению в глубинную сущность природы и человека. Это достигается субъективизацией изображения: предмет предстает не непосредственно, а через призму настроений, переживаний и размышлений. К. Бальмонт в одном из первых манифестов русского символизма, в статье «Элементарные слова о символической поэзии», различия между реалистами и символистами комментирует следующим образом: «Реалисты — всегда являются простыми наблюдателями, символисты — всегда мыслители»¹¹⁷.

«Младосимволисты» не ограничились поэтическим выражением внутреннего мира и субъективных переживаний художника. Ими искусство мыслилось как путь в трансцендентные сферы — средоточие абсолютных смыслов, определяющих и направляющих все земное бытие. Идти этой дорогой суждено лишь истинному художнику. А. Блок настаивал: «Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. Оттого писатели даже с большими талантами не могут ничего поделать с искусством, если они не крещены “огнем и духом” символизма. Предаваться головомомным выдумкам — еще не значит быть художником, но быть художником — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа...»¹¹⁸.

Эту иную реальность невозможно было выразить рационально-логическими средствами. Есть доля истины в широко распространенных в советской историографии суждениях о том, что интуитивистские теории символистской гносеологии были «началом большого,

¹¹⁷ Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии // Бальмонт К. Горные вершины: Сб. статей. М.: Гриф, 1904. Кн. 1. С. 76.

¹¹⁸ Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 433.

развернутого наступления на материалистическое мировоззрение, на ленинскую теорию отражения»¹¹⁹. Сама эпоха меняла стиль мышления, отвергая *ratio* и оперируя символами — в искусстве, философии, просто в жизни, в быту. Символизм возвращал сознание к идее космоса, целостности, единства. Весьма симптоматичными были увлечения оккультным знанием и спиритизмом, которых не избежал даже В. Брюсов, выделявшийся в творческой среде Серебряного века сугубо рациональным складом ума. Искусство магии он изучал из необходимости правдоподобно воссоздать атмосферу средневековья в романе «Огненный ангел», но увлекся этой деятельностью чрезвычайно, о чем оставил дневниковую запись: «В спиритических сеансах испытал я ощущение транса и ясновидения. Я человек до такой степени “рассудочный”, что эти немногие мгновения, вырывающие меня из жизни, мне дороги очень»¹²⁰.

Ощущение внезапно открывшегося неисчерпаемого многообразия мира порождало скептическое отношение к науке, стимулировало поиски иных способов познания. Научное познание не отрицалось полностью, но вместе с тем очень остро ощущалась его ограниченность пределами видимого, чувственно осязаемого мира, в то время как помыслы многих современников рубежной поры были обращены к миру надприродному. «Природа — лишь эмблема подлинного, а не само подлинное», — заявлял А. Белый¹²¹.

Исходный принцип символистского мировосприятия — представление о двойственности бытия. Поэтической парадигмой русского символизма можно считать известные строки Вл. Соловьева:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?
Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?¹²²

¹¹⁹ Манторов Г.В. Философские основы русского символизма: (К постановке вопроса) // Учен. зап. МГПИ им. Ленина. 1970. Вып. 372. С. 59.

¹²⁰ Брюсов В.Я. Дневники. 1891–1910. 1927. С. 93.

¹²¹ Белый А. Символизм // Белый А. Луг зеленый: Книга статей. М.: Алыциона, 1910. С. 21.

¹²² Соловьев В.С. «Милый друг, иль ты не видишь...» // Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров»: Краткая повесть об Антихристе. СПб.: Худож. лит., 1994. С. 390.

Безусловной реальностью в символистских представлениях обладает лишь абсолютное, лежащее за гранью бытия, вне пределов мира утилитарных ценностей и социальной необходимости. Одним из первых против «удушающего мертвенного позитивизма» выступил Д.С. Мережковский: «Наше время должно определить двумя противоположными чертами — это время самого крайнего материализма и вместе с тем самых страстных идеальных порывов духа. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний»¹²³. Впоследствии эту мысль развил А. Белый: «Еще недавно думали — мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Все обесценилось. Но не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспективы. Опять запросило сердце вечных ценностей»¹²⁴.

Символистская гносеология стремилась преодолеть ограниченность материалистических научно-философских концепций мироздания, не шедших далее непосредственно воспринимаемой природы вещей и явлений. Символистское познание своей задачей ставило раскрытие ноуменальной стороны мира. Путь ее постижения пролегает вне области разума. Высшее познание доступно лишь духовным способам освоения мира. Его сфера проявления — мистическая интуиция.

Такое понимание гносеологии переводило ее из научной области в творческую, что давало символистам, в лице В. Брюсова, право заявить: «Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства это — приотворенные двери в Вечность»¹²⁵. Только художник порывом творческого вдохновения способен прорваться за грань реального бытия, овладеть не связями и закономерностями природного мира, а идеями, «живой сущностью явлений»¹²⁶. Символисты очень много писали об этом. Вяч. Иванов настаивал на первостепенной функции искусства как носителя мистических и философских откровений¹²⁷. То же утвер-

¹²³ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях ... С. 212.

¹²⁴ Белый А. Символизм как миропонимание // Белый А. Арабески. С. 220.

¹²⁵ Брюсов В.Я. Ключи тайн // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 91.

¹²⁶ Эллис. Русские символисты. Томск: Водолей, 1998. С. 7–8.

¹²⁷ См.: Иванов В.И. О границах искусства // Иванов В.И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 206–207.

ждал и В. Брюсов: «Исключительная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения... быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности»¹²⁸. Поэт неоднократно повторял мысль о том, что в отличие от науки, изучающей внешние явления, искусство постигает внутреннюю сущность мироздания, и поэтому именно искусство является подлинным познанием вещей¹²⁹.

Надприродный, идеальный мир недоступен непосредственному наблюдению и в наличной, видимой реальности дает знать о себе символами. Символ — единственный путь, который открывает человеку предельную истину, а символизм, в интерпретации его адептов, — высшая ступень познания, прозревающая сокровенную сущность мира, неподвластную научной методологии¹³⁰.

Философское погружение в проблему символа требовало ее серьезной теоретической проработки. В раннем символизме понятие символа, важнейшее для эстетики новой школы, раскрывалось еще весьма расплывчато. Д. Мережковский, к примеру, указывал: «Слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли»¹³¹. Н. Минский также не слишком прояснил этот вопрос, лишь косвенно затронутый им: «Символическое произведение живет, так сказать, двойной жизнью. Прежде всего оно должно состоять из чувственных образов, быть совершенно наглядным и понятным ребенку. Но за внешними символами скрывается идейное, отвлеченное содержание»¹³². В. Брюсов критиковал эту неясность, невыраженный характер понимания сути символа, предостерегал от подмены символа аллегорией¹³³, однако дальше критики не шел.

Более глубокое осмысление этой культурной категории заключено в трудах «младосимволистов», прежде всего А. Белого и Вяч. Иванова. Теория символа, разрабатывавшаяся А. Белым, по

¹²⁸ Брюсов В.Я. Ключи тайн // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 93.

¹²⁹ См.: Брюсов В.Я. Ненужная правда // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 64; Он же. А.А. Фет // Там же. С. 213.

¹³⁰ См., напр.: Белый А. Проблема культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 22; Он же. Эмблематика смысла // Там же. С. 26–29, 34–36.

¹³¹ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях ... С. 217.

¹³² Минский Н. [Предисловие к переводу драмы М. Метерлинка «Слепые»] // Северный вестник. 1894. № 5. С. 229.

¹³³ См.: Рок Н. Из Москвы: Интервью с Валерием Брюсовым // Новости дня. 1895. 18 ноября.

мнению современных историков философии, не только предвосхитила, но и во многом превзошла концепцию, предложенную Э. Кассирером в фундаментальной «Философии символических форм» (1923)¹³⁴. Э. Кассирер по сей день считается основоположником философской теории символа, однако основные идеи, изложенные в его работах, за много лет до него сформулировал А. Белый. Еще до Кассирера он заявил, что символизм — это изначальная функция мысли, определяющая типы мировоззрений. Поэтому он требовал не отождествлять подлинную символичность с простым использованием символов¹³⁵.

Мысля в том же направлении, Вяч. Иванов выделял два подхода к пониманию символа: идеалистический и реалистический¹³⁶. Идеалистический символизм, по его мнению, сводится к поверхностному и банальному употреблению символа в качестве обычного средства выразительности. Истинный же, реалистический символизм нацелен на внушение и формирование восприятия мира как символа: «Я не символист, если слова мои равны себе, если они — не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят, — и если они не будят эхо в лабиринтах души»¹³⁷. Подлинно символическое произведение не просто включает символы в свой текст. Оно полностью, во всех своих деталях подчинено единому образно-символическому замыслу и само целиком воспринимается как символ.

Следует подчеркнуть, что у символистов нет четкого определения понятия «символ». В «Эмблематике смысла» А. Белый дает 23 дефиниции, или, по выражению К.А. Свасьяна, «богатейшую серию модуляций» этой категории¹³⁸, а в других его работах встречаются дополнительные трактовки¹³⁹. Символисты отталкивались не от какого-либо единственного общепринятого толкования, а от общего понимания природы символа: «Символ, — писал Эллис, —

¹³⁴ См.: Свасьян К.А. Философия символических форм Э. Кассирера. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1989. С. 31.

¹³⁵ См.: Белый А. Символизм и современное русское искусство // Белый А. Луг зеленый. С. 35.

¹³⁶ См.: Иванов В.И. Две стихии в современном символизме // Иванов В.И. По звездам... С. 274–275.

¹³⁷ Иванов В.И. Мысли о символизме // Иванов В.И. Родное и вселенское. С. 194.

¹³⁸ См.: Свасьян К.А. Философия символических форм Э. Кассирера. С. 34.

¹³⁹ См.: Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 75.

века переживаний, это условный знак, говорящий: “Я помогу тебе вспомнить и снова пережить это...”»¹⁴⁰.

Содержание символа непереводаемо в понятийно-вербализуемый ряд, так как символизация способна выражать такие значения и поднимать такие смыслы, которые непосредственному высказыванию не под силу. Символ многозначен и неуловим для окончательного понятийного определения. Он не отражает конкретной предметности, но заключает в себе бесконечную многомерность смыслов. Вяч. Иванов настаивал: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намек и внушения нечто неизглаголимое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине»¹⁴¹.

Неисчерпаемая многозначность смыслов, заключенная в символе, принципиально отличает его от элементарного иносказания, «где говорится одно, а подразумевается другое»¹⁴². Сложилась довольно устойчивая традиция, приписывающая символистам весьма упрощенное истолкование символа, исходя из их представлений о двоемирии. В частности, А.Ф. Лосев критиковал символистов за ограниченное использование символа в качестве образного заместителя, в переносном смысле выражающего земными средствами некое мистическое содержание¹⁴³. Однако сами символисты мыслили символ неразложимым единством. По Вяч. Иванову, символ осуществляет живую связь между двумя мирами, различными планами бытия¹⁴⁴. Романтическое двоемие представлялось русским символистам ложным воспроизведением действительности, а символ, превращенный в иероглиф, требующий расшифровки, разгадки заданного «второго плана», — ложно-символическим образом. В символистских теориях символ выдвигается в качестве основной культуросозидающей категории, призванной объединить видимую, чувственно осязаемую действительность и мир высшей метафизи-

¹⁴⁰ Цит. по: Лавров А.В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. Л.: Наука, 1978. С. 140–141.

¹⁴¹ Иванов В.И. Поэт и Чернь // Иванов В.И. По звездам... С. 39.

¹⁴² Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989. С. 13.

¹⁴³ См.: Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. С. 164.

¹⁴⁴ См.: Иванов В.И. Заветы символизма // Иванов В.И. Родное и вселенское. С. 189–190.

ческой реальности. В отличие от французского символизма, выстраивающего в классических романтических традициях универсум внутренней жизни взамен не удовлетворяющей действительности, русский символизм не отвергает налично-сущее, а стремится к единству двух миров, к соединению реального и идеального, к перевоплощению реального в идеальное.

У земного мира, считали символисты, есть некоторая бездуховная ипостась, заключающая неистинное, пошлое, косное: быт, социальный уклад, отношения необходимости и т.п. Но уродливая сторона жизни не сущностна, она преодолима творческим усилием и волей к прекрасному. «Сотри случайные черты — и ты увидишь: мир прекрасен», — призывал А. Блок¹⁴⁵.

Вопреки расхожему мнению о символистах, прислушаемся к глубокому суждению М.М. Бахтина, утверждавшего, что они «стремятся к постижению сокровенной связи сущего. Символ для них не только слово, которое характеризует впечатление от вещи, не объект души художника и его случайной судьбы: символ знаменует реальную сущность вещи»¹⁴⁶. Утверждая «онтологическую реальность сверхчувственного»¹⁴⁷, они настаивали на «верности вещам»¹⁴⁸. Для них не существовало противостояния между земным и небесным. Оба мира воспринимались ими как онтологическое единство. Сами символисты подчеркивали, что идут дальше романтиков, так как живут не только мечтой о запредельном, но и настоящим, земным, не отрекаясь от него¹⁴⁹.

Именно такое понимание и символа, и символистского двоемрия раскрывает истинный смысл, вложенный Вяч. Ивановым в один из «заветов символизма»: главная задача творчества — прорваться «a realia ad realiora» — от «реального» к «реальнейшему»¹⁵⁰. Оба мира

¹⁴⁵ Блок А.А. Возмездие // Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 301.

¹⁴⁶ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 375.

¹⁴⁷ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 433.

¹⁴⁸ Это требование символистов к собственному творчеству подробно анализируется в работах Е.В. Ермиловой. См.: Ермилова Е.В. Поэзия «теургов» и принцип «верности вещам» // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 1975. С. 187–206; Она же. Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989. 176 с.

¹⁴⁹ См.: Иванов В.И. О границах искусства // Иванов В.И. Родное и вселенское. С. 211; Он же. Мысли о символизме // Там же. С. 196; Эллис. Русские символисты. С. 29, 60.

¹⁵⁰ См.: Иванов В.И. Две стихии в современном символизме // Иванов В.И. По звездам... С. 277, 305.

приобретают равный онтологический статус, мыслятся реально существующими, а не созданием творческого воображения.

В том же ключе выстраивал свое видение «двух миров» Ф. Сологуб. В романах «Мелкий бес», «Творимая легенда» и других произведениях писателя два мира предстают как два полярных состояния человека, как две действительности: низменная и возвышенная, преображенная. Они так же абсолютны и неизбывны, как два метафизических начала — Добро и Зло; из их бесконечного отталкивания и притяжения и состоит жизнь¹⁵¹. Поэтому образы символистских романов взламывают рамки социально-бытовых или психологических типов, разрастаясь до космических значений.

Мышление символами естественно и органично выросло из общекультурной переориентации рубежа веков, когда содержанием искусства становится философское осмысление предельных законов бытия. В сущности, это было возвращение на каком-то новом уровне к исконным традициям национальной культуры. Н. Бердяев следующим образом комментировал эту ситуацию: «По свойствам русской души, деятели ренессанса не могли оставаться в кругу вопросов литературы, искусства, чистой культуры. Ставились последние вопросы. Вопросы о творчестве, о культуре, о задачах искусства, об устройстве обществ, о любви и т.п. приобретали характер вопросов религиозных»¹⁵².

Рациональное знание не решает актуальных вопросов духовного существования человека. Наука, абсолютизовав посредством рациональной методологии реалии внешнего чувственного опыта, отбросила опыт внутренний, мистический. Человеческое мирозерцание, заключенное в замкнутый круг эмпирической действительности, своим отказом от божественного откровения обусловило жесточайший духовный кризис, в который оказалась ввергнутой современная цивилизация. Итогом развития европейской культуры стал глубокий аморализм. В духе Достоевского, символисты считали, что если Бога нет, то все дозволено и мир не узнает спасения. Д.С. Мережковский убеждал читателей: если Христос не воскрес, человечеству «не на что надеяться, не во что верить, нечего любить», тогда человечество обречено, а «закон смерти непобедим»¹⁵³. Выход из кризиса символисты искали на путях иррациональных, однако их мистический опыт не ортодоксален.

¹⁵¹ См.: Сологуб Ф.К. Мелкий бес. Томск: Кн. изд-во, 1990. 288 с.; Он же. Творимая легенда. М.: Современник, 1991. 574 с.

¹⁵² Бердяев Н.А. Русская идея... С. 145.

¹⁵³ См.: Мережковский Д.С. Меч // Полн. собр. соч. Т. 13. С. 15.

Определяя главную черту «мистической потребности», нараставшей в течение позитивистского века, Д.С. Мережковский выразительно очертил болезненный диссонанс, потрясший личность его современника: «Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невозможности верить»¹⁵⁴.

И. Анненский был совершенно чужд откровенной мистике, но все его творчество проникнуто духовным стремлением к идеальной сущности мира, к метафизическим тайнам мироздания. Духовный путь А. Скрябина наполнен метаниями от юношеского богоборчества к солипсизму фиктеанского толка, а от него — к объективно-идеалистическим построениям и мистериальным мечтам. Его мировоззрение не было ни традиционно-религиозным, ни безусловного-атеистическим, но всегда оставалось в рамках идеализма.

М. Врубель на протяжении всей своей жизни оставался человеком абсолютно не церковным. Даже расписывая храм, он признавался: «Рисую и пишу изо всех сил Христа, а между тем... вся религиозная обрядность, включая и Хр[истово] Воскр[есение], мне даже досадны, до того чужды»¹⁵⁵. Религиозная тематика, как показывает анализ Н.О. Тамручи, интерпретировалась им совершенно не канонически, с использованием индивидуально-творческого подхода к традиции¹⁵⁶. Христианские образы для художника были неотъемлемой составляющей мирового искусства, равнозначной образам языческой мифологии или авторского мифотворчества. Однако сама эта метакультурная ориентация врубелевского творчества указывает на романтическое мышление художника, а оно, в свою очередь, свидетельствует об идеалистическом характере его мировоззрения.

А. Белый, по его собственному признанию, религиозную сторону бытия воспринял прежде всего благодаря изначальному символистскому миропониманию¹⁵⁷. Впоследствии духовная эволюция привела его к антропософии Штейнера. Философские пристраст-

¹⁵⁴ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях... С. 212.

¹⁵⁵ Врубель М.А. Письмо к А.А. Врубель от декабря 1887 г. // Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1976. С. 50.

¹⁵⁶ См.: Тамручи Н.О. Проблема мифологизма в творчестве М.А. Врубеля: авторские мифы // Сов. искусствознание '82. М.: Сов. художник, 1983. Вып. 1. С. 103.

¹⁵⁷ См.: Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 423–424.

тия и все содержание творчества А. Белого свидетельствуют о неизменной идеалистической направленности его мышления.

А. Блок, постоянно в дневниках упоминавший Бога, остался совершенно чужд не только богословию, но и активности деятелей «нового религиозного сознания», несмотря на участие в заседаниях Религиозно-философского общества. По отзыву Г. Флоровского, «лик Христа был заслонен от него ликом Софии. Блок весь в космическом опыте»¹⁵⁸. Н. Бердяев также отмечал, что у символистов вера в Софию заслонила собою веру в Христа¹⁵⁹. В их помыслах и художественных произведениях человек всегда включен в космические ритмы.

Не все из символистов были людьми верующими в обыденном понимании. Но мировоззрение и творчество каждого из них отмечено религиозным чувством, «метафизическим томлением», постоянным присутствием данности, лежащей вне пределов мира социальной необходимости. Это религиозное чувство питалось не конфессиональными традициями, а целостным восприятием мира, в котором все стороны жизни находили свое место, и, жаждой творчества, приводящего все составляющие Универсума к гармонии. Символисты тем самым выразили свою эпоху, поскольку, по замечанию Н. Бердяева, «основная тема русской мысли начала XX века есть тема о божественном космосе и о космическом преображении, об энергиях Творца в творениях; тема о божественном в человеке, о творческом призвании человека и смысле культуры; тема эсхатологическая, тема философии истории»¹⁶⁰.

Отношения с Богом, по мнению символистов, у каждого свои. Связь с ним осуществляется через самоуглубление, самопознание, саморазвитие. Пристанище Бога — душа человека. Поэтому, даже оставаясь приверженцами христианской религии, символисты стремились к реформации сложившихся форм верования, переставших отвечать современным условиям жизни. Неохристианские искания в России начала XX века были очень тесно связаны с символистским движением.

Один из лидеров русского неохристианства, Д.С. Мережковский, выдвинул идею «нового религиозного сознания», исходя из убеждения в том, что «историческое» христианство исчерпало себя. Реформировать официальную церковь он считал бессмысленным,

¹⁵⁸ Флоровский Г. Пути русского богословия. С. 468.

¹⁵⁹ См.: Бердяев Н.А. Русская идея... С. 246.

¹⁶⁰ Бердяев Н.А. Русская идея... С. 260.

так как это лишь усилило бы порабощение религии государством. «Век реформации для христианства прошел и не вернется, — убеждал мыслитель, — наступил век революции: политическая и социальная — только предвестие последней, завершающей, религиозной»¹⁶¹. Д.С. Мережковский считал необходимым разрыв церкви с государством и соединение ее непосредственно с народом. Он призывал церковь порвать связь с «отжившими формами русской бюрократической государственности» и вступить в союз с русским народом и русской интеллигенцией в борьбе «за великое общественно-политическое обновление и освобождение России»¹⁶².

Его религиозная концепция близка философии Вл. Соловьева, хотя, по свидетельству З. Гиппиус, Д. Мережковский к мысли о «новом религиозном сознании» пришел совершенно самостоятельно, на основе своего личного духовного опыта. Она писала, что, несмотря на состоявшееся личное знакомство их четы с Вл. Соловьевым, подлинного духовного сближения между ними не случилось¹⁶³.

Религиозные искания в среде символистов имели внецерковный характер. В основном они свелись к деятельности Религиозно-философских собраний, учрежденных при непосредственном участии Д. Мережковского, Д. Filosofova, Н. Минского и преобразованных впоследствии в Религиозно-философское общество. Волновали символистов, как и других представителей «русского культурного ренессанса», религиозные вопросы обсуждались на страницах журнала «Новый путь» (позднее переименованного в «Вопросы жизни»), основателем которого также выступил Д.С. Мережковский.

Д.С. Мережковский и его единомышленники выдвинули идею Церкви Третьего Завета, или Вселенской церкви, однако она замысливалась ими отнюдь не как новая конфессия. Суть ее виделась в проявлении самого религиозного самосознания, независимо от обрядовой стороны. Она была призвана дать выход бессознательной религиозности, неизменно присутствующей в человеке и обществе. З. Гиппиус подчеркивала: «Подлинность и святость “исторической” христианской церкви никем из нас не отрицались. Но

¹⁶¹ Мережковский Д.С. Реформация или революция? // Полн. собр. соч. Т. 16. С. 92.

¹⁶² Мережковский Д.С. Теперь или никогда // Полн. собр. соч. Т. 14. С. 140.

¹⁶³ См.: Гиппиус-Мережковская З.Н. Дмитрий Мережковский // Серебряный век: Мемуары. М.: Известия, 1990. С. 60.

вопрос возникал широкий и общий: включается ли мир-космос и мир человеческий в зону христианства церковного, то есть христианства носимого и хранимого реальной исторической церковью?»¹⁶⁴

Символисты признавали равными по значению любые формы верования. Христианство и язычество рассматривались ими как равноправные начала мировой культуры. Сама культура — это явление по существу своему религиозное. Любые, даже неосознанные поиски абсолюта — акт культурного характера, ибо нет культуры без религии. «Если история готовит нам в будущем народы безрелигиозные, то культура не вытеснит, а лишь заменит собой религию, займет ее место, то есть сама станет религией», — писал Д. Мережковский¹⁶⁵. Он полагал, что в человеке неизменно присутствуют два противоположных начала — христианское (богочеловеческое, религиозно-духовное) и языческое (человекобожеское, природное). Вяч. Иванов в своих религиозно-философских раздумьях шел еще дальше и выводил христианство из античного культа Диониса, перетолковывая христианство в духе оргазма и вакхизма¹⁶⁶.

Символистское совмещение языческого космизма и христианского персонализма шло под знаком обнаружения единого божественного духа в Универсуме. Сложным взаимодействием двух «полярностей бездн»¹⁶⁷ — христианства и язычества — в представлении символистов определяется суть исторического развития человечества. Результатом их борьбы, извечного противостояния являются различные культурно-исторические формы, свойственные цивилизациям, народам, эпохам. Доминирование какого-либо из начал приводит лишь к внешним изменениям в культуре, к господству определенной системы ценностей в данный момент культурно-исторического процесса. Однако ценностные ориентиры со временем меняются, а одухотворение человеческой истории религиозной идеей неизменно сохраняется. Уже в одной из ранних своих работ Д. Мережковский утверждал: «Во всех великих исторических культурах есть духовное, бескорыстное зерно, основание нового религиозного культа, установление новой связи человеческого сер-

¹⁶⁴ Гиппиус-Мережковская З.Н. Дмитрий Мережковский... С. 71.

¹⁶⁵ Мережковский Д.С. Св. София // Полн. собр. соч. Т. 14. С. 159.

¹⁶⁶ См., напр.: Иванов В.И. Ницше и Дионис // Иванов В.И. По звездам... С. 1–20; Он же. Эллинская религия страдающего бога. СПб.: Оры, 1909. 83 с.

¹⁶⁷ Мережковский Д.С. О новом религиозном действии: (Открытое письмо Н.А. Бердяеву) // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 168.

дпа с божественным началом мира, с бесконечным»¹⁶⁸. История мыслилась им как движение культур, поэтапное проникновение в высшую, мистическую, религиозную сущность бытия.

Символистская историософия имела типично романтический характер. Исторический процесс мыслился как бесконечный ряд сменяющих друг друга культур, каждая из которых являет собой замкнутую систему, проходит завершённый цикл развития: зарождение, расцвет, угасание. История в осмыслении символистов представляла как цепь надчеловеческих коллизий, движение метаисторических стихий. Не социальные битвы составляют содержание истории, а столкновение Добра и Зла как метафизических, абсолютных величин, заложенных в неизменной природе вещей. Историей движут предвечные, внеисторические силы. История — это извечное становление и круговращение, направляемое надчеловеческой и надприродной волей. Эта историософская концепция обрела у А. Блока образно-поэтическое выражение:

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.
Над нами сумрак неминуемый
Иль ясность божьего лица¹⁶⁹.

Блоковская тема возмездия обычно трактуется очень узко: как возмездие революционного народа оторвавшейся от него интеллигенции. Думается, историческое мышление А. Блока было более масштабным. Возмездие — это извечное отрицание «старого, скучного мира», повторяющееся в каждом новом поколении. Юность, стремящаяся «ухватиться ручонкой за колесо, движущее человеческую историю»¹⁷⁰, воздаёт возмездие, быть может, самому времени, всему, уже в нём свершившемуся и уходящему.

Меняются лишь внешние атрибуты — время и место действия. Но разворачивающиеся в этих конкретных условиях события не самостоятельная данность, а лишь манифестация и символизация некоторого сверхчеловеческого замысла, а великие исторические личности лишь орудие в руках слепого рока. При этом духовные (культурные) процессы составляют реальное наполне-

¹⁶⁸ Мережковский Д.С. Мистическое движение нашего века // Мережковский Д.С. Акрополь. М.: Книжная палата, 1991. С. 174.

¹⁶⁹ Блок А.А. Возмездие. С. 301.

¹⁷⁰ Блок А.А. Возмездие. С. 299.

ние истории, а материальная жизнь общества и индивида — явление вторичное.

Культура в символистских историософских построениях выступает как основной фактор общественного развития. В истории символистов интересовали смысл человеческого бытия, различные аспекты неизменного в человеческой природе, конечные судьбы человечества, а не закономерности линейного социального прогресса. А. Блок подчеркивал, что его историческая концепция «возникла под давлением все растущей... ненависти к различным теориям прогресса»¹⁷¹.

В советской историографии царило убеждение, что обращение символистской (или, в общепринятых тогда терминах, «декадентской») эстетики к прошлому диктовалось «стремлением отвернуться от живого настоящего, от тех социальных, политических проблем, которые вставали перед интеллигенцией в обстановке нарастающего кризиса, острой классовой борьбы, социального конфликта»¹⁷². Думается, это весьма поверхностное суждение. Символисты не слишком интересовались суетными сиюминутными проблемами. Каждое частное, локальное событие они рассматривали на фоне Вечности, что социологизированной наукой рассматривалось как следование «ложным историческим принципам»¹⁷³. Их историко-художественные описания — это поиски вневременных смыслов человеческого существования. Не случайно их излюбленными историко-культурными формами были Восток, античность, средневековье, славянское язычество. Они возвращались к опыту мифопоэтических представлений, к праискусству в поисках средств, методов, художественных приемов, устраняющих ощущение конкретного времени и места.

Для символистов самым существенным было обнаружить присутствие метаисторического в истории, Вечности в преходящем. По глубокому замечанию К.Г. Исупова, «вечные события метаистории в составе современности соотнесены как внутреннее и внешнее, логическое и историческое, бытие и существование, символическая реальность события и смысловая конкретность происходяще-

¹⁷¹ Блок А.А. Возмездие. С. 298.

¹⁷² Исаев И. Русская буржуазная культура начала XX века: эстетические тенденции и типики развития // Социально-культурный контекст искусства: Историко-теоретический анализ. М.: Б. и., 1987. С. 140.

¹⁷³ См.: Чистякова Э. Проблема искусства в эстетике символизма // Там же. С. 162.

го»¹⁷⁴. Историософия символистов, как и все их мировоззрение, определялась душевным порывом к постижению скрытых корней бытия. Так нарастала блоковская тема «пути», развивавшая архетипический мотив «вечного возвращения». В числе символических событий русской истории, которым суждено постоянное повторение, он видел Куликовскую битву¹⁷⁵.

Время переживалось символистами метафизически. Тайны прошлого прочитывались в каждом мгновении современности. Прошлое, в понимании символистской культурологии, может быть заново пережито через творения искусства, литературы, архитектуры. Культурное наследие понимается в широком плане — как живая память. Поэтому, в традициях романтизма, символисты своим внутренним достоянием считали весь духовный опыт человечества. Они, по словам Е.В. Ермиловой, «погружаются в античность, в мифологию северных и восточных народов, обращаются и к собственным, славянским корням и к современному народному творчеству. Острый и по-разному направленный интерес вызывают искусство средневековья, Ренессанса, “петербургский” период русской истории, переосмыслению подвергаются “вечные” образы европейского искусства, отчасти уже трансформировавшиеся в русской литературе, “вросшие в ее почву”»¹⁷⁶.

Произведения символистов, воссоздающие образы и картины прошлого, уместнее было бы назвать не «историческими», а «квазиисторическими». Не важно, демонстрировали ли их авторы, подобно В. Брюсову или Вяч. Иванову, широчайшую историческую эрудицию, основанную на скрупулезном изучении эпохи, или, подобно Д. Мережковскому, допускали множество неточностей, основным содержанием этих произведений были историософские размышления, а не исторические события или деяния исторических личностей. Символистов в истории интересовал сам дух эпохи, а не культура как музейный склад «окаменелых ценностей»¹⁷⁷. Дух эпохи передавался с помощью стилизации, то есть «принципа смысловой ассоциации»¹⁷⁸. Картины языческой Руси Н. Рериха или ан-

¹⁷⁴ *Исупов К.Г.* Русская эстетика истории. СПб.: ВГК, 1992. С. 93.

¹⁷⁵ Об этом поэт писал в комментарии к циклу «На поле Куликовом». См.: *Примечания* // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 587.

¹⁷⁶ *Ермилова Е.В.* Теория и образный мир русского символизма. С. 149.

¹⁷⁷ *Иванов В.И., Гершензон М.О.* Переписка из двух углов // Иванов В.И. Родное и вселенское. С. 123.

¹⁷⁸ *Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России. М.: Искусство, 1981. С. 403.

тичные мифологические образы Вяч. Иванова не имеют ничего общего с этнографической или археографической реконструкцией. М. Врубель интерпретирует античную тематику совершенно иначе, чем академики или классицисты. Он стремился воплотить не рассудочные нормы жизни и красоты, а витальный дух, хаос творящей жизни, хотел передать впечатление о дионисийском буйстве жизненных стихий, определявшем для него духовный облик античности. Поэтому он обращался к архаичному кругу образов, вроде Пана, а не к холодному совершенству эллинской и римской скульптуры или назидательным сюжетам мифов.

В истории символистов особенно привлекали эпохи перехода из одного общественного и духовного состояния в другое. Их исторические романы, как правило, погружают читателя в ситуацию столкновения мировоззрений: языческого и христианского, средневекового и ренессансного. В центре историософских размышлений Д.С. Мережковского — борьба Христа и Антихриста, которой он посвятил знаменитую трилогию «Христос и Антихрист». В переломные моменты истории эта борьба достигает высшего напряжения. Писатель выбрал три таких момента: эпоху раннего христианства в Римской империи IV века, эпоху Возрождения в Италии XV–XVI веков и время петровских преобразований в России первой четверти XVIII века. С образами Христа и Антихриста Мережковский связывал два типа мировосприятия, предполагающих различные системы моральных ценностей. Мыслитель видел в христианстве чрезмерность духа, а в эллинизме — чрезмерность плоти и с особой выразительностью показал это в первой части трилогии, романе «Смерть богов (Юлиан Отступник)»¹⁷⁹. Его идеал — одухотворение плоти, синтез христианства и язычества, снимающий противоречия между ними. Д. Мережковский осмысливал эпоху противостояния язычества и христианства под знаком предустановленных метафизических универсалий, как проявление извечной борьбы «двух бездн» в человеческом самосознании, в истории и культуре.

В. Брюсов в античном романе «Алтарь Победы» и его незаконченном продолжении «Юпитер Поверженный» также обращался к переломной исторической эпохе противоборства сдающего свои позиции язычества и набирающего силы христианства¹⁸⁰. Свой за-

¹⁷⁹ См.: *Мережковский Д.С.* Смерть богов (Юлиан Отступник) // Полн. собр. соч. Т. 1. 336 с.

¹⁸⁰ См.: *Брюсов В.Я.* Алтарь Победы // Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. С. 7–408; *Он же.* Юпитер Поверженный // Там же. С. 411–542.

мысел он считал альтернативой исторической концепции Д. Мережковского. В. Брюсов раскрывал идею исторической стадийности, цикличности развития. Он стремился донести до читателя мысль о равнозначности и относительности любых религиозных или культурных ценностей и истин. Каждая культура, по мысли писателя, переживает периоды становления, расцвета и распада. Античная языческая цивилизация, целиком раскрыв заложенный в ней внутренний потенциал, исчерпала себя, и именно в этом главная причина ее смены христианским типом цивилизации. Характерно, что в христианстве IV века В. Брюсов видит прежде всего моральную и политическую силу молодой религии, способной к саморазвитию, а не воплощение абсолютной незыблемой истины на все времена. Недаром в «Юпитере Поверженном» христианский священник говорит о том, что и истина христианства по прошествии времени будет заменена истиной иной, высшей¹⁸¹.

