

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
профессионального образования
«Государственный академический университет гуманитарных наук»

На правах рукописи

БЛИСКАВИЦКИЙ Александр Андреевич

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Специальность 09.00.04 – «Эстетика»

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени
кандидата философских наук

Научный руководитель
доктор философских наук, профессор
В.В. Бычков

Москва, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ЭСТЕТИКА ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА В ФИЛОСОФСКО- ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА.....	20
§1. Особенности русского символизма.....	20
§2. Софиология.....	22
§3. Теургия.....	26
§4. Соборность.....	33
ГЛАВА 2. ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ СИМВОЛИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА.....	43
§1. Символ и миф.....	44
§2. Красота.....	59
§3. К вопросу о языке философствования.....	71
ГЛАВА 3. СМЫСЛ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА ПО ВЯЧЕСЛАВУ ИВАНОВУ.....	82
§1. Художник как главный творец искусства.....	82
§§1. Миссия художника во французском символизме.....	82
§§2. Художник в русском символизме.....	86
§2. Аполлоническое и дионисийское начала и проблема формы и содержания в искусстве.....	92
§3. Мистерия как синтез искусств.....	99
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	114
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	117

ВВЕДЕНИЕ

Серебряный век, как одна из вершин мировой культуры, занимает видное место в истории эстетики. Деятели Серебряного века создали новые философско-эстетические феномены, позволяющие противостоять бездуховности, идеологии общества потребления и вульгарной рациональности. Одним из центральных направлений в искусстве и культуре Серебряного века стал русский символизм, стремившийся синтезировать основные духовно-творческие тенденции европейской и русской культур того времени. В философии русских символистов диалектическое единство «родного» и «вселенского» предстаёт основой грядущего духовного преображения мира.

Вячеслав Иванович Иванов (1866–1949) является одной из ключевых фигур русского символизма. С его именем связана значительная символистская веха в эстетике, а актуальность его философско-эстетического наследия всё более возрастает в свете обострённого интереса к проблемам мифа и символа в современной художественной культуре.

Русские символисты, и в частности Иванов, продолжили шеллингианскую традицию философского осмысления искусства. Философия искусства Иванова имеет своеобразную религиозно-мистическую основу, которая инициирует самосознание творческой личности на единение с универсумом и активное его участие в преображении всего земного бытия человека. Развитию этой духовно и творчески действенной позиции художника, согласно концепции Иванова, способствуют такие феномены духовно-социального бытия человека в христианском мире, как соборность, софиология, теургия. Иванов формулирует совокупность отличительных особенностей такого идеального, истинного в его понимании художника, следующего за Софией по пути красоты, выполняющего особую миссию преображения мира. В его представлении художник, узрев великое единство бытия и взаимосоответствие всех его элементов, через миф наполнившись глубинными тайными энергиями, упраздняя «миф как подобие», перерождается в теурга и в союзе с материей порождает особую музыку,

преодолевающую энтропию, суетность и бездуховность земного мира, преобразуя его и приближая к божественному замыслу, к слиянию двух миров в единой гармонии. Соборность сознания позволяет людям вместе с художником-творцом участвовать в Мистерии – грандиозном действе по упразднению нереального в понимании Иванова обыденного мира и обретению мира реального.

В качестве темы данного исследования выбрана именно философия искусства Иванова, понимаемая в данном случае как существенная часть эстетики русского символиста, но не совпадающая с ней полностью. При этом основное внимание уделено тем аспектам философского осмысления Ивановым искусства и творческой деятельности, которые характерны именно для эстетики его самого и русского символизма начала XX в. в целом, в чьём формировании он принимал активное участие; тем аспектам, что составляют оригинальную, самобытную часть философско-эстетической концепции русского символизма, но до сих пор в комплексе слабо разработаны в научной литературе. Несмотря на то что творчеству Вяч. Иванова посвящён обширный корпус исследований, большинство из них носят либо литературоведческий характер, либо исследуют отдельные онтологические или аксиологические аспекты творчества символиста, а эстетике и философии искусства Вяч. Иванова до сих пор не уделялось достаточного внимания.

Актуальность темы исследования определяется тем, что:

– обращение к ценностям русской духовной культуры конца XIX – первой четверти XX в. может стать важным фактором духовного развития современного российского общества. Анализ философии искусства Вяч. Иванова углубляет наше понимание русской культуры Серебряного века, восполняет одно из белых пятен в истории отечественной эстетики и даёт современному человеку возможность найти пути преодоления кризисных явлений художественной культуры;

– философия искусства Вяч. Иванова является своего рода прививкой от следования ложной соборности на основе бездуховного коллективизма и механистической организации общества в период глобализации культуры,

подрывающей уникальность и творческий потенциал личности. Иванов предлагает альтернативный упрощённому технократизму ответ на вызовы современного мира, предполагающий сохранение и развитие уникальной творческой личности;

– Вяч. Иванов призывает к поискам «реальнейшего», истинного в его понимании мира, превосходящего мир обыденного существования. Мыслитель верил, что ещё можно отыскать истину, способствующую преобразению земного мира, в соборном единении человечества на основе творческого личностного начала. Именно эту миссию он возлагал на Россию;

– изучение концепции искусства Вяч. Иванова позволяет глубже проникнуть в эстетику русского символизма, выявить её грандиозные и утопические задачи по преобразению мира, а также по-новому подойти к вопросу о возможностях и границах искусства, являющемуся сегодня особенно актуальным в эстетике и художественной практике.

Степень научной разработанности проблемы. При изучении научной литературы, анализирующей все аспекты деятельности Вяч. Иванова, были выявлены три основные группы исследовательских работ.

К первой из них, несомненно, следует отнести наиболее крупные и существенные исследования по русскому символизму. Это отечественные академические труды, посвящённые анализу философско-эстетических концепций русского символизма, – С.С. Аверинцева [2], В.Ф. Асмуса [5], В.В. Бычкова [32], А.Ф. Лосева [102], М.И. Машбиц-Верова [108], З.Г. Минц [112] и др., а также монографии зарубежных исследователей: А. Пайман [121], А. Ханзен-Лёве [169]. Следует отметить, что за редким исключением (имеются в виду работы В.В. Бычкова) в них недостаточно полно отражена эстетическая проблематика. Крайне мало внимания уделяется непосредственно философии искусства Вяч. Иванова. Отдельные её аспекты исследуются фрагментарно или упоминаются в широком контексте эстетики русского символизма. Некоторый фрагментарный материал, близкий к тематике исследования, был обнаружен автором и в работах М.М. Бахтина [8], Р. Берда [183], Дж. Веста [187],

Н.А. Богомоллова [25], Е.В. Ермиловой [53], И.Г. Минераловой [110], Л.А. Колобаевой [92], Г.А. Степановой [158], М. Цимборски-Лебоды [173], С.П. Пургина [130] и А.И. Мазаева [104]. Они дали определенную пищу для размышлений автора.

Во вторую группу входят работы, направленные на изучение различных аспектов общей философско-религиозной и мировоззренческой позиции Вяч. Иванова, косвенно связанные с эстетической проблематикой. Среди их авторов: Л.А. Гоготишвили [40], Л.М. Борисова [26], В.И. Желудкова [54], Е.Е. Захаров [58], Л. Зубарев [61], В.В. Гурко [47], И.Н. Фридман [168], Е. Эткинд [182], И. Кондаков [93], Ю.В. Синеокая [145, 146], С.В. Стахорский [156, 157], Л.Б. Садовская [136], К. Фотиев [166], Е. Покорская [123], Д.К. Креацца [97], А.Ю. Дорский [47–49], Ф. Вестбрук [35–37], Дж. Сиклари [141], И.А. Хохлова [170], Г.М. Фридендер [167], В.Ю. Прокофьева [128], В.Б. Микушевич [109], А.Т. Казарян [88], А. Пурин [131], А. Асоян [6], М. Йованович [86], И. Паперно [122], М.П. Новикова [117], Р. Фе йхгаф [185], В.А. Сарычев [139], Д. Рицци [133] И.А. Азизян [3], К.Г. Исупов [51], В. Целиков [172], Л. Геллер [39], В. Капцев [89], А.В. Сёмушкин [140], С.Г. Сычёва [159], Н.Д. Тамарченко [160], З.Р. Жукоцкая [56], К. Зенкин [60], И.Ю. Искржицкая [87], Л. Силард [142–144], С.В. Федотова [163,164], Н.С. Тугаринова [162], А.И. Смирнова [147], Н.Р. Королева [94], О.А. Прокопова [126], А.В. Хрусталева [171], О.А. Павлова [120], И.О. Масленников [107], Л.С. Балашова [7].

Третья группа – литературоведческие и филологические исследования, анализирующие различные аспекты стиля и художественного языка произведений Вяч. Иванова, следующих авторов: А.Г. Грек [42–45], М. Цимборска-Лебода [174], О.В. Епишева [52], В.Н. Топоров [161], Д.М. Магомедова [103], В.Ю. Прокофьева [127], В.А. Кузнецов [99], Л.В. Пумпянский [129], М.С. Гревцев [41], С.Н. Бройтман [27], Л.В. Павлова [119], Т. Венцлова [115]. В данных исследованиях затронуты лишь отдельные вопросы стиля ивановских текстов или проводятся их узкотематические филологические исследования. С сожалением приходится констатировать, что в большой исследовательской литературе по

Иванову отсутствуют работы, посвящённые философии языка Вяч. Иванова, раскрывающие особенности понимания Ивановым феномена языка.

Краткий обзор (подробнее см. ниже: Историографические заметки) научной разработанности проблемы позволяет утверждать, что до сих пор не проводилось комплексного исследования философии искусства Вяч. Иванова как достаточно целостной системы, включающей в себя основные принципы, на которых базируется искусство.

Цель исследования – критическая реконструкция философии искусства Вяч. Иванова в контексте его общих философско-эстетических представлений и в её специфических особенностях, характеризующих своеобразие эстетики русского символизма.

Исходя из данной цели, главными **задачами** работы являются следующие:

1. Исследование концептуальных основ эстетики русского символизма (на примере философско-эстетических воззрений Вл. Соловьёва, А. Скрябина, Вяч. Иванова, А. Белого, Н. Бердяева и др.), способствовавших становлению эстетического сознания Вяч. Иванова.

2. Выявление особенностей символистской эстетики Вяч. Иванова на основе сравнительного анализа философско-эстетических идей французского и русского символизма.

3. Анализ места и значения в философии искусства Вяч. Иванова глубинных взаимосвязей символа и мифа.

4. Изучение понимания Ивановым красоты как основы художественного творчества.

5. Выявление роли художника в творческом процессе и осмысление специфики этого процесса Вяч. Ивановым.

6. Анализ осмысления Ивановым проблемы формы и содержания в искусстве.