Римские романы В. Брюсова в художественной форме утверждают концепцию роковой неизбежности смены культур, вызревание одной в недрах другой, их таинственную общность. Идея преемственности и смены культур, раскрытая В. Брюсовым, дополняет идею извечной борьбы абсолютных сил добра и зла, выдвинутую Д. Мережковским. Обе концепции — романтические по духу. Взгляды обоих писателей утверждают романтическую парадигму символистской историософии.

Свершавшиеся в истории события нередко служили символистам лишь поводом для осмысления современности. К примеру, роман В. Брюсова «Огненный ангел»¹⁸², воссоздающий атмосферу Германии XVI века, пронизан духом живой современности не только из-за присутствия в сюжете автобиографического подтекста, но и благодаря чертам типологического сходства Германии эпохи Реформации с Россией, подошедшей в начале XX столетия к историческому рубежу. Роман демонстрирует характерное символистское восприятие действительности: здесь отсутствует интерес к политическим событиям, на которые была чрезвычайно богата описываемая историческая эпоха. Герой их словно бы не замечает, погружившись в мир искусства, литературы, метафизических раздумий и собственных чувств. Происходящее вокруг видится ему как смена культур, то есть духовных, а не социально-политических или эко-

¹⁸¹ См.: Брюсов В.Я. Юпитер Поверженный. С. 525.

¹⁸² См.: Брюсов В.Я. Огненный ангел // Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. 351 с.

номических укладов. «Новые люди» — гуманисты — в его восприятии являются носителями нового мышления, которое совершенно не связывается с какими-либо определенными классовыми силами, оставаясь феноменом сугубо духовного порядка.

По аналогии с этим культурным переломом В. Брюсов впоследствии примет и исторический катаклизм русской революции. Для него это было завершение очередного культурного цикла:

Друзья! Мы спустились до края!
Стоим над развернутой бездной...¹⁸³

Символистам было свойственно окрашивать свои историософские представления в эсхатологические тона. Под воздействием соловьевского учения о духовном перерождении мира они осмысливали всю историю и культуру человечества как единую фазу развития цивилизации, как огромный заверченный цикл перед переходом человечества и всего мироздания в новое, идеально-духовное качество. Так понятая история находит свое обоснование в художественных и теоретических произведениях Д. Мережковского (трилогии «Христос и Антихрист» и «Царство Зверя», циклы статей «Грядущий Хам» и «Большая Россия»), Вяч. Иванова (статьи из сборника «По звездам», драма «Прометей»), А. Белого (роман «Петербург»). Мысль о кризисе современного миропорядка и идущей ему на смену новой формы человеческого общежития — Мировой Общины — стала основным тезисом цивилизационных воззрений Н.К. Рериха. Оригинальным выражением символистской историософии можно считать замысел Мистерии А.Н. Скрябина. О масштабности апокалиптического мышления символистов свидетельствует дневниковая запись, сделанная А. Блоком в предчувствии грядущих катастроф: «Скука — потому что это не конец мира, а только исторического процесса»¹⁸⁴.

Осознание исчерпанности, завершенности определенного исторического периода воспринималось как окончание исторического процесса вообще, за которым мир ждет принципиально иное существование. Д.С. Мережковский констатировал: «Вся дорога пройдена, исторический путь кончен — дальше идти некуда, но мы знаем, что, когда кончается история, начинается религия. У самого края

¹⁸³ Брюсов В.Я. «Свиваются бледные тени...» // Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 88.

¹⁸⁴ Блок А.А. Дневники // Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 67.

бездны необходимо и естественно является мысль о крыльях, о полете, о сверхисторическом пути — о религии»¹⁸⁵.

Религиозно-духовное переживание современности было характерной чертой символистского мировоззрения. В духовности адепты символизма надеялись обрести необходимые положительные ценности, поскольку прежняя система ценностей изжила себя, а только ее отрицанием невозможно жить, необходимо выстраивать новую. Духовность, надеялись символисты, объединяет всех людей, все цивилизации прошлого и настоящего в единую культурную общность, придает смысл и направленность истории.

При таком историософско-культурологическом осмыслении действительности основу философии символизма неизбежно должны были составить размышления о назначении искусства и роли художника в жизни общества. Рождаясь в поисках ответов на «проклятые вопросы» эпохи, они выходили далеко за рамки чисто эстетической проблематики. Именно вопрос о назначении искусства стал определяющим фактором, обусловившим самобытный характер русского символизма, а в конечном счете и решившим судьбу самого движения.

Исходной посылкой при постановке символистами вопроса о назначении искусства было эстетическое восприятие ими действительности. Как совершенно точно замечает литературовед из Вены О. Хансен-Леве, для них сама «жизнь человека является эстетической категорией»¹⁸⁶. Но, отталкиваясь от этого общего положения, символистское движение не сумело выработать единого согласованного решения вопроса, предложив несколько различных его вариантов.

Стало уже общим местом разделение представителей символизма на достаточно абстрактные категории «декадентов», или старшего поколения, и «собственно символистов», или поколения младшего. При этом «декадентам» приписывается апологетика теории «чистого искусства», а «младосимволисты» (все без исключения) подаются как сторонники мистико-мифопоэтической концепции искусства, в которой в качестве специфического варианта мифотворчества выступает жизнетворчество, или жизнестроение. Это

¹⁸⁵ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский: Исследования. Жизнь и творчество // Полн. собр. соч. Т. 9, ч. 1. С. 8–9.

¹⁸⁶ Хансен-Леве О. Концепция «жизнетворчества» в русском символизме начала века // Блоковский сборник. Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1998. Т. 14: К 70-летию З.Г. Минц. С. 58.

схематическое разделение не отражает реальной сложности происходившего в среде символистов идейного размежевания. Более правомерным представляется предложение З.Г. Минц рассматривать группировки символистов не как последовательные этапы эволюции, а как различные «лица», «голоса» внутри единого движения¹⁸⁷.

Приверженцем теории «чистого искусства» (заметим, одним из немногих среди русских символистов) являлся В. Брюсов. Он резко выступал против утилитарного подхода к искусству как с материалистически-позитивистских, так и с религиозных позиций. Но в нескольких своих программных статьях он заявлял, что искусство должно быть не только творчеством художественных произведений, но и творчеством собственной жизни художника. Правда, в отличие от большинства «жизнетворцев», он не придавал этому требованию мистического смысла¹⁸⁸.

Ф. Сологуб свое понимание роли и деятельности художника выразил в романе «Творимая легенда»: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушующая яростным пожаром, — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном»¹⁸⁹. Творимая легенда — это преобразование самой жизни силою вложенных в искусство чар. При этом писатель имел в виду прежде всего одухотворение личности, не поддающейся косным, затхлым, уродливым условиям окружающей человека реальности¹⁹⁰.

Принадлежавший к тому же старшему поколению Д. С. Мережковский и его ближайшее окружение выступали с совершенно иных позиций. Они разделяли общую для всех символистов и идущую от Вл. Соловьева мысль о совпадении конечных целей искусства и религии, но не наделяли художника жреческими функциями. Этот круг мыслителей полагал, что главная задача искусства — способствовать пробуждению религиозного сознания в широких массах. Точка зрения Мережковского была особенно близка веховцам, отводившим огромную роль в религиозном обновлении мира и ду-

¹⁸⁷ См.: Минц З.Г. Об эволюции русского символизма: (К постановке вопроса: тезисы) // Блоковский сборник. Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1986. Т. 7: А. Блок и основные тенденции развития литературы в начале XX века. С. 7–24.

¹⁸⁸ См.: Брюсов В.Я. Ключи тайн // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 78–93; Он же. Священная жертва // Там же. С. 94–99.

¹⁸⁹ Сологуб Ф.К. Творимая легенда. М.: Современник, 1991. С. 16.

¹⁹⁰ См.: Сологуб Ф.К. Искусство наших дней // Русская мысль. 1915. № 12. Отд. 2. С. 60; Символисты о символизме: Федор Сологуб // Заветы. 1914. № 2. С. 77.

ховном спасении России искусству, поскольку оно по природе своей является воплощением иррациональных сил и религиозных устремлений человека. Главная миссия искусства, с точки зрения Д.С. Мережковского и других деятелей «нового религиозного сознания», — восстановление религиозного мирозерцания¹⁹¹.

Особняком стоит группа «соловьевцев», или «теургов», настойчиво проводивших идею взаимопроникновения искусства и жизни. В нее входили А. Белый и другие «аргонавты», Вяч. Иванов, А. Блок, а также близкий «младосимволистам» по взглядам А. Скрябин¹⁹².

Практические задачи искусства «теурги» видели в производстве новых форм жизни, в пересоздании всего бытия человека, а вслед за ним и всего мироустройства на духовной основе. «В новом символизме, — писал Н. Бердяев, — творчество перерастает себя, творчество рвется не к ценностям культуры, а к новому бытию»¹⁹³.

Искусству, таким образом, придавалось онтологическое значение, значение единственного средства разрешения всех жизненных (в том числе социальных) противоречий. Творчество художника приравнивалось к акту Божественного творения — теургии, пересоздающей мир по законам прекрасного. А. Белый заявлял: «...правы законодатели символизма, указывая на то, что последняя цель искусства — пересоздание жизни; недосказанным лозунгом этого

¹⁹¹ См., напр.: *Мережковский Д.С.* Мистическое движение нашего века // Мережковский Д.С. Акрополь. М.: Книжная палата, 1991. С. 172–179; *Он же.* О причинах упадка и о новых течениях... С. 222, 229, 237–238; *Бердяев Н.А.* Смысл творчества... С. 473–459; *Бердяев Н.А.* Декадентство и мистический реализм // Бердяев Н.А. Духовный кризис интеллигенции: Статьи по общественной и религиозной психологии (1907–09 г.). СПб.: Общественная польза, 1910. С. 24.

¹⁹² Представители «теургического» символизма создали несколько авторских концепций жизнетворчества. Их анализу посвящено немало исследований. См., напр.: *Кураченко В.А.* Искусство и миф в эстетике Вяч. Иванова // Философский анализ явлений духовной культуры (теоретический и исторический аспекты). М.: Изд-во МГУ, 1984. С. 104–112; *Казин А.Л.* Неоромантическая философия художественной культуры (к характеристике мировоззрения русского символизма) // Вопросы философии. 1980. № 7. С. 143–152; *Беренштейн Е.П.* Русский символизм: эстетика универсальности // Культура и ценности. Тверь: Изд-во Твер. ун-та, 1992. С. 132–141; *Мазаев А.И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. 324 с.; *Сарычев В.А.* Эстетика русского модернизма: Проблема жизнетворчества. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. 316 с. Это обстоятельство снимает необходимость дополнительного подробного рассмотрения каждой из символистских жизнетворческих теорий в отдельности и позволяет сосредоточиться на наиболее общих положениях и выводах.

¹⁹³ *Бердяев Н.А.* Смысл творчества... С. 451.

утверждения является лозунг: искусство — не только искусство; в искусстве скрыта произвольно религиозная сущность. Последняя цель культуры — пересоздание человечества...»¹⁹⁴.

Требование выхода искусства за пределы эстетики, выдвинутое группой «младосимволистов», по единодушному мнению исследователей, как отечественных, так и зарубежных, является наиболее самобытным и значимым моментом в русском символизме. Этот аспект выводит его на уровень культурного события европейского масштаба¹⁹⁵.

В отличие от французского символизма, сконцентрировавшего свое творческое внимание на эстетизации внутренних душевных движений, в русском символизме эстетизировались все формы общественного сознания, все стороны жизни. Взламывались границы, отделяющие искусство от неискусства. Искусство в символизме начало претендовать на роль регулятивной идеи в кризисной духовной ситуации рубежа веков. Как замечает В. Эрлих, «если Верлен, Лафорг и Малларме прежде всего стремились к созданию новой формы поэтического выражения, их русские собратья в отчаянной попытке нащупать выход из духовного кризиса fin de siècle поставили перед собой задачу отыскать единственный и окончательный ответ на вечные вопросы мироустройства»¹⁹⁶.

Эстетизм русских символистов имел, таким образом, несколько иные очертания, чем западный эстетизм, представлявший собой эстетическую критику (то есть критику с позиций красоты) буржуазного жизненного уклада, казавшегося романтически настроенной творческой личности уродливым и потому неприемлемым. В эстетических концепциях О. Уайльда и О. Бердсли красота объявлялась высшим началом, оторванным от всех проявлений действительности, в том числе от нравственности¹⁹⁷. Обвинения же в стрем-

¹⁹⁴ *Белый А.* Проблема культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 23.

¹⁹⁵ См., напр.: *Нива Ж.* Русский символизм // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М.: Прогресс-Литера, 1995. С. 73.

¹⁹⁶ *Эрлих В.* Русский формализм: история и теория. СПб.: Академический проект, 1996. С. 34.

¹⁹⁷ Подробнее об английском эстетизме, заложившем основы европейского эстетизма в целом, см.: *Федоров А.А.* Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. Уфа: Изд-во Башкир. ун-та, 1993. 152 с.; *Он же.* Идеино-эстетические аспекты развития английской прозы (70–90-е гг. XIX в.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. 188 с. См. также: *Кутлуниин А.Г., Малышев М.А.* Эстетизм как способ понимания жизни в философии Ницше // Философские науки. 1990. № 9. С. 67–76.

лении «преодолеть этику эстетикой», раздававшиеся в адрес русских символистов, совершенно необоснованны¹⁹⁸. Их жизненную и творческую позицию можно определить как «панэстетизм», подразумевая под этим «пан-» соловьевское триединство Истины, Добра и Красоты. Такое понимание символистского эстетизма снимает кажущееся противоречие между эстетизмом и теургизмом, нередко усматриваемое исследователями¹⁹⁹. Эстетическое в представлении символистов — это истинная сущность бытия. Искусство — глубинный аналог мира; символ — его порождающая модель. Будучи мифологически-субстанциальным началом, Красота организует бытие в соответствии с божественным замыслом. Художник есть исполнитель этой воли, фактически, наместник Творца на земле. «Творение» и «творчество» причисляются к категориям одного ряда.

Философские идеи русского символизма развивались в общем русле религиозной философии Серебряного века. А в ней, по утверждению Н.А. Бердяева, прежде всего «остро ставилась проблема тварного мира, космоса и человека»²⁰⁰. При этом русской религиозной мысли, православной по происхождению, осталось чуждым протестантское понимание спасения в ином мире. В религиозно-философских воззрениях Серебряного века, и в символизме в том числе, «несомненно преобладала идея преображения над идеей спасения»²⁰¹. Таким образом, проблема жизнотворчества, центральная и наиболее оригинальная в философии русского символизма, с одной стороны, органична менталитету русской культуры, с другой — фактически может расцениваться как символ, порождающая модель культуры Серебряного века.

Не случайно подобные цели, внеположенные искусству, ставил перед собой и стиль модерн. Однако многие символисты его совершенно не принимали, считая «эстетическим насилием» над жизнью, вульгаризацией символистских идей, подменой жизнотворчества украшательством быта. Символисты целью своего искусства хотели видеть не внешнее украшение жизни, но преображение всех

¹⁹⁸ См.: *Флоровский Г.* Пути русского богословия... С. 454.

¹⁹⁹ См., напр.: *Ермилова Е.В.* Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989. С. 21.

²⁰⁰ *Бердяев Н.А.* Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь»... С. 228.

²⁰¹ *Бердяев Н.А.* Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь»... С. 229.

видов человеческих отношений, а в конечном итоге — и всего мироздания. Н. Бердяев, называя это стремление «космическим прельщением», признавал за ним свою глубокую правоту: «Правда тут была в жажде преображенного космоса»²⁰². Ему были бесконечно близки символистские идеи, которые он впоследствии развивал во многих своих работах²⁰³.

Теургическая концепция русского символизма вырастала из соловьевского определения Красоты как «преображения материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала»²⁰⁴, из убежденности мыслителя в том, что «эстетически прекрасное должно вести к реальному улучшению действительности»²⁰⁵. Некоторые исследователи выводят жизнестроительные идеи русских символистов также из философии Р. Вагнера и «вагнерианского Ницше»²⁰⁶. Определенное влияние Вагнера на русский символизм неоспоримо, но не абсолютно. Основное пересечение между ними проходило по линии мифотворчества и идеи синтеза искусств²⁰⁷. Синтез искусств рассматривался символистами как средство, воздействующее на весь комплекс человеческих чувств и ощущений, на всего человека в целом. Здесь они во многом опирались на вагнеровскую идею “Gesamkunstwerk” — «совокупного художественного продукта». Но, признавая Вагнера «предтечей вселенского мифотворчества»²⁰⁸, они критиковали ограниченность вагнеровского варианта синтеза искусств, представлявшего, по сути, лишь механическую совокупность различных его видов. Символисты же требовали их синкретического единства, отражающего целостность мироздания и мировосприятия. Такой трактовке больше отвечала соловьевская идея всеединства, чем вагнеровский Gesamkunstwerk.

²⁰² *Бердяев Н.А.* Русская идея... С. 246.

²⁰³ См., напр.: *Бердяев Н.А.* О рабстве и свободе человека: Опыт персоналистической философии // Бердяев Н.А. Царство Духа и царство Кесаря. М.: Республика, 1995. С. 4–162; *Он же.* Смысл творчества... С. 37–341.

²⁰⁴ *Соловьев В.С.* Красота в природе // Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве: Статьи: Стихотворения и поэма: Из «Трех разговоров». СПб.: Худож. лит., 1994. С. 212.

²⁰⁵ *Соловьев В.С.* Красота в природе. С. 204.

²⁰⁶ См.: *Рицци Д.* Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России: Избр. страницы. М.: Радикс, 1993. С. 123.

²⁰⁷ Для сравнения с русским символизмом особенно важны следующие программные сочинения мыслителя: *Вагнер Р.* Искусство и революция // Вагнер Р. Избр. работы. М.: Искусство, 1978. С. 107–141; *Он же.* Производство искусства будущего // Там же. С. 142–261; *Он же.* Опера и драма // Там же. С. 262–493; *Он же.* О назначении оперы // Там же. С. 540–566.

²⁰⁸ *Иванов В.И.* Вагнер и Дионисово действо // Иванов В.И. По звездам... С. 65.

Если Вагнер выдвигал в качестве синтезирующего начала музыку как вид искусства, то русские символисты возвращаются к античному пониманию музыки как «искусства муз», как целостного гармонического принципа, которому подчиняется любой вид искусства и все оно в целом. Согласно А. Белому, «музыкой выражается единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем»²⁰⁹. Дальнейшее развитие эта трактовка получает у А. Блока: «Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замысел Зодчего. ...Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира — мысль (текучая)...»²¹⁰.

Творчески переосмысливалась символистами и эстетика Ницше. Если для немецкого мыслителя красота пребывала «по ту сторону добра и зла», а искусство было спасительной иллюзией, заслоняющей сознание человека от ужасов реального бытия²¹¹, то для русских символистов это действенная сила, разрешающая трагические конфликты жизни. Это мифотворчество, диалектически перерастающее в житнетворчество, закладывающее фундамент будущего. «Когда это будущее станет настоящим, искусство, пригласив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство менее искусство. Оно знамение, предтеча», — разъяснял А. Белый²¹².

Главной формой теургического действия символисты мыслили мистерию — грандиозное художественное произведение, в котором не будет зрителей и артистов: весь мир, включая человечество, животных и растения, «царство минералов», «краски заката и рассвета», «ароматы, шепоты и взоры», станет единым его участником. В ходе мистерии человечество заново переживет всю свою историю, а затем примет участие в космическом акте вселенской гибели и последующего духовного перерождения.

О теургии много писали А. Белый, Вяч. Иванов, А. Блок, воспринявшие поначалу соловьевство как руководство к немедленно, непосредственному действию. Со временем о теургии стали высказываться гораздо осторожнее: как об идеальной направлен-

²⁰⁹ Белый А. *Формы искусства* // Белый А. *Символизм как миропонимание*. С. 101.

²¹⁰ Блок А.А. *Записные книжки. 1901–1920*. М.: Худож. лит., 1965. С. 150.

²¹¹ См., напр.: Ницше Ф. *Рождение трагедии из духа музыки*: Предисловие к Рихарду Вагнеру // *Сочинения*: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. Литературные памятники. С. 57–157; *Он же*. *Человеческое, слишком человеческое*: Книга для свободных умов // Там же. С. 324–357.

²¹² Белый А. *Символизм как миропонимание* // Белый А. *Арабески*. С. 226–227.

ности искусства, отодвигая реальное претворение теургических задач в неопределенно-отдаленное будущее. Однако была в русском символизме и попытка практического осуществления теургии — в замысле Мистерии А. Скрябина²¹³. Замысел так и остался невоплощенным. Но для историка в данном случае более важным является не столько вопрос о возможности или невозможности реального осуществления Мистерии, сколько сама постановка задачи и ее теоретическая проработка. В отличие от Вагнера, считавшего социальную революцию залогом будущего «всемирного искусства», русские символисты отдавали приоритет духовному преобразению, которое является необходимым условием социального переустройства общества.

Этого принципа они стремились придерживаться и в своей собственной, реальной жизни. «Аргonautы», «Башня», «гафизиты» и другие сообщества символистов возникали из стремления выстроить некую новую социальность, основанную на братском общении, одухотворенном красотой. Однако многочисленные выходы искусства в жизнь чаще всего оказывались не одухотворением ее, а суррогатом. Протестуя против политизации жизни, символисты бросились в другую крайность — ее театрализацию. Эстетизм как жизненный принцип нередко подменялся эстетской позой, игрой с вечными ценностями. Как поведал нам Вл. Ходасевич, у этих «игр» был неизменно трагический исход²¹⁴.

Нет ничего удивительного в том, что философия жизнестроения, признаваемая самой ценной и оригинальной стороной в наследии русского символизма, в то же время неизменно подвергается уничижительной критике. Один из характернейших примеров — следующее суждение В.Ф. Асмуса: «Совершенно очевидно, что религиозное “пересоздание” действительности “на деле” — и это в лучшем случае — было наивной и не очень умной фантазией интеллигентов, пребывающих в искусственном комнатно-тепличном мире мечты и слащавых иллюзий»²¹⁵. Утопичности символистских

²¹³ Идея Мистерии вынашивалась композитором на протяжении многих лет, так или иначе оказывая воздействие на все его зрелое творчество. На это указывают как его музыкальные произведения, так и личные записи. См.: Записи А.Н. Скрябина // *Русские пропилеи: Материалы по истории русской музыки и литературы*. М.: М. и С. Сабашниковы, 1919. Т. 6, ч. 2. С. 97–209.

²¹⁴ См.: Ходасевич В. *Некрополь* // *Серебряный век: Мемуары*. М.: Известия, 1990. С. 177–227.

²¹⁵ Асмус В.Ф. *Эстетика русского символизма* // Асмус В.Ф. *Вопросы теории и истории эстетики*. М.: Искусство, 1968. С. 566.

построений не приходится отрицать. Но была в них и своя неоспоримая истина: реальное изменение жизни начинается с духовного обновления человека и общества. К сожалению, этот глубокий смысл, заложенный в мистериальных фантазиях, по сей день остается нераскрытым.

Жизнетворческие устремления «теургов» не всегда встречали понимание даже в самой символистской среде. Их идеи натолкнулись на негативное восприятие В. Брюсова, Д. Мережковского и других представителей движения. Вопрос о назначении искусства вызвал бурную полемику, выплеснувшуюся в 1912–1913 гг. на страницы символистских журналов и долго не утихавшую на различных собраниях творческой интеллигенции тех лет. В ходе полемики Вяч. Иванов отстаивал свое убеждение в том, что «символизм лежит вне эстетических категорий», что он никогда «не хотел и не мог быть “только искусством”»²¹⁶, подтвердив тем самым верность своим более ранним высказываниям²¹⁷. Вяч. Иванова поддерживали А. Блок²¹⁸ и А. Белый²¹⁹. Г. Чулков, в тон им, подчеркивал: «...успехи символизма, как эстетического явления, ровно ничего не доказывают, если жизнь не изменится»²²⁰. Спустя годы, вспоминая символистскую юность, А. Белый отмечал: «Проблемы школы не интересовали нас. ...Нас интересовала проблема новой культуры и нового быта, в котором искусство — наиболее мощный рычаг, но которого формулы отчеканятся в будущем»²²¹.

В. Брюсов занимал прямо противоположную позицию, утверждая, что символизм — только литературная школа, а искусство никаких целей, кроме эстетических, не имеет. К критике теургизма, хотя и под иным углом зрения, присоединились Д. Мережковский, З. Гиппиус, Д. Filosoфов, а также, совершенно неожиданно, «аргонавт» Эллис²²².

²¹⁶ См.: *Иванов В.И.* Заветы символизма // *Иванов В.И.* Родное и вселенское. С. 187.

²¹⁷ См., напр.: *Иванов В.И.* Предчувствия и предвестия // *Иванов В.И.* По звездам... С. 189.

²¹⁸ См.: *Блок А.А.* О современном состоянии русского символизма // *Собр. соч.*: В 8 т. Т. 5. С. 425–436.

²¹⁹ См.: *Белый А.* Венок или венец // *Аполлон*. 1910. № 11. С. 51–55.

²²⁰ Символисты о символизме: Г. Чулков // *Заветы*. 1914. № 2. С. 79.

²²¹ *Белый А.* Начало века. М.: В/О «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. С. 129.

²²² Подр. об этом см.: *Кузнецова О.А.* Дискуссия о состоянии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова»: обсуждение доклада Вячеслава Иванова // *Русская литература*. 1990. № 1. С. 200–207.

Постепенно «теурги» начали сдавать позиции. А. Блок оставался верен житнетворческим представлениям, но, устав от бесплодных споров, писал в дневнике: «Никаких символизмов больше...»²²³. Чуть более ранняя запись раскрывает причины блоковского разочарования: «Символическая школа — мутная вода. ...Для того, чтобы принимать участие в “житнетворчестве”...надо воплотиться, показать свое печальное человеческое лицо, а не псевдо-лицо несуществующей школы»²²⁴. А. Белый к своим былым теургическим помыслам постепенно остыл. К тому же он еще в 1911 году заявил, что символизм исчерпал себя²²⁵.

Кризисную ситуацию внутри символизма усугубили резкие комментарии к их полемике, раздававшиеся буквально из всех литературных лагерей, а особенно — выступления акмеистов, начавших атаки на символистские теории и творчество. Наконец, в 1914 году на публичном диспуте о современной литературе Вяч. Иванов заявил: «...мы упраздняем себя как школу»²²⁶. Ему хотелось уверить самого себя в том, что это «упразднение» знаменует собой тот самый выход искусства за пределы эстетики, о котором так мечтали «соловьевцы». Окружающие в этих словах уловили совсем иной смысл.

Не во всем разделяя взгляды В.Ф. Асмуса на символизм, все же согласимся с его наблюдением: «Первым симптомом кризиса стало обнаружившееся крушение надежд на разрешение противоречий русской жизни и культуры средствами одного лишь искусства»²²⁷. Осознание этого факта влекло за собой необходимость определиться в конкретной духовно-исторической ситуации своего времени. Как писал А. Блок, «при таком положении дела и возникают вопросы о проклятии искусства, о “возвращении к жизни”, об “общественном служении”, о церкви, о “народе и интеллигенции”. Это — совершенно естественное явление, конечно лежащее в пределах символизма, ибо это искание утраченного золотого мечя, который вновь пронзит хаос, организует и умиротворяет бушующие лиловые миры»²²⁸.

²²³ *Блок А.А.* Дневники // *Собр. соч.*: В 8 т. Т. 7. С. 216.

²²⁴ *Блок А.А.* Дневники // *Собр. соч.*: В 8 т. Т. 7. С. 140.

²²⁵ См.: *Белый А.* Вместо предисловия // *Белый А.* Арабески. С. II.

²²⁶ *Иванов В.И.* Мысли о символизме // *Иванов В.И.* Родное и вселенское. С. 196.

²²⁷ *Асмус В.Ф.* Эстетика русского символизма // *Асмус В.Ф.* Вопросы теории и истории эстетики. М.: Искусство, 1968. С. 590.

²²⁸ *Блок А.А.* О современном состоянии русского символизма // *Собр. соч.*: В 8 т. Т. 5. С. 431.

Свои эсхатологические чаяния вселенского перерождения символисты связывали с исторической судьбой пришедшей на рубеже веков в движение России. А. Блок, рисуя в поэме «Возмездие» широкую историческую панораму, показывает, как в «век девятнадцатый, железный, воистину жестокий век»²²⁹ постепенно вызревают ростки *fin de siècle* и нового столетия. Он вершит суд над минувшими десятилетиями за то, что «под знаком равенства и братства здесь зрели темные дела»²³⁰. Но и наступающая эпоха не разряжает атмосферу:

Двадцатый век... еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла)²³¹.

Неведомые стихии, направляющие ход истории, подводят мир к какой-то роковой черте:

И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи²³².

Революционные события в России символисты восприняли романтически, как апокалиптическую борьбу космических сил. Вспоминая 1905–1907 годы, А. Блок писал: «...революция совершалась не только в этом, но в иных мирах; она и была одним из проявлений... тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России»²³³. Подобно Р. Вагнеру, пришедшему после поражения революции 1848 года к мысли о «великой революции духа», русские символисты были убеждены, что социальная революция — лишь пролог к вселенскому пожару, в котором сгорит старый мир. А. Скрябин, уже до первой русской революции одержимый идеей

²²⁹ Блок А.А. Возмездие. С. 306.

²³⁰ Блок А.А. Возмездие. С. 306.

²³¹ Блок А.А. Возмездие. С. 306.

²³² Блок А.А. Возмездие. С. 306.

²³³ Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 431.

Мистерии, писал в 1906 году: «Политическая революция в России в настоящей ее фазе и переворот, которого я хочу, — вещи разные, хотя, конечно, эта революция, как и всякое брожение, приближает наступление желанного момента. Употребляя слово переворот, я делаю ошибку. Я хочу не осуществления чего бы то ни было, а бесконечного подъема творческой деятельности, который будет вызван моим искусством»²³⁴.

Политический переворот, по мнению символистов, сам по себе не принесет кардинального изменения жизни. «Если революция переживаемая есть истинная революция, — она совершается не на поверхности жизни только и не в одних формах ее, но в самых глубинах сознания», — настойчиво убеждал Вяч. Иванов²³⁵.

В.Ф. Асмус был совершенно прав, утверждая, что «выступления символистов никогда не были выступлениями против социальной — классовой — основы буржуазного и мещанского культурного уклада»²³⁶. Однако вряд ли правомерна попытка исследователя вывести из этого утверждения тезис о реакционно-буржуазном характере самого символистского движения²³⁷. Символисты на самом деле никогда не выступали с классовых позиций. Их не волновал вопрос о власти, о расстановке политических сил. Они были убеждены, что жизненные условия изменятся, когда изменится человек.

Наряду с веховцами, они принимали революцию исключительно как явление духовного порядка. А. Белый в брошюре «Революция и культура», изданной незадолго до Октября, подробно обосновывал эту мировоззренческую установку. Он писал: «Революция начинается в духе; в ней мы видим восстание на материальную плотность. ...Революцией, мировой войною и многим, еще не свершившимся в поле зрения нашем, чреватые творения отцов символизма ... Подлинно революционны и Ибсен, и Штирнер, и Ницше, а вов-

²³⁴ Скрябин А.Н. Письмо к М.К. Морозовой от 18 апреля 1906 года // Скрябин А.Н. Письма. М.: Музыка, 1965. С. 422.

²³⁵ Иванов В.И. О веселом ремесле и умном веселии // Иванов В.И. По звездам... С. 226.

²³⁶ Асмус В.Ф. Эстетика русского символизма. С. 541.

²³⁷ Для советской историографии вообще очень характерны заявления, что символизм и модернистское искусство в целом явились средством утверждения буржуазных идеалов, в противовес демократическому искусству, средством классовой борьбы против поднявшегося пролетариата. См., напр.: Тибанова А.К. Критика религиозно-идеалистической эстетики веховцев: Автореф. канд. философ. наук. М., 1971. С. 14; Дуденков В.Н. Философия веховства и модернизм: Критика антигуманизма и эстетизма в России рубежа XX века. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 9; Кувакин В.А. Религиозная философия в России. М.: Мысль, 1980. С. 18, 21 и др.

се не Энгельс, не Маркс; в глубине их сознания гремят нам огромные революционные взрывы; и они-то подлинно рвут неприятельский фронт; неприятельский фронт — это наша душевная косность... И нам ясно: лежащие в будущем формы общественной жизни, осуществленные революцией-собственно, не суть вовсе формы какой-нибудь «большевистской» культуры, а — вечносущее, скрытое под формальной вуалью искусств»²³⁸.

Подлинная революция, согласно романтико-идеалистическому мировоззрению символистов, должна затронуть основы человеческой личности, ее самосознания, духа, творчества. Внешние условия жизни не в силах преобразовать человека. Поэтому социально-политическая революция ложна. Она лишь видимость, фикция. Единственная возможность истинного (то есть духовного) пересоздания жизни — изменение сознания людей. Перерождение же души возможно лишь средствами духовно-культурного порядка. Символисты не отрицали социальной революции как возможного способа устройства человеческого общества, но рассматривали ее не как конечную цель истории, но лишь как промежуточную. Собственно политические и социальные формы революции они понимали как сугубо внешние атрибуты более глубинных и содержательных процессов духа.

Исходя из этих убеждений, символисты не принимали практического участия в революционном движении. Вс. Мейерхольд во время Декабрьского вооруженного восстания призывал своих актеров «не делиться на клетки партий»²³⁹. А в одном из писем к А.П. Чехову он писал о том, что значение театра в общественной жизни несводимо к политике: «Да, театр может сыграть громадную роль в перестройке всего существующего!.. Театр объединил в себе все классы, различные партии, заставляя всех страдать одним горем, выражать один восторг, протестовать против того, что всех одинаково возмущает. Этим театр заявил свою беспартийность»²⁴⁰.

Принципиальная беспартийность символистов проистекала из их убежденности в том, что любой из политических лагерей утилитарно подходит к искусству, что классовая борьба убивает в художнике художника. В. Брюсов резко выступал против ленинского уче-

²³⁸ Белый А. Революция и культура // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 297, 302, 306.

²³⁹ Цит. по: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. С. 68.

²⁴⁰ Мейерхольд В.Э. Письмо к А.П. Чехову от 18 апреля 1901 г. // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. Ч. 1: 1891–1917. С. 82–83.

ния о партийности литературы и о «двух культурах». Не случайно посвященная этому вопросу статья «Свобода слова» не вошла в издававшееся в 70-е годы семитомное Собрание сочинений поэта — самое полное из имеющихся²⁴¹. В. Брюсов совершенно не выносил социологизаторства и политиканства в искусстве. Он считал, что художник как гражданин может отстаивать свои убеждения на баррикадах, но он не обязан посвящать им свое творчество²⁴².

Символисты не были равнодушны к насущным проблемам современности, но решать их пытались по-своему, так, как подсказывало мироощущение художника-творца. Та реальная революция, свидетелями которой они оказались, говоря словами Н.А. Бердяева, «многих оттолкнула своими грубыми и уродливыми сторонами, своей враждой к духу»²⁴³.

Отрицание революции не носило у символистов классового характера. Они не отстаивали существующего порядка вещей, однако их мировоззрение строилось на общекультурных, а не социально-экономических основаниях. Символисты считали происходившие классовые битвы утверждением бездуховного мира посредственности, в котором нет места личности. Революция, по их убеждению, ничем не отличается от самодержавия. И там и там господствует насилие: в самодержавии — одного над всеми, в революции — всех над одним. Д.С. Мережковский в разгар первой русской революции, которую он вначале приветствовал, пока не проявились вполне ее отталкивающие стороны, предостерегал: социализм превращает людей в стадо. «Стадная общественность» живет земными интересами, исповедуя дух хамства и буржуазной сытости²⁴⁴.

Эллис также выражал скепсис в отношении социально-политических целей, ставившихся социал-демократией в революции: «Пока не доказано, что публика при социализме (точнее после капитализма)... будет абсолютно иная. Подобные аргументы — самое лучшее оружие в защиту нашего культа аристократического (не в сословном смысле), индивидуалистического и стоящего выше жизни символизма»²⁴⁵. Именно аристократию духа они противопос-

²⁴¹ См.: Брюсов В. Свобода слова // Весы. 1905. № 11. С. 61–66.

²⁴² См.: Брюсов В.Я. Современные соображения // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 110–111.

²⁴³ Бердяев Н.А. Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь». С. 226

²⁴⁴ См.: Мережковский Д.С. Декадентство и общественность // Весы. 1906. № 5. С. 31, 32.

²⁴⁵ Эллис. Кризис современного театра // Весы. 1908. № 9. С. 66.

тавили «хамству» и «мещанству», понимаемым опять-таки не в словесном смысле.

«Хамство», по Мережковскому, не имеет сословной принадлежности. Оно охватывает не низшие слои общества, а все, что казалось писателю бездуховным: «мертвый позитивизм православной и самодержавной казенщины», «босячество», хулиганство, черную сотню... Остановить поднимающееся хамство могут только «три начала духовного благородства»: народ — «живая плоть», церковь — «живая душа», интеллигенция — «живой дух» России²⁴⁶.

Все категории, введенные Д.С. Мережковским для изложения его социальной позиции, не социологические, а культурные. Они характеризуют духовные установки определенных общественных слоев, а не их социально-экономический статус. Подобно Мережковскому, Вячеслав Иванов по духовному признаку разделял два понятия: «соборность» и «легион». «Легион» — это та же «стадность», уничтожение коллективом личности. «Соборность» — новая форма организации общества, в которой раскрывается индивидуальная личность каждого²⁴⁷.

Такая направленность мышления сказалась и на решении символистами проблемы «народ и интеллигенция». В большинстве своем они остались чужды реальным насущнейшим запросам простых людей, усматривая основную задачу художника в том, чтобы творчеством «дульцинировать души» (Ф. Сологуб). В этом была своя правда, но такая позиция не отвечала социальным реалиям времени. Символисты, собиравшиеся в литературно-художественных салонах, даже в разгар революции отворачивались от происходящего за стенами их «башни из слоновой кости», предаваясь утонченному интеллектуально-художественному пиршеству, в то время как на улицах проливалась кровь. Хотя проблемы революции обсуждались ими, все же характер их общения указывал на «попытку эстетизированного отрешения от революции», «попытку замкнуться в круге чисто художественных и чувственных переживаний»²⁴⁸. Н.А. Богомолов в статье, посвященной некоторым сторонам символистского образа жизни, совершенно справедливо замечает: «Деятельность Вячеслава Иванова и «башни» становилась одним из

²⁴⁶ См.: Мережковский Д.С. Грядущий Хам // Полн. собр. соч. Т. 14. С. 37–38.

²⁴⁷ См.: Иванов В.И. Легион и Соборность // Иванов В.И. Родное и вселенское. С. 96–101.

²⁴⁸ Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты // Серебряный век в России: Избр. страницы. М.: Радикс, 1993. С. 203.

симптомов серьезного кризиса, охватившего либеральную мысль, оказывающуюся неспособной решить важнейшие проблемы жизни России»²⁴⁹.

Символисты, смыкаясь с веховцами, отвергали политическое «хождение в народ». Главная их устремленность заключалась в религиозном слиянии интеллигенции с народом. Воспринимая народ в славянофильском духе, как «богоносца», они надеялись именно в религии уничтожить преграды, разделяющие интеллигенцию и народ. Об этом много размышлял не только Д. Мережковский, писавший: «Только вернувшись к Богу, мы вернемся к своему народу, к своему великому христианскому народу»²⁵⁰, но и далекий от «неохристианства» А. Белый²⁵¹.

Народность они понимали не по-некрасовски, не утилитарно. Подлинно народное видели в осознании глубокой, неизбывной религиозности. Художник близок народу именно этим, а не стремлением принести материальную пользу. Путь слияния с ним — создание «всенародного» мифотворческого искусства. Художник помогает вспомнить свои глубинные корни, организует религиозный дух народа и тем самым укрепляет основу культуры перед лицом разрушительных сил революции²⁵².

Художник ответствен перед историей и культурой за то, чтобы пришедшие в движение массы не вызвали катастрофического разрушения вечных ценностей. Вячеслав Иванов был убежден: «Те, кто организуют партии и их победы, еще не призваны тем самым организовывать народную душу и ее внутреннюю творческую жизнь»²⁵³. Только тогда осуществится «действительная политическая свобода», когда в соборной общине (оркестре) воплотится организация «всенародного искусства» и организация «народной души»; «когда хоровой голос таких общин будет подлинным референдумом истинной воли народной»²⁵⁴. Художник призван освободить народ от духовного рабства и привести его к истинной «соборнос-

²⁴⁹ Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты. С. 203.

²⁵⁰ Мережковский Д.С. О причинах упадка и новых течениях... С. 237.

²⁵¹ См.: Белый А. Настоящее и будущее русской литературы // Белый А. Луг зеленый. С. 61.

²⁵² См.: Иванов Вяч. И. О веселом ремесле и умном веселии // Иванов Вяч. И. По звездам... С. 220–246; Он же. Поэт и чернь // Там же. С. 33–42; Он же. Предчувствия и предвестия // Там же. С. 189–219; Он же. Две стихии в современном символизме // Там же. С. 247–309.

²⁵³ Иванов Вяч. И. О веселом ремесле и умном веселии. С. 245.

²⁵⁴ Иванов Вяч. И. Предчувствия и предвестия. С. 218, 219.

ти». «Тогда встретится наш художник и наш народ. Страна покроется оркестрами и фимелами, где будет плясать хоровод, где в действе трагедии или комедии, народного дифирамба или народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество (ибо истинное мифотворчество — соборно), — где самая свобода найдет очаги своего безусловного, беспримесного, непосредственного самоутверждения (ибо хоры будут подлинным выражением и голосом народной воли)», — мечтал поэт и мыслитель²⁵⁵.

Эти поэтические грезы уже А. Белый воспринял скептически. Он писал: «О, бедная Россия — ее грозят покрыть оркестрами, когда она издавна ими покрыта. Выйдете под вечер погулять на деревню — и вы встретитесь и с хоровым началом, и с коллективным творчеством... нецензурных слов. Вот что значат выводы из теории, не считающейся с конкретными формами жизни. Россию собираются покрыть оркестрами, когда ее пора давно избавить от этих оркестр»²⁵⁶.

Спустя годы многие исследователи с горечью констатировали, что «философские танцы» Вячеслава Иванова все же претворились в Советской России, представ в страшной форме антиутопии²⁵⁷. Н. Бердяев в «Самопознании» определил произошедшие революционные события как «дионисические оргии темного мужицкого царства»²⁵⁸.

В отличие от большинства символистов, В. Брюсов не идеализировал народ и не строил иллюзий относительно возможностей одухотворения широких масс. Один из его современников приводит в своих мемуарах следующее брюсовское высказывание: «В русскую рабочую среду, вероятно, нужно идти с чем-то, что культурой, как я ее понимаю, не пахнет. Все остальное пока, и надолго, ей не по нутру, не по духу, не по уровню ее состояния. Ей нужны речи и дары других людей»²⁵⁹. В. Брюсов не был слишком озабочен проблемой «народ и интеллигенция», поскольку, в отличие от «младосимволистов» и «неохристиан» не имел ни малейшего интереса к общественности, отстаивая право поэта заниматься исключительно искусством.

²⁵⁵ Иванов Вяч. И. О веселом ремесле и умном веселии. С. 246.

²⁵⁶ Белый А. Театр и современная драма // Белый А. Арабески. С. 27.

²⁵⁷ Дмитриев В. поЭТИКА: (Этюды о символизме). СПб.: СПб. филиал журнала Юность, 1993. С. 44; Мазаев А.И Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. С. 166.

²⁵⁸ Бердяев Н.А. Самопознание... С. 172.

²⁵⁹ Валентинов Н. Брюсов и Эллис // Воспоминание о серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 51.

Только А. Блок, «открытая, кровоточащая рана своей эпохи»²⁶⁰, взглянул на отношения интеллигенции и народа трезво, без холодного равнодушия и без излишней экзальтации. Он предрекал: если интеллигенция не уничтожит черту, отделяющую ее от народа, она будет сметена несущейся «тройкой» — Россией²⁶¹.

Отношение к революции (реально свершившейся, а не замысленной символистами «духовной») в символистской среде также было неоднозначным. Мережковский начало событий 1905 года приветствовал, однако затем в революции, по мнению мыслителя, восторжествовал «Хам» и потому, «может быть, величие русского освобождения заключается именно в том, что оно не удалось, ... может быть, величие русского освобождения в том, что не променяло оно своего первородства на чечевичную похлебку»²⁶². Предвосхищая «Вехи», в сборнике статей «Больная Россия» он призывал интеллигенцию очиститься от грехов «эмпирической» революции покаянием: «Спасение наше в том, чтобы увидеть, наконец, свое собственное “окаянство”, почувствовать себя не “христоносцами”, а “хриstopродавцами” именно здесь, в этой страшной воле к нисхождению, к совлечению, к саморазрушению, к хаосу...»²⁶³. Только религиозным подвигом, был убежден Д. Мережковский, можно излечить «больную» Россию, спасти ее от «легиона бесов».

Февраль 1917 года был встречен четой Мережковских и их ближайшим окружением с энтузиазмом, но Октября они решительно не приняли и вскоре эмигрировали. Уехали Н. Рерих, Вяч. Иванов, К. Бальмонт. Стремился покинуть Россию Ф. Сологуб, но так и не смог вырваться.

Валерий Брюсов принимал революционные события в России как данность, неизбежность, но своего места в них не находил. В ноябре 1905 года он писал: «Революция красива и, как историческое явление, величественна, но плохо жить в ней бедным поэтам. Они — не нужны»²⁶⁴. В стихотворении «Грядущие гунны» он оправдывает, эстетизирует революционную стихию, хотя и осознанно

²⁶⁰ Степун Ф.А. Россия накануне 1914 года // Вопросы философии. 1992. № 9. С. 100.

²⁶¹ См.: Блок А. Народ и интеллигенция // Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 318–328; Он же. Стихия и культура // Там же. С. 350–359.

²⁶² Мережковский Д.С. Конь бледный // Полн. собр. соч. Т. 15. С. 23.

²⁶³ Мережковский Д.С. Земля во рту // Полн. собр. соч. Т. 15. С. 178.

²⁶⁴ Брюсов В.Я. Письмо к А.А. Шестеркиной от 1 ноября 1905 г. // Литературное наследство. М.: Наука, 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 654.

ет, что «мудрецы и поэты» вынуждены будут уединиться, чтобы спасти гибнущую культуру²⁶⁵. Разрушительность революции принималась поэтом, когда это касалось «старого мира», но не дальше:

Ломать я буду с вами!
Строить — нет!²⁶⁶

Декабрьское вооруженное восстание еще более умерило брюсовский революционный пыл. В рассказе «Последние мученики» (1906) он осуждает духовное варварство, духовную нищету крушителей культуры²⁶⁷.

После Октября В. Брюсов был обласкан властями, даже вступил в компартию, однако лояльность его к Советам была чисто внешней. Он принял как данность то, чему противостоять был не в силах. После революции В. Брюсов получил письмо от И. Северянина с просьбой хлопотать о его возвращении в Россию. Брюсов не ответил, заявив близким: «Он лучше сделает, если постарается уехать в Париж или Нью-Йорк. Какие уж тут у нас «Ананасы в шампанском». А перед смертью советовал родным уезжать из России²⁶⁸.

А. Белый и А. Блок искренне приветствовали Октябрь, восприняв революцию в романтическом ключе, как «скифскую» стихию, сметающую прогнившую и обветшавшую цивилизацию мелкобуржуазного Запада. Они увидели в революции созидательный, творческий процесс, грандиозный культурный переворот, радикально изменяющий все жизненные формы. Им представлялось, что революция — это сотворение новой России, переход к надклассовой культуре.

А. Блок усматривал в революции акт надчеловеческих сил, вершащих высшую волю. Образ Христа во главе двенадцати красногвардейцев, словно новых апостолов, оскорбил многих знакомых Блока, переставших с ним здороваться. В письме к З. Гиппиус от 31 мая 1918 года, так и оставшемся неотправленным, Блок пытается объяснить, донести свое понимание революции: «Не знаю (или — знаю), почему Вы не увидели октябрьского величия за ок-

²⁶⁵ См.: Брюсов В.Я. Грядущие гунны // Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 433–434.

²⁶⁶ Брюсов В.Я. Близким // Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. С. 289.

²⁶⁷ См.: Брюсов В.Я. Последние мученики // Брюсов В. Земная Ось: рассказы и драматические сцены. М.: Скорпион, 1907. С. 63–79.

²⁶⁸ См.: Погорелова Б. Валерий Брюсов и его окружение // Воспоминания о серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 38, 44.

тябрьскими гримасами, которых было очень мало — могло быть во много раз больше. Неужели Вы не знаете, что «России не будет», так же как не стало Рима, — не в V веке после рождения Христа, а в I-й год I века? Так же не будет Англии, Германии, Франции, что мир уже перестроился? Что “старый мир” уже расплавился?»²⁶⁹

Призывая «всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушать Революцию»²⁷⁰, Блок искренне верил: «Мир и братство народов — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать»²⁷¹. Вот почему он заявил об обязанности интеллигенции работать с большевиками, считая, что «по внутреннему побуждению это будет соглашение музыкальное» и что «декреты большевиков — это символы интеллигенции»²⁷².

Апофеозом революционных восторгов Блока стала статья «Крушение гуманизма» (1919). В ней он писал о кардинальном перевороте в человеческой культуре, происходящем на его глазах, о рождении «человека-артиста», за которым будущее, о музыке варварских стихий, несущей гибель выродившейся европейской цивилизации. Действительность очень скоро спустила поэта с небес на землю, заставив прийти к прямо противоположным выводам. Трезво осознав реальные конкретно-исторические условия после революционной России, увидев «свою родную, искаленную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну»²⁷³, Блок отвергает «стихию», отдавая предпочтение «культуре»²⁷⁴.

В одном из последних писем смертельно больной Блок подводил итоги: «Итак, “здравствуем и посеи́час” сказать уже нельзя: слопа́ла-таки поганая, гугнивая родимая матушка Россия, как чушка своего поросенка»²⁷⁵. Те же настроения охватили А. Белого. Для него началась полоса метаний. Ни отъезд за границу, ни последующее

²⁶⁹ Блок А.А. <Непосланное письмо к З.Н. Гиппиус> от 31 мая 1918 г. // Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 336.

²⁷⁰ Блок А.А. Интеллигенция и революция // Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 20.

²⁷¹ Блок А.А. Интеллигенция и революция. С. 13.

²⁷² См.: Блок А.А. <«Может ли интеллигенция работать с большевиками?»> <Ответ на анкету> // Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 8.

²⁷³ Блок А.А. «Без божества, без вдохновенья» // Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 183–184.

²⁷⁴ См.: Блок А.А. О назначении поэта // Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 160–168.

²⁷⁵ Блок А.А. Письмо к К.И. Чуковскому от 26 мая 1921 г. // Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 537.

возвращение в Россию так и не привели его в душевное равновесие.

Символизмом открывался Серебряный век; именно символизм заложил его философско-эстетические основы, из которых прорастали все последующие художественные течения и направления; именно он сформировал стиль мышления и мировоззренческую систему этой культурной эпохи. И на своем излете она опять, как на круги своя, вернулась к символизму: символическую точку в истории Серебряного века поставил А. Блок, незадолго до смерти разбившийся в приступе гнева бюст Аполлона.

Принято считать, что причиной распада символистского движения стали внутренние разногласия его лидеров. Однако эти внешние проявления кризиса отражают лишь поверхностные процессы. Глубинные причины того, что символизм угас как некая культурная целостность, совпадают в существе своем с причинами краха всего Серебряного века. Иначе и быть не могло, ведь символизм являл собой главный эстетический феномен этой культуры, оказавший к тому же существенное влияние на складывание и характер «нового религиозного сознания» — философской основы Серебряного века.

Символизм наиболее отчетливо выявил культурную природу Серебряного века — неоромантизм, положив начало подлинному расцвету романтической линии в русской культуре²⁷⁶. Символизм внес в русскую культуру времен реализма давно забытый мифологизм мышления; он заложил в ней основы антимиметического искусства; он с особой силой и экспрессией выразил общее тяготение эпохи к мировоззренческим синтезам, размывая границы между искусством и неискусством, между творчеством и жизнью. Основной пафос символистского мировоззрения был связан с главной проблемой эпохи — вопросом о дальнейших исторических путях России и мира. Символизм решал его в романтическом ключе, выдвигнув концепцию житнетворчества, духовного пересоздания мира.

В силу обычной для России разорванности между социальными слоями символистские идеи находили подлинное понимание внутри

²⁷⁶ В связи с этим вызывает крайнее недоумение утверждение некоторых исследователей, что русский символизм, в отличие от западного, был чужд неоромантизму. См.: Кондаков И. В., Корж Ю. В. Символизм // Культурология. XX век: Энциклопедия. СПб.: Университет. книга; Алетей, 1998. Т. 2. С. 202.

локальной социальной группы — культурной элиты общества. В нее входили представители высокообразованной потомственной интеллигенции, отдававшей приоритет духовной, интеллектуально-творческой активности, а не политической и как следствие выражавшей неопределенно-либеральные политические настроения. Культурная элита составляла социальную базу Серебряного века, в которую не включалась революционно-демократическая интеллигенция, представлявшая не романтическую, а просветительскую линию культурного развития. Культурная элита была воспитана на априорном признании безусловной ценности духовной культуры и потому была убеждена в ущербности упований на социально-экономические реформы; во всяком случае, не считала их самоцелью. Воспринимая деятельность народничества и его идейных наследников абсолютно безнравственной, культурная элита рубежа веков не возлагала надежд и на политику. Она была убеждена в том, что только духовные процессы являются залогом коренных изменений в обществе.

Однако такая позиция увела культурную элиту от реального решения мучительнейших российских проблем. Свидетели и участники событий той эпохи позднее вспоминали, что ими владело «пиршественное» состояние духа, побуждавшее все свое время заполнять нескончаемыми разговорами о высоких и, в сущности, беспредметных материях. В результате на реальные запросы жизни творцы Серебряного века отвечали отвлеченными идеологическими построениями и смутными ожиданиями²⁷⁷. России же на рубеже веков необходим был радикальный практический выход из нетерпимой, кризисной конкретно-исторической ситуации. Наиболее жизнеспособными в этих условиях оказались те силы, которые такой выход (плох он или хорош) и предлагали. Поэтому, блестяще реализовавшись в интеллектуально-художественной сфере, культура Серебряного века осталась недооволащенной в социальном плане. Ни ее теоретические утопии, ни попытки выстраивания нового социума на основе творческих сообществ не осуществились, и осуществиться не могли.

По мнению Н. А. Бердяева, именно изолированность культурной элиты, ее оторванность от широких социальных течений, поглощенность исключительно проблемами философского, религи-

²⁷⁷ См., напр.: Стенун Ф. А. Россия накануне 1914 года. С. 111, 117; Сабанев Л. Мои встречи. «Декаденты» // Воспоминания о серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 347.

озного, эстетического содержания привели к роковым последствиям для характера русской революции²⁷⁸.

Примечательно, что классовые и идейные антагонисты в порубежной России опирались на одни и те же социальные и ментальные архетипы: чувство коллективизма; стихийное «творчество масс»; мессианизм; предпочтение жизненной «правды» или житейской справедливости незыблемости закона; эсхатологическую устремленность в абстрактное «светлое будущее», ради которого игнорируются сегодняшние насущные потребности; наконец, характерное для бинарных культур тяготение к резким разрушительным процессам, при которых происходит не переход в новое качество, а простая смена знаков²⁷⁹.

При этом Серебряный век, как любое романтическое явление, выдвигал идею полнокровного национального возрождения. Однако она проиграла космополитической по духу инокультурной концепции марксистов. Видимо, здесь был приведен в действие культурный механизм, описанный Б.А. Успенским: в конфликтных ситуациях участники исторического процесса говорят на разных культурных языках, то есть одни и те же тексты читают различными способами²⁸⁰.

Изложенная доступным для самого примитивного понимания языком и провозглашавшая четкие, достижимые (хотя бы по видимости) цели, программа большевиков оказалась ближе широким массам, чем абстрактное философствование культурной элиты. Эта часть российского общества свершала огромную и необходимую духовную работу, но слишком расплывчатыми были ее взгляды на социально-политические проблемы, на вопросы о власти, общественном устройстве страны, характере ее дальнейшего развития.

Если осмыслить происшедшее с культурологической точки зрения, в русской культуре в начале XX века рационально-просветительская культурная линия возобладала над романтической. Станным образом, Серебряный век способствовал утверждению самоубийственных для него установок в общественном сознании. Его культ внеморальной витальности, подпитывавший чувство ка-

²⁷⁸ См.: Бердяев Н.А. Самопознание... С. 170; Он же. Русская идея... С. 260; Он же. Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь». С. 225–226, 230.

²⁷⁹ См.: Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис: Прогресс, 1992. С. 268–270.

²⁸⁰ См.: Успенский Б.А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 277.

тастрофизма, пробуждая в человеке экстатические начала и погружая его сознание в первородный хаос, уничтожал защитную стену отделяющую культуру от той «жуткой жизненности», о которой нам поведал К.Г. Юнг. Но, вопреки ожиданиям, вырвавшаяся наружу стихия, «не испорченная цивилизацией», не захотела служить Красоте.

Стремление практически воплотить эсхатологические чаяния в эпоху смуты оказалось гибельным для культуры. Неадекватно воспринятые, идеи культурной элиты на практике обернулись своей противоположностью, вольно или невольно став катализатором разрушительных процессов. И это было характерной особенностью всей культурной ситуации XX века. Совсем не случайно, не праздно очень многие мыслители — от О. Мандельштама и Т. Манна до наших современников — размышляли о вине культуры за связанные в уходящем столетии жесточайшие антигуманные эксцессы²⁸¹. Апелляции исключительно к духовному в человеке оказались столь же ущербны и утопичны, как и гипертрофированный рационализм или экономический детерминизм. Искомой целостности, о которой мечтал Серебряный век, не случилось.

Все вышесказанное в полной мере относится к русскому символизму. Символизм претендовал на выход за пределы искусства, но фактически его жизнотворчество вылилось в эстетизацию образа жизни и поведения, подобно тому, как жизнестроительство модерна оказалось лишь эстетизацией быта.

Первая мировая война и спровоцированное ею социальное возбуждение заставили самих символистов осознать эту истину. Вяч. Иванов в те годы писал: «Не будем обольщаться: красота не спасет мира». Допуская все же возможную правоту Ф. Достоевского, он раскрывает его мысль как суждение не о земном искусстве, а о божественном творчестве²⁸².

Поиски ответов на «первовопросы» вылились лишь в игру в мифологию, игру с вечными ценностями, игру в саму жизнь. В

²⁸¹ См.: Мандельштам О. <Скрябин и христианство> // Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 159; Манн Т. Доктор Фаустус // Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 5. 695 с.; Свасьян К.А. Проблема символа в современной философии. С. 192–206; Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. С. 222; Давыдов Ю.Н. Освальд Шпенглер и судьбы романтического мирозерцания // Проблемы романтизма. М.: Искусство, 1971. С. 263, 303.

²⁸² Иванов Вяч. И. О границах искусства // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. С. 216, 217.

результате, как резюмирует К.Г. Исупов, «символизм совершает тот же грех, в каком он упрекает позитивистскую мысль: насилие теории над жизнью»²⁸³. Перефразируя Д. Мережковского, можно сказать, что величие символистского жизнотворчества состоит именно в том, что оно не удалось. Однако, критически подходу к идейному наследию символизма, не следует забывать о том, что его эстетика сыграла конструктивную роль в русской культуре, переориентировав художественное видение в соответствии с духовными запросами эпохи.

Символизм заключал в себе самую сущность культуры Серебряного века, как бы ее «экстракт» и потому остался явлением элитарным. Однако другие художественные течения, критикуя символистов за крайне усложненный язык, фактически по-своему продолжали и развивали его идеи. Еще О. Мандельштам, по многим позициям расхолившийся с символистами, признавал все же, что вся русская поэзия вышла «из родового символического лона»²⁸⁴. И современная критика развивает эту мысль: «...все более поздние художественные течения, от футуризма до “орнаментальной школы”, восходили к символизму, что, впрочем, не мешало их представителям страстно его обличать. Символизм остается главной художественной (не только поэтической) школой в русской культуре XX века; все остальные школы, по сути дела, либо продолжали, либо опровергали его»²⁸⁵.

Быстро менявшая свой облик эпоха требовала все новых и новых способов выражения и тем самым порождала пестроту и все ускоряющуюся смену многообразных «-измов». Но ни один из них по своему значению, масштабу и культуросоздающим потенциям не встал вровень с символизмом. Элитарность символизма, герметичность его идей для широких масс демократической публики несколько не умаляют его роли как главного художественного фе-

²⁸³ Исупов К.Г. Русская эстетика истории. СПб.: Изд-во ВГК, 1992. С. 68. Ту же мысль высказывают и другие исследователи. См., напр.: Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнотворчества». Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. С. 312.

²⁸⁴ Мандельштам О.Э. Выпад // Собр. соч. В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 3. С. 410.

²⁸⁵ Нива Ж. Русский символизм // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М.: Прогресс-Литература, 1995. С. 73. Той же точки зрения придерживается А. Пайман, многие годы исследующая творчество русских символистов. См.: Пайман А. История русского символизма. М.: Республика, 2000. С. 312–313.

номена Серебряного века. Значение и масштабы влияния культурного явления определяются не количеством его сторонников, а актуальностью и самобытностью тех идей, которые оно привносит в духовный процесс своей эпохи. Не ограничившись созданием нового художественного языка, символисты инициировали философские искания Серебряного века. С философией начала века, особенно соловьевством, символизм объединяют идея синтеза, теургизм, эсхатологичность мышления, убеждение в жизнестроительном назначении искусства, ощущение близости метаисторических сдвигов. Символизм органичен как отклик на духовно-историческую ситуацию, вызов самой жизни.

Перестав существовать как художественное направление, символизм не исчерпал себя как стиль мышления, как особое мироприятие и миропонимание. На это указывает не только творчество основных его представителей, оставшееся символистским по духу и после распада движения. Глубинной сущности символизма абсолютно отвечают романы В. Набокова, проза и драматургия М. Булгакова, культурология Д. Андреева, кинематограф А. Тарковского и А. Сокурова, музыка А. Шнитке и В. Артемова, поэзия И. Бродского... Они не были непосредственными преемниками символистов начала века, но их творчество питается теми же духовными исканиями универсальных связей человека с миром, тем же стремлением проникнуть в метафизические тайны бытия. Все это говорит о глубине и неслучайности постоянного присутствия символистского мироощущения в русской культуре, хотя его проявления и рецепция по-прежнему элитарны.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Высокая знаковая насыщенность многих культурных процессов, переживаемых новоевропейской цивилизацией на протяжении XIX–XX веков, явилась одним из следствий кризиса просветительского типа культуры. Тяготеющий к аналитизму в своей духовной основе, он стремится к научно-детерминистскому описанию жизни, то есть к демифологизации. Романтизм, сложившийся как своеобразная антитеза Просвещению, вернулся к опыту мифопоэтических моделей мира, вытесненных на определенном этапе европейской истории рационально-логосными способами миропостижения.

Романтическое миропонимание выросло из попыток преодолеть ограниченность картезианской картины мира и возродить целостное, гармоничное восприятие мира, давно утраченное европейской цивилизацией, из стремления восстановить духовную связь человека с Универсумом, из осознания того факта, что жизнь человека неизмеримо богаче биологического или социального ее измерения. Изменившийся взгляд на мир побудил романтика погрузиться если не в мифосознание, уже невозможное в условиях познавшей опыт *ratio* цивилизации, то в авторское мифотворчество. Порождением его стало романтическое двоемирие. Романтическая духовная традиция открыла внутренний космос, вмещающий в себя бесконечность индивидуальных представлений и душевных движений. Это уже не микрокосм (реплика макрокосма), а особый, подчиняющийся собственным законам Универсум.

Допущение неустранимой оппозиции двух миров — реального (внешнего) и идеального (внутреннего) — резко отличало романтическое сознание от архаического: если древний человек ощущал свою нераздельность с сущим Универсумом, то романтик выстраивал новый, уникальный Универсум своей собственной внутренней жизни. Романтическое двоемирие — это не бинарная оппозиция, характерная для архаического сознания, а дуализм мировосприятия. Такая дихотомичность мышления свидетельствует о дисгар-

моничности новоевропейского взгляда на мир, о разорванности сознания романтика, чем обусловлен внутренний разлад человека с самим собой и с окружающим миром. Вечно взыскующий и не достигающий гармонии романтик, не находя опоры во внешнем мире, мире утилитарных интересов, признает единственной несомненной ценностью мир своей души.

Романтическое видение мира, не приемлющее никакой одномерности, апеллировало к человеку в целом: не только к разуму, но и к чувствам. Поэтому ему наиболее адекватно отвечал символизирующий стиль мышления, в то время как понятийный обнаружил свою недостаточность. Из романтической концепции двоемирия и символизации как основного способа выражения вырастает символизм — одно из литературно-художественных направлений романтического толка второй половины XIX — начала XX века. Символисты искали в явлениях предметного, видимого мира соответствия малейшим движениям души и тончайшим оттенкам чувств. Единственный смысл искусства они видели в выражении предельно индивидуального внутреннего мира художника.

Первоначально сложившись во Франции как поэтическое, затем литературно-художественное направление, символизм поначалу не имел непосредственных пересечений с новейшими философскими учениями и стилем модерн, так же базировавшимися на символизирующем мышлении. Однако постепенно набирая силу, символизм стал международным культурным явлением, при этом не только проявившись как течение в различных видах искусства, но и заявив о себе как своеобразная философия, состояние умов. Особенно ярко такая специфика характеризовала русский символизм.

Складывание русского символизма пришлось на конец XIX века, расцвет — на начало XX. К тому времени французский символизм уже сошел с культурной сцены. Испытав определенные западные влияния, русский символизм все же не стал их эпигоном. Опыт зарубежных собратьев усваивался не в виде прямых заимствований, рабского подражания, а творчески, с учетом особенностей менталитета русской культуры. Несмотря на общую — романтическую — культурную природу и как следствие общий — антимиметический — характер художественного высказывания, между национальными вариантами символизма явственно обнаруживаются принципиальные различия. Так, французский символизм сосредоточился на выражении предельно индивидуального внутреннего мира художника посредством уникальных авторских способов экспрессии. Немецкий

— исходил из требования к искусству выражать не субъективность, а сущность духовной культуры. Русский символизм, не отвергая этих концепций, выдвинул и свою, объявив искусство средством духовного пересоздания жизни.

Таким образом, немецкому и русскому символизму присуща большая философичность, чем французскому. В случае с русским вариантом это объясняется традиционной для русской культуры неразрывностью литературы и философии, распространившейся на рубеже веков и на искусство. Русские символисты активно осваивали начавшие проникать в Россию к концу XIX века труды Шопенгауэра, Вагнера, Ницше. К этому необходимо добавить и возродившийся интерес в образованных кругах России к Канту и философии немецкого романтизма, а также увлечение современными теософскими учениями. Идеи западной философии не явились первоисточником русского символизма, но совпали по мироощущению с духовными запросами русской интеллигенции той поры и потому приобрели чрезвычайную популярность. Однако они не переносились механически на почву русской культуры, а преломлялись через сознание и миропредставления русского человека. Гораздо большую роль в становлении русского символизма сыграла философия Вл. Соловьева, с учетом и ее собственных духовных истоков и параллелей.

Самобытный облик русского символизма определялся условиями складывания и развития романтической традиции в русской культуре. Если на Западе символизм вырос как ответвление романтизма, развивавшее отдельные и достаточно узкие его аспекты в литературно-художественных формах, то в России именно символизм представил наиболее полное, выходящее далеко за рамки чисто эстетического явления воплощение романтической линии культурного развития. Он выполнял в русской культуре ту роль широкого, многоаспектного духовного движения, которую на Западе за столетие до того сыграл романтизм.

Русский символизм, взламывая границы литературно-художественного направления, ставил перед собой задачу философского осмысления всех сторон бытия и культуры: религии, искусства, человека, нравственности. Он претендовал на роль жизненной философии, которая ляжет в основу практики формирования нового человека. Символизм с его установками на панэстетизм, жизнестроительство, мифологизацию искусства и жизни, театрализацию обыденного поведения, диалог культур, синтез искусств был моделирующим центром культуры Серебряного века. Рождение символиз-

ма было обусловлено переориентацией сознания в конце XIX столетия на культуру как способ объективизации личности и искусство как модель жизни.

Смена мировоззренческой парадигмы была вызвана разочарованием определенной части интеллигенции в позитивистско-народнической системе ценностей. Явившись порождением и отражением менявшегося на рубеже веков видения мира, символизм вернул в русскую культуру миф, пространство Космоса, модусы Божественного, выхоленные омертвевшей казенщиной официальной церкви и, казалось бы, окончательно похороненные позитивизмом. Символизм впервые в истории русской культуры взглянул на мир с эстетических позиций. Самой сутью его было эстетическое переосмысление природной реальности, религии, истории, культуры, человека и жизни.