7. Исследование теургических свойств искусства в связи с «синтезом искусств» и концепцией театра будущего, перерастающего во всенародную мистерию, в теории искусства Вяч. Иванова.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые исследуется в целом философия искусства Вяч. Иванова. Существующие исследования на смежные темы зарубежных авторов не раскрывают должным образом рассматриваемой темы, в них не акцентировано внимание на специфически русской особенности фундаментальных идей Вяч. Иванова. Философия искусства Вяч. Иванова исследована в диссертации в качестве составной части эстетики русского символизма, что позволило выделить общее и особенное в объекте исследования. В представленной работе:

– выявлен историко-философский базис формирования философии искусства Вяч. Иванова. В частности, показано, что его эстетика и философия искусства неразрывно связаны с такими концептами философско-эстетического сознания того времени, как соборность, софийность, теургия, разработке которых Иванов уделил немало внимания;

– философия искусства Вяч. Иванова представлена в единстве системы художественных и философско-эстетических взглядов и деятельного отношения к миру, выработанных им в результате синтеза научного, религиозно-философского и художественного познания;

– показано, что мышление Иванова соотносится со средневековым мышлением, и выявляется особая логика ивановских исследований, в которой вера является основой познания и восприятия действительности. В рамках такого понимания мышления русского символиста сделан вывод о том, что мифотворчество в его мировоззрении предстаёт процессом приближения к «реальнейшему» – высшему идеальному миру, согласно концепции Иванова;

– проанализированы эстетические свойства языка в рамках философии языка Вяч. Иванова. Проводится сравнительная характеристика языка и искусства у Иванова, обосновывается мысль о том, что язык в его высшем проявлении обладает свойствами искусства и может пониматься в качестве искусства;

– Исследован феномен красоты как высшего начала универсума в его антиномической связи с принципом безобразного в эстетике Иванова, что также

позволило выявить некоторые аспекты его онтологии. Показана позиция Иванова в понимании роли красоты в процессе художественного творчества.

Теоретическая и практическая значимость работы заключается в заполнении одного из пробелов в исследованиях по истории отечественной эстетики анализом философии искусства Вяч. Иванова как целостной философско-эстетической концепции. При этом поднимаемые русским символистом фундаментальные проблемы мифо-символических оснований искусства, красоты как творческого идеала, формы и содержания в искусстве, высокой миссии художника в обществе лежат в основе современных философско-эстетических исследований. Материал, представленный в диссертации, может стать фундаментом для дальнейшего философско-эстетического анализа русского искусства конца XIX – начала XX в., а также особенностей эстетического мышления русских символистов. Материалы диссертации могут быть использованы в учебных курсах по истории отечественной эстетики и философии искусства, что будет способствовать формированию национально-ценностного и эстетического компонентов сознания учащихся.

В качестве *методологической основы* работы применяется системный историко-эстетический подход, в процессе которого определяются главные источники исследования и намечается оптимальный путь их анализа применительно к теме диссертации. Основным источником являются все опубликованные тексты Вячеслава Иванова. К ним непосредственно примыкают труды Вл.С. Соловьёва, Н.А. Бердяева, А.Н. Скрыбина, А. Белого, А.А. Блока, Д.С. Мережковского, в которых заложены и развиты философско-эстетические основы русского символизма. Концепции этих мыслителей во многом пересекаются с идеями Вяч. Иванова и помогают лучше понять его эстетические представления и концептуальные тексты.

На рубеже между собственно источниками и исследовательской литературой стоят критические отзывы выдающихся современников Иванова – Эллиса, Д.С. Мережковского, С.Л. Франка, Н.А. Бердяева, Л.И. Шестова о его книгах. При изучении источников использован историко-эстетический принцип

соотносимости философско-эстетических идей Иванова с современными эстетическими представлениями. Применяется культурно-исторический подход, практикующийся в истории эстетики. Так, в частности, показано, что корни воззрений Вяч. Иванова и истоки русского символизма восходят через французский символизм, идеализм Шеллинга, средневековую мысль к платоновскому идеализму. Использование элементов компаративистского анализа позволило выявить общее в философии искусства Вяч. Иванова и в эстетике французских символистов, а кроме того, и многие моменты принципиальных различий между ними.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Выявлена неразрывная связь философско-эстетических основ русского символизма (софийности, соборности, теургии) и эстетики Вяч. Иванова. Показано, что специфика понимания им проблем искусства напрямую связана с этими концептами русского философско-богословского сознания Серебряного века и вне их контекста не может быть правильно понята. Здесь проходит главный водораздел между эстетическими представлениями русских и французских символистов.

2. К специфическим особенностям философии искусства Вяч. Иванова относится выдвижение на видное место в творческом процессе и в самих основах искусства проблемы мифо-символического мышления, опосредованно восходящего к средневековым истокам. Это позволило раскрыть особую логику философско-эстетических представлений русского символиста, в которой вера является основой познания и восприятия действительности, а высший идеал искусства и всей культуросозидательной деятельности человека находится в иной высшей реальности, приблизить к которой художника может, в частности, мифотворчество – не создание новых сказок и вымыслов, а осознание художником мифа как существенной основы искусства и символической природы искусства.

3. Анализ концепции красоты в его антитетической связи с принципом безобразного в эстетике Вяч. Иванова позволил показать незыблемую позицию

русского символиста в укреплении креативно-моделирующей роли красоты в процессе художественного творчества, что было особенно актуально в начале прошлого столетия, когда критерий красоты в искусстве подвергался нападкам как со стороны реалистов, так и с позиций авангардистов.

4. Выявлено самобытное понимание Вяч. Ивановым принципов художественного творчества и самого механизма творчества. Русский символист был убеждён, что только подлинному художнику доступно в процессе творчества восхождение в мир высшего бытия, обретение там неких метафизических истин, а в последующем нисхождении в земную жизнь выражение на уровне мифо-символических художественных образов и форм искусства открывшихся ему истин. При этом художник в процессе творчества как бы гармонизирует дионисийское начало, присущее народным массам, частью которых является и он сам, и аполлоническое начало, дарованное только художнику.

5. Показано, что на основе так понимаемого творческого процесса Иванов ставит важнейшую для философии искусства проблему формы и содержания, которая у него получает своеобразную интерпретацию и, соответственно, – терминологию: «форма зиждущая» (близкое к современному пониманию художественного содержания) и «форма созижденная» (собственно художественная форма).

6. Анализ представлений Вяч. Иванова о синтезе искусств, роли театрального действия и мистерии в грядущем теургическом преображении мира позволил выявить понимание Ивановым высших целей искусства, преодолевающего свои родо-видовые рамки и выходящего в пространство созидания нового бытия, к которому в тот период стремились многие творчески одарённые силы в русской культуре, понимая этот процесс по-разному. Иванов выдвинул одну из убедительных, хотя и утопических идей, опирающихся на античные и христианские традиции, в своей концепции всенародной теургически ориентированной мистерии.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.
Диссертация основана на теоретических исследованиях, выполненных автором в

2010–2013 гг. Все результаты получены непосредственно автором. Их достоверность обусловлена представительным корпусом проанализированных научных работ по теме диссертации, а также адекватностью применяемых методов исследования поставленным задачам. Основные положения диссертации предлагались для обсуждения в форме докладов, публиковались в сборниках научных работ и материалов научных конференций. В частности, на семинаре сектора эстетики Института философии РАН, на Всероссийской научной конференции «Актуальные проблемы российской философии» (Пермь, 2011 г.), на Международной научной конференции «Владимир Соловьёв и поэты Серебряного века» (Иваново, 2011 г.), на семинарах по эстетике, проводимых автором диссертации в Свято-Филаретовском православно-христианском институте (Москва, 2011–2013 гг.). По результатам выполненных исследований опубликовано 6 печатных работ, в том числе 3 статьи в журналах, рекомендованных ВАК для публикации результатов кандидатских и докторских диссертаций. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы и содержит 134 страницы текста. Список литературы включает 187 наименований.

Историографические заметки. Наиболее серьезно и основательно философия искусства развивается со времен немецкой классической эстетики. Основным фундаментом ее был заложен эстетическими работами И. Канта, Г.В.Ф. Гегеля и Ф.В.Й. Шеллинга. Для темы данной диссертации особое значение имеет «Философия искусства» Шеллинга, оказавшая значительное влияние на эстетические представления Вяч. Иванова. Эстетика романтизма с ее установками на самоценность и свободу творческой личности, бунтарское начало и критическое отношение к прагматично-утилитарному восприятию мира также оказала влияние на философию искусства Иванова. Для понимания отдельных проблем эстетики русского символиста важны эстетические воззрения Ф. Ницше, изложенные в работе «Рождение трагедии из духа музыки». Ницше говорит об особом значении интуиции, которая позволяет выявить связь искусства и художника с дионисийским и аполлоническим началом. Дионисийский дух

пронизывает всю эстетику Иванова. Наибольшее влияние на эстетику Вяч. Иванова оказала философия Вл. Соловьёва, ставшая основой для появления русской ветви символизма. Автор «Трёх сил» верил, что искусство обладает теургическими свойствами, – оно может содействовать преобразению действительности на основе красоты. Эта «свободная теургия» должна привести к высшему всеединству.

Некоторые философы и поэты Серебряного века внимательно исследовали философско-эстетические взгляды и поэзию Вяч. Иванова. В статье «Творчество Вячеслава Иванова» А. Блок высоко оценивает Иванова как лирического поэта и философа-символиста, обращая внимание на его концепцию мифа, идеалы народного искусства и соборности. Эстетическая концепция Вяч. Иванова оказалась близка Блоку, поскольку в ней символизм предстаёт проводником «нового искусства» на пути к всенародной культуре будущего.

Андрей Белый считал Вяч. Иванова крупным художником, учёным и организатором символистского направления. Он писал: «Наиболее интересным и серьёзным идеологом этого течения является В. Иванов... В. Иванов вносит... существенную поправку к задачам, намеченным старшими символистами. Какова же эта поправка? В. Иванов ищет тот фокус в искусстве, в котором, так сказать, перекрещиваются лучи художественного творчества; этот фокус находит он в драме; в драме заключено начало бесконечного расширения искусства до области, где художественное творчество становится творчеством жизни... В. Иванов совершенно прав, когда утверждает за искусством религиозный смысл» [11].

Признавая высокий авторитет Вяч. Иванова и его вклад в символистское течение, многие, включая и Белого, критикуют отдельные стороны его концепции. Часто упреки сводятся к тому, что Иванов слишком поглощён своими эстетическими и филологическими поисками, оторван от реальности. Н. Бердяев в работе «Очарование отражённых культур» упрекает Иванова в том, что он оторван от экзистенциальных проблем, от тягот реальной жизни, не чувствует трагедии современной ему культуры, верит в появление новой органической эпохи, а к сакральной органичности нет возврата. С другой стороны, С. Булгаков

предостерегает Иванова от подмены религиозных ценностей эстетическими. По мнению этого философа, новое религиозное искусство должно быть связано с религиозным подъёмом, а не с эстетической трансформацией. Чаще всего критика взглядов Иванова современниками сводится к тому, что эстетическая проблематика захватывает у него все остальные сферы, отгораживая от реальной жизни.

Несмотря на значительное число современных научных публикаций, посвящённых разным аспектам философии и творчества Вяч. Иванова, работ, серьёзно исследующих эстетическую проблематику русского символиста, немного. При этом основные публикации по данной теме вышли из-под пера зарубежных исследователей, что, как правило, связано с определённой формой представления фигуры Иванова зарубежным читателям и приводит к недостаточному раскрытию темы.