Под воздействием символистского мироощущения формировалась вся культура Серебряного века, ее образ мыслей и стиль жизни, а как следствие — формы эстетического самовыражения культурной эпохи: замена реалистического изображения природных феноменов их символами, трансформация природы и сотворение новой реальности путем создания искусственных, стилизованных и рафинированных форм. Символизм наиболее рельефно выразил то изменение содержания искусства, которое побудило художников уйти от иллюстративности к мифотворчеству. При этом в отличие от французских символистов, углублявшихся в поисках нового мифа в «микрокосм», русский символизм по-новому открывал «макрокосм» и скрытые, глубинные связи с ним человека. Это обстоятельство вполне отвечало менталитету русской культуры со свойственным ему тяготением к «соборности», включенности индивида в социум, а через него — в общий организм мироздания, тогда как в европейской системе ценностей приоритет отдается индивидуализму. В связи с этим в русском символизме трансформировалась и романтическая концепция двоемирия. Вместо неустрашимой оппозиции двух миров — реального и идеального — здесь наблюдается целостность и извечное взаимодействие реального и «реальнейшего», земного и небесного.

В этих представлениях соединились особенности национальной ментальности с меняющейся на рубеже веков картиной мира. Символизация идеально отвечала этому симбиозу, наложив свой отпечаток на всю культуру Серебряного века в целом. Символическое мышление легло в основу модерна — главного художественного стиля эпохи. Распавшись как культурная целостность, символизм, так

или иначе, находил продолжение во всех последующих направлениях, вплоть до авангарда. Они возникали, либо развивая отдельные его идеи, либо декларативно отрицая их, хотя, в сущности, это видимое отрицание было лишь развитием, приводившим исходные послышки к своей противоположности. В частности, футуристский лозунг уничтожения искусства, превращения искусства в жизнь при вдумчивом анализе оказывается вариацией на символистскую тему жизнотворчества, попыткой выстраивания искусственной реальности, иными словами, эстетизацией действительности. А склонность футуризма к эпатажу питалась символистско-романтическим неприятием обыденщины. Последователи Вл. Соловьева мечтали о пробуждении силой творчества Божественного начала в скудном земном существовании. Акмеисты и имажинисты поклонялись таланту, пересоздающему несовершенную жизнь. Авангард идею пересоздания интерпретировал как концепцию независимого от предметности формообразования. Но все это — различные версии одной и той же мифологемы: культа Творчества, приобретающего в эпоху Серебряного века глобальное, космогоническое смысловое наполнение, поскольку его онтологический статус абсолютизируется.

Русский символизм, в самых характерных своих проявлениях связанный с идеей преображения реальности, наиболее масштабно разрабатывал проблему, которую, так или иначе, затрагивали все современные ему культурные феномены, — это романтическое отвержение неудовлетворяющей действительности и поиски путей достижения идеала. Жизнотворчество фактически центральная тема всей русской культуры рубежа веков. Причем культуры, понимаемой чрезвычайно широко, включая в число ее доминионов и художественное творчество, и религию, и философию, и политику. Именно благодаря жизнотворческим установкам русский символизм, по сравнению с западным, обнаруживает гораздо больше точек соприкосновения с модерном. В западной культуре мифологизм нашел большее выражение в модерне, чем в символизме. В русской культуре символизм проявил глубочайший интерес к архаическим эпохам, к восточным мотивам, к национально-славянскому язычеству, к античности, причем в основном к стихийным, дионисийским ее пластам. Сам отказ неоромантического искусства от эмпиризма с неизбежностью вел к символу. Идея жизнестроения и эстетизация действительности в модерне и символизме явились первым шагом к творению «новой реальности» в авангарде, который интересовался не столько самой реальностью, сколько способами ее преображения. В этой же сфере символизм особенно тесно переплетается с

«русским религиозно-философским ренессансом». Совсем не случайно русский символизм и «новое религиозное сознание» имели общие идейные истоки, а подчас их представляли одни и те же лица. И абсолютно тот же исходный импульс питал мировоззрение идейных оппонентов творцов Серебряного века, однако у них сложилось совершенно иное, антиромантическое видение решения проблемы жизненного переустройства.

Исход борьбы двух тенденций, развивавшихся в русской культуре на рубеже веков, романтической и просветительской, разрешился в пользу последней. Романтическая линия оказалась вытесненной в эмиграцию: как внешнюю, так и внутреннюю. Это предопределялось узостью социальной базы Серебряного века, представленной лишь духовной элитой общества, то есть наиболее образованными и одновременно наименее политизированными слоями интеллигенции. Расплывчатость общественной позиции этой социальной страты, отсутствие четкой программы практических действий неизбежно сводили все устремления творцов Серебряного века, направленные на пересоздание жизни, лишь к мифологизации бытия. Их ожидания обернулись трагическим разладом с жизнью. Представления о преображающей роли искусства на практике вылились не в духовное пересоздание мира, а лишь в прищущее стилию модерн украшательство быта. Возникло глубокое противоречие между стремлением к всеединству, соборности и элитарностью символистов, отводивших исключительную роль в решении судеб мира творческой личности.

Печальный парадокс: идеи русского символизма и всего Серебряного века в целом, вызванные к жизни самой исторической эпохой, пришлось не ко времени. Мысль о красоте и духовности как культуросозидающей силе способна воплотиться в действительность лишь в виде общей тенденции человеческой эволюции, рассчитанной на бесконечную перспективу. В качестве руководства к немедленному практическому действию она малопригодна. А для России рубежа веков самым большим вопросом были поиски дальнейшего пути исторического развития, скорейшего разрешения кризисной ситуации во всех сферах общественной жизни.

Красота Серебряного века не спасла мир. Для подлинно глубокого восприятия его идей необходим особый социокультурный контекст, не сложившийся и донныне. И быть может, есть свой высший смысл в том, что «творимая легенда» русского символизма так и осталась мифотворчеством, не сумев реально трансформироваться в жизнотворчество; что символизм реализовался в великих творе-

ниях искусства, а не в антиутопии. Но вся история XX века доказала неоспоримую истину, открытую символизмом: любые попытки социальных, экономических, политических преобразований без переворота в сознании, без изменения духовного типа общества несостоятельны.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

- Азадовский К.М., Максимов Д.Е.* Брюсов и «Весы»: (К истории издания) // Литературное наследство. — М.: Наука, 1976. — Т. 85: Валерий Брюсов. — С. 257–324.
- Акелькина Е.А.* В поисках цельности духа, Бога и вечности: (Пути развития русской философской прозы конца XIX века). — Омск: Изд-во Ом. ун-та, 1998. — 222 с.
- Акулинин В.Н.* Философия всеединства: От В.С. Соловьева к П.А. Флоренскому. — Новосибирск: Наука, 1990. — 158 с.
- Алексеева Л.Ф.* А. Блок и русская поэзия 1910–1920-х годов. — М.: Университет, 1996. — 110 с.
- Альшванг А.А.* О философской системе А.Н. Скрябина // Альшванг А.А. Избранные сочинения: В 2 т. — М.: Музыка, 1964. — Т. 1. — С. 208–264.
- Анненский Ю.* Александр Блок // Воспоминания о серебряном веке. — М.: Республика, 1993. — С. 74–181.
- Асмус В.Ф.* Эстетика русского символизма // Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. — М.: Искусство, 1968. — С. 531–609.
- Баженов Н.Н.* Символисты и декаденты: психиатрический этюд. — М.: Б.и., 1899. — 33 с.
- Бальмонт К.* Элементарные слова о символической поэзии // Бальмонт К. Горные вершины: Сб. статей. — М.: Гриф, 1904. — Кн. 1. — С. 75–95.
- Баткин Л.М.* Замечания о границах Возрождения // Сов. искусствознание '78. — М.: Советский художник, 1979. — Вып. 2. — С. 94–122.
- Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — М.: Наука, 1989. — 272 с.
- Баткин Л.М.* О некоторых условиях культурологического подхода // Античная культура и современная наука. — М.: Наука, 1985. — С. 303–312.
- Бахтин М.* Смелее пользоваться возможностями // Новый мир. — 1970. — № 11. — С. 237–240.
- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — 444 с.
- Белый А.* <О французских символистах> // Русская литература. 1980. — № 4. — С. 171–176.
- Белый А.* Блок // Белый А. Арабески: Книга статей. — М.: Мусaget, 1911. — С. 458–467.
- Белый А.* Вместо предисловия // Там же. — С. I–III.
- Белый А.* Воспоминания об А. Блоке // Записки мечтателей. — 1922. — № 6. — С. 5–28.

- Белый А. Искусство // Белый А. Арабески: Книга статей. — М.: Мусагет, 1911. — С. 211–219.
- Белый А. Между двух революций: (Воспоминания. 1905 — 1911). — Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. — XXIV + 503 с.
- Белый А. На рубеже двух столетий. — М.; Л.: Земля и Фабрика, 1930. — 496 с.
- Белый А. Настоящее и будущее русской литературы // Белый А. Луг зеленый: Книга статей. — М.: Альциона, 1910. — С. 51–92.
- Белый А. Начало века. — М.: В/О «Союзтеатр», 1990. — 526 с.
- Белый А. Об итогах развития нового русского искусства // Белый А. Арабески: Книга статей. — М.: Мусагет, 1911. — С. 256–263.
- Белый А. Окно в будущее // Там же. С. 138–146.
- Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание. — М.: Республика, 1994. — С. 218–493.
- Белый А. Проблема культуры // Там же. — С. 18–25.
- Белый А. Революция и культура // Там же. — С. 296–308.
- Белый А. Символизм // Белый А. Луг зеленый: Книга статей. — М.: Альциона, 1910. — С. 19–28.
- Белый А. Символизм и современное русское искусство // Там же. — С. 29–50.
- Белый А. Символизм как миропонимание // Белый А. Арабески: Книга статей. — М.: Мусагет, 1911. — С. 220–241.
- Белый А. Симфония (Вторая, драматическая) // Белый А. Симфонии. — Л.: Худож. лит., 1990. — С. 89–193.
- Белый А. Театр и современная драма // Белый А. Арабески: Книга статей. — М.: Мусагет, 1911. — С. 17–42.
- Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Символизм как миропонимание. — М.: Республика, 1994. — С. 25–90.
- Белчевичен С.П. Проблема взаимосвязи культуры и религии в философии Д.С. Мережковского. — Тверь: Изд-во Твер. ун-та, 1999. — 130 с.
- Берберова Н. Александр Блок и его время. — М.: Независимая газета, 1999. — 256 с.
- Бердяев Н.А. Декадентство и мистический реализм // Бердяев Н.А. Духовный кризис интеллигенции: Статьи по общественной и религиозной психологии (1907–1909). — СПб.: Общественная польза, 1910. — С. 15–27.
- Бердяев Н.А. Ивановские среды // Русская литература XX века. — М.: Мир, 1916. — Кн. 8. — С. 97–100.
- Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. — М.: Наука, 1990. — 224 с.
- Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека: Опыт персоналистической философии // Бердяев Н.А. Царство Духа и царство Кесаря. — М.: Республика, 1995. — С. 4–162.
- Бердяев Н.А. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. — М.: Наука, 1990. — С. 43–271.
- Бердяев Н.А. Русский духовный ренессанс и журнал «Путь»: (К десятилетию «Пути») // Н. Бердяев о русской философии. — Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. — Ч. 2. — С. 217–236.

- Бердяев Н.А. Самопознание: (Опыт философской автобиографии) // Собр. соч. — Париж: YMCA-PRESS, 1981. — Т. 1. — 425 с.
- Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. — М.: Искусство, 1994. — Т. 1. — С. 37–341.
- Березовая Л.Г. Самосознание русской интеллигенции начала XX века: Автореф. дис... д-ра ист. наук. — М.: Б. и., 1994. — 51 с.
- Береништейн Е.П. Русский символизм: эстетика универсальности // Культура и ценности. — Тверь: Изд-во Твер. ун-та, 1992. — С. 132–141.
- Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. — Л.: Худож. лит., 1973. — 568 с.
- Бихтер А.М. Указатель имен и названий // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М., Л.: ГИХЛ, 1963. — Т. 8. — С. 626–751.
- Блок А.А. <«Может ли интеллигенция работать с большевиками?»> <Ответ на анкету> // Собр. соч.: В 8 т. — М., Л.: ГИХЛ, 1963. — Т. 6. — С. 8.
- Блок А.А. <Непосланное письмо к З.Н. Гиппиус> от 31 мая 1918 года // Там же. — Т. 7. — С. 335–336.
- Блок А.А. «Без божества, без вдохновения»: (Цех акмеистов) // Там же. — Т. 6. — С. 174–184.
- Блок А.А. Безвременье // Там же. — Т. 5. — С. 66–82.
- Блок А.А. Возмездие // Там же. — Т. 3. — С. 295–344.
- Блок А.А. Дневники // Там же. — Т. 7. — С. 19–427.
- Блок А.А. Записные книжки: 1901–1920. — М.: Худож. литература, 1965. — С. 21–511.
- Блок А.А. Из дневников и записных книжек // Сочинения: В 2 т. — М.: ГИХЛ, 1955. — Т. 2. — С. 373–511.
- Блок А.А. Интеллигенция и революция // Собр. соч.: В 8 т. — М., Л.: ГИХЛ, 1963. — Т. 6. — С. 9–20.
- Блок А.А. Крушение гуманизма // Там же. — Т. 6. — С. 93–115.
- Блок А.А. Народ и интеллигенция // Там же. — Т. 5. — С. 318–328.
- Блок А.А. О назначении поэта // Там же. — Т. 6. — С. 160–168.
- Блок А.А. О романтизме // Там же. — Т. 6. — С. 359–371.
- Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Там же. — Т. 5. — С. 425–436.
- Блок А.А. Письмо к Г. Чулкову от 7 июля 1906 года // Сочинения: В 2 т. — М.: ГИХЛ, 1955. — Т. 2. — С. 568–569.
- Блок А.А. Письмо к К.И. Чуковскому от 26 мая 1921 года // Собрание сочинений: В 8 т. — М., Л.: ГИХЛ, 1963. — Т. 8. — С. 537.
- Блок А.А. Стихия и культура // Там же. — Т. 5. — С. 350–359.
- Блок А.А. Судьба Аполлона Григорьева // Там же. — Т. 5. — С. 487–519.
- Богомолов Н.А. Комментарии // Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894 — 1924: Манифесты, статьи, рецензии. — М.: Сов. писатель, 1990. — С. 655–709.
- Богомолов Н.А. Об этой книге и ее авторах // Серебряный век: Мемуары. — М.: Известия, 1990. — С. 3–14.
- Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты // Серебряный век в России: Избранные страницы. — М.: Радикс, 1993. — С. 167–210.
- Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. — Томск: Водолей, 1999. — 640 с.

- Богомолов Н.А. Эпизод из петербургской культурной жизни 1906 – 1907 годов // Учен. Зап. Тарт. ун-та. – Вып. 813. – С. 95–111.
- Бодлер Ш. Салон 1859 // Бодлер Ш. Об искусстве. – М.: Искусство, 1986. – С. 181–242.
- Бодлер Ш. Философское искусство // Там же. – С. 243–248.
- Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция: Конец XIX – начало XX века. – М.: Наука, 1987. – 320 с.
- Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. – М.: Галарт: АСТ-ЛТД, 1998. – 360 с.
- Браун Э.Дж. Символистское влияние на «реалистический» стиль Горького // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. – СПб: Петро-РИФ, 1993. – С. 156–175.
- Брюсов В.Я. «Свиваются бледные тени...» // Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Худож. лит., 1973. – Т. 1. – С. 88.
- Брюсов В.Я. «Я выросал в глухое время...» // Там же. – Т. 3. – С. 400–401.
- Брюсов В.Я. А.А. Фет. Искусство или жизнь // Там же. – Т. 6. – С. 209–217.
- Брюсов В.Я. Алтарь Победы // Там же. – Т. 5. – С. 7–408.
- Брюсов В.Я. Близким // Там же. – Т. 3. – С. 288–289.
- Брюсов В.Я. В защиту одной похвалы // Там же. – Т. 6. – С. 100–102.
- Брюсов В.Я. Грядущие гунны // Там же. – Т. 1. – С. 433–434.
- Брюсов В.Я. Дневники: 1891–1910. – М.: М. и С. Сабашниковы, 1927. – 203 с.
- Брюсов В.Я. Золотое руно // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Худож. лит., 1975. – Т. 6. – С. 115–119.
- Брюсов В.Я. Иван Коневской // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. – СПб., М.: М.О. Вольф, 1908. – С. 103–107.
- Брюсов В.Я. Иван Коневской. Мудрое дитя // Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Худож. лит., 1975. – Т. 6. – С. 242–249.
- Брюсов В.Я. Ключи тайн // Там же. – Т. 6. – С. 78–93.
- Брюсов В.Я. Мои воспоминания о Викторе Гофмане // Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894 – 1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 507–520.
- Брюсов В.Я. Ненужная правда // Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Худож. лит., 1975. – Т. 6. – С. 62–73.
- Брюсов В.Я. О «речи рабской» в защиту поэзии // Там же. – Т. 6. – С. 176–179.
- Брюсов В.Я. О искусстве // Там же. – Т. 6. – С. 43–54.
- Брюсов В.Я. Огненный ангел // Там же. – Т. 4. – С. 351 с.
- Брюсов В.Я. От издателя // Там же. – Т. 6. – С. 27.
- Брюсов В.Я. Письмо к А.А. Шестеркиной от 1 ноября 1905 года // Литературное наследство. – М.: Наука, 1976. – Т. 85: Валерий Брюсов. – С. 654.
- Брюсов В.Я. Письмо к Вячеславу Иванову от 18 января 1910 года // Там же. – С. 524–525.
- Брюсов В.Я. Письмо к Н.И. Петровской от 13–14 июня 1906 года // Там же. – С. 91 – 92.
- Брюсов В.Я. Последние мученики // Брюсов В.Я. Земная ось: Рассказы и драматические сцены. – М.: Скорпион, 1907. – С. 63–79.
- Брюсов В.Я. Предисловие к французской «Антологии русских поэтов» // Литературное наследство. – М.: Наука, 1976. – Т. 85: Валерий Брюсов. – С. 200–204.

- Брюсов В.Я. Свобода слова // Весы. – 1905. – № 11. – С. 61–66.
- Брюсов В.Я. Священная жертва // Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Худож. лит., 1975. – Т. 6. – С. 94–99.
- Брюсов В.Я. Смысл современной поэзии // Там же. – 6. – С. 465–481.
- Брюсов В.Я. Современные соображения // Там же. – Т. 6. – С. 110–111.
- Брюсов В.Я. Юному поэту // Там же. – Т. 1. – С. 99.
- Брюсов В.Я. Юпитер Поверженный // Там же. – Т. 5. – С. 411–542.
- Вагнер Р. Искусство и революция // Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 107–141.
- Вагнер Р. Музыка будущего // Там же. – С. 494–539.
- Вагнер Р. О назначении оперы // Там же. – С. 540–566.
- Вагнер Р. Опера и драма // Там же. – С. 262–493.
- Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Там же. – С. 142–261.
- Валентинов Н. Брюсов и Эллис // Воспоминания о серебряном веке. – М.: Республика, 1993. – С. 46–64.
- Ван де Вельде А. Очищение искусства // Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1972. – С. 83–84.
- Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. – 404 с.
- Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения: статья вторая // Русская литература XX века: 1890–1910. – М.: Мир, б.г. – Кн. 6. – С. 209–240.
- Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения: статья первая // Русская литература XX века: 1890–1910. – М.: Мир, 1914. – Кн. 1. – С. 1–54.
- Виноградов С.А. О странном журнале, его талантливых сотрудниках и московских пирах // Воспоминания о серебряном веке. – М.: Республика, 1993. – С. 430–439.
- Вислова А.В. На грани игры и жизни: (Игра и театральность в художественной жизни России «серебряного века») // Вопросы философии. – 1997. – № 12. – С. 28–38.
- Волошин М. История моей души. – М.: Аграф, 1999. – 480 с.
- Волынский А.Л. Декадентство и символизм // Северный вестник. – 1896. – № 12. – С. 247–255.
- Волынский А.Л. Литературные заметки // Там же. – 1893. – № 3. – С. 108–141.
- Воровский В.В. В кривом зеркале // Воровский В.В. Эстетика. Литература. Искусство. – М.: Искусство, 1975. – С. 202–205.
- Воровский В.В. В ночь после битвы // Там же. – С. 172–188.
- Воровский В.В. О «буржуазности» модернистов // Там же. – С. 188–196.
- Врубель А.А. Воспоминания // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. – Л.: Искусство, 1976. – С. 145–154.
- Врубель М.А. Письмо к А.А. Врубель от декабря 1887 года // Там же. – С. 50–51.
- Выготский Л.С. История развития высших психических функций // Выготский Л.С. Развитие высших психических функций. – М.: Изд-во Акад. пед. наук, 1960. – С. 13–223.
- Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма (Фр. Шлегель. Новалис). – М.: Наука, 1978. – 288 с.
- Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлейермахер. – М.: Наука, 1989. – 160 с.

- Гальцева Р. Философские идеи «серебряного века» // Культурология: XX век. — М.: Би., 1998. — Вып. III (7): Социология культуры и искусства. — С. 110–133.
- Гачев Г.Д. Литература и философия на рубеже XIX–XX вв. // На рубеже веков. — М.: ИСБ, 1989. — С. 24–33.
- Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре. — М.: Искусство, 1981. — 246 с.
- Гейне Г. Романтическая школа // Собрание сочинений: В 10 т. — М.: ГИХЛ, 1958. — Т. 6. — С. 143–277.
- Герасимов Ю.К. Русский символизм и фольклор // Русская литература. — 1985. — № 1. — С. 95–100.
- Герцык Е. Волошин // Воспоминания о серебряном веке. — М.: Республика, 1993. — С. 223–235.
- Гиппиус Вл. Александр Добролюбов // Русская литература XX века: 1890–1910. — М.: Мир, 1914. — Кн. 1. — С. 272–287.
- Гиппиус З. Об Александре Добролюбов // Воспоминания о серебряном веке. — М.: Республика, 1993. — С. 19–20.
- Гиппиус-Мережковская З.Н. Дмитрий Мережковский // Серебряный век: Мемуары. — М.: Известия, 1990. — С. 15–110.
- Городецкий С.М. Глухое время // Городецкий С.М. Жизнь неукротимая: Статьи. Очерки. Воспоминания. — М.: Современник, 1984. — С. 81–83.
- Горький М. Поль Верлен и декаденты // Собрание сочинений: В 16 т. — М.: Правда, 1979. — Т. 16. — С. 181–194.
- Гофман М. Романтизм, символизм и декадентство // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. — СПб.: М.: М.О. Вольф, 1908. — С. 1–34.
- Гофман Н. Петербургские воспоминания // Воспоминания о серебряном веке. — М.: Республика, 1993. — С. 367–378.
- Григорян К.Н. Верлен и русский символизм // Русская литература. — 1971. — № 1. — С. 111–120.
- Гумилев Н.С. Письмо о русской поэзии // Аполлон. — 1914. — № 1–2. — С. 127–128.
- Гуревич А.М. О типологических особенностях русского романтизма // К истории русского романтизма. — М.: Наука, 1973. — С. 505–525.
- Гурмон Р. де. Книга масок. — Томск: Водолей, 1996. — 224 с.
- Гюнтер И. Жизнь в восточном ветре // Жизнь Николая Гумилева: Воспоминания современников. — Л.: Изд-во международного фонда истории науки, 1991. — С. 49–57.
- Давыдов Ю.Н. Освальд Шпенглер и судьбы романтического мирозерцания // Проблемы романтизма. — М.: Искусство, 1971. — С. 229–303.
- Дефье О.Д. Мережковский: преодоление декаданса. — М.: Мегатрон, 1999. — 125 с.
- Дмитриев В. ПоЭТИКА: (Этюды о символизме). — СПб.: СПб. филиал журнала «Юность», 1993. — 183 с.
- Дуденков В.Н. Философия веховства и модернизм: Критика антигуманизма и эстетизма в России рубежа XX века. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. — 159 с.
- Дымов О. Александр Михайлович Добролюбов // Воспоминания о серебряном веке. — М.: Республика, 1993. — С. 21–23.

- Емельянов Б.В., Новиков А.И. Русская философия серебряного века. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1995. — 283 с.
- Емельянова Т.П. О некоторых социально-психологических особенностях восприятия романтизма русской читающей публикой 20–30-х годов XIX века // Романтизм: эстетика и творчество. — Тверь: Изд-во Твер. ун-та, 1994. — С. 61–67.
- Ермилова Е.В. Поэзия «теургов» и принцип «верности вещам» // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. — М.: Наука, 1975. — С. 187–206.
- Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. — М.: Наука, 1989. — 176 с.
- Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. — СПб.: Аксиома: Новатор, 1996. — XL + 232 с.
- Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — С. 106–133.
- Зайцев Б. Победенный // Воспоминания о серебряном веке. — М.: Республика, 1993. — С. 171–173.
- Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи: Материалы по истории русской музыки и литературы. — М.: М. и С. Сабашниковы, 1919. — Т. 6, ч. 2. — С. 97–209.
- Захарова Н.А. Об одной из попыток модернизации православной философии истории // Философский анализ явлений духовной культуры (теоретический и исторический аспекты). — М.: Изд-во МГУ, 1984. — С. 58–64.
- Зеньковский В.В. История русской философии. — Л.: Эго, 1991. — Т. 2, ч. 2. — 269 с.
- Иванов В., Гершензон М. Переписка из двух углов // Иванов В.И. Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. — С. 113–136.
- Иванов В.И. Вагнер и Дионисово действо // Иванов В.И. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. — СПб.: Оры, 1909. — С. 65–69.
- Иванов В.И. Две стихии в современном символизме // Там же. — С. 247–308.
- Иванов В.И. Заветы символизма // Иванов В.И. Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. — С. 180–190.
- Иванов В.И. Легион и соборность // Там же. — С. 96–101.
- Иванов В.И. Мысли о символизме // Там же. — С. 191–198.
- Иванов В.И. Ницше и Дионис // Иванов В.И. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. — СПб.: Оры, 1909. — С. 1–20.
- Иванов В.И. О веселом ремесле и умном веселии // Там же. — С. 220–246.
- Иванов В.И. О границах искусства // Иванов В.И. Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. — С. 199–217.
- Иванов В.И. Поэт и Чернь // Иванов В.И. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. — СПб.: Оры, 1909. — С. 31–42.
- Иванов В.И. Предчувствия и предвестия // Там же. — С. 189–219.
- Иванов В.И. Споры // Там же. — С. 338–376.
- Иванов В.И. Эллинская религия страдающего бога. — СПб.: Оры, 1909. — 283 с.
- Иванова Е.В. «Северный вестник» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века: 1890–1904: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. — М.: Наука, 1982. — С. 91–128.

- Иванова Е.В. Русский модернизм и литературный процесс конца XIX — начала XX века // Российский литературоведческий журнал. — 1994. — № 5/6. — С. 17–38.
- Иванова Е.В. Самоопределение раннего символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. — М.: Наука, 1975. — С. 171–186.
- Ивонин Ю.П. Между гармонией и восстанием: (Проблема социального идеала в русской философии «серебряного века»). — Новосибирск: Б.и., 1997. — 200 с.
- Ивонин Ю.П. Русская философия «серебряного века». — Новосибирск: Б.и., 1995. — 62 с.
- Ильев С.П. Русский символистский роман: аспекты поэтики. — Киев: Лыбидь, 1991. — 168 с.
- Исаев И. Русская буржуазная культура начала XX века: эстетические тенденции и тупики развития // Социально-культурный контекст искусства: историко-теоретический анализ. — М.: Б.и., 1987. — С. 134–152.
- Исупов К.Г. Русская эстетика истории. — СПб.: Изд-во ВГК, 1992. — 156 с.
- Казин А.Л. Неоромантическая философия художественной культуры (к характеристике мировоззрения русского символизма) // Вопросы философии. — 1980. — № 7. — С. 143–154.
- Кантор К. Красота и польза: Социологические вопросы материально-художественной культуры. — М.: Искусство, 1967. — 279 с.
- Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. — М.: Медиум, 1992. — 336 с.
- Карельский А.В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. — М.: Сов. писатель, 1990. — 400 с.
- Касьянова К. О русском национальном характере. — М.: ИНМЭ, 1994. — 367 с.
- Келдыш Ю.В. Между традицией и модерном // История русской музыки: В 10 т. — М.: Музыка, 1997. — Т. 10А: Конец XIX — начало XX века. — С. 217–273.
- Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу: (Становление греческой философии). — М.: Мысль, 1972. — 312 с.
- Кириченко Е.И. Модерн. К вопросу об истоках и типологии // Советское искусствознание '78. — М.: Сов. художник, 1979. — Вып. 1. — С. 249–283.
- Киселев М.Ф. Мария Васильевна Якунчикова: 1870 — 1902. — М.: Искусство, 1979. — 191 с.
- Киселев М.Ф., Яковлев Д.Е. Дневник М.В. Якунчиковой: 1890–1892 // Памятники культуры: Новые открытия — 1996. — М.: Наука, 1998. — С. 469–498.
- Климентов А. Романтизм и декадентство: Философия и психология романтизма как основа декадентства (символизма). — Одесса: Тип. Л. Нитче, 1913. — 213 с.
- Коган А.Б. Декадентство в жизни и искусстве (Заметки философа о кризисе буржуазной культуры). — М.: Политиздат, 1966. — 128 с.
- Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры. — М.: Аспект-Пресс, 1997. — 687 с.
- Кондаков И.В. Русский символизм // Культурология. XX век: Энциклопедия. — СПб.: Университетская книга: ООО «Алетейя», 1998. — Т. 2. — С. 203–206.
- Кондаков И.В., Корж Ю.В. Символизм // Там же. — С. 201–203.

- Коневской (Ореус) И. Мечты и думы: Стихотворения и проза. — Томск: Водолей, 2000. — 640 с.
- Корецкая И.В. «Аполлон» // Корецкая И.В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. — М.: Радикс, 1995. — С. 324–375.
- Крейд В. Встречи с серебряным веком // Воспоминания о серебряном веке. — М.: Республика, 1993. — С. 5–16.
- Кристиан Д. Символисты и декаденты. — М.: Искусство, 2000. — 90 с.
- Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. — М.: Изобразительное искусство, 1994. — 272 с.
- Кувакин В.А. Религиозная философия в России. — М.: Мысль, 1980. — 309 с.
- Кузнецова О.А. Дискуссия о состоянии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова»: обсуждение доклада Вячеслава Иванова // Русская литература. — 1990. — № 1. — С. 200–207.
- Курияновский П.В. Из истории раннего русского символизма: Символисты и журнал «Северный вестник» // Русская литература XX века (дооктябрьский период). — Калуга: Б.и., 1968. — Сб. 1. — С. 149–173.
- Курияновский П.В. Поэты-символисты в журнале «Северный вестник» // Русская советская поэзия и стиховедение. — М.: Изд-во МОПИ им. Н.К. Крупской, 1969. — С. 113–135.
- Курченко В.А. Искусство и миф в эстетике Вячеслава Иванова // Философский анализ явлений духовной культуры (теоретический и исторический аспекты). — М.: Изд-во МГУ, 1984. — С. 104–112.
- Кутлуни А.Г., Малышев М.А. Эстетизм как способ понимания жизни в философии Ницше // Философские науки. — 1990. — № 9. — С. 67–76.
- Лавров А.В. [Вступительная статья, публикация и комментарии к переписке Г.И. Чулкова с Блоком] // Литературное наследство. — М.: Наука, 1987. — Т. 92: А.Блок. Новые материалы и исследования. — Кн. 4. — С. 370–394.
- Лавров А.В. «Труды и дни» // Русская литература и журналистика начала XX века (1905–1917). — М.: Наука, 1984. — С. 191–211.
- Лавров А.В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. — Л.: Наука, 1978. — С. 137–170.
- Лапшин И.И. Заветные думы Скрябина. — Пг.: Мысль, 1922. — 38 с.
- Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М.: Музыка, 1991. — 166 с.
- Леви-Брюль Л. Первобытное мышление // Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. — М.: Педагогика-Пресс, 1994. — С. 5–372.
- Леви-Строс К. Неприрученная мысль // Леви-Строс К. Первобытное мышление. — М.: Республика, 1994. — С. 111–336.
- Леденев А.В. Русские литературные объединения конца XIX — начала XX века в литературном движении эпохи // Вестн. Моск. ун-та. Филология. — 1985. — № 1. — С. 12–20.
- Ликова Р. Проблемы на европейския символизм. — София: Наука и изкуство, 1984. — 572 с.
- Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. — М.: Политиздат, 1991. — С. 21–186.
- Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Искусство, 1976. — 367 с.

- Лосев А.Ф. Русская философия // Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. — М.: Сов. писатель, 1990. — С. 68—101.
- Лосский Н.О. Характер русского народа // Лосский Н.О. Условия абсолютного добра. — М.: Политиздат, 1991. — С. 238—360.
- Лотман Ю.М. Асимметрия и диалог // Труды по знаковым системам. — Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1983. — Т. 16. — С. 15—30.
- Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. — М.: Языки культуры, 1996. — 448 с.
- Лотман Ю.М. Культура и взрыв. — М.: Гнозис: Прогресс, 1992. — 272 с.
- Лотман Ю.М. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. — Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1971. — Т. 5. — С. 167—176.
- Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. — Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1971. — Т. 5. — С. 144—166.
- Луначарский А.В. Борьба с мародерами // Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Художественная литература, 1963. — Т. 1. — С. 425—429.
- Луначарский А.В. В. Брюсов и революция // Там же. — Т. 1. — С. 440—455.
- Луначарский А.В. В.Я. Брюсов // Там же. — Т. 1. — С. 430—439.
- Луначарский А.В. Искусство и его новейшие формы // Там же. — Т. 7. — С. 341—371.
- Луначарский А.В. Леонид Андреев: Социальная характеристика // Там же. — Т. 1. — С. 418—424.
- Мазеев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. — М.: Наука, 1992. — 324 с.
- Маковский С.К. На Парнасе серебряного века. — М.: XXI век — Согласие, 2000. — 557 с.
- Маковский С.К. Портреты современников. — М.: XXI век — Согласие, 2000. — 445 с.
- Маковский С.К. Силуэты русских художников. — М.: Республика, 1999. — 382 с.
- Максимов Д.Е. «Новый путь» // Евгеньев-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики. — Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. — С. 129—254.
- Максимов Д.Е. «Северный вестник» и символисты // Евгеньев-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики. — Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. — С. 85—128.
- Максимов Д.Е., Помирный Р.Е. Примечания // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М.: Худож. лит., 1975. — Т. 6. — С. 573—646.
- Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. — М.: Языки культуры, 1997. — 217 с.
- Мандельштам А.И. Серебряный век: русские судьбы. — СПб.: Предприниматель Громов А.А., 1996. — 320 с.
- Мандельштам О.Э. <Скрябин и христианство> // Сочинения: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1990. — Т. 2. — С. 157—161.
- Мандельштам О.Э. Выпад // Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. — Т. 3. — С. 409—412.
- Манн Т. Доктор Фаустус // Собрание сочинений: В 10 т. — М.: Гослитиздат, 1960. — Т. 5. — 695 с.

- Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. — М.: Аспект-Пресс, 1995. — 384 с.
- Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. — М.: Наука, 1976. — 375 с.
- Манторов Г.В. Философские основы русского символизма: (К постановке вопроса) // Учен. зап. МГПИ им. В.И. Ленина. — 1970. — Вып. 372. — С. 58—76.
- Маркс К. Письмо к Ф. Энгельсу от 25 марта 1868 года // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. — М.: Политиздат, 1964. — Т. 32. — С. 43—46.
- Масленников И.О. Философия культуры Вячеслава Иванова. — Тверь: Изд-во Твер. ун-та, 1999. — 42 с.
- Мейерхольд В.Э. Edward Gordon Craig // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. — М.: Искусство, 1968. — Ч. 1: 1891—1917. — С. 167—169.
- Мейерхольд В.Э. К истории и технике театра // Там же. — С. 105—142.
- Мейерхольд В.Э. Письмо к А.П. Чехову от 18 апреля 1901 года // Там же. — С. 82—83.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М.: Наука, 1976. — 407 с.
- Мережковский Д.С. Автобиографическая заметка // Полное собрание сочинений: В 24 т. — М.: И.Д. Сытин, 1914. — Т. 24. — С. 105—116.
- Мережковский Д.С. Грядущий Хам // Там же. — Т. 14. — С. 5—39.
- Мережковский Д.С. Декадентство и общественность // Весы. — 1906. — № 5. — С. 30—35.
- Мережковский Д.С. Земля во рту // Полное собрание сочинений: В 24 т. — М.: И.Д. Сытин, 1914. — Т. 15. — С. 167—178.
- Мережковский Д.С. Конь бледный // Там же. — Т. 15. — С. 15—32.
- Мережковский Д.С. Л.Толстой и Достоевский: Исследования. Жизнь и творчество // Там же. — Т. 9, ч. 1. — 152 с.
- Мережковский Д.С. Меч // Там же. — Т. 13. — С. 5—35.
- Мережковский Д.С. Мистическое движение нашего века // Мережковский Д.С. Акрополь. — М.: Книжная палата, 1991. — С. 172—179.
- Мережковский Д.С. О новом религиозном действии: (Открытое письмо Н.А. Бердяеву) // Полное собрание сочинений: В 24 т. — М.: И.Д. Сытин, 1914. — Т. 14. — С. 166—187.
- Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Там же. — Т. 18. — С. 175—275.
- Мережковский Д.С. Реформация или революция? // Там же. — Т. 16. — С. 83—93.
- Мережковский Д.С. Св. София // Там же. — Т. 14. — С. 152—165.
- Мережковский Д.С. Символы: (Песни и поэмы) // Там же. — Т. 23. — 272 с.
- Мережковский Д.С. Смерть богов (Юлиан Отступник) // Там же. — Т. 1. — 336 с.
- Мережковский Д.С. Теперь или никогда // Там же. — Т. 14. — С. 116—144.
- Минский Н. [Предисловие к переводу пьесы М. Метерлинка «Слепые»] // Северный вестник. — 1894. — № 5. — С. 229—230.
- Минский Н.М. При свете совести: Мысли и мечты о смысле жизни. — СПб.: Б.и., 1890. — XVIII + 261 с.
- Минский Н.М. Религия будущего: (Философские разговоры). — СПб.: Изд-во М.В. Пирожкова, 1905. — 304 с.
- Миниц З.Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство. — М.: Наука, 1980. — Т. 92: А. Блок: Новые материалы и исследования. — Кн. 1. — С. 98—172.

- Миниц З.Г. Л.Д. Семенов-Тянь-Шанский и его «Записки» // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1977. — Вып. 414. — С. 102–108.
- Миниц З.Г. Об эволюции русского символизма: (К постановке вопроса: тезисы) // Блоковский сборник. — Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1986. — Т. 7. — С. 7–24.
- Миниц З.Г. Статья Н. Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1989. — Вып. 857. — С. 44–57.
- Михайловский Н.К. Декаденты, символисты, маги и проч. // Полное собрание сочинений. — СПб.: Изд. Н.К. Михайловского, 1909. — Т. 7. — Стб. 512–520.
- Михайловский Н.К. Еще о декадентах, символистах и магах // Там же. — Стб. 546–589.
- Михайловский Н.К. Макс Нордау о вырождении // Там же. — Стб. 494–513.
- Михайловский Н.К. Русское отражение французского символизма // Там же. — Стб. 519–547.
- Молок Ю.А. «Словарь символов» Павла Флоренского // Сов. искусствознание. — М.: Сов. художник, 1990. — Вып. 26. — С. 322–344.
- «Мэонизм» Н.М. Минского в сжатом изложении автора // Русская литература XX века: 1890–1910. — М.: Мир, 1914. — Кн. 1. — С. 364–368.
- Недошивин Г.А. Опыт искусства архаических эпох в художественной культуре XX века // Сов. искусствознание. — М.: Сов. художник, 1986. — Вып. 20. — С. 494–515.
- Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX в. — М.: Искусство, 1991. — 395 с.
- Некрасов Н.А. Поэт и гражданин // Полное собрание сочинений: В 15 т. — Л.: Наука, 1981. — Т. 2. — С. 5–13.
- Некрасова Е.А. Неосуществленный замысел 1920-х годов создания «Symbolarium'a» (Словаря символов) и его первый выпуск «Точка» // Памятники культуры: Новые открытия: 1982. — Л.: Наука, 1984. — С. 99–115.
- Нива Ж. Русский символизм // История русской литературы: XX век: Серебряный век. — М.: Прогресс-Литера, 1995. — С. 73–106.
- Никольская Т.Л. Творческий путь Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1988. — Вып. 813. — С. 123–136.
- Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки: Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 1: Литературные памятники. — С. 57–157.
- Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов // Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 1: Литературные памятники. — С. 231–490.
- Обломиевский Д.Д. Французский символизм. — М.: Наука, 1973. — 303 с.
- Орлов В. Комментарии // Блок А.А. Собрание сочинений: В 2 т. — М.: ГИХЛ, 1955. — Т. 2. — С. 749–839.
- Пайман А. История русского символизма. — М.: Республика, 2000. — 415 с.
- Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. — 208 с.
- Пигулевский В.О., Мирская Л.А. Символ и ирония: (Опыт характеристики романтического мирозерцания). — Кишинев: Штиинца, 1990. — 168 с.
- Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову: 1894–1896: (К истории раннего символизма). — М.: ГАХН, 1927. — 81 с.

- Письма Андрея Белого и Валерия Брюсова в собрании Амхерстского центра русской культуры // Памятники культуры: Новые открытия — 1996. — М.: Наука, 1998. — С. 45–58.
- Плеханов Г.В. Евангелие от декадана // Соколов А.Г., Михайлова М.В. Русская литературная критика конца XIX — начала XX века: Хрестоматия. — М.: Высш. шк., 1982. — С. 74–79.
- Плеханов Г.В. Искусство и общественная жизнь // Избранные философские произведения: В 5 т. — М.: Соцэкгиз, 1958. — Т. 5. — С. 686–748.
- Плеханов Г.В. История русской общественной мысли. — М.; Л.: Госиздат, 1925. — Кн. 1. — 363 с.
- Погорелова Б. «Скорпион» и «Весы» // Воспоминания о серебряном веке. — М.: Республика, 1993. — С. 312–321.
- Погорелова Б. Валерий Брюсов и его окружение // Воспоминания о серебряном веке. — М.: Республика, 1993. — С. 24–45.
- Поликаров В.Ф. Философские предпосылки творчества А. Иванова // Сов. искусствознание '78. — М.: Сов. художник, 1979. — С. 177–199.
- Поспелов Г.Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России. — М.: Наука, 1999. — 128 с.
- Правовверова Л.Л. Послесловие к Театру-студии на Поварской // Памятники культуры: Новые открытия — 1996. — М.: Наука, 1998. — С. 143–168.
- Прокофьев В.Н. Постимпрессионизм. — М.: Искусство, 1973. — 38 с.
- Прянишникова М., Томпакова О. Летопись жизни и творчества А.Н. Скрябина. — М.: Музыка, 1985. — 295 с.
- Пульхитрудова Е.М. Литературная теория декабристского романтизма в 30-е годы XIX века // Проблемы романтизма. — М.: Искусство, 1967. — С. 239–292.
- Пяст В. Встречи. — М.: Новое литературное обозрение, 1997. — 413 с.
- Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. — СПб.: Наука, 1992. — 672 с.
- Радлов Э.Л. Философия Н.М. Минского // Русская литература XX века: 1890–1910. — М.: Мир, 1914. — Кн. 1. — С. 404–409.
- Раздольская В.И. Искусство Франции второй половины XIX века. — Л.: Искусство, 1981. — 319 с.
- Рапацкая Л.А. Русская художественная культура. — М.: ВЛАДОС, 1998. — 608 с.
- Рассел Б. История западной философии. — Новосиб.: Изд-во Новосиб. ун-та, 1997. — 815 с.
- Ревалд Дж. Постимпрессионизм. — Л.; М.: Искусство, 1962. — 436 с.
- Редько А.Е. Литературно-художественные искания в конце XIX — начале XX вв. — Л.: Сеятель, 1924. — 229 с.
- Рицци Д. Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России: Избранные страницы. — М.: Радикс, 1993. — С. 117–136.
- Ришар Л. Эпоха символизма // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. — М.: Республика, 1998. — С. 333–384.
- Розанов В.В. Опадавшие листья: Лирико-философские записки. — М.: Современник, 1992. — 543 с.
- Рок Н. Из Москвы: Интервью с Валерием Брюсовым // Новости дня. — 1895. — 18 нояб.

- Ронен О. Символика Михаила Кузмина в связи с его концепцией книги жизни // Культура русского модернизма. — М.: Наука, 1993. — С. 291–298.
- Рубцова В.В. А.Н. Скрябин. — М.: Музыка, 1989. — 447 с.
- Руднев В.П. Словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 1997. — 384 с.
- Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. — М.: Наука, 1969. — 526 с.
- Рылеев К.Ф. Войнаровский // Сочинения. — Л.: Худож. лит., 1987. — С. 162–199.
- Рындина Л. Ушедшее // Воспоминания о серебряном веке. — М.: Республика, 1993. — С. 412–429.
- Сабанеев Л. Мои встречи: «Декаденты» // Воспоминания о серебряном веке. — М.: Республика, 1993. — С. 343–353.
- Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — 320 с.
- Сарабьянов Д.В. К вопросу о символизме в русской живописи конца XIX — начала XX века // Вестн. МГУ. — История. — 1982. — № 3. — С. 34–46.
- Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. — М.: Сов. художник, 1980. — 262 с.
- Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900 — начала 1910-х годов. — М.: Искусство, 1971. — 144 с.
- Сарабьянов Д.В. Стилль модерн: Истоки. История. Проблемы. — М.: Искусство, 1989. — 294 с.
- Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. — 320 с.
- Свасьян К.А. Проблема символа в современной философии. — Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1980. — 226 с.
- Свасьян К.А. Философия символических форм Кассирера. — Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1989. — 238 с.
- Святополк-Мирский Д. Памяти гр. В.А. Комаровского // Воспоминания о серебряном веке. — М.: Республика, 1993. — С. 260–263.
- Семенов Л.Д. Записки / Публ. З.Г. Минц, Э. Шубина // Учен. зап. Тарт. ун-та. — 1977. — Вып. 414. — С. 109–196.
- Символисты о символизме: Федор Сологуб, Георгий Чулков, Вячеслав Иванов // Заветы. — 1914. — № 2. — С. 71–84.
- Скрипкина В.А. «Мира невольник»: (о поэзии Сергея Соловьева) // Российский литературоведческий журнал. — 1994. — № 5–6. — С. 105–119.
- Скрябин А.С. Письмо к М.К. Морозовой от 18 апреля 1906 года // Скрябин А.Н. Письма. — М.: Музыка, 1965. — С. 422–423.
- Смирнова Л.А. Единство духовных устремлений в литературе серебряного века // Российский литературоведческий журнал. — 1994. — № 5 — 6. — С. 3–16.
- Соловьев В.С. «Милый друг, иль ты не видишь...» // Соловьев В.С. Чтения о богочеловечестве: Статьи; Стихотворения и поэмы; Из «Трех разговоров»: Краткая повесть об Антихристе. — СПб: Худож. лит., 1994. — С. 390.
- Соловьев В.С. Красота в природе // Там же. — С. 204–245.
- Соловьев В.С. Мир Востока и Запада // Сочинения: В 2 т. — М.: Правда, 1989. — Т. 2. — С. 602–605.
- Соловьев В.С. Русские символисты // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. — М.: Искусство, 1991. — С. 506–517.

- Соловьев В.С. Смысл любви // Там же. — С. 99–160.
- Соловьев В.С. Три силы // Избранное. — М.: Сов. Россия, 1990. — С. 41–60.
- Соловьев С. Символизм и декадентство // Весы. — 1909. — № 5. — С. 53–56.
- Сологуб Ф.К. Искусство наших дней // Русская мысль. — 1915. — № 12. — Отд. 2. — С. 35–62.
- Сологуб Ф.К. Мелкий бес. — Томск: Кн. изд-во, 1990. — 288 с.
- Сологуб Ф.К. Творимая легенда. — М.: Современник, 1991. — 574 с.
- Степанов Н.Л. Иван Коневской: Поэт мысли // Литературное наследство. — М.: Наука, 1987. — Т. 92: Александр Блок. — Кн. 4. — С. 179–202.
- Степун Ф.А. Памяти Андрея Белого // Воспоминания о серебряном веке. — М.: Республика, 1993. — С. 191–202.
- Степун Ф.А. Россия накануне 1914 года // Вопросы философии. — 1992. — № 9. — С. 85–120.
- Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. — М.: Искусство, 1988. — 285 с.
- Стерноу С.А. Арт Нуво: Дух прекрасной эпохи. — Минск: Белфакс-издатгрупп, 1997. — 128 с.
- Тамручи Н.О. Проблема мифологизма в творчестве М.А. Врубеля: авторские мифы // Сов. искусствознание '82. — М.: Сов. художник, 1983. — Вып. 1. — С. 92–119.
- Тертерян И.А. Романтизм как целостное явление // Тертерян И.А. Человек мифотворящий. — М.: Сов. писатель, 1988. — С. 14–50.
- Тибанова А.К. Критика религиозно-идеалистической эстетики веховцев: Автореф. дис... канд. филос. наук. — М.: МИНХ, 1971. — 26 с.
- Толмачев В.М. Декаданс: опыт культурологической характеристики // Вестн. МГУ. — Филология. — 1991. — № 5. — С. 18–28.
- Толмачев В.М. Творимая легенда // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. — М.: Республика, 1998. — С. 390–398.
- Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Полное собрание сочинений: В 90 т. — М.: Гослит, 1951. — Т. 30. — С. 27–203.
- Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественных наук в древности. — М.: Наука, 1982. — С. 8–40.
- Три письма В.А. Комаровского к Н.О. Лернеру / Публ. В.Н. Топорова // Серебряный век в России: Избранные страницы. — М.: Радикс, 1993. — С. 153–166.
- Троицкий В.Ю. О типологии, национальном своеобразии и мировом значении русского романтизма: к постановке вопроса // Романтизм: Открытия и традиции. — Калинин: Изд-во Калинин. ун-та, 1988. — С. 74–86.
- Тураев С.В. От Просвещения к романтизму. — М.: Наука, 1983. — 255 с.
- Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — 248 с.
- Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. — М.: Искусство, 1981. — 552 с.
- Тэрнер В. Символы в африканском ритуале // Тэрнер В. Символ и ритуал. — М.: Наука, 1983. — С. 32–46.
- Уайтхед А.Н. Символизм, его смысл и воздействие. — Томск: Водолей, 1999. — 64 с.

- Успенский Б.А. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М.: Гнозис, 1994. — С. 265–278.
- Федоров А.А. Идеино-эстетические аспекты развития английской прозы (70 – 90-е гг. XIX века). — Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. — 188 с.
- Федоров А.А. Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. — Уфа: Изд-во Башкир. ун-та, 1993. — 152 с.
- Флоренский П.А. Symbolarium: (Словарь символов) // Труды по знаковым системам. — Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1971. — Т. 5. — С. 521–527.
- Флоровский Г. Пути русского богословия. — Вильнюс: Б.и., 1991. — 601 с.
- Франк С.Л. Сущность и ведущие мотивы русской философии // Философские науки. — 1990. — № 5. — С. 81–91.
- Хансен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: Ранний символизм. — СПб.: Академ. проект, 1999. — 507 с.
- Хансен-Леве О. Концепции «жизнетворчества» в русском символизме начала века // Блоковский сборник. — Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1998. — Т. 14. — С. 57–85.
- Хейзинга Й. Осень средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах. — М.: Наука, 1988. — 539 с.
- Хлебников В. Закон поколений // Хлебников В. Творения. — М.: Сов. писатель, 1986. — С. 648–652.
- Хлебников В. Наша основа // Там же. — С. 624 – 632.
- Хлебников В. Спор о первенстве // Там же. — С. 646–648.
- Ходасевич В. Московский литературно-художественный кружок // Воспоминания о серебряном веке. — М.: Республика, 1993. — С. 389–393.
- Ходасевич В. Некрополь // Серебряный век: Мемуары. — М.: Известия, 1990. — С. 177–227.
- Хоружий С.С. Философский символизм П. Флоренского и его жизненные истоки // Хоружий С.С. После перерыва: Пути русской философии. — СПб.: Алетейя, 1994. — С. 100–130.
- Цвик И.Я. Религия и декадентство в России: (Методологические аспекты социально-философской критики). — Кишинев: Штиинца, 1985. — 191 с.
- Чаадаев П.Я. Философические письма // Сочинения. — М.: Правда, 1989. — С. 15–138.
- Черубина де Габриак. Исповедь. — М.: Аграф, 1998. — 384 с.
- Чистякова Э. Проблема искусства в эстетике символизма // Социально-культурный контекст искусства: историко-теоретический анализ. — М.: Б. и., 1987. — С. 152–162.
- Чулков Г.И. Годы странствий. — М.: Федерация, 1930. — 397 с.
- Чулков Г.И. О Мистическом Анархизме. — М.: Факелы, 1906. — 80 с.
- Шиллер И.Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Собрание сочинений: В 7 т. — М.: ГИХЛ, 1957. — Т. 6. — С. 251–356.
- Эллис. Кризис современного театра // Весы. — 1908. — № 9. — С. 63–66.
- Эллис. Русские символисты. — Томск: Водолей, 1998. — 288 с.
- Эллис (Кобылинский Л.). Неизданное и несобранное. — Томск: Водолей, 2000. — 480 с.

- Энгельс Ф. Письмо к Г.В. Плеханову от 26 февраля 1895 года // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. — М.: Политиздат, 1966. — Т. 39. — С. 343–345.
- Эрлих В. Русский формализм: история и теория. — СПб.: Академический проект, 1996. — 352 с.
- Эткинд А. Культура против природы: психология русского модерна // Октябрь. — 1993. — № 7. — С. 168–192.
- Эткинд А. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. — М.: Гарант, 1996. — 413 с.
- Эткинд А. Хлыст (секты, литература и революция). — М.: Новое литературное обозрение, 1998. — 688 с.
- Эткинд А. Эрос невозможного: История психоанализа в России. — М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994. — 376 с.
- Эткинд Е. Единство «серебряного века» // Звезда. — 1989. — № 12. — С. 185–194.
- Юнг К.Г. Подход к бессознательному // Юнг К.Г. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. — С. 23–94.
- Юнг К.Г. Проблема души современного человека // Там же. — С. 203–222.
- Юрьева З. Творимый космос у Андрея Белого. — СПб.: Дм. Буланин, 2000. — 115 с.
- Юшкевич А.П., Алексеев П.В. П.С. Юшкевич: личность и философские взгляды // Философские науки. — 1990. — № 9. — С. 77–84.
- Якобсон А. Конец трагедии. — Вильнюс; М.: Весть, 1992. — 200 с.
- Яроцинский Ст. Дебюсси, импрессионизм и символизм. — М.: Прогресс, 1978. — 232 с.
- Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. — М.: Политиздат, 1991. — С. 28–286.
- Berlin Is. The Roots of Romanticism. — Princeton: Princeton University Press, 1999. — 160 p.
- Cohen J.-L. Introduction // Russian Modernism. — Santa-Monica: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997. — P. 5 – 20.
- Fleming W. Arts and Ideas. — New York: Holt, Rinehartan and Winston, 1961. — XIII + 797 p.
- Hutchings St.C. Russian Modernism: The Transfiguration of the Everyday. — Cambridge: Cambridge University Press, 1996. — 220 p.
- Verlain P. Art poetique // Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака. — М.: Радуга, 1990. — 454 с.

К ИСТОРИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

КРАТКАЯ ЛЕТОПИСЬ 1892

21 октября Д.С. Мережковский прочел в Русском литературном обществе в Петербурге публичную лекцию «О причинах упадка русской литературы», повторенную им 8 декабря. Впоследствии с этим событием стали связывать начало истории символизма в России, более того — всей культурной эпохи Серебряного века. В том же году вышел стихотворный сборник Д. Мережковского под знаменательным заглавием «Символы». Новое веяние в русской культуре обрело самоназвание и подверглось теоретическому осмыслению.

Однако эти культурные процессы имели свою предысторию. 29 августа 1884 года в киевской газете «Заря» была опубликована статья Н. Минского «Старинный спор», расцениваемая сегодня как один из первых манифестов русского декаданса. Начиная с воспевания идеалов позднего народничества, Минский одним из первых открыто порвал с политическим радикализмом, объявил войну утилитаризму 60-х годов во имя автономии искусства и занялся поисками новых путей его развития. Статья во многом предваряла идеи символизма (апология эстетики, мысль о жизнепреображающих потенциях искусства, пафос творческой индивидуальности). Символисты впоследствии дополнили эстетизм Минского соловьевской идеей Красоты, спасающей мир. Появлению статьи предшествовала бурная полемика на страницах газеты «Заря» между сторонниками позитивистско-утилитарного подхода к художественному творчеству и апологетами теории «чистого искусства»¹. В 1890 году в Петербурге вышла в свет книга Н.М. Минского «При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни». Этот философский

труд, выдающийся явный влияние на автора Шопенгауэра и Ницше, проникнут пафосом отрицания прежних этических, религиозных и эстетических кумиров. Вместе с тем он представил первое изложение теории «мэонизма», своеобразного религиозно-философского учения, где существенная роль отводилась искусству.

Новая эстетика в 80–90-е годы заявила о себе не только в теоретическом плане, но и в практическом. Так, К. Бальмонт издал свой первый поэтический сборник в 1890 году в Ярославле. К этому времени вполне сложился творческий метод М.А. Врубеля. Зрелые, окончательно сформировавшиеся его черты демонстрируют живописные полотна «Восточная сказка», «Девочка на фоне персидского ковра» (оба 1886) и особенно «Демон (сидящий)» (1890). Образ Демона здесь не иллюстрация к поэме Лермонтова, не воплощение европейской культурной традиции, а художественный символ мировосприятия русского человека рубежа веков.

1893

4 марта гимназист Валерий Брюсов пишет в дневнике о стремлении найти свою «путеводную звезду в тумане»: «И я ее вижу: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее принадлежать будет ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я. Да, Я»². Размышляя о необходимости обновления поэтического языка, он отмечает изменение и обогащение самой жизни, выражением которой и является поэзия. Об этом свидетельствует запись от 22 марта: «Что, если бы я вздумал на гомеровском языке писать трактат по спектральному анализу? У меня не хватило бы слов и выражений. То же, если я вздумаю на языке Пушкина выразить ощущения *Fin de siècle*! Нет, нужен символизм!»³

Знаменитая лекция Д.С. Мережковского выходит в Петербурге отдельной брошюрой под заглавием «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». В петербургском журнале «Северный вестник» начинаются систематические публикации Н. Минского, Ф. Сологуба и других символистов. Символистские черты складываются в творчестве художницы из «Мира искусства» М.В. Якунчиковой. Особенно близки к символистской

¹ См.: Минц З.Г. Статья Н. Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1989. Вып. 857. С. 44–57.

² Брюсов В. Дневники. 1891–1910. М.: М. и С. Сабашниковы, 1927. С. 12.

³ Брюсов В. Дневники. 1891–1910. С. 13.

проблематике офорты «Запах», «Смерть и цветы (Череп)», «Страх», «Непоправимое», «Недостижимое».

1894

В июне произошла первая встреча В. Брюсова с А. Добролюбовым. В дневнике этот период Брюсов назвал «неделей символизма». Эта встреча имела большое значение для становления символистских взглядов Брюсова и, по собственному его признанию, открыла для него много нового в поэзии⁴.

В Санкт-Петербурге увидела свет поэтическая книга К. Бальмонта «Под северным небом: Элегии, стансы, сонеты». В Москве тиражом 200 экземпляров издаются 1-й и 2-й выпуски альманаха «Русские символисты». Их основным автором был В. Брюсов, писавший как под своим именем, так и под многочисленными псевдонимами. В издании также принял участие А. Мировпольский. В том же году В. Брюсов выпустил и свой первый самостоятельный сборник — «Chefs d'oeuvre» («Шедевры»). Символистские опыты на первых порах получали в печати крайне негативные отзывы, раздававшиеся из всех литературных лагерей.

Альманах «Русские символисты» был немедленно высмеян Вл. Соловьевым, а несколько лет спустя гневно заклеял Л.Н. Толстым в памфлете «Что такое искусство?». Вл. Соловьев в 1894—1895 гг. поместил в «Вестнике Европы» серию рецензий с остроумными пародиями, которые, несмотря на разгромность критики, принесли символистам широкую известность⁵. По отзыву современника, «ядовитая критика Соловьева и его пародии... произвели на сестер и на меня оглушительное впечатление: символизм был уничтожен»⁶. Пародии оценил и сам Брюсов: «Читая его пародии, я искренне восхищался; слабые стороны символизма схвачены верно»⁷.

М. Врубелем создана скульптурная «Голова Демона» и панно «Испания».

⁴ См.: Брюсов В. Дневники. 1891—1910. С. 41—45.

⁵ См.: Соловьев В.С. Русские символисты // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 506—517.

⁶ Валентинов Н. Брюсов и Эллис // Воспоминания о серебряном веке. М.: Рес-публика, 1993. С. 48.

⁷ Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову. 1894—1896 гг.: (К истории раннего символизма). М.: ГАХН, 1927. С. 44.

1895

18 ноября В. Брюсов пишет: «Я думаю, я верю, я знаю, что символизм и есть поэзия, и только он; как вне православной католической церкви несть спасения, так нет поэзии вне символизма»⁸.

Издается несколько поэтических сборников символистов: «В безбрежности» К. Бальмонта, «Natura naturans. Natura naturata» А. Добролюбова, «Juvenalia» В. Брюсова, третий выпуск альманаха «Русские символисты».

Появляется символистская проза: издается роман Ф. Сологуба «Тяжелые сны», в журнале «Северный вестник» публикуется роман Д. Мережковского «Отверженный», позднее получивший заглавие «Юлиан Отступник».

М. Врубель пишет картину «Гадалка».

1896

В. Брюсов пишет статью «Апология символизма». Издаются новые стихотворные сборники Д. Мережковского, Н. Минского, Ф. Сологуба. З. Гиппиус выпускает книгу «Новые люди (рассказы и повести)». Отдельным изданием выходит роман Д.С. Мережковского «Юлиан Отступник», составивший первую часть трилогии «Христос и Антихрист».

М. Врубель оформляет интерьеры особняка З.Г. Морозовой, построенного архитектором Ф.О. Шехтелем; один из его шедевров — «готический кабинет». В эти годы путь к символизму начался в творчестве А. Голубкиной, которая создает скульптуру «Железный».

Журнал «Северный вестник» помещает статью А. Волынского «Декадентство и символизм». В ней осуществляется первая попытка разграничить два этих понятия, разница между которыми не всегда осознавалась и самими представителями символизма. В статье указывалось: «...декадентство диаметрально противоположно символизму, хотя в современной европейской литературе оба явления обозначились в один и тот же исторический момент: первое — как протест против старых философских воззрений, второе — как переработка художественных впечатлений в новом свете». Декадентство — отрицание позитивизма и материализма. Символизм —

⁸ Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову... С. 48.

объединение «в художественном изображении мира явлений с миром божества». Он открывает вечное в мире явлений и осуществляет «связь с религиозным сознанием»⁹. В том же номере журнала З. Гиппиус попыталась сформулировать свое понимание декадентства: это — «ранний, болезненный протест против слишком упорного материалистического и натуралистического настроения в искусстве»¹⁰.

В. Брюсов написал стихотворение «Юному поэту», воспринятое современниками как поэтическое изложение эстетической и общественно-нравственной позиции «декадентов», как своеобразный манифест символизма¹¹.

1897

По свидетельствам современников, к этому времени уже определилась группа поэтов, прямо называвших себя «символистами» и «декадентами»: В. Брюсов, И. Коневской, В. Гиппиус, А. Добролюбов, Д. Фридрих, К. Бальмонт и др.¹²

В. Брюсов пишет реферат «К истории символизма». Этот труд, наряду со вступительными статьями к сборникам «Русские символисты», «Апология символизма» и интервью поэта в газете «Новости дня», отражает начальный этап размышлений В. Брюсова над сущностью символизма. Эти первые опыты его теоретического осмысления представляют взгляд на символизм не как на школу, а как на переворот в поэзии, показывающий, что вместе с внешними изменениями в обществе изменяется и внутренний мир человека.

Выходят в свет сборник историко-литературных статей Д. Мережковского «Вечные спутники» и стихотворный сборник В. Брюсова «Me eum esse» («Это — я»).

Н.К. Рерих пишет картины из цикла «Начало Руси», в том числе «Гонец. Восста род на род». Начиная с этого времени его работы становятся все более символическими.

Издан поэтический сборник К. Бальмонта «Тишина: Лирические поэмы». В. Брюсов пишет поэму «Царю северного полюса».

⁹ *Волынский А.* Декадентство и символизм // Северный вестник. 1896. № 12. С. 247.

¹⁰ *Денисов Л.* (Гиппиус З.) Письмо в редакцию // Там же. С. 250.

¹¹ См.: Брюсов В.Я. Юному поэту // Собрание сочинений: В 7 т. М.: Худож. лит., 1973. Т. 1. С. 99.

¹² См., напр.: *Дымов О.* Александр Михайлович Добролюбов // Воспоминания о серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 21.

1898

М. Врубель создает художественные произведения «Царевна Волхова» и «Венеция». В. Борисов-Мусатов пишет «Автопортрет с сестрой», знаменовавший переход художника от импрессионизма к символистской художественной системе. А. Голубкина ваяет скульптуру «Старость».

1899

В. Брюсов издает брошюру «О искусстве», в которой он polemизирует с трактатом Л.Н. Толстого «Что такое искусство?»¹³. В журнале «Начало» публикуются первые главы романа Д.С. Мережковского «Возрождение», который впоследствии под заглавием «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» станет второй частью трилогии «Христос и Антихрист». В Санкт-Петербурге выходит коллективный стихотворный сборник «Книга раздумий» с участием В. Брюсова, К. Бальмонта, М. Дурнова. В Москве под псевдонимом А. Березин издается книга А.Л. Миропольского «Одинокий труд».

М. Врубель пишет картины «Пан» и «Летающий Демон», лепит скульптуры «Египтянка», «Морской Царь», «Волхова», «Садко (играющий на гусях)», «Царь Берендей». В. Борисов-Мусатов пишет «Осенний мотив». А. Голубкина создает вазу «Туман».

В Москве В. Брюсовым основано первое и главное символистское издательство — «Скорпион». В Петербурге символисты покидают «Северный вестник», разойдясь с главным редактором журнала в идейно-эстетических воззрениях. Часть из них примкнула к журналу «Мир искусства», но тоже ненадолго.

Уходом А. Добролюбова «из света» заканчивается «декадентское» десятилетие в истории символизма и Серебряного века.

1900

Этот год ощущался многими, и прежде всего символистами, как переходный момент от старого мира к новому. А. Белый писал о том времени: «Для многих наступление нового века совпало с решительным переломом в идеологии. ...Мережковский начинает

¹³ См.: *Брюсов В.Я.* О искусстве // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. С. 43–54.

писать исследования о Толстом и Достоевском, где высказывает мысль о том, что перерождается самый душевный состав человека и что нашему, именно, поколению предстоит выбор пути между возрождением и смертью. Лозунг его — «или мы, или никто» — становится лозунгом некоторых из молодежи, перекликаясь с древними пророчествами... о значительности 1900 года как перелома эпохи. ...С 1900 года в поколении, выступившем вскоре под знаменем символизма, впервые обозначились грани их символического пути...»¹⁴.

К. Бальмонт пишет статью «Элементарные слова о символической поэзии», ставшую одним из манифестов русского символизма. Выходят новые поэтические сборники: «Собрание стихов» А. Добролюбова, «Горящие здания: Лирика современной души» К. Бальмонта, «Tertia vigilia» («Третья стража») В. Брюсова, первая книга И. Коневского «Мечты и думы». Роман Д. Мережковского «Леонардо да Винчи» целиком напечатан в журнале «Мир Божий».

Появляются новые живописные полотна символистов: «К ночи» и «Сирень» М. Врубеля, «Красные паруса. Поход Владимира на Корсунь» Н. Рериха, «Мотив без слов» В. Борисова-Мусатова. А. Голубкина создает скульптурное украшение для камина «Огонь».

Рубеж веков был ознаменован началом нового периода в творческой жизни А. Скрябина: переходом от юношеского, романтического этапа к символистскому. Переход был обусловлен формирующейся у композитора системой философских взглядов, которой отныне будет подчинено все его творчество. Мировоззрение Скрябина имело характерные для символистской культурной среды источники. Написанная в этом году Первая симфония выразила отношение Скрябина к художнику как Пророку и искусству как основной культуросозидающей силе. М.К. Чюрленис пишет симфоническую поэму «В лесу».

1901

В творческую жизнь вступает новое поколение символистов, резко отграничивавшее себя от «декадентов». Спустя годы А. Белый вспоминал: «Нас называли *“символистами второй волны”*; для меня это название значило: *“символисты”*, но не *“декаденты”*»¹⁵.

¹⁴ Белый А. Воспоминания об А.А. Блоке // Записки мечтателей. 1922. № 6. С. 8–9.

¹⁵ Белый А. Начало века. М.: В/О «Союзтеатр», 1990. С. 36.

А. Блок уже в ту пору делал попытки теоретического осмысления русского символизма. Среди его записей сохранился план неосуществленной статьи о декадентской поэзии, относящийся к 1901 году: «Определив общее направление французской новой поэзии (А. Энгельгардт и др.), указав на его отцов — определить начала новой поэзии у нас (источники — Фет, Тютчев, Соловьев, идеи), как вполне самобытные, вызванные требованиями нашими историческими и другими. Отделить новую поэзию вообще от частных декадентства»¹⁶.

Происходит знакомство З. Гиппиус с А. Белым. А. Блок впервые знакомится с философскими идеями Вл. Соловьева и оказывается всецело захвачен его грандиозными планами преображения мира, «космизмом» мышления; отныне помыслы поэта завоевал идеал Вечной Женственности.