Особый интерес представляет англоязычная монография Джеймса Веста [183]. Работа впервые опубликована в 1970 году, а значительное число исследований по Иванову появилось только в 1980-е годы, поэтому её можно рассматривать в качестве некоторого отправного пункта историографии по эстетике Вяч. Иванова. Особенностью этой работы является исследование эстетики Иванова в рамках эстетики русского символизма, более того, автор даёт краткий обзор «наследия 19-го века», анализируя эстетические взгляды таких крупных русских писателей, как В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский, Л.Н. Толстой, Вл.С. Соловьёв и ряда других.

Дж. Вест исследует эстетические взгляды Вяч. Иванова на основе анализа его философии искусства, что делает работу особенно значимой для целей нашего исследования. Автор уточняет, что выделение эстетики Иванова в отдельную главу не является случайностью, так как именно у Иванова можно обнаружить относительно внятную эстетическую теорию [183, с. 48] (А. Белый представляется Дж. Весту скорее мистиком с запутанными рассуждениями), которая оказала определяющее влияние на русских символистов [183, с. 49]. Исследование эстетики Иванова начинается с анализа работы «Две стихии в

современном символизме», при этом поднимается тема символа, миссии художника будущего, реалистического символизма и др. Касаясь, например, проблемы религиозного художника будущего, Вест указывает на то, что такой художник будет сам владеть религиозной идеей: «...Иванов утверждает, что религиозному художнику будущего будет недостаточно оставаться пассивным средством религиозной идеи» [183, с. 51].

Далее Дж. Вест кратко исследует значимую для русского символизма проблему соотношения феноменов искусства и познания. В русском символизме искусство (приобщение к нему), по сути, является единственной формой познания Истины. Философия искусства Вяч. Иванова в наиболее общей трактовке сводится именно к проблеме познания реальности и её преобразования. Вест также обращает внимание на эпистемологическую проблематику в эстетике русского символиста: «То, что искусство является средством познания, есть основная предпосылка эстетики Иванова» [183, с. 58]. Исследователь обращает внимание, что форма познания в поэзии Иванова не столько рациональна, сколько интуитивна. В качестве особого феномена Дж. Вест выделяет самопознание, различие между субъективным и объективным пониманием действительности. Исследователь опирается на работу Иванова «Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском», в которой ставится вопрос об абсолютном и относительном знании. Человек часто полагает своё понимание действительности объективным, абсолютным знанием. Когда же обстоятельства заставляют его принять тот факт, что его точка зрения, ценности и суждения относительны, то он замыкается в субъективизме, полагая, что всё относительно и нет никакой объективной истины. Ф. Достоевский, по мнению Вяч. Иванова, глубоко осознавал эту дилемму и выдвинул идею «более реальной реальности», которая «не являясь объектом теоретического познания с его противопоставлением субъекта и объекта, но (объектом) воли и веры... есть интуитивное “проникновение” в реальность» [183, с. 62]. При этом человек, столкнувшийся с объективной реальностью, может утверждать свою реальность. Вест отмечает, что эта теория познания имеет первостепенное значение для эстетики Вяч. Иванова.

При этом все аспекты эстетики и онтологии русского символиста связаны с верой в Бога. Связь с высшей силой очень важна, но Иванов утверждает, что современные ему люди теряют связь с божественным. Вест отмечает, что, по Иванову, потеря связи с абсолютom приведёт к сомнению людей в собственном существовании [183, с. 63].

В главе «Art and communication» Дж. Вест исследует философию искусства Иванова в аспекте связи искусства с коммуникацией, отмечая, в частности, важную ивановскую антиномию: независимость художника, являющегося частью хора. Анализируются также коммуникационные возможности языка. Отмечается, что для Иванова коммуникация не ограничивается монологом и диалогом, истинная коммуникация требует всеобщей активности в форме хора, мифа [183, с. 76]. Касаясь проблемы мифа по Иванову, Вест особое внимание уделяет культуре Диониса и проблеме дионисийского начала. В последних частях книги Вест рассматривает символистское понимание значения художника и его связи с высшим миром.

Весту удаётся затронуть ряд важных аспектов эстетики Вячеслава Иванова, однако зачастую исследование сводится лишь к пересказу идей русского символиста, недостаточно четко выделяется именно эстетическая составляющая.

В книге итальянского исследователя Ф. Малковати (F. Malcovati) «Вячеслав Иванов: эстетика и философия» [186] рассматриваются важные аспекты эстетики русского символиста, правда лишь кратко и фрагментарно. В первой части книги описан жизненный путь русского символиста. Вторая посвящена проблеме символа и памяти. В ней кратко исследуется ряд основных тем ивановской философии: органическая эпоха будущего, реалистическое искусство, манера и стиль, канон, проблема восхождения и нисхождения, символ и язык и пр. В третьей части «Античный театр и театр будущего» рассмотрено значение театра в ивановской концепции, что важно для диссертационного исследования, так как на примере театра выявляются теургические свойства искусства. Показано место хоровой драмы в театре будущего. Дионисийский экстаз рассматривается в качестве основы постановки трагедии. Завершается третья глава анализом

ивановского представления о роли театра будущего в грядущей Мистерии. К достоинствам работы можно отнести попытку в заключительной части книги проанализировать философские учения, повлиявшие на становление эстетики Вяч. Иванова. Взгляды Иванова соотносятся с идеями таких мыслителей, как Паскаль, Спиноза, Аристотель, Новалис, Плотин, Соловьев, Августин, Марсель и ряд других.

Более интересны немногочисленные отечественные исследования эстетики Вяч. Иванова. Особое место здесь занимают работы В.В. Бычкова. Наиболее глубокий анализ проблемы дан в монографии «Русская теургическая эстетика» [32]. В ней эстетическая проблематика анализируется не только в рамках творчества Иванова, но и по всему Серебряному веку. В.В. Бычков в кратком, концентрированном виде останавливается на понимании русским символистом основных эстетических проблем: формы и содержания, символа и мифа, реалистического символизма, художника, соборности.

Работа В.Ф. Асмуса «Философия и эстетика русского символизма» [5], опубликованная в 1937 году, отличается сильной политизированностью. Исследователь негативно относится к философии русских символистов, например, обвиняя Вяч. Иванова в крайнем эстетизме. Эта работа тем не менее важна как раннее критическое исследование по проблеме.

М.М. Бахтин в лекции по истории русской литературы, посвящённой творчеству Вяч. Иванова [8], уделяет значительное внимание формальным особенностям его поэзии, отмечая, что для стихов русского символиста характерна особая логика и смысловая нагруженность, в них нет интимности и музыкальности, характерной для таких русских символистов, как А. Блок и К. Бальмонт. Бахтин проводит анализ ряда символов, имеющих особое значение для Иванова, а также показывает, что Иванов сознательно переплетает символы из разных культур и эпох, демонстрируя, как одна идея пересекает разные культурно-исторические пласты. При этом русский символист не умаляет значимости ни одной из этих эпох и культур, каждая присутствует во всей своей полноте.

Существуют и менее крупные, или менее значимые для темы диссертации исследования, которые тем не менее имеют отношение к эстетике Вяч. Иванова. А.Ю. Дорский в работе «Эстетика богочеловеческого диалога» [49] рассматривает эстетические аспекты диалога между человеком и Богом в понимании Вяч. Иванова, а также сравнивает идеи Иванова с пониманием богочеловеческого диалога другими мыслителями Серебряного века. При этом Дорский указывает на неопределённость поля этого диалога у Иванова, связанную с тем, что в диалоге нет «другого». Русский символист исходит из модернистских предпосылок, на словах отвергая их. Место «другого» занимает «ты», «ты есть». «Ты» у Иванова сводится к «Я». В работе также рассматривается взаимосвязь соборности и хора, делается вывод о том, что эстетическое воплощение богочеловеческий диалог находит именно в явлении хора.

С.Г. Сычёва в работе «О некоторых эстетических идеях Канта и Иванова» [159] рассматривает общее и особенное в эстетических идеях И. Канта и Вяч. Иванова. Показано, что при очевидной преемственности ряда идей немецкого философа в ивановской теории творчества она в целом достаточно самобытна. Оспаривается точка зрения исследователя Л.А. Калининкова, который пытался доказать тотальное влияние Канта на русского поэта. Показано, что Вяч. Иванов, как эстетик и ироник, не мог следовать логике немецкого мыслителя, поставившего понятие категорического императива выше всех других категорий, в том числе выше категории прекрасного. Вяч. Иванов, как последователь Вл. Соловьёва, несомненно, платоник, а для Платона невозможно созерцать благое, минуя прекрасное.

К.Г. Исупов в работе «Эстетическая универсализация катарсиса у Ф.М. Достоевского и Вяч. Иванова» [51] рассматривает споры вокруг понимания катарсиса у Достоевского на примере позиций Вяч. Иванова и М.М. Бахтина. Отмечается, что Иванов как бы расширяет эстетические возможности термина, связывая священную катарактику с дионисийским искусством. Для русского символиста особое значение имела трагедия. Исупов показывает, что Иванов понимает трагедию у Достоевского принципиально открытой, чреватой

множественностью исходов, она является «потенцированной» и должна привести к катарсису, к глубинному разрешению, без которого в широком смысле вообще нет искусства.

Н.С. Тугаринова исследует важную для Иванова философско-эстетическую категорию трагического [162]. Проанализировано понимание категории трагического в эстетике до Иванова, влияние сложившегося понимания на позицию русского символиста, рассмотрен генезис этой категории у Иванова. Важно то, что само искусство рассматривается как некое следствие трагического познания.

Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы и содержит 134 страницы текста. Список литературы включает 187 наименований.

ГЛАВА 1. ЭСТЕТИКА ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА В ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

§1. Особенности русского символизма

Прежде чем говорить непосредственно о философии искусства Вячеслава Иванова, следует обратить внимание на специфику темы исследования. Вяч. Иванов является одной из наиболее крупных и значимых фигур русского символизма. Сам символизм зародился, как известно, во Франции в последней четверти XIX века. Русский символизм заимствовал многое от французского символизма, но выделяется рядом существенных черт и особенностей, позволяющих говорить о нём как об отдельном масштабном направлении в культуре и искусстве. Для него, в частности, характерен панэстетизм, особая тяга к синтезу самых различных сфер культуры, их сопряжению на основе красоты. Также существуют обширные малоисследованные пласты философского наследия, что нехарактерно для символизма французского. Рассмотрим детальнее особенности русского символизма.

Русский символизм, как известно, в своей основе опирался на западное символистское течение и богатую культуру Европы (романтизм, музыкальное мышление Р. Вагнера, философия Ф.В.Й. Шеллинга, Ф. Шиллера, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра), при этом в нём есть черты, нехарактерные для европейского течения и западного мировоззрения в целом. Одной из важнейших его черт является особый религиозный аспект в символистском понимании искусства и творчества. Восходящий к философии всеединства Вл. Соловьёва религиозно-эстетический настрой обуславливает стремление русских символистов отбросить идею элитарности искусства («искусство для искусства»), его отгороженности от масс, «черни», которая наиболее последовательно выражалась французским символистом С. Малларме.