В Санкт-Петербурге состоялось официальное открытие Религиозно-философских собраний. Фактически они начали свою деятельность еще с конца 90-х годов на квартире четы Мережковских и в различных петербургских салонах. Деятельность собраний выходит за рамки истории символистского движения, но характеризует символистский образ мыслей. Протоколы заседаний с 1903 года публиковались в символистском журнале «Новый путь».

«Скорпион» начал издавать альманах «Северные цветы» в попытке формального объединения всех символистских группировок. Альманах выходил в 1901–1903, 1905 и 1911 гг.

Роман Д. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (вторая часть трилогии «Христос и Антихрист») вышел отдельным изданием. Д. Мережковский работает над исследованием «Л. Толстой и Достоевский». В. Брюсов завершает поэму «Замкнутые» («Ревельская поэма»). В статье «Истины» В. Брюсов развивает положения брошюры «О искусстве» и окончательно расходится во взглядах на художественное творчество с Л.Н. Толстым.

А. Скрябин сочиняет Вторую симфонию, продолжающую идейный замысел Первой. В это время музыкант широко общается с членами Московского философского общества, особенно с князем С. Трубецким.

В творчестве В. Борисова-Мусатова окончательно изжиты поиски сюжетной мотивации. Художник достигает высшего уровня своего мастерства, о чем свидетельствуют такие работы, как «Гобе-

¹⁶ Блок А.А. Из дневников и записных книжек // Сочинения: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 2. С. 373.

лен», «Прогулка» и др. Н. Рерих пишет картину «Зловещие».

1902

Скончалась М.В. Якунчикова.

Произошло личное знакомство А. Блока с Д. Мережковским и З. Гиппиус, что усилило интерес поэта к апокалиптической проблематике.

А. Белый пишет одну из программных своих статей — «Формы искусства».

В четвертом номере журнала «Мир искусства» опубликована статья В. Брюсова «Ненужная правда (По поводу Московского художественного театра)». Она положила начало теоретическому осмыслению русским символизмом театрального искусства. Брюсов отвергает эстетическую позицию МХТ. Выступая против натуралистических тенденций, он одним из первых провозгласил принцип «условного» театра. Впоследствии этот принцип будет воплощен на русских подмостках Вс. Мейерхольдом¹⁷.

Свой первый сезон открыло Товарищество новой драмы, организованное Вс. Мейерхольдом и существовавшее до 1906 года. Эта антреприза, гастролировавшая в провинции, осуществила первые пробы новой эстетики после разрыва режиссера с МХТ. Сдвиг в сторону модернизма произошел у Мейерхольда во многом под влиянием друга его детства А. Ремизова, сыгравшего серьезную роль в формировании репертуара Товарищества.

А. Ремизов приступает к работе над романом «Пруд», Ф. Сологуб заканчивает роман «Мелкий бес». Л. Андреев пишет рассказы «Бездна» и «Призраки», И. Анненский — драму «Лаодамия» и трагедию «Царь Иксион». Издана книга А.Л. Миропольского «Лестница. Поэма в семи главах». Издательство «Скорпион» выпускает произведение А. Белого «Вторая симфония, драматическая», где автор пророчески заметил: «Ждали *утешителя*, а надвигался *мститель*»¹⁸.

В. Борисов-Мусатов пишет картину «Водоем»; Н. Рерих — «Заморские гости», «Город строят». На выставке «Мира искусства»

¹⁷ См.: Брюсов В.Я. Ненужная правда: (По поводу Московского художественного театра) // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. С. 62–73.

¹⁸ Белый А. Симфония (Вторая, драматическая) // Белый А. Симфонии. Л.: Худож. лит., 1990. С. 181.

впервые представлено полотно М. Врубеля «Демон поверженный» — последняя большая работа художника, после которой он сосредоточился преимущественно на графике.

Скульптор С. Коненков порывает с жанровой трактовкой реальности, с буквальной достоверностью ее передачи. Высвобождение мифотворческого начала продемонстрировала скульптурная работа «Самсон, разрывающий цепи». А. Матвеев ваяет скульптуру «Успокоение». Эта работа знаменовала переход скульптора от импрессионизма к символизму. А. Голубкина лепит горельеф над входом в Московский художественный театр. Эту работу, известную под названиями «Волна» и «Пловец», сама автор называла «Море житейское».

1903

Начал выходить журнал «Новый путь», учрежденный Д. Мережковским. Именно на его страницах будут впервые опубликованы стихи А. Блока. Впоследствии журнал будет переименован в «Вопросы жизни» и станет основным печатным изданием приверженцев «нового религиозного сознания».

В Москве С. Кречетовым основано новое символистское издательство «Гриф».

Из числа друзей А. Белого формируется кружок «аргонавтов» — одно из первых сообществ «младосимволистов».

Происходит заочное, начавшееся в переписке, знакомство А. Белого и А. Блока.

17 августа А. Блок венчается с Л.Д. Менделеевой. Их брак символисты неизменно истолковывали в мистическом ключе, как земное воплощение небесного союза Поэта и Вечной Жены.

А. Белый пишет программный труд — трактат «Символизм как миропонимание».

Выходит несколько поэтических сборников: «Будем как солнце. Книга символов» и «Только любовь» К. Бальмонта, «Кормчие звезды. Книга лирики» Вяч. Иванова, «Тихие песни» И. Анненского (под псевдонимом Ник. Т-о), «Urbi et Orbi» («Граду и миру») В. Брюсова. Л. Андреев пишет повесть «Жизнь Василия Фивейского», Л. Семенов — драму «Около тайны».

В. Ребиков сочиняет оперу-балет «Елка». А. Скрябин завершает Четвертую фортепианную сонату, основанную на символических темах и космических образах.

А. Голубкина ваяет скульптуру «Идущий человек». В. Борисов-Мусатов пишет картины «Изумрудное ожерелье», «Призраки», «Прогоулка при закате».

1904

Издательством «Скорпион» при непосредственном участии В. Брюсова, Ю. Балтрушайтиса и С. Полякова основан журнал «Весы», которому суждено будет стать главным печатным органом русского символизма.

А. Блок впервые лично встретился с А. Белым, а также познакомился с К. Бальмонтом и московскими символистами-«аргонавтами»¹⁹. Происходит знакомство и сближение А. Блока с Г. Чулковым.

Выходит сборник публицистических и литературно-критических статей К. Бальмонта «Горные вершины». В первом номере журнала «Весы» в качестве программного заявления публикуется статья В. Брюсова «Ключи тайн». Она представляет собой переработанный текст публичной лекции, прочитанной автором в 1903 году и утверждающей принципы свободного искусства²⁰. В третьем номере того же журнала публикуется статья Вяч. Иванова «Поэт и Чернь». В нескольких номерах журнала «Новый путь» печатается его же книга «Эллинская религия страдающего бога», последняя глава которой будет опубликована в 1905 году уже в «Вопросах жизни».

В издательстве «Скорпион» выходит произведение А. Белого «Северная симфония, первая, героическая», в издательстве «Гриф» — его же «Возврат. Третья симфония». «Скорпион» выпускает также книгу стихов А. Белого «Золото в лазури», «Собрание стихов» Ф. Сологуба и сборник Вяч. Иванова «Прозрачность. Вторая книга лирики», а «Гриф» — первую книгу А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» (на обложке сборник датирован 1905 годом). Издается посмертное собрание сочинений «Стихи и проза» И. Коневского с предисловием от издателей «Скорпиона» и статьей В. Брюсова, первый сборник В. Гофмана «Книга вступлений», «Собрание стихов. 1889–1903» З. Гиппиус. Выходит книга Эллина «Иммортели». А. Ремизов пишет роман «Часы». Издается рассказ Л. Андреева «Красный смех», драма В. Брюсова «Земля», драма

¹⁹ Об этих встречах см.: *Белый А.* Начало века. М.: В/О «Союзтеатр», 1990. С. 323–325.

²⁰ См.: *Брюсов В.Я.* Ключи тайн // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. С. 78–93.

Л. Зиновьевой-Аннибал «Кольца», драма К. Бальмонта «Три расцвета», навеянная предчувствиями надвигающейся революции.

А. Скрябиным завершена Третья симфония («Божественная поэма»), знаменовавшая собой окончательное формирование и музыкальное воплощение «биографии духа» композитора. Продемонстрированное здесь радикальное обновление музыкального языка связано с поисками музыкальных аналогов философским идеям. Согласно авторской программе, симфония рисует картину эволюции человеческого сознания, достигающего единства со Вселенной. Это растущее сознание Человека-Бога. В. Ребиков пишет музыкально-психологическую драму «Тэа» на стихи малоизвестного поэта-символиста А. Воротникова.

В Саратове прошла художественная выставка «Алая роза» — прообраз будущей «Голубой розы». Экспонировались картины молодых последователей В. Борисова-Мусатова, участвовал и сам мэтр.

М.К. Чюрленис приступает к работе над живописным циклом «Сотворение мира», который будет завершен в 1906 году. М. Врубель пишет «Жемчужину». А. Голубкина работает над скульптурой «Земля».

1905

Появляются первые предвестия будущего угасания символизма, хотя само движение еще не достигло своего пика. На страницах нескольких номеров журнала «Весы» публикуется статья А. Белого «Химеры», содержащая нападки на теории Г. Чулкова и Вяч. Иванова. Разгорается полемика вокруг вопроса о «дионисизме». У А. Белого возникает спор и с В. Брюсовым. Брюсов отвечает на статью Белого «Апокалипсис в русской поэзии» («Весы», № 4) своей статьей «В защиту одной похвалы» («Весы», № 5), где пытается отмежеваться от мистической интерпретации литературы, характерной для «младосимволистов»²¹.

В начале сентября открылись знаменитые «среды» на ивановской «Башне». О непреходящей роли «Башни» в культурной и художественной жизни России начала столетия писали многие творцы Серебряного века.

Происходит знакомство и сближение А. Блока с А. Ремизовым, В. Пястом, Вяч. Ивановым.

²¹ См.: *Брюсов В.* В защиту одной похвалы // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. С. 100–102.

Публикуется философская книга Н. Минского «Религия будущего», которую революционно-демократическая публицистика окрестила «Евангелием от декадана»²². Журнал «Вопросы жизни» помещает статью Вяч. Иванова «Кризис индивидуализма». В еженедельнике «Полярная звезда» появляется статья Д. Мережковского «Мещанство и русская интеллигенция», которая позднее будет переработана в памфлет «Грядущий Хам». В. Брюсов, откликаясь на революционные события, пишет статью «Современные соображения», в которой высказывает протест против политизации искусства²³. В ноябрьском номере «Весов» помещена его же статья «Свобода слова», не переиздававшаяся в советское время, так как в ней содержится полемика со статьей В.И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». В развитие размышлений о назначении искусства В. Брюсов пишет статью «Священная жертва», где настаивает на жизнотворческой функции художественного творчества²⁴.

«Скорпион» издает книгу Ф. Сологуба «Жало смерти. Рассказы», а также сборник А. Добролюбова «Из книги невидимой». Выходят поэтические сборники К. Бальмонта «Литургия красоты: Стихийные гимны» и «Фейные сказки». Д. Мережковский завершает трилогию «Христос и Антихрист» романом «Петр и Алексей». Увидела свет единственная книга Л. Семенова «Собрание стихотворений». Издана книга А.Л. Миропольского «Ведьма. Лестница» с предисловием А. Белого. Вышла «Книга сказок» Ф. Сологуба. А. Блок пишет поэму «Ночная фиалка», В. Брюсов — стихотворение «Грядущие гунны», отразившее размышление поэта по поводу начавшейся в России революции. Завершены драма Вяч. Иванова «Тантал» — вариант архаического мифа, драматическая поэма М. Кузмина «История рыцаря д'Алессиво», пьеса Л. Андреева «К звездам», его же рассказ «Так было».

В Москве, на Поварской улице, К.С. Станиславским открыт филиал МХТ. Эту студию, просуществовавшую всего несколько месяцев, возглавил ученик Станиславского Вс.Э. Мейерхольд, ис-

²² См.: Плеханов Г.В. Евангелие от декадана // Соколов А.Г., Михайлова М.В. Русская литературная критика конца XIX — начала XX века: Хрестоматия. М.: Высш. шк., 1982. С. 74—79.

²³ См.: Брюсов В. Современные соображения // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. С. 110—111.

²⁴ См.: Брюсов В. Священная жертва // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. С. 94—99.

поведовавший, однако, совершенно иную эстетику. Театр-студия на Поварской стал символистским центром на русских подмостках.

Создано скульптурное произведение С. Коненкова «Вакх». Среди живописных работ этого года следует отметить «Голубой фонтан» П. Кузнецова, «Славяне на Днепре» Н. Рериха, «Реквием» В. Борисова-Мусатова — последнее полотно художника, скончавшегося в том же году.

1906

Появляются новые периодические издания символистов. Издательство «Факелы» выпускает одноименный альманах под редакцией Г. Чулкова (выходил до 1908 г.). В Москве увидел свет журнал «Перевал» (1906—1907), в котором участвовали многие символисты. Учрежден один из самых интересных символистских журналов «Золотое руно». В Петербурге открылось новое книгоиздательство «Шиповник», ведущими авторами которого были символисты.

На «Башне» образовано «Общество друзей Гафиза», в которое входили избранные участники ивановских «сред» (существовало до середины 1907 г.). В круг петербургских символистов входит Вс. Э. Мейерхольд, ставший главным режиссером театра В.Ф. Комиссаржевской на Офицерской улице в Петербурге. На одной из «сред» он читает доклад, посвященный театральным идеям символизма.

Углубляется теоретическое осмысление символизма участниками движения. В издательстве «Факелы» выходит книга Г. Чулкова «О мистическом анархизме» со вступительной статьей Вяч. Иванова «Идея неприятия мира и мистический анархизм». Сам автор утверждал, что корни его «мистического анархизма» уходили все-таки в декадентство²⁵. В первом номере «Золотого руна» публикуется статья А. Блока «Краски и слова», посвященная особенностям символизма в живописи и поэзии. «Золотое руно» и «Перевал» помещают также ряд публицистических статей Блока, раскрывающих характер современной действительности и связей с ней искусства: «Безвременье», «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», «О любви, поэзии и государственной службе». Выходит сборник литературно-критических статей И. Анненского

²⁵ См.: Чулков Г. Годы странствий. М.: Федерация, 1930. С. 82.

«Книга отражений». Вяч. Иванов пишет статью «Предчувствия и предвестия» об общественном предназначении художника. Д. Мережковский размышляет о современности в статье «Пророк русской революции. К юбилею Достоевского».

А. Блок заканчивает лирические драмы «Незнакомка» (как и одноименное стихотворение), «Балаганчик» и «Король на площади». Выходит стихотворный сборник поэта «Нечаянная радость». Поэтические сборники выпускают также В. Брюсов («Венок»), К. Бальмонт («Злые чары»), Ф. Сологуб («Родине»). Л. Андреев пишет драмы «Жизнь Человека» и «Савва». В журнале «Весы» публикуется повесть М. Кузмина «Крылья». Ф. Сологуб пишет трагедию «Дар мудрых пчел». Издается сборник рассказов З. Гиппиус «Алый меч».

«Башенный театр» осуществляет постановку пьесы Кальдерона «Поклонение кресту» (режиссер Мейерхольд, художник Судейкин). Театр В.Ф. Комиссаржевской ставит драму польского драматурга-символиста С. Пшибышевского «Вечная сказка» и драму Г. Ибсена «Гедда Габлер». В постановке спектакля «Балаганчик» соединились таланты поэта и драматурга А. Блока, режиссера Вс. Мейерхольда, художника Н. Сапунова, композитора М. Кузмина.

А. Скрябин работает над симфонической «Поэмой экстаза» и ее своеобразной спутницей Пятой фортепианной сонатой. Поэтический вариант «Поэмы» рисует образ саморазвивающегося творящего духа.

К.Ф. Богаевский пишет картину «Берег моря», М. Сарьян — «Озеро фей». Появляется живописная работа Н. Рериха «Змиевна». С. Коненков создает скульптурный портрет «Нике» — символ чистоты чувств в образе русской девушки. А. Матвеев ваяет скульптуру «Задумчивость».

Несмотря на бурный расцвет символистского творчества, продолжает углубляться наметившийся несколько ранее кризис движения. В. Брюсов заявляет в печати, что «декадентство», или «символизм», как литературная школа заканчивает свои дни. В одном из писем он пишет, что тяготится своим былым увлечением «новой» поэзией и философией: «Я не могу более жить изжитыми верованиями, теми идеалами, через которые я перешагнул. Не могу более жить “декадентством” и “нищанством”... в поэзии не могу жить “новым искусством”, самое имя которого мне нестерпимо более»²⁶. Те же мысли посещают и А. Блока, у которого к тому же в это

²⁶ Брюсов В.Я. Письмо к Н.И. Петровской от 13–14 июня 1906 г. // Литературное наследство. М.: Наука, 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 91–92.

время происходит разрыв с А. Белым: «“Скорпион” объявил, что символизм закончен, — и пора было это сказать»²⁷.

1907

Многие современники, в частности М. Гофман, считали этот год временем взлета символизма, после которого движение пошло на убыль²⁸. Евгения Герцык вспоминала: «В 1907 году мы всего ближе подошли к декадентству, непритворно усвоили жаргон его...»²⁹. После долгих лет уничижительного отношения критики и публики происходит повсеместное признание символизма, широкое внедрение его в культурный быт. А. Белый в мемуарах отмечал, что этот год «ознаменовался победой модернизма ... До 1907 года мы — отщепенцы; читатели наши — оторванцы разных классов, несколько десятков эстетов, да несколько меценатов типа Мамонтова...»³⁰. Н. Бердяев в одной из статей, относящихся к этому году, заявлял, что считает символизм «единственным настоящим искусством в нашу эпоху»³¹.

Свидетельством побед символизма становится возникновение влиятельных творческих сообществ. В Москве, наряду с уже существовавшим Литературно-художественным кружком, Брюсов организовал Общество свободной эстетики, отстаивавшее позицию «Весов» и сплотившее художников различных специальностей для борьбы с консерваторами и академистами. Здесь велись оживленные дискуссии, устраивались многочисленные премьеры — литературные, музыкальные, театральные, так или иначе связанные с символистским направлением. Здесь происходило тесное общение символистов-литераторов с «голуборозовцами» и А. Скрябиным. Эти собрания охотно посещала и несимволистская творческая интеллигенция. Иными словами, Общество свободной эстетики было центром, объединявшим артистические силы Москвы. Оно

²⁷ Блок А. Письмо к Г. Чулкову от 7 июля 1906 г. // Сочинения: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 2. С. 568.

²⁸ См.: Гофман М. Петербургские воспоминания // Воспоминания о серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 377.

²⁹ Герцык Е. Волошин // Там же. С. 223.

³⁰ Белый А. Между двух революций: (Воспоминания. 1905–1911). Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. С. 193.

³¹ Бердяев Н.А. Декадентство и мистический реализм // Бердяев Н. Духовный кризис интеллигенции: Статьи по общественной и религиозной психологии (1907 – 1909). СПб.: Общественная польза, 1910. С. 16.

как бы подхватило эстафету у петербургской «Башни», тем более что ивановские «среды» после смерти Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, последовавшей в 1907 году, постепенно прекратили собираться.

В художественной жизни России наблюдались важные процессы и события. В Санкт-Петербурге было открыто символистское издательство «Оры», учрежденное Вяч. Ивановым. В Москве, в доме Кузнецова на Мясницкой улице, открыта выставка картин «Голубая роза». Название этой экспозиции впоследствии стало употребляться в качестве нарицательного обозначения символистских устремлений молодых художников на рубеже 1900–1910-х гг. Начался выпуск литературно-художественного альманаха «Шиповник» (выходил до 1917 года), где ведущее положение занимали символисты.

В Париже выходит сборник статей Д. Мережковского, З. Гиппиус и Д. Filosofova «Le Tsar et la Revolution» («Царь и революция») — отклик на политические события в России и попытка их осмысления.

Происходит личное знакомство А. Блока и Л. Андреева. А. Блок пишет первые стихотворения из цикла «Родина» (1907–1916), стихотворный цикл «Вольные мысли». В издательстве «Оры» вышел его «дионисийский» цикл «Снежная маска», по настроению и тематике перекликающийся со статьей «Безвременье». Появляется ряд его публицистических произведений: «Религиозные искания и народ», «Символический театр» (две статьи), начальный вариант статьи «Ни сны, ни явь» (работа над ней завершится в 1921 году). Л. Андреев завершает повесть «Иуда Искарот» и рассказ «Тьма».

В Петербурге выходит сборник Вяч. Иванова «Эрос», книга стихов А. Рославлева «В башне»; в Москве — «Цветы и ладан. Первая книга стихов» С. Соловьева. В Париже издан сборник К. Бальмонта «Песни мстителя», на Родине — его же «Жар-птица». Издательство «Оры» выпускает альманах «Цветник ор. Кошница первая», в котором приняли участие все видные поэты-символисты. «Скорпион» издает сборник рассказов и драматических сцен В. Брюсова «Земная ось». Публикуется повесть Л. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три уroda». Ф. Сологуб завершает роман «Навыи чары» (впоследствии он составит одну из частей «Творимой легенды»), выпускает сборник стихов «Змий» и сборник рассказов «Истлевающие личины». А. Ремизов пишет драматическое произведение «Бесовское действо». Выходят его книги «Посолонь» и «Лимонарь, сиречь: Луг духовный» — опыт художественного переосмысления древнерусских апокрифов. Л. Семенов пишет рассказ

«Проклятие», М. Кузмин — повесть «Картонный домик», цикл стихов «Прерванная повесть» и пьесу «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка», Г. Чулков — драму «Тайга» и цикл стихов «Обручение».

А. Скрябин завершает работу над «Поэмой экстаза», написав музыкальную партитуру произведения. В. Ребиков пишет музыкально-психологический рассказ «Бездна» по Л. Андрееву, М.К. Чюрленис — симфоническую поэму «Море».

В театре В.Ф. Комиссаржевской осуществляется постановка драмы Л. Андреева «Жизнь Человека», пьесы Ф. Ведекинда «Пробуждение весны», пьесы М. Метерлинка «Пеллеас и Мелисанда», трагедии Ф. Сологуба «Победа смерти» (этот спектакль стал последней работой Вс. Мейерхольда на сцене названного театра). Вс. Мейерхольд дает развернутое обоснование системы «условного» театра, возникшей из опыта знакомства с символистской драматургией, в статье «К истории и технике театра»³².

М.К. Чюрленис создает несколько живописных циклов: «Сказка», «Сказка королей», «Знаки Зодиака», «Весна», «Зима», «Соната солнца», «Соната весны». Н. Сапунов пишет картины «Маскарад», «Ноктюрн», «Менуэт», «Балет», «Пляска смерти. На сюжет пьесы Ф. Ведекинда». М. Сарьян рисует «Пантеры» и «У гранатового дерева». Среди скульптурных произведений появляются «Идущий» и «Солдат» А. Голубкиной, «Юноша» и «Коленопреклоненная» С. Коненкова, «Пробуждающийся» и горельеф «Спящие мальчики» А. Матвеева.

Ни бурный творческий взлет символизма, ни долгожданное признание критики и публики не смогли остановить кризисные процессы внутри движения. В 1907 году вспыхивает шумная полемика между «Весами», отстаивавшими сугубо эстетический характер символизма, и «Золотым руном», пропагандировавшим в лице Вяч. Иванова и Г. Чулкова «мистический анархизм» и «соборность». В. Брюсов и А. Белый, неожиданно объединившись, упрекают «анархистов» в том, что они предаются мистическим опытам вместо того, чтобы исследовать самую сущность веры и бытия. Против их теорий выступили также З. Гиппиус, А. Блок и другие символисты³³. Споры продолжатся и в следующем году.

³² См.: Мейерхольд В.Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 105–142.

³³ В частности, Блок в переписке с Г. Чулковым прямо заявлял, что не может принять «мистического анархизма» в целом, хотя и согласен с отдельными его моментами.

В это время А. Белый отходит от былого увлечения Соловьевым и Вагнером.

1908

Символизм многими своими почитателями перестает восприниматься откровением. Обретенное им, наконец, широкое признание подвигло С. Городецкого на скептическую статью «Глухое время»: «Героический период декадентства закончился. Уже отзвонили победу и победные знамена сдали в архив. Бледные ноги навсегда закрыты³⁴, и ничего уже нет страшного для толстых ежемесячников в их недавних жупелах. Воздвигаются памятники полководцам в виде первых и вторых торжественных томов с подобающими эпиграфиями. Еще немного, и в редакциях откроется подписка на отлитие истуканов»³⁵.

Однако сами символисты не спешили списывать свое творчество в архив. Огромное место в нем занимали попытки осмысления современности. А. Блок выступает в Религиозно-философском и Литературном обществах с докладом «Народ и интеллигенция», который будет опубликован в следующем году под заглавием «Россия и интеллигенция». Прения по докладу полиция попыталась запретить, но все же они широко развернулись. В Религиозно-философском обществе был также прочитан доклад Блока «Стихия и культура». Журнал «Аполлон» помещает в № 2 статью А. Блока «Три вопроса». В Санкт-Петербурге выходит сборник публицистических статей Д. Мережковского «В тихом омуте» и книга К. Бальмонта «Белые зарницы. Мысли и впечатления».

Издаются поэтические сборники К. Бальмонта «Птицы в воздухе» и «Зовы древности: Гимны, песни и замыслы древних». Появляются первая книга стихов М. Кузмина «Сети» и сборник Ю. Верховского «Разные стихотворения», изданные «Скорпионом». А. Блок пишет стихотворный цикл «На поле Куликовом», драматическую поэму «Песня Судьбы»; выходят его сборники «Лирические драмы» и «Земля в снегу». А. Белый завершает «Четвертую симфонию» («Кубок метелей»), Г. Чулков — поэму «Весною на север».

³⁴ Намек на знаменитое одностийе В. Брюсова «О, закрой свои бледные ноги», некогда эпатировавшее «почтеннейшую публику».

³⁵ *Городецкий С.М.* Глухое время // Городецкий С.М. Жизнь неукротимая: Статьи. Очерки. Воспоминания. М.: Современник, 1984. С. 81.

Начинает издаваться трехтомное собрание стихов В. Брюсова «Пути и перепутья», публикуется его роман «Огненный ангел». С. Соловьев выпускает сборник сказок и поэм «Grurifragium». З. Гиппиус сдает в издательство М.В. Пирожкова свой «Литературный дневник 1899–1907», подписав его псевдонимом А. Крайний. Издательство «Скорпион» выпускает ее книгу «Собрание стихов». Выходит сборник рассказов А. Ремизова «Чертов лог и полуночное солнце». Появляется несколько новых драматических произведений: драма для чтения «Павел I» Д. Мережковского (первая часть трилогии «Царство Зверя»), пьеса Ф. Сологуба «Ночные пляски», драмы Л. Андреева «Царь Голод» и «Черные маски». Ф. Сологуб выпускает также сборник рассказов «Книга разлук» и поэтический сборник «Пламенный круг».

В Санкт-Петербурге выходит сборник «Театр: Книга о новом театре», где символисты излагали свои концепции театрального искусства. В театре В.Ф. Комиссаржевской режиссер Н. Евреинов ставит драму О. Уайльда «Саломея». Постановка была запрещена по настоянию церковных кругов.

Н. Сапунов создает два варианта картины «Карусель». М.К. Чюрленис пишет живописные циклы «Соната моря» и «Соната звезд». А. Голубкина работает над скульптурой «Старая».

1909

В Москве открыто символистское издательство «Мусагет», учрежденное Э.К. Метнером при ближайшем участии А. Белого и Вяч. Иванова. Прекращается выпуск журналов «Весы» и «Золотое руно». Вместо них начинает выходить журнал «Аполлон», но очень скоро он превращается в орган акмеистов. В первом (октябрьском) номере «Аполлона» помещена статья И. Анненского «О современном лиризме» — своеобразный обзор и оценка эволюции русского символизма. В том же году И. Анненский скончался. Сердечный приступ настиг его на крыльце Царскосельского вокзала в Петербурге. По иронии судьбы, умерший поэт, чьи стихи при жизни были малоизвестны, и после смерти не был опознан. Никем не признанный, он был помещен в морг и лишь спустя несколько дней обнаружен там сыном. Общественное невнимание к творчеству поэта вскоре сменится экзальтированным культом. Имя И. Анненского, его жизнь и смерть будут окружены легендами.

Во втором номере «Аполлона» появляется первая публикация стихов Черубины де Габриак, которая сопровождается статьей

М. Волошина «Лики творчества. Гороскоп Черубины де Габриак». Новое литературное имя оказалось блестящей мистификацией, придуманной Волошиным и разыгранной молодой поэтессой Е.И. Дмитриевой в пору, когда символизм шел уже на убыль.

Журнал «Золотое руно» незадолго до своего закрытия издал книгу Г. Чулкова «Покрывало Изиды: Критические очерки». В издательстве «Оры» вышли философская книга Вяч. Иванова «Эллинская религия страдающего бога» (опыт религиозно-исторической характеристики Дионисова культа) и его же сборник статей «По звездам: Опыт философские, эстетические и критические».

Выходят стихотворные сборники «Пепел» и «Урна» А. Белого, «Астры» П. Сухотина, «Зеленый вертоград» К. Бальмонта, «Ограда» В. Пяста. Начинается издание первого собрания сочинений Ф.К. Сологуба в 12 томах (завершится в 1912 году).

М.К. Чюрленис работает над живописным циклом «Жемайтские кресты». М. Сарьян пишет «Автопортрет», «Гиены», «Зной. Бегущая собака». Н. Рерихом написана картина «Баян». Н. Сапунов под впечатлением от лирической драмы Блока «Балаганчик» создал картину «Мистическое собрание». С. Коненков ваяет скульптуры «Горус» и «Лесовик», А. Матвеев — скульптуру «Сидящий мальчик», А. Голубкина — скульптуру «Раб».

1910

Этот год по прошествии времени будет осознаваться кризисным в истории символизма. В 1919 году это отметит А. Блок в предисловии к поэме «Возмездие»³⁶, а в 1921 — В. Брюсов, заявивший, что в поэзии к 1910 году «вполне отчетливо сказывается упадок символизма»³⁷. Предпринимаются первые атаки на символизм со стороны будущих акмеистов. В частности, в № 1 «Аполлона» за этот год появляется статья М. Кузмина «О прекрасной ясности». Внешним проявлением кризиса явилась очередная полемика. В Обществе ревнителей художественного слова при журнале «Аполлон» с речью «Заветы символизма» выступил Вяч. Иванов, высказавший мысль о теургическом предназначении искусства. Откликом на это выступление стал доклад Блока «О современном со-

³⁶ См.: Блок А. Возмездие // Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. С. 295.

³⁷ Брюсов В. Смысл современной поэзии // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. С. 465.

стоянии русского символизма», в котором комментировались и развивались идеи Иванова. Оба выступления были опубликованы в виде статей в № 8 «Аполлона». С публикации начался период идейного размежевания и перегруппировки в среде символизма. В следующем номере «Аполлона» была помещена статья В. Брюсова «О «речи рабской» в защиту поэзии» — выступление против «теургов». Она вызвала резкую реакцию А. Белого, бросившего ему обвинение в измене заветам символизма (статья «Венок или венец» в № 11 «Аполлона»). Однако позицию Брюсова поддержали Д. Мережковский (статья «Балаган и трагедия» в газете «Русское слово» от 14 сентября), С. Городецкий (статья «Страна Реверансов и ее пурпурно-лиловый Бедекер» в газете «Против течения» от 15 октября) и др. Полемика, окончательно оформившая раскол, нашла широкое отражение в прессе и была воспринята общественностью как выражение распада символизма. К тому же в 1910 году прекратило свое существование символистское издательство «Оры». Однако движение еще не изжило себя.

Издательство «Мусагет» выпускает книги статей символистов: «Символизм» А. Белого и «Русская Камена» Б. Садовского, а также монографию Эллина «Русские символисты. Бальмонт, Брюсов, Белый». Здесь же вышло «Собрание стихов. Книга вторая» З. Гиппиус, «Апрель. Книга стихов» С. Соловьева. В «Скорпионе» изданы романы А. Белого «Серебряный голубь» и поэтический сборник К. Бальмонта «Змеиные цветы». Вышли книга А. Ремизова «Рассказы», сборник публицистических статей Д. Мережковского «Большая Россия» и его же «Собрание стихов». А. Ремизов пишет повести «Крестовые сестры» и «Неуемный бубен», Л. Андреев — пьесу «Анатэма». А. Блок приступает к работе над поэмой «Возмездие» (поэт будет писать это произведение до конца жизни, но оно так и останется незавершенным). В журнале «Русская мысль» опубликован его стихотворный цикл «Страшный мир». В. Пяст завершил «Поэму в тонах». Посмертно издана вторая книга стихов И. Анненского «Кипарисовый ларец». Выпущены сборник М. Волошина «Стихотворения 1900—1910» и музыкально-поэтический сборник М. Кузмина «Куранты любви».

А. Скрябин написал произведение «Прометей» («Поэма огня») для оркестра, солирующего фортепиано, органа, хора, поющего без слов. В партитуре, впервые в истории музыки, предусмотрена строка «luce» (для световой клавиатуры). Центральная идея произведения — одухотворение первозданного мира. Как символ неразгаданной стихийности выступает знаменитый «промеев ак-

корд». В. Ребиков написал оперу «Женщина с кинжалом» по пьесе модного в то время австрийского писателя А. Шницлера.

Вс. Мейерхольд осуществляет в «Башенном театре» постановку пьесы Кальдерона «Поклонение кресту». Постановка будет повторена в 1912 году в дачном театре в Териоках.

Картина К. Петрова-Водкина «Сон» знаменует переход художника от юношеской эклектики к собственной системе, хотя в ней еще сохраняются иллюстративность и аллегоричность. Н. Сапунов пишет картину «Гостиница “Зеленый бык”» на сюжет пасторали Кузмина «Голландка Лиза». М. Сарьян заканчивает работу «Улица. Полдень. Константинополь». Созданы скульптуры С. Коненкова «Старичок-полевичок» и «Стрибог», а также «Уснувший мальчик» и «Сидящая женщина» («Купальщица») А. Матвеева.

Нашумевшая женитьба Вяч. Иванова на своей падчерице Вере Шварсалон стала одним из заметных событий символистского мифотворчества.

Скончался М.А. Врубель.

1911

13 апреля в Обществе ревнителей художественного слова («Академия стиха») Н. Гумилев прочел свое стихотворение «Блудный сын» и был резко раскритикован Вяч. Ивановым. Намеченный разрыв Гумилева с «Башней». На протяжении 1911 года отношения между Гумилевым и Ивановым становятся все более натянутыми. В противовес ивановской «Башне» возникает «Цех поэтов»³⁸. В. Брюсов в предисловии к французской «Антологии русских поэтов» предложил считать период символизма в русской поэзии «уже завершившимся»³⁹. Ему вторил и А. Белый, заявивший, что «известный период развития так называемого символизма закончен»⁴⁰.

Продолжается теоретическое осмысление проблем символизма. Выходят книги статей А. Белого «Арабески» в «Мусагете» и «Луг зеленый» в «Альционе». Развивается и художественное творчество символистов.