Русские символисты – Вяч. Иванов, А. Белый, Д. Мережковский, выражавшие сущностные черты течения, – пытались найти способ преображения действительности через искусство на основе красоты. Красота при этом

наделялась особыми онтологическими и эпистемологическими свойствами, ибо она (и только она) являлась проводником на пути к высшему миру, к Истине. В своих мистических исканиях Вл. Соловьёв обрёл глубинное осознание софийности искусства, приобщённости художника к высшему миру именно через служение красоте. Эту идею развил Вяч. Иванов, особенно много внимания уделивший раскрытию значения художника не просто как выразителя высших идей, но и как теурга, творца, способствующего преобразению действительности. Важной чертой русского символизма была и идея о том, что настоящий художник должен быть выразителем души народа. Проблема приобщения народных масс к красоте находит своё выражение в обогащённой и развитой русскими символистами идее соборности. Эти идеи занимают центральное место в философии искусства Вяч. Иванова.

Ряд черт русского символизма представляются особенно важными для данного исследования. При работе с философскими текстами таких символистов, как, например, Вяч. Иванов, А. Белый, следует учитывать, что их поэзия и проза пронизаны философским содержанием. Для русских символистов творчество (в различных проявлениях) составляло основу жизни. Символисты верили, что постижение действительности недоступно с позиций научно-рациональных форм познания, лишь искусство является особой формой обретения Истины.

Особое значение придавал творчеству Вл. Соловьёв – он понимал его, прежде всего, как сотворчество с Богом, как помощь Богу в продолжении творения. Великий русский мыслитель не принадлежал к символистам, но именно он заложил философские основы самобытности русского течения и оказал колоссальное влияние на формирование мировоззрения символистов, в частности Вяч. Иванова и младосимволистов. В своём учении Вл. Соловьёв особо выделял такие феномены, как софиология, теургия и соборность, определившие в дальнейшем философско-эстетические особенности русского символизма. Именно попытка выделить эти труднопостижимые для рационального понимания феномены и выразить их предельно ясно и доступно, в том числе и поэтическим языком, отличают философию Вл. Соловьёва.

Философия искусства Вяч. Иванова основана именно на данных феноменах. Важной её спецификой является связь с чрезвычайно обширным кругом тем, затрагиваемых русским символистом, которые связаны между собой и необходимы для понимания его эстетического учения.

К философско-эстетическим основаниям философии искусства Иванова несомненно относятся такие фундаментальные, базисные темы, вышедшие на первый план в культуре Серебряного века, как софиология, теургия и соборность, к которым было приковано особое внимание русского символиста и в разработке которых он сам принимал непосредственное участие.

§2. Софиология

Одной из важнейших черт русского символизма является осознание софийного начала в искусстве как наиболее значимого. Проблеме понимания Софии Премудрости Божией и её связи с земным миром уделяли большое внимание такие мыслители Серебряного века, как Вл. Соловьёв, Вяч. Иванов, С. Булгаков, П. Флоренский и др.

Не укоренено ли женское, софийное начало в самых основах Бытия как Премудрость Божия? Вся жизнь Вл. Соловьёва, заложившего основы русского символизма, пронизана софийной проблематикой, софийным поиском [34]. Именно в Софии Премудрости Божией узревал он «важнейшую роль в борьбе созидательно-упорядочивающего, то есть эстетического, начала с хаотическим в божественном творении мира» [33, с. 12], София пронизывает любую творческую деятельность и способствует эволюции. Однако, прежде всего, для Вл. Соловьёва София являлась прекрасной Девой с «таинственной красою», ей он посвящал многие свои стихи, особенно юношеские. Соловьёв пытался найти связь своего личного мистического опыта (явление Небесной Девы, нисхождение до поэта, посвящение его в таинство мистерии и наставления) с явлениями в мировой культуре. Высочайший интеллект и колоссальная эрудиция позволили поэту и мыслителю обнаружить, что женское начало так или иначе присутствует в

большинстве религий и культов древности. Ещё в традиции Ветхого Завета Премудрость понималась как женское начало. Позднебиблейская литература (например, «Книга премудрости Соломона») свидетельствует о важном сдвиге в понимании Премудрости – понимании её именно как олицетворённого, девственного существа, связанного с Богом Отцом. Данное понимание Премудрости сближается с древнегреческим пониманием Афины, появившейся из головы Зевса и олицетворяющей мудрость. В Древней Греции возник и термин «София» для обозначения мудрости. Однако важнейшее место София занимает в Византии, а через неё и на Руси, в которой складывается своя иконография Софии. Можно сказать, что «в почитании Софии проявилось особое отношение к мудрости, которая воспринимается как высшее сокровенное знание, как соединение истины с красотой, как эстетическая и нравственная ценность, объединённые в одном образе. Гносеологический, эстетический, этический, аксиологический, символический аспекты Софии существуют в неразрывном единстве гармонии и взаимосочетании» [38, с. 12].

В. Кравченко выявляет источники, которые оказали влияние на соловьёвское понимание Софии [96]: политеистические религии, гностические и герметические учения, магия, шаманизм, Каббала, алхимия, христианство и пр. Везде находил мыслитель отголоски вечной женственности. Софиология Вл. Соловьёва заложила основы эстетики русского символизма. Именно осознание софийного начала в искусстве и теургии является спецификой направления, позволяющей говорить о феномене русского символизма. В 1898 году в речи об О. Конте Вл. Соловьёв говорил: «Это Великое, царственное и женственное существо, которое, не будучи ни Богом, ни вечным Сыном Божиим, ни ангелом, ни святым человеком, принимает почитание и от завершителя Ветхого Завета, и от родоначальницы Нового, кто же оно, как не самое истинное, чистое и полное человечество, высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной, вечно соединённая и во временном процессе соединяющаяся с Божеством и соединяющая с ним всё, что есть. Несомненно, что в этом полный смысл Великого Существа... в целом прочувствованный, но вовсе

не созданный нашими предками, благочестивыми строителями Софийских храмов» [152, с. 573].

Рассуждать о Софии сложно из-за невозможности путём рациональных построений раскрыть как её саму, так и множество её проявлений в мире, а также из-за противоречивости и сложности мыслей автора «Трёх сил». Софию во многом можно уподобить символу, связанному с высшим и низшим началом, целью творчества, однако она всё же не пронизывает все аспекты бытия (как символ), а скорее проглядывает уже через преображённую красотой материю. Для символистов особенно важно понимание Софии как женского начала, влекущего художника к служению красоте. София является своеобразной идеей (мудростью) Бога, актом творчества, породившим земной мир. Она имеет отношение как к вечному, божественному, так и к земному миру. Вот что о ней пишет В. Кравченко: «София – художница по воле Бога, и она же творческая идея, осуществляемая им, и она же – осуществлённая идея и индивидуальный, внутренне целостный организм, определяемый в своём начале безусловно-сущим Логосом» [96, с. 12]. Таким образом, сущность этого феномена в том, что, являясь воплощённой божественной идеей, создавшей тварный мир, София не принадлежит ни одному из миров, будучи божественным проявлением. Вл. Соловьёв рассматривал людей, на первый взгляд разных личностей, отделённых друг от друга, не как множество разнородных элементов, а усматривал их единство в Софии. Эти личности имеют в своём богочеловеческом, идеальном воплощении вечную жизнь, так как вечна Душа мира [155, с. 119].

Сущностная основа Софии – «связь человека и мира с безусловным началом и средоточием всего существующего» [155, с. 5], поэтому она имеет три важнейшие характеристики. Её женская составляющая предстаёт олицетворением высшего, божественного начала. При этом она олицетворяет божественное знание и возможность гармоничного единения человека с Богом, сотворчество. София помогает художнику найти правильный путь, обрести себя в красоте, которая наделяется в символизме онтологическими и гносеологическими свойствами. При этом соловьёвская София может обладать и демоническими чертами, то есть

имеет двойственную природу, что и наделяет её свободой воли «ей приписывается как бы самостоятельная сила действия, хотя и в зависимости от Бога» [165, с. 753]. С одной стороны, она – душа мира, вечно женственное начало в Боге, несущая свет и гармонию, с другой – душа тварного мира, объединяющая все живые твари. Данная антиномичность, двойственность Софии, не позволяет отнести её ни к одному из двух миров, что позволяет ей самой «избрать направление своего стремления: она может сохранить своё единство с высшим, божественным началом, а может и отпасть от него, утвердив себя вне Бога и вместо Бога» [38, с. 58]. При стремлении к высшему, божественному она обладает соединительной силой, если же она решает реализовать свою собственную свободу, утвердить себя вне Бога, то отпадает от Абсолюта и приобретает демонические черты. В.В. Бычков подмечает сходство между двойственностью Софии и выбором свободного художника, который волен как преодолеть свои низменные наклонности и творить в соответствии с божественным всеединством, так и отказаться от идеала в пользу своего земного существования [34, с. 90]. Тварная София, по сути, утверждает стремление к разрыву и множественности. Вл. Соловьёв пытается решить данную проблему, указывая в своей работе «Россия и вселенская церковь», что к тварному, грешному миру причастна, прежде всего, мировая душа (не тождественная Софии, а скорее её антипод). Мыслитель подчёркивает, что именно душа мира – это феномен «равно доступный злой основе хаоса и Слову Божию» [154, с. 343], София же – «лучезарное и небесное существо, отделённое от тьмы земной материи» [154, с. 345].

За сложными философскими построениями символизм узревает прежде всего прекрасный женский образ, влекущий поэта, дающий импульс творчеству. Для Вяч. Иванова этот образ, разлитый везде, открывается лишь взору настоящего поэта. При анализе «Повести о Светомире Царевиче» [76] Вяч. Иванова М.Н. Громов подчёркивает: «Если у Вл. Соловьёва образ Софии проступает в облике Прекрасной девы, перед которой в восхищении склоняется влюблённый поэт, то у Вяч. Иванова мы видим иную интерпретацию: София является ему как

добрая наставница в раннем детском возрасте, как светлое, ласковое женское начало, помогающее стать причастным к радости бытия и веселию творчества, к тому «весёлому ремеслу» и «умному веселию», о которых он будет писать в зрелом возрасте [46, с. 26]. Интересна точка зрения С.С. Аверинцева на специфику понимания Софии у Вяч. Иванова – отмечается, что для Иванова София, Вечная Женственность – тварна, это соборная Душа мира, она выше всех бесплотных сил, но ниже Творца. А.Ф. Лосев также не обошёл вниманием эту проблему, замечая, что «В видении Вяч. Иванова <София, Премудрость Божия зрится> – как первооснова нашего существа в мистическом погружении взора внутрь себя: душа наша – как голубой алмаз» [101, с. 436].

Проблема Софии, разумеется, имела особое значение и для многих современников Вяч. Иванова. Речь прежде всего идет о П. Флоренском и С. Булгакове, разработавших намеченные Вл. Соловьёвым идеи софиологии как особого важнейшего звена в богословии, сопрягающего самые разные сферы.

София, таким образом, является сложным и противоречивым феноменом, связанным с высшим миром. Для символистов важнейшим свойством искусства является именно его софийность, пронизанность божественными энергиями, доступными художнику, вставшему на путь реализации божественной гармонии. Для художника София – это идеал женственности, зовущий за собой, дающий творческий импульс.

§3. Теургия

Вторым важнейшим духовным источником русского символизма, во многом определяющим его эстетику, является теургия. Теургия особенно важна для понимания проблемы философии искусства у Вяч. Иванова, поскольку она напрямую связывается русским символистом с проблемой творчества, искусства в действии. В.В. Бычков причисляет символиста к представителям теургической эстетики, для которой особенно важен эстетический опыт, искусство в жизни человека [32].

В древности теургия считалась магическим процессом связи человека с богом, достижения богоподобного состояния либо влияния на богов. Предтеча русского символизма Вл. Соловьёв развивал в русле своего мистико-религиозного подхода понятие свободной теургии как божественных усилий, направленных на творчество для продолжения эволюции человечества на основе красоты, которая достигает наиболее высокой ступени именно в искусстве. В достижении всё более яркого свечения красоты, в раскрытии божественных потенциалов мира обыденного узревал Вл. Соловьёв сущность искусства. Истинная красота, связанная с высшим миром, являет собой более высокую ступень эволюции и поэтому выше природной красоты. Настоящая поэзия, якобы ненужная в быту, пронизана высоким духовным началом, преодолевающим хаос разобщённости и дисгармонию материального мира, приближающим час построения богочеловечества и воцарение великой гармонии добра и справедливости.

Философ говорит о возможности нахождения в красоте поэзии высшего смысла жизни, того «совершенного содержания бытия, которое философией добывается как истина мышления, а в нравственной деятельности даёт о себе знать как безусловное требование совести и долга» [150, с. 110]. Автору «Чтений о Богочеловечестве» поэт представляется своеобразным проводником высших энергий, он «не волен в своём творчестве» [150, с. 233] и, очистившись от низменных влияний, ждёт вдохновения, передаёт появляющиеся образы высших сфер. Именно свободная теургия позволяет художнику через преображающее искусство приблизиться к идеалу «божественного всеединства». Человек, по сути, должен продолжать эволюцию природы через теургию, помогать Богу в реализации Бытия.

Таким образом, искусство для Соловьёва является наиболее важным феноменом, способствующим преображению действительности, воплощению божественного замысла. Такое преображение он называет «свободной теургией». Красота искусства должна стать предзнаменованием той великой красоты будущей жизни, которую должно обрести человечество.

Свою концепцию «свободной теургии» грядущего мира Соловьев выводил из теургических начал древности, когда искусство и религия были связаны между собой, дополняли друг друга, однако эта связь в понимании русского мыслителя была несовершенна. Развитие христианства и образцы высокого искусства требуют нового, особого синтеза. В этой связи идеи Церкви, Христа как воплощённого Логоса-Софии, его связи с добром и красотой обретают особый смысл: «Опираясь на личный духовно-мистический опыт, философ усматривал выход из экзистенциального кризиса на путях обновлённого свободного творчества жизни самими людьми, осознанно обратившимися за божественной помощью в деле последней реализации замысла Творца и имеющими перед внутренним взором в качестве идеала Царство Божие» [32, с. 93].

История, по Соловьёву, должна завершиться реализацией человечеством духовного идеала, абсолютной красоты в самой жизни. Пока же длится история, абсолют невозможен, однако должно происходить постоянное стремление к Идеалу, проблески которого можно обнаружить в лучших произведениях искусства. Русский мыслитель подчёркивает высокую роль искусства, его связь с религией, с высшими истинами. В будущем должен свершиться «свободный синтез», где религия и искусство будут гармонично дополнять друг друга в стремлении к высшему. Таким образом, в философии и эстетике Соловьёва теургия занимает особое место. С её помощью достигается возможность через искусство непосредственно влиять на действительность, преображать её, именно в ней художник должен обрести своё призвание и реализацию. При этом свободная теургия, как уже отмечалось, отличается от простой теургии тем, что в ней искусство и религия равноправны, в древности же искусство служило религии, потом отделилось от неё, нужен возврат этих феноменов друг к другу на основе великого синтеза в гармонии и красоте. Соловьёв подчёркивает, что человек связан с божественным миром именно через Софию. Он свободно может избрать путь сотворчества с Богом, творить в гармонии с замыслом всеединства. Это творчество будет преображающим, теургическим.

Таким образом, Вл. Соловьёв приходит к пониманию особого вида творчества, боготворчества, теургии. Именно в теургии воплощается идеал софийного творчества, художник обретает связь с душой мира, ему становятся подвластны совершенно особые энергии, противостоящие хаосу и разложению индивидуализма с одной стороны и подавлению личности, свободы воли – с другой. Важно отметить, что в красоте узревает художник истинный путь к всеединству, именно через достижение красоты и реализуется, по мысли философа, замысел Божий. Художник должен открыть в материи высшее, божественное начало, пойти с материей на определённый союз (эта идея будет прослеживаться и у Вяч. Иванова). Бремя истинного творца весьма велико, ибо по достижении каждого этапа преобразования действительности (а начать нужно с очищения себя) в соответствии с божественным замыслом художника ждёт сопротивление материи, низших форм, безобразного.

Феномен теургии был в центре внимания русских символистов – прежде всего Вяч. Иванова и Андрея Белого. Белому, который рассматривает её в работе «О теургии» [9], свойственен мистико-магический подход. Размышляя о волшебных свойствах музыки, её способности влиять на мир, он тем не менее указывает, что не всякая музыка «теургична», связывая эти свойства с белой магией, со служением Богу, ибо «умение магически управлять стихиями посредством звучаний души не во славу Божию – грех и ужас». А. Белый анализирует те аспекты творчества Лермонтова, в которых молодой поэт указывает на своё отношение к высшей силе, любви. Он обнаруживает, что поэт наиболее близок к истине, наполнен любовью, а именно в любви – связь с Богом: «Сила и преимущество теургии перед магией заключается в том, что первая вся пронизана пламенной любовью и высочайшей надеждой на милость Божию» [9, с. 106].

Более глубока и последовательна позиция Вяч. Иванова, который воспринял более полно и основательно идеи Вл. Соловьёва. Особенно близки они друг другу в понимании художника, его миссии, связи с высшим миром и миром обыденным, перерождением в теурга. Настоящий художник, согласно Иванову, связан с

высшим, объективным, божественным знанием, он чувствует преемственность поколений, прошлое, черпая знания о бытии в мифе, что наделяет его, по мнению Иванова, истинной свободой и сознательностью. Это есть «внешний канон», определённая норма. Однако более важна победа в душе художника канона внутреннего – «в переживании художника – свободное и цельное признание иерархического порядка реальных ценностей, образующих в своём согласии божественное всеединство последней Реальности, в творчестве – живую связь соответственно соподчинённых символов, из коих художник ткёт драгоценное покрывало Душе Мира, как бы творя природу, более духовную и прозрачную, чем драгоценный пеплос естества» [67, с. 601]. Другими словами, Иванов убеждён, что поэт должен постичь и принять высшую истину прежде всего в самом себе, пропустить её через себя, понять особый, гармонический строй Вселенной, а затем, через обращение к символам, сверкающим в мире обыденном, создать из них произведение, совершенствующее наш мир на основе красоты. Русский символист, по сути, указывает на возможность художника посредством своего искусства (связанного с объективным миром) влиять на мир, изменять его, приближая реализацию божественного замысла, а это и есть теургия. При правильном соблюдении заветов, соотношении форм творчество художника становится «живым и знаменательным», побеждающим хаотизм внешнего мира, теургическим.

В работе «О границах искусства» Вяч. Иванов выявляет онтологические и гносеологические аспекты искусства и его возможность влиять на мир через художника, вобравшего в себя божественные энергии. Искусство порождает новый мир, в этом смысле любое творчество теургично, однако, отмечает мыслитель, «действие, отмеченное печатью божественного Имени; тайнодействие символа не есть тайнодействие жизни» [75, с. 646]. Символы тяготят художника, ему хочется уйти от них к истинной высшей реальности. До теургии художник остаётся художником, действуя в согласии с материей и природой. Теургический же переход связан с упразднением символов, он «противозаконен по отношению к законам данного состояния природы – этот невозможный в гранях наличной

данности мира трансценс определяется как непосредственная помощь духа потенциально живой природе, для достижения ею актуального бытия» [75, с. 649]. Другими словами, художник в случае реализации теургии перерождается в теурга и при божественной помощи изменяет этот мир, актуализируя его скрытые потенции, когда «символ становится плотью, и слово – жизнью животворящею, и музыка – гармонией сфер» [75, с. 649].

По Белому, теург связан с Богом, который вселяется в человека для передачи Знания. В этом несложно узреть связь между поэтом и пророком, оба в своих пределах передают божественное знание, наполняются высшими энергиями. Теургия является предельным выражением символизма, его завершением, ибо далее можно говорить лишь о преобразении бытия: «Здесь уже идёт речь о воплощении Вечности путём преобразования воскресшей личности. Личность – храм Божий, в который вселяется Господь» [10, с. 253]. Теургия – высшая цель культуры, снимающая её. Высока миссия искусства, художника. В своём историческом развитии, по мнению поэта, культура должна подойти к теургии, достичь её.

Для русского символизма, акцентирующего внимание на особых, преобразовательных аспектах искусства, теургия приобретает свой более сложный и глубокий смысл. К нему попытался приблизиться Н. Бердяев: «Теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытиё, иную жизнь, красоту как сущее. Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую. В теургии слово становится плотью. В теургии искусство становится властью» [17, с. 236]. Н. Бердяев осознаёт теургию «боготворчеством», сотворчеством человека и Бога, направленным на преобразование мира, при котором культура перестаёт быть обособленным явлением. Другими словами, Бердяев говорит о такой эволюции культуры, которая привела бы её к чему-то большему, к сверхкультуре, озарённой божественным сиянием. Таким образом, именно теургическое искусство в гармонии с божественным замыслом должно постепенно преобразить мир.

Н. Бердяев указывает на понимание символического искусства как моста к искусству теургическому, «творению жизни в красоте». Он считает, что современный глубинный кризис культуры не случаен, требуется переход к более высокому уровню бытия, однако, возможно, человечество ещё слабо и неспособно совершить этот великий переход [16, с. 237].