³⁸ См.: Тименчик Р.Д. К истории акмеизма // Russian literature. 1981. № 2. С. 175.

³⁹ См.: Брюсов В.Я. Предисловие // Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 204.

⁴⁰ Белый А. Вместо предисловия // Белый А. Арабески. С. II.

Товарищество М.О. Вольфа начинает издавать первое Полное собрание сочинений Д.С. Мережковского в 17 томах (издание продолжалось до 1913 года). В. Брюсов заканчивает работу над романом «Алтарь Победы». Л. Андреев пишет роман «Сашка Жегулев». В «Скорпионе» выходит поэтический двухтомник Вяч. Иванова «Cor ardens» («Пылающее сердце»). Издаются стихотворный цикл А. Блока «Ночные часы» и книга П.С. Сухотина «Царская жемчужина. Сказка». В «Мусагете» выходит «Собрание стихотворений» А. Блока в трех томах и «Stigmata. Книга стихов» Эллиса. Издана первая книга Ю. Балтрушайтиса «Земные ступени: Элегии, песни, поэмы». В Киеве опубликована повесть М. Пантюхова «Тишина и старик». В издательстве «Альциона» выходит «Узор чугунный. Книга рассказов» Б. Садовского. Журнал «Русская мысль» печатает роман Д. Мережковского «Александр I», составивший вторую часть трилогии «Царство Зверя». В. Пяст пишет повесть «Чин моей жизни».

Появляется музыкально-психологическая драма В. Ребикова «Альфа и Омега». Написанное на собственный литературный текст композитора, это сочинение воплотило наиболее яркое и последовательное выражение символистских принципов в его творчестве.

А. Матвеев ваяет скульптуры «Юноша» и «Нимфея». Н. Рерих пишет «Сечу при Керженце», П. Кузнецов — «Спящую в кошаре». Созданы новые картины М. Сарьяна: «Финиковая пальма. Египет», «Идущая феллахская женщина», «Ночь. Египет». Полотно «Мальчики» — первое по-настоящему зрелое произведение К. Петрова-Водкина.

Скончался М.К. Чюрленис.

1912

Происходит открытый разрыв Гумилева не только с «Башней», но и вообще с символистским движением. На заседании Общества ревнителей художественного слова 18 февраля Гумилев и Городецкий прямо заявили о своем неприятии символизма. Блок в ту пору сохранил с ними добрые отношения. Однако провозглашение ими акмеизма как нового поэтического течения вызвало резко отрицательную реакцию Блока. При этом поэт тяготится уже и рамками символизма, о чем свидетельствует запись в дневнике от 17 апреля: «В. Иванову свойственно миражами сверхискусства

мешать искусству. «Символическая школа» — мутная вода»⁴¹. Его протест вызвало создание нового символистского журнала «Труды и дни», предпринятое Вяч. Ивановым и Э. Метнером с целью реанимировать умирающее движение. Поэт категорически не принял положений статьи Вяч. Иванова «Мысли о символизме», помещенной в № 1 журнала и утверждающей «вечный» символизм искусства. В. Брюсов объявляет «былые руководящие идеи» «изжитыми»⁴².

В «Скорпионе» выходит книга критических статей В. Брюсова «Далекие и близкие», а также его поэтические сборники «Зеркало теней» и «Семь цветов радуги». Опубликована повесть А. Ремизова «Пятая язва». К этому году относится первая публикация стихов и рассказа «Sabimila» В.А. Комаровского под псевдонимом Incitatus (имя коня Калигулы) в «Литературном альманахе», издававшемся «Аполлоном». Л. Андреев завершил драму «Екатерина Ивановна». Ф. Сологубом написана драма «Заложники жизни». Выходит вторая книга стихов Ю. Балтрушайтиса «Горная тропа». Издательство «Шиповник» выпускает многотомное Собрание сочинений Г. Чулкова. Опубликована книга Д. Философова «Старое и новое». Издаются «Путевые заметки» А. Белого. И.С. Рукавишников пишет роман «Проклятый род».

В. Ребиков сочиняет музыкально-театральную композицию «Нарцисс» на сюжет из «Метаморфоз» Овидия. А. Голубкина создает скульптуру «Сидящий человек». Написано немало новых живописных полотен: «Купание красного коня» К. Петрова-Водкина (эта картина демонстрирует переход художника от натурности к мифотворчеству, изживание бытовизма, рождение образа-символа), «Небесный бой» и «Пречистый град, врагам озлобление» Н. Рериха, «Египетские маски» М. Сарьяна, «Мираж в степи» и «Дождь в степи» П. Кузнецова, «Чаепитие» Н. Сапунова. В этом же году Н. Сапунов трагически погиб.

1913

В № 1 «Аполлона» помещены статьи Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и С. Городецкого «Некоторые течения в

⁴¹ Блок А. Дневники // Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. С. 140

⁴² См.: Брюсов В.Я. Письмо к Вяч. Иванову от 18 января 1910 года // Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 524.

современной русской поэзии», в которых констатировался закат символизма и утверждались новые художественно-философские ценности. Не принимая акмеизма, А. Блок тем не менее восклицает 10 февраля в дневнике: «Никаких символизмов больше...»⁴³. Движение явно идет на убыль, хотя и не прекращает своего существования.

Начинается издание второго Собрания сочинений Ф. Сологуба. Издаются роман А. Белого «Петербург». Выходят книги К. Бальмонта «Звенья: Избранные стихи», Дм. Цензора «Легенда будней. Лирика». Опубликован единственный сборник стихов В. Комаровского «Первая пристань». А. Блок завершает драму «Роза и Крест», В. Брюсов — драму «Протесилай умерший». Издаются брюсовский сборник рассказов и повестей «Ночи и дни». Выходит третья книга стихов С. Соловьева «Цветник царевны». Б. Садовской пишет историко-фантастическую повесть «Лебединые клики».

Н. Рерих пишет картину «Крик змия» и работает над эскизом панно для Казанского вокзала «Покорение Казани» — «игрушечной» цитатой из русской иконописи, демонстрирующей особенности рериховского историзма. Появляется картина К. Петрова-Водкина «Мать». П. Кузнецов создает полотна «Птичий базар» и «В степи за работой. Стрижка овец». С. Коненков ваяет скульптуры «Крылатая» и «Сон».

1914

Еще появляются символистские творения, в частности цикл А. Блока «Кармен», роман А. Ремизова «Канва». Увидел свет поэтический сборник П.С. Сухотина «Полынь». Выходят лирические сборники Эллиса «Арго» и «Vigilemus». Издаются сборник стихов и рассказов И.С. Рукавишникова «Близкое и далекое». Многочастный роман Ф. Сологуба перерабатывается и издается под заглавием «Творимая легенда». В московском издательстве И.Д. Сытина начинает выходить 24-томное Полное собрание сочинений Д.С. Мережковского. В картине «Град обреченный» символизм Н. Рериха приобретает откровенный, демонстративный характер. Однако символистское движение было уже на излете.

На публичном диспуте о современной литературе Вяч. Иванов «упраздняет» символизм как школу, провозглашая необходимую

⁴³ Блок А. Дневники // Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. С. 216.

символичность всякого искусства. Однако для собравшихся был очевиден закат и скорый неизбежный распад движения. Завершающий диспут о символизме прошел в журнале «Заветы». Символизм не прекратился одномоментно. У большинства его представителей символистское мировоззрение определяло облик творчества до конца жизни. А. Блок, А. Белый, Д. Мережковский, А. Скрябин, Н. Рерих и многие другие творцы фактически оставались символистами и вне хронологических рамок, обычно приписываемых символизму. Впереди было еще создание множества художественных и публицистических произведений, которые невозможно по-настоящему осмыслить вне символистского контекста. Только в 1916 году перестанет издаваться журнал «Труды и дни» и прекратит свою деятельность «Скорпион». Лишь в 1917 году закроется символистское издательство «Мусагет». А в 1920–1921 годах на страницах альманаха «Записки мечтателей» прозвучат отголоски былых символистских споров. И все же, как культурная целостность, некое духовное единство символизм угас к началу Первой мировой войны.

К ИСТОРИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА: КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

«Академия стиха», или «Поэтическая академия», — кружок поэтов, возникший на «Башне» Вяч. Иванова, а с осени 1909 года преобразованный в Общество ревнителей художественного слова и перенесенный в редакцию журнала «Аполлон». В кружке участвовали многие поэты Серебряного века, в том числе символисты.

«Алая роза» — художественная выставка, прошедшая в 1904 году в Саратове, своеобразный пролог к будущей «Голубой розе». На выставке экспонировались произведения В.Э. Борисова-Мусатова и его молодых последователей.

«Алконост» (1918–1923) — издательство, публиковавшее поздние произведения символистов. Владелец — Самуил Миронович Алянский.

«Альциона» (1910–1919) — издательство в Москве, выпускавшее книги символистов.

Андреев Леонид Николаевич (1871–1919) — русский писатель и драматург, в раннем творчестве отошедший от критического реализма в сторону модернистско-символистской эстетики.

Аничков Евгений Васильевич (1866–1937) — литературовед и критик, писавший о символистах, автор книги «Новая русская поэзия» и др. Лично встречался почти со всеми значительными писателями и поэтами Серебряного века.

Анненский Иннокентий Федорович (1855–1909) — поэт-символист, литературный критик и филолог-классик, переводчик, педагог, директор Царскосельской гимназии, затем инспектор Петербургского учебного округа. Один из создателей журнала «Аполлон».

«Аполлон» (октябрь 1909 — декабрь 1917) — петербургский литературно-художественный журнал, основанный С. Маковским, который был его бессменным редактором. В организации участвовали также И. Анненский и М. Волошин. Вначале журнал был

тесно связан с символизмом, позднее стал главным органом акмеизма¹. Отстаивал теорию «чистого искусства».

«Аргонавты» — образованное ок. 1903 г. в окружении А. Белого сообщество единомышленников, увлекавшихся современным искусством и литературой. Оно не носило формального характера, не имело строгой организации. Основано на дружеском общении. Название было дано Эллисом, символически перетолковавшим древнегреческий миф об аргонавтах, плававших за золотым руном².

Баженов Николай Николаевич (1857–1923) — известный в Москве врач-психиатр, приват-доцент Московского университета, эстет, сноб, любитель литературы. Автор очерка «Символисты и декаденты. Психиатрический этюд» (М., 1899). Тяготел к модернистскому искусству, постоянный участник собраний «Литературного кружка».

«Башня» — салон Вяч. Иванова, располагавшийся в его квартире на Таврической улице в Петербурге, в доме с выступом в форме башни, место собраний интеллектуальной элиты и художественно-артистической богемы России начала века. Собрания интеллектуально-художественной общности на «Башне» получили наименование «ивановские среды». «Башней» также называли символистское окружение Вяч. Иванова³.

Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873–1944) — литовско-русский поэт, тесно связанный с культурой Петербурга, представитель «старшего» поколения символистов.

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867–1942) — поэт, переводчик, критик, один из теоретиков символизма, представитель «старшего» поколения русских символистов. Не приняв революции, эмигрировал в 1920 году. Умер во Франции.

Белый Андрей (1880–1934; настоящее имя и фамилия Борис Николаевич Бугаев) — поэт-«младосимволист», писатель, литературный критик, теоретик символизма, антропософ.

Блок Александр Александрович (1880–1921) — одна из центральных фигур русского символизма, поэт-«младосимволист», драматург, литературный критик, публицист.

¹ См.: *Корецкая И.В.* Аполлон // Корецкая И.В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М.: Радикс, 1995. С. 324 — 375.

² См.: *Белый А.* Начало века. М.: В/О «Союзтеатр», 1990. С. 124; *Лавров А.В.* Мифотворчество аргонавтов // Миф — фольклор — литература. Л.: Наука, 1978. С. 137–170.

³ См.: *Бердяев Н.* Ивановские среды // Русская литература XX века. М.: Мир, 1916. Т. 8. С. 97–100.

Блок Любовь Дмитриевна (1881–1939) — жена А. Блока, дочь Д.И. Менделеева от второго брака. Вдохновительница и любовь многих символистов, в их представлении она была воплощенной «Душой Мира». Как драматическая актриса выступала под сценическим псевдонимом Басаргина.

Богаевский Константин Федорович (1872–1943) — художник из позднего «Мира искусства», по стилю связанный с символизмом.

Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870–1905) — живописец, воплотивший в своей художественной практике принципы символистского искусства и мировосприятия. Начинал как импрессионист, затем перешел к собственной творческой системе. Оказал влияние на будущих «голуборозовцев».

Бородаевский В.В. (1876–1923) — поэт, близкий к символизму.

Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924) — один из создателей русского символизма, центральная фигура московских символистов «старшего» поколения. Поэт, прозаик, критик, драматург, историк литературы, переводчик. После 1917 года вступил в партию большевиков. С 1921 года — профессор Московского университета и ректор созданного им Высшего литературного института.

Верховский Юрий Никандрович (1878–1956) — поэт-символист, литературовед, переводчик, историк литературы.

«Весы» (февраль 1904 — декабрь 1909) — литературно-художественный и критический журнал, наиболее влиятельный орган русского символизма. Выходил в издательстве «Скорпион». Издатель — С.А. Поляков, основатель и главный редактор — В.Я. Брюсов⁴.

Волошин Максимилиан Александрович (1877–1932; настоящая фамилия Кириенко-Волошин) — поэт-символист, художественный и литературный критик, художник-акварелист, один из создателей журнала «Аполлон».

Волынский Аким Львович (1863–1926; настоящая фамилия Флексер) — искусствовед и критик, сторонник теории «искусство для искусства», один из важнейших для раннего символизма идеологов. Его имя неотделимо от истории русского символизма 1890-х годов, хотя он имел немало расхождений с символистами. Он одним из первых начал пересмотр и переоценку творческого наследия революци-

⁴ См.: *Азадовский К.М., Максимов Д.Е.* Брюсов и «Весы» (к истории издания) // Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 257 — 324; *Погорелова Б.* «Скорпион» и «Весы» // Воспоминания о Серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 312 — 321.

онно-демократической интеллигенции. Первые символисты в период гонений получили возможность публиковаться на страницах редактируемого Волынским журналом «Северный вестник».

Врубель Михаил Александрович (1856–1910) — художник-живописец и монументалист, график, театральный декоратор. Фактический основатель русского символизма в изобразительном искусстве, хотя и не оставивший теоретического наследия.

«Гафизиты» — участники дружеского «Общества друзей Гафиза», объединявшего в ближайшем общении с Вяч. Ивановым нескольких виднейших деятелей культуры Серебряного века. Общество, существовавшее на протяжении 1906–1907 годов, тесно соприкасалось со «средами», но носило закрытый характер; не все участники «сред» допускались в него. Этот кружок являл собой образец эстетского отношения к жизни и манеры общаться и существовать в среде символистов. Каждая встреча происходила в атмосфере игры, маскарада, утонченного эротизма, сопровождавших художественно-философские беседы⁵.

Гиппиус Владимир Васильевич (1876–1941) — поэт-символист, критик. Иногда выступал под псевдонимами Вл. Бестужев и Вл. Нефединский. Друг А. Добролюбова. В личном общении высказывал многие идеи, которые в творческой практике развивали другие. Под его влиянием развивались вкусы первых «декадентов» и сложилось их отталкивание от «шестидесятников».

Гиппиус Зинаида Николаевна (1869–1945) — одна из центральных фигур русского символизма, поэтесса, беллетрист, литературный критик. Иногда публиковалась под псевдонимами, самый известный из которых Антон Крайний. Выдающийся представитель Серебряного века, несмотря на то, что ее имя на протяжении многих лет вычеркивалось из истории отечественной культуры. Жена Д.С. Мережковского. После Октября эмигрировала.

«Голубая роза» — художественная выставка, состоявшаяся в 1907 году в Москве и организованная меценатом Н.П. Рябушинским. На ней экспонировались произведения шестнадцати молодых художников, воплощавших в своей творческой практике символистскую художественную систему. Самые значительные имена экспонентов: П. Кузнецов, Н. Сапунов, М. Сарьян и др. Участники выставки стали восприниматься как художественная группировка,

⁵ См.: Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты // Серебряный век в России. М.: Радикс, 1993. С. 167 — 210; Он же. Эпизод из петербургской культурной жизни 1906–1907 гг. // Учен. зап. Тар. ун-та. 1988. Вып. 813. С. 95–111.

хотя в строгом смысле они не составляли формального объединения. Более того, к ним нередко причисляют К. Петрова-Водкина, не принимавшего участия в выставке, но исповедовавшего схожие творческие принципы. Позднее «голуборозовцы» выставлялись на экспозициях журнала Н.П. Рябушинского «Золотое руно», а после его закрытия — на выставках «Мира искусства». Уже в 1925 году была организована ретроспектива «Голубой розы», куда включили также работы кумира «голуборозовцев» В. Борисова-Мусатова. Все их выставки были организованы с подчеркнутой театральностью и эстетством. «Голуборозовцы» были тесно связаны с поэтами-символистами, хотя, в отличие от них, не теоретизировали. Развиваясь в климате «Весов», они встречались в Обществе свободной эстетики с музыкантами-символистами.

Голубкина Анна Семеновна (1864–1927) — скульптор, в творчестве которого проявились черты символизма.

Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967) — поэт и беллетрист, в начале творческого пути примыкавший к символистам. Друг А. Блока в 1905–1908 гг. Выступал с резкой критикой символизма, что способствовало распаду движения.

Гофман Виктор Викторович (1882–1911) — один из молодых поэтов в окружении В. Брюсова. Покончил с собой в возрасте 29 лет⁶.

Гофман Модест Людвигович (1887–1959) — поэт и критик, близкий к символистским кругам, автор книги «Соборный индивидуализм», впоследствии — историк литературы, пушкинист. С 1923 года в эмиграции.

«Гриф» (1903–1913) — символистское издательство в Москве, выпускавшее одноименный альманах и издавшее первую книгу А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» (1904; на обложке указан 1905 год). Владелец был С.А. Соколов, которого В. Брюсов рассматривал как своего конкурента, переманивающего ведущих авторов из «Скорпиона», и пропагандиста второстепенных литераторов, компрометирующего саму идею символизма. Упреки Брюсова вполне объяснимы, но далеко не всегда справедливы.

Гумилев Николай Степанович (1886–1921) — поэт и критик, глава группы акмеистов, в начале творческого пути тесно связанный с

⁶ См.: Брюсов В.Я. Мои воспоминания о Викторе Гофмане // В.Я. Брюсов. Среди стихов: 1894 — 1924: Манифесты, статьи, рецензии. М.: Сов. писатель, 1990. С. 507 — 520.

символизмом. Один из его критиков и «могильщиков». Муж А.А. Ахматовой, отец Л.Н. Гумилева. Расстрелян большевиками.

Гуревич Любовь Яковлевна (1866–1940) — писательница, литературный и художественный критик, соредaktor журнала «Северный вестник» в годы сотрудничества в нем символистов.

Добролюбов Александр Михайлович (1876–1942/43/44?) — поэт «старшего» поколения символистов. Впоследствии — религиозный деятель, оказавший влияние своей личностью на многих современников. Имел не творческое, а экзистенциальное значение для истории русского символизма. Вошел в историю Серебряного века не столько поэтическим творчеством, сколько личной судьбой. В юности вел декадентский образ жизни. В конце 90-х годов обратился к религиозному аскетизму и проповедничеству. Искал спасения в отшельничестве и странничестве⁷.

Дурнов Модест Александрович (? — ?) — поэт-символист, один из «малых поэтов» Серебряного века, художник, архитектор.

«**Записки мечтателей**» (1919–1922) — журнал, в котором ближайшее участие принимали А. Белый, Вяч. Иванов, А. Ремизов, А. Блок; последний печатный орган символистов.

Зиновьева-Аннибал Лидия Дмитриевна (1866–1907) — писательница-символистка, талантливый, хотя и малоизвестный литератор. Жена Вяч. Иванова⁸.

«**Золотое руно**» (1906–1909) — художественный и литературный журнал символистов. Издатель — меценат и художник, крупный капиталист, миллионер Николай Павлович Рябушинский⁹.

Зоргенфрей Вильгельм Александрович (1882–1938) — поэт-символист, переводчик. В сталинское время был репрессирован.

Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949) — поэт-«младосимволист», теоретик и одна из центральных фигур русского символизма, переводчик, критик, историк литературы, драматург, религи-

⁷ См.: Гиппиус З. Об Александре Добролюбове // Воспоминания о серебряном веке. С. 19 — 20; Дымов О. Александр Михайлович Добролюбов // Там же. С. 21 — 23; Гиппиус Вл. Александр Добролюбов // Русская литература XX века. Т. I. С. 272 — 287; Азадовский К.М. Путь Александра Добролюбова // Блоковский сборник. Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1979. Вып. 3: Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. С. 121 — 146.

⁸ См.: Никольская Т.Л. Творческий путь Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1988. Вып. 813. С. 123 — 136.

⁹ См.: Виноградов С.А. О странном журнале, его талантливых сотрудниках и московских пирах // Воспоминания о Серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 430 — 439.

озный философ. После 1917 года — сотрудник Наркомпроса. С 1924 года жил в эмиграции. В Риме принял католичество, не выходя из православия.

Комаровский Василий Алексеевич (1881–1914) — поэт, друг Н. Гумилева, член «Цеха поэтов», о котором однако говорили как о единственном подлинно великом поэте среди символистов. В широкой публике его стихи не были известны даже при жизни. Граф. Одна из оригинальнейших фигур Серебряного века¹⁰.

Коневской Иван Иванович (1877–1901; настоящая фамилия Ореус; псевдоним взят от названия острова Коневец на Ладожском озере) — поэт-символист, друг В. Брюсова. Учился в Петербургском университете вместе с А. Добролюбовым и Вл. Гиппиусом. Погиб молодым. Мистическое чувство, которым пронизана его поэзия, соединение личного сознания с Бытием всего окружающего создали новое качество русской поэзии, ставшее отличительным признаком символизма¹¹.

Коненков Сергей Тимофеевич (1874–1971) — скульптор, испытывавший влияние символизма.

Кречетов Сергей Алексеевич (1878–1936; настоящая фамилия Соколов) — поэт-символист, прозаик, издатель, владелец символистского издательства «Гриф». Редактор альманаха «Гриф» и журнала «Перевал». В эмиграции остался книгоиздателем, основал издательство «Медный всадник».

Кузмин Михаил Алексеевич (1875–1936) — поэт, беллетрист, композитор, критик, драматург. Видный участник символистского движения, впоследствии примкнувший к акмеизму. В полемике с символистами выдвинул лозунг «кларизма» (ясности), хотя, по некоторым данным, термин этот предложил Вяч. Иванов.

Кузнецов Павел Варфоломеевич (1878–1968) — художник, испытывавший влияние символизма. Участник и один из основателей выставки «Голубая роза». Самый талантливый из последователей В. Борисова-Мусатова.

¹⁰ См.: Святополк-Мирский Д. Памяти графа В.А. Комаровского // Воспоминания о серебряном веке. С. 260–263. Довольно обширная библиография о поэте приведена в след. публикации: Три письма В.А. Комаровского к Н.О. Лернеру / Публ. В.Н. Топорова // Серебряный век в России: Избр. страницы. М.: Радикс, 1993. С. 158.

¹¹ См.: Брюсов В.Я. Иван Коневской: Мудрое дитя // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. С. 242–249; Степанов Н.Л. Иван Коневской: Поэт мысли // Литературное наследие. М.: Наука, 1987. Т. 92, кн. 4. С. 179–202.

Курсинский Александр Антонович (1873–1919) – поэт и прозаик, активный сотрудник издательства «Гриф» и журнала «Золотое руно».

Литературно-художественный кружок (1898–1920) – собрания московской интеллигенции рубежа столетий для обсуждения вопросов современного искусства и литературы¹².

Матвеев Александр Терентьевич (1878–1960) – скульптор, близкий к символизму. Испытал влияние В. Борисова-Мусатова, выставленный вместе с «голуборозовцами».

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940) – режиссер, главный представитель символизма в русском театре. В 1903–1908 годах осуществил ряд экспериментальных постановок в антрепризе «Товарищество новой драмы», в Театре-студии на Поварской и в театре В.Ф. Комиссаржевской, а также в «Башенном театре». Эти постановки знаменовали собой рождение и развитие символизма на русской сцене.

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866–1941) – теоретик и один из основателей русского символизма, представитель его «старшего» поколения. Писатель, поэт, драматург, публицист, религиозный философ. Один из крупнейших русских литераторов XX века, хотя его имя долгое время предавалось забвению и упоминалось только в уничижительном контексте. После Октябрьской революции эмигрировал. Во время Второй мировой войны занял коллаборационистскую позицию в надежде на уничтожение большевизма с помощью фашистов. Умер в Париже, отвергнутый соотечественниками-эмигрантами.

Метнер Эмилий Карлович (1872–1936) – русский философ, литератор и музыкальный критик. Руководитель символистского издательства «Мусагет», редактор журнала «Труды и дни». Брат композитора Н.К. Метнера. Публиковался под псевдонимом Вольфинг.

Минский Николай Максимович (1855–1937; настоящая фамилия Виленкин) – теоретик символизма, поэт, писатель, религиозный философ, близкий к богоискательству. Автор первого манифеста русских декадентов «Старинный спор» (1884). Публицист и переводчик, секретарь журнала «Северный вестник». Автор теории «мэонизма». После революции 1905–1907 годов уехал за границу, где и скончался¹³.

¹² См.: *Ходасевич Вл.* Московский литературно-художественный кружок // Воспоминания о серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 389–393.

¹³ См.: *Миц З.Г.* Статья Н. Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1989. Вып. 857. С. 44–57.

Миропольский А.Л. (1872–1917; настоящие имя и фамилия Александр Александрович Ланг) – «старший» символист, поэт и прозаик, спиритист. Печатался также под псевдонимом А. Березин. Товарищ В. Брюсова по гимназии Креймана и соавтор альманаха «Русские символисты».

«Мусагет» (1910–1917) – символистское издательство в Москве, учрежденное и возглавлявшееся Э.К. Метнером. В его организации ближайшее участие принимали А. Белый и Вяч. Иванов. До 1915 года владельцем был А.М. Кожебаткин, затем – В.В. Пашуканис. Издательство ставило целью теоретическое обоснование символизма.

Муни (1885–1916; настоящие имя и фамилия Самуил Викторович Киссин) – поэт, тесно общавшийся с символистами и широко известный в литературных кругах начала века. Выразил эпоху не столько творчеством, сколько всем своим характерным обликом и личностью.

Новицкий Григорий (? – ?) – поэт, эпигон символистов, чьи стихи производили пародийное впечатление (сборник «Зажженные бездны», 1908 г.).

«Новый путь» (1903–1904) – литературный и религиозно-философский журнал, в котором сотрудничали символисты. Учрежден П.П. Перцовым, при ближайшем участии Д. Мережковского. Здесь впервые были напечатаны стихи А. Блока. С 1905 года журнал, переименованный в «Вопросы жизни», полностью сосредоточился на религиозно-философской проблематике и стал органом «нового религиозного сознания»¹⁴.

«Общество друзей Гафиза» см.: «гафизиты».

Общество ревнителей художественного слова см.: «Академия стиха».

Общество свободной эстетики (1907–1917) – собрания московской интеллигенции, учрежденные В. Брюсовым для обсуждения вопросов современного искусства и литературы. В «Обществе» усиленно пропагандировалась идейно-художественная позиция «Весов».

«Оры» (1907–1910) – символистское издательство, учрежденное Вяч. Ивановым в Санкт-Петербурге.

¹⁴ См.: *Максимов Д.Е.* «Новый путь» // Евгеньев-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 129 – 254; *Бердяев Н.А.* Русский духовный ренессанс и журнал «Путь»: (к десятилетию «Пути») // Н. Бердяев о русской философии. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991, ч. 2. С. 217–235.

Пантюхов Михаил Иванович (1880–1910) — писатель-символист, автор единственной книги (повесть «Тишина и старик»).

«**Пере́вал**» (1906–1907) — литературный журнал символистов. Издавался в Москве. Редактор — С. Соколов (Кречетов). Издатель — М.В. Линденбаум, поэт, рано ушедший из жизни. После его смерти журнал был закрыт.

Перцов Петр Петрович (1868–1947) — журналист, литературный и художественный критик, основатель журнала «Новый путь», издатель произведений символистов. Мемуарист, автор книги «Литературные воспоминания. 1890–1902».

Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878–1939) — художник-символист, близкий «голуборозовцам», хотя формально и принадлежавший к «Миру искусства».

Петровская Нина Ивановна (1884–1928) — литератор, колоритная и трагическая фигура Серебряного века; известна больше не творчеством своим, но образом жизни, судьбой. Сыграла видную роль в литературной жизни рубежа веков. Была замужем за С. Кречетовым (Соколовым). Вдохновительница многих поэтов, персонаж многих мемуаров, героиня многих романов. Сложные отношения между нею, А. Белым и В. Брюсовым легли в основу фабулы романа Брюсова «Огненный ангел». Свою жизнь она пыталась строить как роман и закончила ее трагически. «Вспоминая Нину, вижу, что в ней как-то особенно ярко отразилась та эпоха, когда из жизни делали литературу и литература творила жизнь», — писала ее современница¹⁵.

Поляков Сергей Александрович (1874–1948) — журналист и переводчик, меценат, один из владельцев Знаменской мануфактуры, математик, эстет, ценитель искусства. Владелец и организатор символистского издательства «Скорпион», издатель журнала «Весы». Был чрезвычайно увлечен символизмом. «Его называли декадентский дядька...»¹⁶.

Пяст Владимир Алексеевич (1886–1940; настоящая фамилия Пестовский) — поэт-символист, переводчик, автор мемуаров¹⁷.

Рафалович С.А. (1875 — ?) — поэт, близкий к символизму, сотрудник «Весов».

¹⁵ Рындина Л. Ушедшее // Воспоминания о серебряном веке. С. 416.

¹⁶ Сабанев Л. Мои встречи: «Декаденты» // Воспоминания о серебряном веке. С. 343.

¹⁷ См.: Пяст В. Встречи. М.: Новое литературное обозрение, 1997. 413 с.

Ребиков Владимир Иванович (1866–1920) — композитор-символист. Музыковеды относят его к числу музыкантов, «которые, не будучи создателями выдающихся или даже значительных произведений, ярко выражают тенденции времени»¹⁸.

Ремизов Алексей Михайлович (1877–1957) — писатель-символист, автор стилизованных под русскую старину книг и драматических произведений в духе средневековых мистерий. Друг Вс. Мейерхольда. В 1921 году эмигрировал, так как видел в революционерах фанатиков и беспочвенных фантазеров. В конце жизни принял советское подданство.

Рерих Николай Константинович (1874–1947) — религиозно-философский мыслитель, живописец и театральный художник, представитель группы «Мир искусства», инициатор движения в защиту памятников культуры. Разрабатывал по преимуществу темы и сюжеты древней, языческой Руси, истолковывая их в мистическом духе. Его умонастроения и творчество развивались в духе символизма. Разделял символистскую утопию о жизнестроительной роли искусства. Свои мистические устремления, как и символисты-поэты, выражал языком мифа. После Октября эмигрировал, с 20-х годов жил в Индии.

Рославлев Александр Степанович (1883–1920) — поэт, эпигон символизма. Печата́л фельетоны под псевдонимом Баян.

Рубанович Семен Яковлевич (? — 1932) — поэт, эпигон символизма.

Рукавишников Иван Сергеевич (1877–1930) — писатель-символист, поэт и прозаик. После революции — профессор Московского литературно-художественного института им. В.Я. Брюсова.

Рябушинский Николай Павлович (1876–1951) — капиталист-меценат, издатель журнала «Золотое руно».

Садовской Борис Александрович (1881–1952; настоящая фамилия Садовский) — поэт-символист, прозаик, критик, историк литературы. Поддерживал В. Брюсова, однако впоследствии порвал с ним.

Сапунов Николай Николаевич (1880–1912) — художник-символист, один из ведущих участников «Голубой розы».

Сарьян Мартирос Сергеевич (1880–1972) — художник-символист, один из ведущих представителей «Голубой розы».

¹⁸ Келдыш Ю.В. Между традицией и модерном // История русской музыки: В 10 т. М.: Музыка, 1997. Т. 10а: Конец XIX — начало XX века. С. 263.

«Северные цветы» (1901–1903, 1905, 1911) — символистский альманах, выпускавшийся издательством «Скорпион» в попытке формального объединения всех символистских группировок.

«Северный вестник» — петербургский журнал, ставший после перехода в руки Л. Гуревич и А. Волынского (1891) одним из первых центров и оплотов «нового» искусства. Объединил представителей «старшего» поколения. Именно в круге «Северного вестника» определилось тяготение многих литераторов к религиозным вопросам, решавшимся не в традиционном церковном духе, а определявшим отношение человека к Богу с позиций «нового религиозного сознания». К концу 90-х годов символисты покинули журнал, разойдясь с его главным редактором в общемировоззренческих вопросах¹⁹.

Семенов Евгений Петрович (1861 — ?; настоящие имя и фамилия Соломон Моисеевич Коган) — журналист, русский корреспондент французского символистского журнала «Metsure de France».

Семенов Леонид Дмитриевич (1880–1917; настоящая фамилия Семенов-Тянь-Шанский) — один из «малых» поэтов Серебряного века, символист, товарищ Блока по университету. В 1905 году, подобно А. Добролюбову, «ушел в народ», сблизившись с сектантами²⁰.

Символизм (в России конца XIX — начала XX века) — главный художественный феномен Серебряного века, сформировавший стиль мышления этой культурной эпохи, основная форма ее эстетического самовыражения, открывшая новые пути художественного развития для всех последующих модернистских направлений. Если в западноевропейской культуре символизм был лишь одним из литературно-художественных направлений в общем русле модер-

¹⁹ См.: *Куприяновский П. В.* Из истории раннего символизма: Символисты и журнал «Северный вестник» // *Русская литература XX века (дооктябрьский период)*. Калуга: Б. и., 1968. Сб. 1. С. 149–173; *Он же.* Поэты-символисты в журнале «Северный вестник» // *Русская советская поэзия и стиховедение*. М.: Изд-во МОПИ им. Н. К. Крупской, 1969. С. 113–135; *Иванова Е. В.* «Северный вестник» // *Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века: 1890–1904: Буржуазно-либеральные и модернистские издания*. М.: Наука, 1982. С. 91–128; *Максимов Д. Е.* «Северный вестник» и символисты // *Евгеньев-Максимов В., Максимов Д.* Из прошлого русской журналистики. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 85–128.

²⁰ См.: *Минц З. Г.* Л. Д. Семенов-Тянь-Шанский и его «Записки» // *Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 414*. С. 102–108; *Семенов Л. Д.* Записки / Публ. З. Г. Минц, Э. Шубина) // *Там же*. С. 109–196.