С точки зрения Н. Бердяева, искусство может быть очень разным, однако его предельное выражение именно религиозное, «ибо последние глубины всякого подлинного искусства – религиозны» [16, с. 237]. Именно в теургии сущее раскрывает свою религиозную тайну, то есть религиозно-онтологический смысл бытия. Теургия является пределом возможностей художника в этом мире, ибо «теургия и есть последняя свобода искусства, внутренне достигнутый предел творчества художника» [16, с. 237]. Через теургию художник вместе с Богом способствует эволюции человечества, отрешению от суетной жизни, преодолению низменных наклонностей. Теург теряет свою индивидуальность во имя высшего. Касаясь понимания теургии у Иванова, Бердяев отмечает, что у русского символиста она связана с искусством, как бы отделена от реальности: «Когда он говорит о теургии и зовет к теургии, то теургию он мыслит всё в пределах искусства, в пределах культуры, в очарованиях форм, нисходящих к этому миру. Но если возможна теургия, то она будет выходить за пределы культуры и искусства, она предполагает катастрофический выход за грани этого мира. У В. Иванова нет того катастрофически-революционного духа, который был у Скрябина» [15, с. 524]. На элитарность и отгороженность Вяч. Иванова от реальности указывал и Ф.Ф. Асмус, отмечая, что Иванов следует принципу «искусство для искусства» [5].

Теургия, таким образом, является одним из важнейших феноменов, определяющих своеобразие эстетики русского символизма. Несложно заметить, что концепция Софии имеет непосредственную связь с теургией, ибо именно в ней черпает художник, творящий в гармонии с божественным замыслом, высшие энергии. Реализуя эти энергии в искусстве, он наделяет его теургическим, преображающим свойством. При этом особенно важно отметить, что замысел

русских символистов был слишком масштабным, утопическим, чтобы ограничиться теургическими свойствами искусства. Они мечтали о полной реализации теургии на путях эстетического опыта – Мистерии – великом действе, в котором объединяются все позитивные, направленные на божественные силы мира для упразднения несовершенного, обыденного мира и слияния человечества с миром божественным. Скрябин – композитор и мыслитель, которого по его воззрениям можно считать символистом, был одержим идеей Мистерии. Он полагал всё своё творчество лишь вступлением к её осуществлению, стремился, не ограничиваясь теоретическими работами, на практике реализовать Мистерию, в которой художник перерождается в теурга, реализуется процесс эстетического преображения бытия. Идея Мистерии выходит за рамки искусства и эстетики русского символизма, которые, однако, и имеют своей главной и конечной целью максимальное приближение к этому великому действию*.

Теургическое искусство – первый шаг к этой великой цели.

§4. Соборность

Соборность является значимым феноменом в эстетике русского символизма. Для философии искусства Вяч. Иванова соборное начало особенно важно, так как на основе искусства, понятого как сотворчество с Богом, происходит особое, духовное единение людей.

В православии под соборностью понимается единение верующих людей на основе духовности в православном богослужении. Русские символисты и мыслители, близкие к их кругу, внесли своё понимание, существенно усложняющее и углубляющее феномен соборности.

Вяч. Иванов, А. Белый, Д. Мережковский прежде всего были одержимы идеей всеобщей гармонии, улучшения мира с помощью искусства, красоты, о чём сказано выше. Они полагали, что всё общество должно принять участие в

* Подробнее о ивановском понимании Мистерии см. глава 3, §4.

глобальном процессе совершенствования мира. Очень важной на этом этапе была именно проблема связи интеллигенции, элиты с народом, вообще проблема поиска той основы, которая могла бы объединить различных людей на принципах свободы и красоты, не подавляя индивидуальные и неповторимые особенности каждого человека. Единственная подобная основа, по мнению данных мыслителей, – религиозная, включающая в себя соборную идею.

Вл. Соловьёв в своих взглядах во многом опирался на славянофилов, однако для него характерно понимание соборности, связанное с принципом всеединства, имеющим всеохватное значение. В его философских построениях всё взаимосвязано: макромир с микромиром, нравственность с красотой, низшее с высшим. При этом существуют как бы два полюса: начало единства объединяющее и начало хаотическое, множественное. Именно на основе любви (имеющей онтологический характер) множественные элементы стремятся к единству, объединяются. По поводу проблемы множества и связи его с Абсолютом Л.Е. Шапошников пишет: «...это такая множественность, которая не отделяет мир от абсолюта, напротив, любовь сообщает “стихийной множественности” единую духовную основу. Следовательно, единство, проявляемое во множестве силою любви, становится всеединством» [176, с. 34]. Для Вл. Соловьёва «единство во множестве» и есть соборное начало, связанное с взаимодействием человека и Бога, проникновением высшего начала в тварный, земной мир. София направляет свою энергию любви на разобщенные, хаотичные элементы для их сближения и приближения к Богу. Дух и материя по сути идут на союз друг с другом, взаимно дополняясь и усиливаясь в этом единении.

Вл. Соловьёв полагает, что именно в человеке природа «переросла сама себя», особенность человека состоит в том, что он является связующим звеном между духом и материей, «проводником божественного всеединства». Все члены общества должны, по мнению мыслителя, реализовать этот принцип всеединства через соборность, объединение, свободное духовное единство на основе любви. При этом достигнуть данной великой цели невозможно лишь рациональным путём, изменяя законы и правила, соборное начало должно найти своё основание

в церкви, явлении, прежде всего связанном с духовностью. Он пишет: «Нравственное значение общества... определяется религиозным или мистическим началом в человеке, в силу которого все члены общества составляют не границы друг друга, а внутренне восполняют друг друга в свободном единстве духовной любви, которая должна иметь непосредственное осуществление в обществе духовном или церкви» [153, с. 587]. Церковь понимается здесь в некотором идеальном плане, как «общественный идеал», соприкосновение с которым в соборности влечёт изменение социальных институтов, порядков, отношений между людьми на основе любви и гармонии. При этом мыслитель выступает против какого-либо подавления или принуждения, полагая, что человечество должно совершить «духовный подвиг» и построить вселенскую теократию, в единстве непохожих восходя к мирам высшим.

В работе «Три силы» Соловьёв утверждает, что существует сила, подчиняющая человеческое «я», отрицающая его субъективные качества и возможность проявления свободы воли: она «стремится подчинить человечество во всех сферах и на всех ступенях его жизни одному верховному началу, в его исключительном единстве стремится смешать и слить все многообразие частных форм, подавить самостоятельность лица, свободу личной жизни» [151]. Для иллюстрации данной ситуации приводится мусульманский Восток. Прямо противоположен ему западный мир, отрицающий всеобщее единство, воспевающий субъективизм, приводящий к хаосу, ощущению разобщённости и бессмысленности.

Здесь можно наблюдать действие второй – разобщающей силы. Превалирование одной из сил губительно для человечества, в первом случае это «окаменевшее человечество», бессмысленное, омертвелое постоянство, а во втором – анархия, потеря основ, связей, всеобщая разобщённость. Необходимо существование третьей силы, объединяющей человечество, направляющей к Богу, к всеединству. Вл. Соловьёв мечтает о построении гармоничного общества, связанного с Богом, реализующего свою волю в согласии с божественным замыслом (особенно много внимания этому вопросу было уделено в работе

«Чтения о Богочеловечестве»). Центральную роль в преобразовании людской дисгармонии, по Соловьёву, будет играть творчество, искусство.

Проблема соборного начала является весьма важной для Н.А. Бердяева, полагавшего, что разноразвитые личности должны объединиться в некоторой иерархической структуре, в позитивно-актуальном творческом неравенстве. Судьба одной личности связана с судьбой всего человечества, с универсумом, важно раскрытие «индивидуального в универсальном». Это объединение частного с общим, раскрытие единого в частном по сути и есть соборность – религиозный свободный союз разных личностей, дополняющих друг друга и стремящихся к абсолюту. Индивидуализм по Бердяеву, таким образом, находит своё разрешение именно в соборном начале, зиждущемся на принципах свободы, которая внутренне присуща истинному христианину. Разделённое общество лишь мешает личности, мешает реализации идеала соборности. Здесь Бердяев сближается с Соловьёвым, полагая, что достичь гармонии возможно только через церковь, реализующую духовную свободу в высшем единении людей.

Важное место в своей философии уделяет проблеме соборности и С.Н. Булгаков, полагая, что феномен соборности крайне сложно выразить рационально и объяснить, ибо он связан со всеми аспектами сущего: «физически всё находит себя или есть во всём, каждый атом мироздания связан со всей вселенной...» [29, с. 73]. При этом важна проблема связи единого духовного мира (Абсолюта) и множественности элементов бытия. Философ пытается разрешить данный вопрос, обращаясь к софиологии. Мир является художественным произведением, отражением вечных идей, существующих в Премудрости Божией. Именно София – тот идеал, к которому должен стремиться материальный мир, так как «софийность мира и человечества подчёркивает единый источник всего существующего и в то же время реализация софийных начал требует максимального раскрытия “потенций, заложенных в твари”» [176, с. 91]. При этом сам мир хаотичен, софиен и гармоничен он лишь в потенции, однако сам хаос и дисгармония мира обладают определённой закономерностью, разрозненные части всё же стремятся к единению. Человек, являясь микрокосмом, отражает мир, его

хаос и дисгармонию, его болезнь. Причину данного явления Булгаков усматривает в «мировом грехопадении», ибо, отдаляясь от Бога, человек разлагается и деградирует, нарушая «софийное единство мира», но существует и позитивное единение людей на основе духовности и любви, противостоящее силам хаоса, что даёт основание для оптимизма. Мыслитель наделяет соборность и гносеологическими характеристиками, полагая, что Я через познание мира как бы выходит за свои собственные рамки, оставаясь при этом неповторимым: «освободиться от субъективности – это значит быть Я соборным, т. е. истинным, быть в истине, а потому и познавать её» [28, с. 411]. Именно церковной соборности придаёт Булгаков особое значение, полагая, что в ней реализуется высшее проявление «единства во множестве», она ближе всего к Истине. Для Булгакова «Троица – София – Церковь содержат соборные начала, именно в них соборность находит и источник, и высшее обоснование» [176, с. 96].

По мнению П. Флоренского, чья философия основана на Платоне, неоплатонизме, исихазме, высшие религиозные истины не поддаются рациональному пониманию, а компромисс религии со светской жизнью лишь вредит православию. В этой связи он негативно относится к идее всеединства Вл. Соловьёва, примирению мирского начала с духовным.

Философия Вяч. Иванова подводит определённый итог в символистском понимании соборности на религиозно-эстетической основе. Рассматривая идею Ф. Ницше о сверхчеловеке, преодолевшем огромное бремя земных соблазнов и оков, приближенном к высшим мирам, Иванов указывает на то, что должно происходить и «нисхождение» – возвращение в суетный мир для реализации соборных потенций, заложенных в нём: достигнув пределов «восхождения» и отгороженности от мира, индивидуальное начало меняет направление в сторону преодоления индивидуализма. Миссию по возвращению из горнего мира в мир дольний русский символист возлагает на художника – носителя энергии высших миров и свободы. Именно настоящий художник обладает высшей степенью свободы от бранных условностей мира земного, он должен через обращение к мифу постичь сущность людей, народной жизни, народной души, которая

сопричастна высшим мирам и отражена в мифе (содержащем объективное знание о мире). Художник должен меняться – прочувствовать и гармонию, связанную с высшим миром, формой, образованностью, и хаотическое, дионисийское начало, реализующееся прежде всего в народе. На основе соборности – с помощью религии и церкви разные стихии должны объединиться в великом синтезе.

Вяч. Иванов обращает внимание на разъединение людей в современном мире, их отгороженность друг от друга или объединение в группировки, враждующие между собой: «Итак, личность законом этого мира обречена на умаление и истощение, оттого что замкнулась в себе, ища “сохранить свою душу”. В своём вожделении самоутвердиться она не знала, что, собственно, она в себе утверждает. Души теряют Бога, свою связь с высшим миром, уподобляя их засохшему дереву, не верящему в существование солнца» [70, с. 256]. Однако человеку дана возможность узреть истину, осознать свою божественную природу, отстоять её в соборном единении, «где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую изглаголаным, новым и для всех нужным словом. В каждой Слово приняло плоть и обитает со всеми, и во всех звучит разное, но слово каждой находит отзвук во всех, и все – одно свободное согласие, ибо все – одно Слово» [70, с. 260]. Соборность, по мнению мыслителя, еще не наступила, однако «как Дух, она дышит, где хочет», и «животворит», действует в добрых человеческих отношениях, духовные люди чувствуют потенциал соборности, её пусть и редкие проявления в этом мире.

Соборность опирается на людей, на отношения между ними, то есть связана с дикой, дионисийской, народной основой. При этом она требует помощи аполлонического начала, свободного художника, удерживающего гармонию таким образом, чтобы не подавлять свободные личности, а укреплять в них соборные потенции на основе религии. Очень важна здесь для Иванова идея связи интеллигенции с народом, настоящая «всенародность» – сплав самых разных социальных слоёв обнаруживается именно в соборности. Без связи с народом

сильная творческая личность теряет корни с миром, утопая в гордыне и разлагаясь, – ярким примером может служить невероятно тяжёлая судьба Ницше, потерявшего к концу жизни рассудок. При этом и народ, не связанный со свободной сильной личностью, разлагается, скатываясь к животному состоянию, варварству, теряя всякое подобие формы и организации.

Художественный синтез, по Иванову, должен иметь литургический и соборный характер, перед художником ставится задача овладения комплексом забытых магических умений, то есть «новый синтез» мыслился как синтез религиозный, мистический [111]. В понимании соборности Вяч. Иванов, по сути, говорит о великом синтезе, единстве самых разных начал на основе религии. При этом для мыслителя, как уже отмечалось, особенно важен эстетический подход, вера в возможность свободной творческой личности быть центральным звеном в преображении мира.

Важнейшая особенность философии Вяч. Иванова – глубинное понимание (ощущение) мыслителем единства всего сущего, его связи с вневременным абсолютном. Познание этого единства требует особых духовно-эстетических усилий, проникновения художника в тайну мира. При этом для Вяч. Иванова особенно важна связь, единство интеллигенции и простого народа («соборное единство») на основе религии. Не все мыслители Серебряного века, естественно, принимали идеи Иванова и других символистов о соборности и новом витке религиозности как спасительной миссии для человечества. Так, Лев Шестов, исследуя построения Иванова в работе «Вячеслав Великолепный», иронизировал над его идеей соборности, замечая, что мысли русского символиста запутаны и противоречивы, хотя они и очень красивы, но едва ли их можно связать с реальностью: «Его идеи и мысли потому не имеют ровно никакой связи с тем, что принято называть обыкновенно действительностью, и живут своей собственной, независимой жизнью, рождаясь, умирая и воскресая в свои особенные, им судьбой положенные, сроки» [180, с. 243, 244]. «Тоже и соборность: много и хорошо говорит Иванов о соборности, но не разворачивайте ослепительно сверкающих риз, в которые облачил её В. Иванов: иначе вы непременно

доберётесь до эмпирической категории – до того же “устроения с Богом”» [180, с. 276].

На ряд важных особенностей в понимании соборности Вяч. Ивановым обратил внимание А.М. Дорский. Он указывает на ивановское различие между хором и соборностью, отмечая, что «в хоре соборность объективируется, эстетически оформляется» [50], она является категорией социальной и нравственной.

В.В. Гурко акцентирует особое внимание на том, что соборность у Иванова это, прежде всего, особое духовное единение и «творчество – не самостоятельное, а Богодеятельное... Уже именно Бог творит через человека...» [47, с. 43], а также отмечает глубокую противоречивость в понимании соборности русским символистом: «По-другому, вероятно, и нельзя оценивать такой ход рассуждения, когда вслед за обещанием, что благодаря соборности отдельная человеческая личность раскроет свою единственную, неповторимую и самобытную сущность творца, выясняется, что эта же личность в своём творчестве может и должна выступать всего лишь безгласным орудием высших сил» [47, с. 44]. Здесь нужно уточнить, что эта «глубокая противоречивость» – важный антиномический момент, сознательно заложенный Вяч. Ивановым. Соборность является феноменом антиномическим, не укладывающимся в какие-то строгие рациональные и логические схемы. В этой связи соборность чем-то схожа с христианским пониманием Троицы, ибо это единство в разных лицах. Соборность можно интерпретировать так, что в ней каждый член соборного действия различается и сохраняет свою индивидуальность в земном мире, для мира же высшего, «реальнейшего» все они сливаются в божественном единстве (эта идея особенно характерна для философии Вл. Соловьёва).

Значение соборного начала для эстетики русского символизма и философии искусства Вяч. Иванова становится очевидным. Можно сделать вывод о том, что проблема соборности присутствует почти у всех крупных мыслителей Серебряного века. Изначально отталкиваясь от православного понимания соборности, мыслители придали этой проблеме поистине космологическое

значение. Именно единство множества, возможность достижения гармонии непохожих на основе идеалов любви, добра и духовности для реализации божественного замысла, эволюции человечества пытались осмыслить философы в своих произведениях. Соборность должна противостоять хаосу и разложению, захвату мира тёмными силами, пытающимися отделить человека от божественного начала, заложенного в нём, а следовательно, и от самого себя. В русском символизме соборность пересекается с такими феноменами, как софийность и теургия, это один из элементов по преобразению действительности на основе прежде всего красоты. Соборность помогает объединить земные силы для проникновения и укоренения софийного начала в мире, теургические же возможности художника помогут реализовать соборное начало на эстетических основаниях. Для Вяч. Иванова высшей и идеальной реализацией трёх рассмотренных феноменов является Мистерия – физическое преобразование действительности в слиянии с Богом. Важнейший для русского символизма феномен Мистерии рассмотрен ниже.

Краткие выводы.

1. Всё изложенное приводит нас к пониманию того, что эстетические представления крупнейшего русского символиста и теоретика символизма базируются на специфически русском философско-религиозном фундаменте (основными принципами которого были софийность, теургия, соборное начало), сформировавшемся в культуре Серебряного века не без активного участия и самого Вяч. Иванова.

2. Софиология как учение о божественной Премудрости, являющейся посредником между божественной и земной сферами именно в сфере творения, открывает возможность осмыслить и творческую деятельность человека как направленную от мира земной реальности к высшему миру духовного бытия.

3. По Иванову, этому восхождению от реального к реальнейшему может способствовать перевод творческой деятельности из сферы искусства в сферу теургии – созидания жизни человеческой по законам красоты на основе божественных энергий.

4. Осуществление теургических чаяний согласно Иванову возможно только на соборной основе, когда человечество объединит свои разрозненные усилия в едином порыве к высшему миру.

ГЛАВА 2. ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ СИМВОЛИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Исходя из проведённого в первой главе диссертации анализа философско-эстетических основ русского символизма, можно отметить чрезвычайно широкий круг взаимосвязанных тем и проблем в философии Вяч. Иванова. Проблемы символа и мифа, красоты, теургии, мистерии, соборности, языка и многие другие не только взаимосвязаны, но и составляют для Иванова некую особую систему, которую можно уподобить огромному организму. Эстетическая проблематика не просто находится в центре внимания Иванова, но пронизывает каждую идею русского символиста, являясь квинтэссенцией его размышлений (что заметно даже при анализе его политических воззрений). Эта особенность объясняется тем, что духовно-религиозное восприятие мира для Иванова и является эстетическим видением, ибо только через особое, эстетическое проникновение в реальность можно узреть её тайну, прикоснуться к Абсолюту. Таким образом, становится очевидно значение искусства для автора – оно дает возможность прикоснуться к высшей истине.

Вяч. Иванов говорит о вещах мистических, иррациональных, что послужило причиной обвинения его в оторванности от реальности, эстетизме, тем не менее он старается следовать своей особой логике, во многом схожей со средневековым мышлением. Так или иначе, все проблемы ивановской эстетики отсылают к теме искусства. Такова проблема символа и мифа, раскрываемая ниже. Кроме того рассмотрена эстетическая проблема красоты и понятие безобразного, связанные с онтологическими вопросами в философских построениях русского символиста, что даёт ключ к ивановскому пониманию искусства как союза косной материи и красоты. В частности, показывается, что для создания произведений искусства необходимо особое восприятие действительности через красоту и для Иванова искусство без этого невозможно. Помимо этого, исследован феномен языка у Вяч. Иванова – эта тема особенно важна для понимания искусства, так как связана

с вопросом о его границах. Язык у Иванова неотделим от искусства, что позволяет говорить о языке в рамках философии искусства.

§1. Символ и миф

Вяч. Иванов разрабатывал свою философию и эстетику, ориентируясь на собственные представления о Высшем мире, Реальнейшем [20]. Лишь помня об этом, можно проникнуть в суть его текстов. Высший мир, согласно Иванову, связан с миром обыденным, земным, но осознать незримую связь между ними может только настоящий художник, человек, обладающий внутренним, духовным зрением, противостоящий утилитарно-логическому восприятию действительности. Он видит мир пронизанным символами, а символ воспринимает как «знамение иной действительности». Открывшуюся тайну о мире художник пытается передать в искусстве, высшим проявлением которого является мифотворчество, так как мифы, по мысли русского символиста, хранят объективную истину о мире. Создавая свои произведения, художник преобразует проходящую через него божественную энергию. Именно эстетическое постижение действительности и позволяет прикоснуться к символу, тайне мира, Высшему.

В статье «Символизм» Вяч. Иванов говорит об особенностях русского символизма, которые позволяют выделить его в качестве самостоятельного направления культуры, отличного от французского символизма с его уклоном в декадентство и солипсизм. Такому «субъективному символизму» мыслитель противопоставляет «реалистический символизм», который «признает символом всякую реальность, рассматриваемую в её сопряженности с высшей реальностью, т.е. более реальной в ряду реального» [80, с. 665], при этом «для реалистического символизма высшая реальность обретается единым актом интуиции либо вне низшей реальности, которая её отражает, либо имманентно низшей реальности, которая её обволакивает. Символизм реалистический ищет в вещах знак их онтологической ценности и связи, то есть *realia in rébus*. Стремится посредством

такого изображения мира привести того, к кому он обращается a realibus ad realiora, осуществляя таким образом по своему анагогический завет средневековой эстетики» [111, с. 262]. Вяч. Иванов также определяет символизм как «узрение духовного в чувственном, выраженного посредством чувственного». Вышеприведенные цитаты позволяют выявить особенности символистского восприятия действительности, восходящего к средневековому символизму. Это совершенно закономерно, ведь именно для Средневековья характерно особое восприятие действительности и мышление, утерянные в Новое время.