низма, то в России он превратился в широкое многоаспектное духовное движение неоромантического характера, сложившееся в среде культурной элиты рубежа XIX–XX веков. Это движение базировалось на идеалистических философских основаниях. При этом его философские истоки и параллели не ограничиваются западноевропейским романтизмом и западной неклассической философией. Гораздо большую роль в становлении и развитии русского символизма сыграл опыт соловьевства и «нового религиозного сознания».

Неоромантическая культурная природа символизма обусловила эстетическую позицию его приверженцев по отношению к миру. Ею же объясняются сложившиеся у них представления о многомерной структуре Универсума и тотальной соотнесенности всех его составляющих, чем и диктовалось выдвижение символа в качестве основного способа освоения мира и наиболее адекватного средства самовыражения культурной эпохи. Принципиальное отличие русского символизма от западного с его индивидуалистическими тенденциями заключается в доминировании в его мировоззренческом комплексе традиционных для менталитета русской культуры черт: «соборного» начала и теурго-эсхатологических устремлений. Исходным импульсом развития символизма в России явилось не только отталкивание от позитивизма и натурализма, но и неприятие революционно-демократической идеологии.

Начало теоретического самоопределения символизма связывается с лекцией Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», прочитанной им в 1892 году. На практике же русский символизм ранее всего заявил о себе в творчестве М. А. Врубеля, чья художественная система сложилась уже к концу 1880-х годов. В литературе при своем зарождении в 90-е годы русский символизм являл собою несколько разрозненных и нередко вступавших в полемику друг с другом групп. Наиболее многочисленной была группа, сотрудничавшая в журнале «Северный вестник»: Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Минский, Ф. Сологуб, К. Бальмонт и др. В другую группу входили петербургские поэты Вл. Гиппиус, А. Добролюбов и В. Степанов. Еще одну группу составили москвичи В. Брюсов и А. Мировольский.

А. Волынский, редактор «Северного вестника», сходилась с символистами в критике реализма и эстетики революционных демократов, однако расхождения в общих философских представлениях предопределили их разрыв. У Мережковского и Минского теоретическое обоснование символизма не подкреплялось практичес-

кими опытами; их поэзия фактически осталась традиционной для 80-х годов, когда происходило формирование их творчества. Требуя в теоретических выступлениях обновления художественного языка, они в собственной поэзии использовали прежние изобразительные средства. Манифесты Брюсова сопровождалась поэтическими экспериментами в области стихосложения, формообразования, поэтической образности. «Все это позволяет считать именно В. Брюсова главным автором литературно-эстетической концепции раннего русского символизма»²¹. Осознав себя поэтом-символистом, Брюсов стремится доказать, что символизм — это единственный выход из тупика, в котором, по его мнению, оказалась современная литература, единственный залог ее обновления. Его манифесты отстаивали точку зрения на символизм как на литературную школу, а не мировоззрение. В отличие от окружения Мережковского, Брюсову в новом искусстве были важнее оригинальные формы, а не мистическое содержание.

Вышеперечисленные группы составили так называемое «старшее», или «декадентское», поколение русских символистов-литераторов, испытывавшее определенное влияние французского символизма. «Младосимволисты», вступившие на культурную сцену в начале XX века (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, Эллис и др.), вслед за Вл. Соловьевым отстаивали «теургическое» и «жизнетворческое» предназначение искусства. Разделение на два поколения (а некоторые исследователи выделяют и третье — в лице М. Кузмина и др.) не следует абсолютизировать. Движение символизма было очень многоликим, выдвигавшим множество культурологических концепций и не обнаружившим стиливого или тематического единства.

В русской музыке представителями символизма выступили А. Скрябин и В. Ребиков. В театральном искусстве ярче всего символистские тенденции заявили о себе в режиссуре Вс. Мейерхольда. В изобразительном искусстве, помимо М. Врубеля, символизм представляли художники «Голубой розы», «мирикусники» Н. Рерих и К. Богаевский, скульпторы А. Матвеев, С. Коненков, А. Голубкина.

О широте размаха движения свидетельствует наличие у него собственной периодики и издательской базы. Однако символизм вы-

²¹ *Иванова Е.В.* Самоопределение раннего символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 1975. С. 172.

разил себя не только в художественной практике, но и в определенном стиле поведения и общения, в стремлении строить собственную жизнь по законам искусства. Многие деятели символизма вошли в историю русской культуры не столько благодаря творческому наследию, сколько самой своей личной судьбой. Причем этот аспект символизма, как и его художественная ипостась, вызывал множество подражаний.

Наивысшего расцвета символистское движение достигло в середине 1900-х годов, после чего пошло на спад. Как целостное культурное явление символизм угас к началу Первой мировой войны. Это произошло вследствие внутренних разногласий между его лидерами, утопичности устремлений к «сверхискусству», атак на него со стороны новейших течений, более адекватных изменившейся культурной обстановке.

«**Сирин**» — издательство, основанное М.И. Терещенко; в 1913–1914 гг. выпускало книги символистов и альманахи с их участием.

«**Скорпион**» (1899–1916) — главное символистское издательство. Располагалось в Москве; владельцем был С.А. Поляков. Учредителем выступил В. Брюсов. «Он основал “Скорпион” и “Весы” и самодержавно в них правил... Стоило возникнуть дружескому издательству или журналу, в котором главное руководство принадлежало не Брюсову, — тотчас издавался декрет о воспрещении сотрудникам “Скорпиона” участвовать в этом издательстве или журнале. Так, последовательно воспрещалось участие в “Гриффе”, потом в “Искусстве”, в “Перевале”»²².

Скрябин Александр Николаевич (1871/72–1915) — композитор-символист, музыкант-философ, подвижник идеи Мистерии — теургического акта вселенской катастрофы, в которой духовно переродится и дематериализуется все человечество.

Смирнов Александр Александрович (1883–1962) — университетский товарищ Блока; литературовед и переводчик, в 1900-е годы писал стихи и был близок к символистам.

Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900) — философ-мистик, публицист, критик, поэт. Его фигура стоит у истоков русской религиозной философии начала XX века. Он стал одним из предшественников символистской поэзии и оказал сильнейшее влияние на мировоззрение «младосимволистов».

²² *Ходасевич Вл.* Некрополь // Серебряный век: Мемуары. С. 193. См., также: *Погорелова Б.* «Скорпион» и «Весы» // Воспоминания о Серебряном веке. С. 312 — 321.

Соловьев Сергей Михайлович (1885–1942) — поэт-символист, прозаик, критик и переводчик, впоследствии священнослужитель. Племянник Вл. Соловьева и троюродный брат А. Блока. Ближайший друг А. Белого и его товарищ по кружку «аргонавтов». С 1905 года сотрудничал в «Весах». В 1916 году принял духовный сан. Резко осуждал революционные события. Вслед за Вл. Соловьевым мечтал о христианском единстве, что побудило его в 1924 году принять католичество²³.

Сологуб Федор Кузьмич (1863–1927; настоящая фамилия Тереников) — поэт, писатель и драматург, представитель «старшего» поколения символистов.

Степанов В. (? — ?) — поэт-символист «декадентского» поколения, друг В. Гиппиуса и А. Добролюбова.

«Среды» Вяч. Иванова см.: «Башня».

Стражев Виктор Иванович (1879–1950) — поэт-символист.

Сухотин Павел Сергеевич (1884–1935) — поэт, близкий к символизму, прозаик, драматург.

Тастевен Генрих Эдмундович (? — 1916) — журналист, редактор журнала «Золотое руно».

«Труды и дни» (1912–1916) — журнал, орган символистов, отстаивавший тезис религиозной и жизнестроительной сущности искусства. Учредитель и редактор — Э.К. Метнер. Большую роль в журнале играли также А. Белый, Вяч. Иванов, Эллис. Блок, поначалу примыкавший к этой группе, быстро отделился от нее, не удовлетворенный общей настроенностью журнала, более абстрактной и философской, чем литературной. Всего вышло пять номеров журнала в 1912 году и по одному в 1913, 1914, 1916²⁴.

«Факелы» — символистское издательство, выпускавшее в 1906–1908 годах одноименный альманах под редакцией Г. Чулкова для пропаганды «мистического анархизма». Его окружением обсуждался также проект театра под тем же названием.

Философов Дмитрий Владимирович (1872–1940) — философ-идеалист, публицист и критик, постоянный сотрудник Д. Мережковского и З. Гиппиус. После Октября эмигрировал.

Фридберг Дмитрий Наумович (1883 — ?) — в юности поэт-декадент, близкий к символизму, впоследствии парторганизатор.

²³ См.: Скрипкина В.А. Мира невольник (о поэзии Сергея Соловьева) // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5–6. С. 105–119.

²⁴ См.: Лавров А. Труды и дни // Русская литература и журналистика начала XX века (1905–1917). М.: Наука, 1984. С. 191–211.

Цензор Дмитрий Михайлович (1879–1947) — поэт, эпигон символистов.

Черубина де Габриак — нашумевшее в эпоху Серебряного века мистифицированное имя. Появилось оно в 1909 году, когда символизм шел уже на убыль. Это был псевдоним поэтессы Елизаветы Ивановны Дмитриевой (1887–1928). Мистификация была придумана М. Волошиным, убедившим ее послать под именем Черубины свои стихи в символистский тогда «Аполлон». После разоблачения мистификации интерес к творчеству поэтессы угас. Один из участников «Аполлона» объявил ее «опасным символом умирающего символизма»²⁵. Ее судьба — показатель того, какое значение имело мифотворчество для символизма²⁶.

Чулков Георгий Иванович (1879–1939) — поэт, беллетрист, критик и литературовед, активный участник символистского движения. Совместно с Вяч. Ивановым выступил как соавтор теории «мистического анархизма»²⁷.

Чюрленис Микалоюс Константинас (1875–1911) — литовский художник-символист и композитор, чье творчество было тесно связано с русской культурой Серебряного века, прежде всего группой «Мир искусства» и петербургскими символистами.

«Шиповник» (1906–1918) — книгоиздательство в Петербурге-Петрограде, пропагандировавшее модернистское искусство и произведения философов-идеалистов. Основатели — З.И. Гржебин и С.Ю. Копельман. Ведущими авторами издательства были Л. Андреев и Ф. Сологуб. Здесь выпускался одноименный литературно-художественный альманах (1907–1917), где господствующее положение занимали символисты.

Эллис (1879–1947; настоящие имя и фамилия Лев Львович Кобылинский) — поэт-символист, переводчик, критик, теоретик символизма. Друг А. Белого, один из основателей кружка «аргонавтов» и издательства «Мусaget». Ближайший сотрудник В. Брюсова по

²⁵ Гунтер И. Фон. Жизнь в восточном ветре // Жизнь Николая Гумилева: Воспоминания современников. Л.: Изд-во международного фонда истории науки, 1991. С. 57.

²⁶ См.: Черубина де Габриак. Исповедь. М.: Аграф, 1998. 384 с. Там же на с. 337–338 приведена библиография работ о Черубине де Габриак.

²⁷ См.: Чулков Г.И. Годы странствий. М.: Федерация, 1930. 397 с.; Лавров А.В. [Вступительная статья, публикация и комментарии к переписке Г.И. Чулкова с Блоком] // Литературное наследство. Т. 92: А. Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 4. С. 370–394.

журналу «Весы». Сын известного педагога Поливанова. В юности его идеалом был дендизм. Несмотря на это он проявил себя как мистик и теософ. Покинул Россию в 1913 году. За рубежом стал католическим священником, позднее вступил в орден иезуитов²⁸.

Эрберг Константин Александрович (1871–1942; настоящая фамилия Сюннерберг) — поэт-символист и философ-идеалист. Входил в группу «Мир искусства».

Якунчикова Мария Васильевна (1870–1902; в замужестве Вебер) — художница из «Мира искусства», чье творчество по духу было близко символизму²⁹.

²⁸ См.: *Валентинов Н.* Брюсов и Эллис // Воспоминания о Серебряном веке. С. 46–64.

²⁹ См.: *Киселев М. Ф.* Мария Васильевна Якунчикова, 1870–1902. М.: Искусство, 1979. 191 с.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Алянский С.М. 206
 Андреев Д.Л. 155
 Андреев Л.Н. 103, 187, 188, 189, 191, 193, 195, 196, 198, 200, 202, 203, 206, 222
 Аничков Е.В. 206
 Анненский И.Ф. 103, 120, 187, 188, 192, 198, 200, 206
 Ар Нуво 97
 Артемов В. 155
 Асмус В.Ф. 15, 16, 137, 139, 141
 Ахматова А.А. 211

Б

Баженов Н.Н. 11, 207
 Балтрушайтис Ю.К. 103, 189, 202, 203, 207
 Бальмонт К.Д. 103, 109, 112, 147, 180, 181, 183, 184, 188–190, 193, 195, 197, 199, 200, 207, 218
 Басаргина Л.Д. 208
 Баткин Л.М. 26, 27, 52, 76
 Бахтин М.М. 89, 118
 Баян 216
 Белый А. 23, 83, 91, 103, 108, 109,

113–115, 120, 128, 132, 136, 138, 141, 145, 148, 149, 184, 184–190, 194, 196, 198–201, 203, 205, 207, 211, 214, 215, 219, 222
 Бергсон А. 49, 83, 110
 Бердсли О. 133
 Бердяев Н.А. 14, 26, 77, 79, 81, 94, 96, 98, 106, 119, 121, 132, 135, 143, 146, 151, 194
 Березин А. 184, 214
 Березовая Л.Г. 178
 Беренштейн Е.П. 103
 Берковский Н.Я. 35, 39
 Берлин И. 34
 Бестужев Вл. 209
 Блок А.А. 24, 35, 87, 103, 105, 106, 108, 112, 118, 121, 124, 129, 136, 138–140, 147, 149, 150, 186–193, 195–197, 199, 200, 202, 204, 205, 207, 210, 211, 214, 217, 219, 220
 Блок Л.Д. 208
 Боборыкин П.Д. 109
 Богаевский К.Ф. 193, 208, 219
 Богомолов Н.А. 92
 Бодлер Ш. 48, 51, 61
 Борисов-Мусатов В.Э. 103, 184, 185, 187, 190, 192, 206, 208, 210, 212
 Бородаевский В.В. 208

Браун Э.Дж. 105
 Бродский И.А. 155
 Брюсов В.Я. 81, 83, 87, 102, 103, 109, 111, 113–115, 126–129, 138, 143, 147, 180–183, 186–191, 195, 196, 200, 204, 208, 210, 212, 214–216, 218, 220, 222
 Булгаков М.А. 155
 Бунин И.А. 89

В

Вагнер Р. 12, 109, 134, 136, 140, 158, 197
 Ванслов В.В. 35, 37
 Васнецовы, братья 87, 89
 Вебер М.В. 223
 Ведекинд Ф. 196
 Вельде А. Ван де 64
 Венгеров С.А. 14, 16, 94
 Верлен П. 48, 54, 55, 133
 Вертинский А.Н. 105
 Верховский Ю.Н. 197, 208
 Виленкин Н.М. 213
 Вислова А.В. 86
 Волошин М.А. 103, 199, 201, 206, 219
 Волынский А.Л. 192, 208, 217
 Вольфинг 213
 Воротников А. 190
 Врубель М.А. 87, 91, 102, 103, 120, 126, 180–182, 184, 201, 209, 219, 220
 Выготский Л.С. 30

Г

Габитова Р.М. 53
 Гачев Г.Д. 50

Гейне Г. 43
 Герцык Е. 194
 Гершензон М.О. 211
 Гиппиус В.В. 183, 209, 218, 221
 Гиппиус З.Н. 23, 103, 122, 138, 148, 182, 186, 189, 198, 209, 218, 221
 Гоголь Н.В. 112
 Голубкина А.С. 103, 182, 184, 185, 188–190, 196, 199, 203, 210, 219
 Городецкий С.М. 200, 203, 210
 Горький М. 105
 Готье Т. 47, 61
 Гофман В.В. 189, 210
 Гофман М.Л. 14, 94, 194, 210
 Гржебин З.И. 222
 Гройс Б. 101
 Гумилев Л.Н. 211
 Гумилев Н.С. 83, 201–203, 210, 211
 Гуревич А.Я. 26
 Гуревич Л.Я. 211, 217
 Гурмон Р. де 47
 Гюисманс Ж.-К. 62

Д

Дмитриева Е.И. 199, 222
 Добролюбов А.М. 104, 181, 182, 184, 185, 191, 209, 210, 212, 217, 218
 Достоевский Ф.М. 75, 80, 112, 119, 153, 185, 186, 193
 Дуденков В.Н. 84
 Дурнов М.А. 184, 211

Е

Евреинов Н.Н. 198
 Емельянова Т.П. 71
 Ермилова Е.В. 126

Ж

Жирмунский В.М. 36, 94

З

Зайцев Б.К. 89
 Зеньковский В.В. 94
 Зиновьева-Аннибал Л.Д. 190, 195, 211
 Золя Э. 62
 Зоргенфрей В.А. 211

И

Ибсен Г. 110, 141, 193
 Иванов В.И. 6, 87, 103, 106, 115–117, 119–222
 Исупов К.Г. 125, 152

К

Казин А.Л. 94
 Кальдерон П. 193, 201
 Кан Г. 57, 61
 Кант И. 44, 110, 156
 Карельский А.В. 40
 Кассирер Э. 116
 Касьянова К. 73–75
 Кириенко-Волошин М.А. 208
 Киссин С.В. 214
 Климентов А. 13, 94
 Кобылинский Л.Л. 222
 Коган С.М. 217
 Коген Г. 83
 Кожебаткин А.М. 214
 Комаровский В.А. 203–204, 212

Комиссаржевская В.Ф. 105, 192, 193, 196, 198, 213
 Кондаков И.В. 92
 Коневской И.И. 183, 184, 189, 212
 Коненков С.Т. 188, 192, 193, 196, 198, 201, 213, 219
 Копельман С.Ю. 222
 Крайний А. 198, 211
 Крейд В. 92
 Кречетов С.А. 104, 188, 212, 214, 215
 Крэг Г. 107
 Крючкова В.А. 48, 61, 63
 Кузмин М.А. 103, 191, 193, 196–198, 212, 219
 Кузнецов П.В. 191, 201–203, 209, 212
 Куприн А.И. 89
 Курсинский А.А. 213

Л

Ланг А.А. 214
 Лафорг Ж. 133
 Левая Т.Н. 70
 Леви-Брюль Л. 31
 Леви-Строс К. 31
 Леденев А.В. 104
 Леконт де Лиль Ш. 47
 Леонтьев К.Н. 80
 Лермонтов М.Ю. 180
 Линденбаум М.В. 215
 Лихачев Д.С. 26
 Лосев А.Ф. 33, 97, 117
 Лотман Ю.М. 26, 33
 Луначарский А.В. 15

М

Мазаев А.И. 18
 Маковский С.К. 75, 206

Малларме Ст. 13, 47, 54, 56, 133
 Мандельштам А.И. 92
 Мандельштам О.Э. 83, 153, 155
 Манн Т. 153
 Манн Ю.В. 71
 Маркс К. 36, 142
 Матвеев А.Т. 188, 193, 196, 199, 203, 212, 215, 219
 Маяковский В.В. 83
 Мейерхольд В.Э. 103, 107, 108, 141, 187, 193, 194, 197, 201, 212, 215, 217
 Менделеев Д.И. 208
 Менделеева Л.Д. 188
 Мережковский Д.С. 11, 12, 81, 86, 96, 101, 103, 109–114, 126–130, 143–146, 179–191, 209, 213, 214, 218, 221
 Метерлинк М. 13, 110, 196
 Метнер Н.К. 213
 Метнер Э.К. 104, 198, 203, 213, 221
 Минский Н.М. 83, 102, 103, 109, 115, 121, 179, 180, 191, 213, 218
 Минц З.Г. 102, 109, 131
 Мировпольский А.Л. 181, 184, 187, 190, 214, 218
 Мирская Л.А. 64
 Михайловский Н.К. 12
 Мореас Ж. 47
 Моро Г. 48
 Морозова З.Г. 182
 Муни 214

Н

Набоков В.В. 155
 Неклюдова М.Г. 95
 Некрасов Н.А. 74
 Нелединский Вл. 209

Нестеров М.В. 87, 89, 105
 Ницше Ф. 12, 49, 60, 91, 110
 Новалис 47, 136, 141, 158, 180
 Новицкий Г. 214

О

Обломиевский Д.Д. 48, 53
 Ореус И.И. 212
 Оцуп Н.А. 75

П

Пайман А. 21, 154
 Пантюхов М.И. 202, 215
 Паперно И. 74
 Пастернак Б.Л. 83
 Пашуканис В.В. 214
 Перцов П.П. 215
 Пестовский В.А. 215
 Петров-Водкин К.С. 201, 203, 204, 211, 215
 Петровская Н.И. 104, 215
 Пигулевский В.О. 64
 Плеханов Г.В. 76
 Поливанов Л.И. 223
 Поляков С.А. 104, 189, 208, 215, 220
 Пушкин А.С. 111, 180
 Пшибышевский С. 193
 Пюви де Шаванн П. 48
 Пяст В.А. 23, 190, 199, 200, 202, 215

Р

Радищев А.Н. 73
 Рапацкая Л.А. 92
 Рассел Б. 33, 35

Рафалович С.А. 215
 Рахманинов С.В. 87
 Ребиков В.И. 103, 107, 188, 190, 196, 201, 216, 219
 Рембо А. 48
 Ремизов А.М. 103, 187, 190, 198, 203, 204, 211, 216
 Рерих Н.К. 86, 103, 126, 129, 147, 183, 185, 187, 188, 192, 193, 199, 202–204, 216, 219
 Римский-Корсаков Н.А. 105
 Розанов В.В. 77, 81, 90
 Рославлев А.С. 195, 216
 Рубанович С.Я. 216
 Рукавишников И.С. 203, 204, 216
 Рылеев К.Ф. 74
 Рябушинский Н.П. 209, 211, 216
 Рябушкин А.П. 89

С

Садовский Б.А. 216
 Садовской Б.А. 200, 202, 204, 216
 Сапунов Н.Н. 193, 195, 203, 209, 216
 Сарабьянов Д.В. 37, 71, 85, 89, 107
 Сарьян М.С. 193, 196, 199, 202, 203, 209, 216
 Свасьян К.А. 35, 116
 Сведенборг Э. 51
 Северянин И. 148
 Семенов Е.П. 217
 Семенов Л.Д. 188, 191, 195, 217
 Семенов-Тян-Шанский Л.Д. 217
 Скрябин А.Н. 18, 23, 24, 83, 103, 107, 108, 120, 129, 132, 137, 140, 185, 188, 189, 193, 194, 196, 205, 219, 220
 Случевский К.К. 80

Смирнов А.А. 220
 Смирнова Л.А. 89
 Соколов С.А. 210, 212, 215
 Сокуров А.Н. 155
 Соловьев В.С. 11, 81, 110, 113, 122, 131, 158, 160, 181, 186, 197, 219, 220
 Соловьев С.М. 108, 195, 197, 200, 221
 Сологуб Ф.К. 103, 108, 109, 119, 131, 144, 147, 180, 182, 187, 189, 190, 193, 195, 199, 200, 203, 218, 221, 222
 Станиславский К.С. 105, 191
 Степанов В. 218, 221
 Степун Ф.А. 90, 97, 105
 Стерноу С.А. 67
 Стравинский И.Ф. 86
 Стражев В.И. 221
 Судейкин С.Ю. 193
 Сухотин П.С. 199, 202, 204, 221
 Сюннерберг К.А. 223

Т

Тамручи Н.О. 100, 120
 Тарковский А.А. 155
 Тастевен Г.Э. 221
 Терещенко М.И. 220
 Тертерян И.А. 36
 Тетерников Ф.К. 221
 Толмачев В.М. 62
 Толстой Л.Н. 12, 82, 112, 181, 184–186
 Троицкий В.Ю. 71
 Трубецкой С.Н. 186
 Тургенев И.С. 112
 Турчин В.С. 65, 66
 Тютчев Ф.И. 110, 189

У

Уайльд О. 110, 133, 198
Успенский Б.А. 26, 152

Ф

Федоров Н.Ф. 83
Фет А.А. 80, 110, 186
Философов Д.В. 104, 122, 138, 195, 203, 221
Флексер А.Л. 208
Флеминг У. 56
Флоренский П.А. 100
Флоровский Г.В. 79, 91, 94, 121
Фофанов К.М. 80
Фридберг Д.Н. 183, 221

Х

Хансен-Леве О. 130
Хатчингс Ст. 99
Хейзинга Й. 32
Хлебников В. 83
Ходасевич В.Ф. 103, 137

Ц

Цензор Д.М. 204, 222

Ч

Чаадаев П.Я. 99
Черубина де Габриак 199, 222
Чехов А.П. 89, 142
Чулков Г.И. 23, 84, 104, 189, 190, 192, 196, 197, 199, 203, 222

Чюрленис М.К. 84, 103, 189, 190, 198, 199, 202, 222

Ш

Шеллинг Ф.В. 39
Шехтель Ф.О. 182
Шиллер И.Ф. 40
Шлейермахер Ф. 35
Шнитке А.Г. 155
Шницлер А. 201
Шопенгауэр А. 12, 49, 60, 110, 158, 180
Штейнер Р. 83
Штирнер М. 141

Э

Эйхендорф Й. 47
Эллис 103, 104, 116, 139, 143, 200–201, 204, 219, 222
Энгельгардт А. 186
Энгельс Ф. 76, 142
Эрберг К.А. 223
Эрлих В. 133
Эткинд А. 78, 93
Эткинд Е.Г. 86, 87, 92

Ю

Юнг К.Г. 6, 153
Юшкевич П.С. 100

Я

Якунчикова М.В. 180, 187, 223
Яроциньский Ст. 54, 57
Ясперс К. 32

О Г Л А В Л Е Н И Е

Введение 6

Глава 1. Символизм в западноевропейской культуре второй
половины XIX – начала XX века 30

Романтическое видение мира в основании новоевропейского
символизма 30

Символистская трансформация романтических идей. 46

Символизм, декаданс, модерн: к вопросу
о разграничении понятий 58

Глава 2. Символистское самовыражение культуры

Серебряного века в России 70

Символизм в культурном пространстве Серебряного века 70

Духовный космос русского символизма 108

Заключение 156

Список использованной литературы и источников 163

К истории русского символизма 180

Краткий словарь имен и названий 207

Именной указатель 225



Программа «Межрегиональные исследования в общественных науках» была инициирована Министерством образования и науки РФ, «ИНО-Центром (Информация. Наука. Образование)» и Институтом имени Кеннана Центра Вудро Вильсона при поддержке Корпорации Карнеги в Нью-Йорке (США) и Фонда Джона Д. и Кэтрин Т. МакАртуров (США) в 2000 г.

Целью Программы является расширение сферы научных исследований в области общественных и гуманитарных наук, повышение качества фундаментальных и прикладных исследований, развитие уже существующих научных школ и содействие становлению новых научных коллективов в области общественных и гуманитарных наук, обеспечение более тесного взаимодействия российских ученых с их коллегами за рубежом и в странах СНГ.

Центральным элементом Программы являются девять Межрегиональных институтов общественных наук (МИОН), действующих на базе Воронежского, Дальневосточного, Иркутского, Калининградского, Новгородского, Ростовского, Саратовского, Томского и Уральского государственных университетов. «ИНО-Центр (Информация. Наука. Образование)» осуществляет координацию и комплексную поддержку деятельности Межрегиональных институтов общественных наук.

Кроме того, Программа ежегодно проводит общероссийские конкурсы на соискание индивидуальных и коллективных грантов в области общественных и гуманитарных наук. Гранты предоставляются российским ученым на научные исследования и поддержку академической мобильности.

Наряду с индивидуальными грантами большое значение придается созданию в рамках Программы дополнительных возможностей для профессионального развития грантополучателей Программы: проводятся российские и международные конференции, семинары, круглые столы; организуются международные научно-исследовательские проекты и стажировки; большое внимание уделяется изданию и распространению результатов научно-исследовательских работ грантополучателей; создаются условия для участия грантополучателей в проектах других доноров и партнерских организаций.

Адрес: 107078, Москва, Почтамт, а/я 231

Электронная почта: info@ino-center.ru,

Адрес в Интернете: www.ino-center.ru, www.iriss.ru

Министерство образования и науки Российской Федерации является федеральным органом исполнительной власти, проводящим государственную политику в сфере образования, научной, научно-технической и инновационной деятельности, развития федеральных центров науки и высоких технологий, государственных научных центров и наукоградов, интеллектуальной собственности, а также в сфере молодежной политики, воспитания, опеки, попечительства, социальной поддержки и социальной защиты обучающихся и воспитанников образовательных учреждений.

Министерство образования и науки Российской Федерации осуществляет координацию и контроль деятельности находящихся в его ведении Федеральной службы по интеллектуальной собственности, патентам и товарным знакам, Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки, Федерального агентства по науке и инновациям и Федерального агентства по образованию.

Министерство образования и науки Российской Федерации осуществляет свою деятельность во взаимодействии с другими федеральными органами исполнительной власти, органами исполнительной власти субъектов Российской Федерации, органами местного самоуправления, общественными объединениями и иными организациями.

АНО «ИНО-Центр (Информация. Наука. Образование)» — российская благотворительная организация, созданная с целью содействия развитию общественных и гуманитарных наук в России; развития творческой активности и научного потенциала российского общества.

Основными видами деятельности являются: поддержка и организация научных исследований в области политологии, социологии, отечественной истории, экономики, права; разработка и организация научно-образовательных программ, нацеленных на возрождение лучших традиций российской науки и образования, основанных на прогрессивных общечеловеческих ценностях; содействие внедрению современных технологий в исследовательскую работу и высшее образование в сфере гуманитарных и общественных наук; содействие институциональному развитию научных и образовательных институтов в России; поддержка развития межрегионального и международного научного сотрудничества.

Институт имени Кеннана был основан по инициативе Джорджа Ф. Кеннана, Джеймса Биллингтона и Фредерика Старра как подразделение Международного научного центра имени Вудро Вильсона, являющегося официальным памятником 28-му президенту США. Кеннан, Биллингтон и Старр относятся к числу ведущих американских исследователей российской жизни и научной мысли. Созданному институту они решили присвоить имя Джорджа Кеннана Старшего, известного американского журналиста и путешественника XIX века, который благодаря своим старани-

-ям и книгам о России сыграл важную роль в развитии лучшего понимания американцами этой страны. Следуя традициям, институт способствует углублению и обогащению американского представления о России и других странах бывшего СССР. Как и другие программы Центра Вудро Вильсона, он ценит свою независимость от мира политики и стремится распространять знания, не отдавая предпочтения какой-либо политической позиции и взглядам.

Корпорация Карнеги в Нью-Йорке (США) основана Эндрю Карнеги в 1911 г. в целях поддержки «развития и распространения знаний и понимания». Деятельность Корпорации Карнеги как благотворительного фонда строится в соответствии со взглядами Эндрю Карнеги на филантропию, которая, по его словам, должна «творить реальное и прочное добро в этом мире».

Приоритетными направлениями деятельности Корпорации Карнеги являются: образование, обеспечение международной безопасности и разоружения, международное развитие, укрепление демократии.

Программы и направления, составляющие ныне содержание работы Корпорации, формировались постепенно, адаптируясь к меняющимся обстоятельствам. Принятые на сегодня программы согласуются как с исторической миссией, так и с наследием Корпорации Карнеги, обеспечивая преемственность в ее работе.

В XXI столетии Корпорация Карнеги ставит перед собой сложную задачу продолжения содействия развитию мирового сообщества.

Фонд Джона Д. и Кэтрин Т. МакАртуров (США) — частная благотворительная организация, основанная в 1978 г. Штаб-квартира Фонда находится в г. Чикаго (США). С осени 1992 г. Фонд имеет представительство в Москве и осуществляет программу финансовой поддержки проектов в России и других независимых государствах, возникших на территории бывшего СССР.

Фонд оказывает содействие группам и частным лицам, стремящимся добиться устойчивых улучшений в условиях жизни людей. Фонд стремится способствовать развитию здоровых личностей и эффективных сообществ; поддержанию мира между государствами и народами и внутри них самих; осуществлению ответственного выбора в области репродукции человека; а также сохранению глобальной экосистемы, способной к поддержанию здоровых человеческих обществ. Фонд реализует эти задачи путем поддержки исследований, разработок в сфере формирования политики, деятельности по распространению результатов просвещения и профессиональной подготовки в практической деятельности.

Научное издание

Воскресенская Марина Аркадьевна

**СИМВОЛИЗМ КАК МИРОВИДЕНИЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА:
СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ
ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ
ЭЛИТЫ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ**

Редактор *Т.В. Зелева*

Технический редактор *Р.М. Подгорбунская*

Компьютерная верстка *Н.В. Лезина*

Подписано в печать 20.06.2005. Формат 60х90/16.

Печать офсетная. Бумага офсетная. Печ.л. 14,75.

Тираж 1000 экз. Заказ

Издательская группа «Логос»
105318, Москва, Измайловское ш., 4

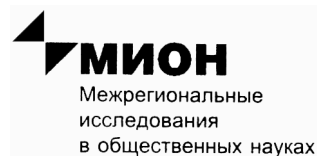
**По вопросам приобретения литературы
обращаться по адресу:**

105318, Москва, Измайловское ш., 4

Тел./факс: (095) 369-5819, 369-5668, 369-7727

Электронная почта: universitas@mail.ru

Дополнительная информация на сайте: <http://logosbook.ru>



Министерство
образования и науки
Российской Федерации

«**ИНОЦЕНТР**
(Информация. Наука.
Образование)»

Институт имени
Кеннана Центра
Вудро Вильсона
(США)

Корпорация Карнеги
в Нью-Йорке (США)

Фонд Джона Д.
и Кэтрин Т. МакАртуров
(США)



Данное издание осуществлено в рамках программы «Межрегиональные исследования в общественных науках», реализуемой совместно Министерством образования и науки РФ, «**ИНОЦЕНТРОМ** (Информация. Наука. Образование)» и Институтом имени Кеннана Центра Вудро Вильсона при поддержке Корпорации Карнеги в Нью-Йорке (США) и Фонда Джона Д. и Кэтрин Т. МакАртуров (США). Точка зрения, отраженная в данном издании, может не совпадать с точкой зрения доноров и организаторов Программы.

Научный Совет

Барановский Владимир Георгиевич	– доктор исторических наук, член-корреспондент РАН
Дробижева Леокадия Михайловна	– доктор исторических наук, профессор
Каменский Александр Борисович	– доктор исторических наук, профессор
Мельвиль Андрей Юрьевич	– доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ
Михеев Василий Васильевич	– доктор экономических наук, член-корреспондент РАН
Федотова Валентина Гавриловна	– доктор философских наук, профессор
Шестопал Елена Борисовна	– доктор философских наук, профессор
Юревич Андрей Владиславович	– доктор психологических наук

З О Л О Т А Я К О Л Л Е К Ц И Я

М. А. Воскресенская

**СИМВОЛИЗМ
КАК МИРОВИДЕНИЕ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Социокультурные факторы формирования
общественного сознания российской
культурной элиты рубежа XIX – XX веков



Москва • «Логос» • 2005