С.С. Неретина выявляет специфику средневекового разума, доказывая, что он отличен как от античного, так и от разума Нового времени [113]. Одной из важнейших особенностей можно назвать феномен «верующего разума», разума, изначально погружённого в веру как данность (в античности же познание было первично), при этом «вера постигается как предположенность неопределимых начал, таких как Свет, Причина, Красота, Жизнь, Благо, Мудрость, Всемогущество, Единое, Мышление, Любовь... как преобразование всего человеческого существа в осознании соприкосновения с Богом, когда обнаруживается внутренний свет, осеняющий самоё философию» [114, с. 134].

Мысль не просто о первичности веры, но и о том, что вера является основой познания, определённым способом восприятия действительности, очень близка Вяч. Иванову, – он исследует любую проблему с точки зрения веры и её соотношения с Идеалом. Такой подход используется в его работах «Кризис индивидуализма», «Ницше и Дионис». В первой работе автор исследует проблему усиления индивидуализма в современном ему обществе, явное стремление отделиться, обособиться от Бога [145]. Приводятся различные примеры усиления индивидуализма, но вместе с тем Вяч. Ивановым утверждается, что желание обособиться, «убить старого бога» приводит к появлению Сверхчеловека, который, в свою очередь, убивает индивидуализм, так как «сверхчеловеческое – уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и даже религиозное» [145, с. 837]. С тех же позиций Вяч. Иванов рассматривает фигуру Ф. Ницше – он, будучи богоборцем, сам не понял, что явился средством обновления религии,

очищения её от ложного: «...трагическая вина Ницше в том, что он не уверовал в бога, которого сам открыл миру» [74, с. 725]. Иванов воспринимает любое явление не как нечто самостоятельное, обособленное во времени и пространстве, но как элемент, играющий свою роль в меняющейся Вселенной. Прежде всего мыслителя интересует соотнесённость явления с Абсолютом, его влияние на преобразование несовершенной действительности – так, например, индивидуализм приводит к Сверхчеловеку, который способствует появлению соборного сознания, необходимого для приближения мира земного к Идеалу.

Вяч. Иванов особое внимание уделял проблеме языка, так как верил (что вообще характерно для русского символизма), что жрецы, волхвы в древности владели тайным языком, который обладал теургическими свойствами, выражал истину о мире, позволял энергиям высшего мира влиять на мир земной, но этот язык был утерян. В современном для мыслителя мире символист наблюдал тенденции по обеднению языка, подчинению его узкоутилитарным потребностям, максимальному его упрощению. Все эти негативные с точки зрения Вяч. Иванова тенденции приводили к окончательному разрыву людей с высшим миром, погружению их в мир теней. Символисты, считал он, и должны через свою поэзию воскресить этот тайный язык, узревая иррациональные связи между явлениями перед высшим миром, – эту тайну и должны они передать в своей поэзии именно через тропы, символы, ибо не так важно обыденное содержание того или иного произведения искусства, как его соотнесённость с высшим миром. Искусство, используя тропы, призвано воскрешать в людях чувство божественного всеединства, должно указать путь к Идеалу.

Образное (символическое) мышление, при постоянной вере в существование Единого, высшего мира, подобием которого является мир обыденный, противостоит рационально-утилитарному, естественнонаучному мышлению в его формально-логическом аспекте, в котором вопросы веры вторичны. Оно непонятно человеку Нового времени, который доминировал вплоть до начала XX века, да и сегодня ещё сохраняет часть своих позиций, например в рамках технократического подхода к исследованию мира. Вяч. Иванов сознательно

делает поворот к духовному наследию Средних веков, не отказываясь от достижений Нового времени, но ставя их в зависимость от веры, расценивая лишь сквозь призму религиозного взгляда. Мыслитель верит в возможность преображения мира на основе красоты, в возрождение языка, который в полноте своей уже обладает теургическими свойствами. Русский символист строит свои тексты таким образом, чтобы раздражать читателя, привыкшего к строго рациональному прочтению текстов. Автор «Кризиса индивидуализма» словно пытается направить его к иному пониманию мира, зарядить его энергией, обратить его взгляд к Идеалу.

Вяч. Иванов говорит, что «символ есть знак, или означенное. То, что он означает или знаменует, не есть какая-либо определённая идея. Нельзя сказать, что змея как символ значит только “мудрость”... Иначе символ – простой иероглиф, и сочетание нескольких символов – образное иносказание» [65, с. 537]. Для мыслителя важно показать, что символ – это не какая-то шифровка, к которой может быть найден ключ-разгадка. Символ многозначен и многоосмыслен – он по-разному открывается и понимается на разных уровнях постижения. Степень раскрытия символа зависит от уровня человека, его постигающего: «...в разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение» [65, с. 537]. Великому художнику могут открыться тайны столь значительные, что они и не снились иным мудрецам, но при этом символ никогда нельзя раскрыть до конца, ибо одна из важнейших его характеристик – предельная неисчерпаемость, символ связан с высшим миром, бесконечным, Абсолютом. Человек же в силу своей конечности может лишь почувствовать лёгкое прикосновение этого Абсолюта в символах, через осознание символичности земного бытия. Символ исходит из высшего мира подобно лучу, исходящему от Солнца: «...подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение» [65, с. 537].

В.В. Бычков детально исследует эстетику Вяч. Иванова как часть русской теургической эстетики [32]. Обращаясь к ивановской концепции символа и его

божественного происхождения, В.В. Бычков особо акцентирует внимание на его предельной антиномичности, сложности для понимания: «...сущность символа... практически не поддаётся одномерному словесному описанию, как некий принципиально антиномический онто-гносеологический феномен, совершенно особой, посреднической между божественной и человеческой сферами, природы» [32, с. 496].

Важно отметить, что для Вяч. Иванова символ важен именно как часть системы, системы символов, связанных друг с другом, что проявляется в самой поэзии русского символиста. На эту особенность обратил внимание С.С. Аверинцев: «...ибо символы составляют у Вяч. Иванова систему такой степени замкнутости, как ни у кого из русских символистов. У него в принципе нет двух таких символов, каждый из которых не требовал бы другого, не “полагал” бы его... каждое из значений каждого символа (который, как многократно подчёркивал Вяч. Иванов, многозначен) обращено в направлении каких-то иных символов этой же системы, причём именно к ним, а не к другим, или если к другим, то только через них» [1, с. 38]. Системность символов прослеживается не только в поэзии Вяч. Иванова, но и в его философской прозе. Взаимосвязь символов во многом усложняет исследование проблемы символа, так как каждый исследователь раскрывает тему, исходя из собственного понимания символической иерархии русского мыслителя и поэта. Иванов намеренно выстраивает текст таким образом, что становится возможно разное понимание, разная интерпретация его мыслей. Касаясь, например, вопроса о символе, можно отметить, что в разных контекстах Вяч. Иванов использует разную символику – Солнце и луч, змея, дуб и жёлудь и т.д. Он говорит в разных вариантах об одном и том же, намекая на высшую реальность, как бы говоря о мистическом единстве всего сущего и каждый аспект любого символа «находит своё место в иерархии планов божественного всеединства» [65, с. 537].

Системный характер понимания символического мышления свойствен уже для эстетики Ф.В.Й. Шеллинга, философия которого оказала огромное влияние на мировоззрение Вяч. Иванова. На сходство между учениями философов обращает

внимание С.С. Аверинцев [1, с. 537]. Ф.Л. Вестбрук выявляет шеллингианские истоки ивановской концепции мифа [37]. Колоссальное значение идей Шеллинга для русского символизма подчёркивают Жукоцкие [57]. Поэтому имеет смысл остановиться на некоторых аспектах философии Шеллинга, позволяющих глубже понять концепцию символа Вячеслава Иванова.

В рамках своей «положительной философии» Шеллинг придает первостепенное значение познанию Бога, являющегося истинно-сущим, всё же остальное тварно и вторично. При этом мыслитель делает ход, весьма важный для символизма, – он утверждает, что для познания Бога необходимо «постижение природы и выявление в ней духовного начала» [100, с. 204]. Человек конечен, а Бог бесконечен – именно символ являет собой тождество бесконечного и конечного: «...изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного в особенном» [179, с. 106].

В этом определении символа можно узреть и зачатки проблемы соборности, которая будет иметь важное значение для понимания символа уже у Вяч. Иванова и других русских символистов. Путь к пониманию символа Шеллинг находит в мифологии, которая осмысливается неким истоком, синтетической формой духовной культуры. Он глубоко исследовал мифы, отверг многие их толкования, исходящие из исторических, моральных и физических характеристик, и пришёл к выводу о том, что мифы связаны с чем-то высшим, независимым от человеческого мышления и воли: «Шеллинг теистически гипостазировал “мифологический Процесс”, считая, что его осуществляют божественные “потенции” в их разрозненности, и эта разрозненность придаёт мифологическим богам натуралистический характер» [100, с. 211].

Также немецкий мыслитель пытался снять противоречия между мифологией и христианским откровением, полагая, что без языческой мифологии не могло бы возникнуть и христианство, что эти религии генетически связаны между собой [100, с. 211]. В дальнейшем русские символисты, и в особенности Вяч. Иванов, уделяли большое внимание проблеме связи язычества и христианства.

Тема искусства занимает важное место в мышлении Шеллинга, не случайно он стал практически первым в истории европейской культуры разработчиком всеобъемлющей философии искусства. Особенно существенна для Вяч. Иванова идея Шеллинга о том, что потенция искусства уже содержится в мифе в качестве некоторой «изначальной поэзии»: «Для нас неприемлемо выводить мифологию из поэтического искусства, но в то же время очевидно для нас, что мифология ко всякому позднему свободному творчеству относится именно как такая изначальная поэзия» [177, с. 364].

Само же искусство понимается немецким мыслителем как некоторое откровение и чудо, позволяющее прикоснуться к бесконечному: «Художник как бы инстинктивно привносит в своё произведение помимо того, что выражено не с явным намерением, некую бесконечность, полностью раскрыть которую не способен ни один конечный рассудок» [178, с. 477]. Идея о том, что настоящее искусство связано с высшим миром (символично), что художник выражает нечто большее, – базовая для всего русского символизма.

Проблема символа пронизывает все построения Вяч. Иванова, она неразрывно связана с такими феноменами, как красота, язык, миф, религия, соборность и многими другими. Воззрения Иванова с трудом поддаются однозначному истолкованию – идеи Шеллинга, как уже можно понять, во многом повлиявшие на русского символиста, более рационально выстроены и могут являться некоторой методологической основой для исследования ивановской эстетики.

Вяч. Иванов называет свой символизм реалистическим в противовес идеалистическому. В работе «Две стихии в современном символизме» он исследует различия этих двух течений символизма, связанные прежде всего с пониманием символа («критерий различения дан в самом понятии символа» [65, с. 552]). По мнению Иванова, уже в программном для французского символизма стихотворении Ш. Бодлера «Соответствия» («Correspondances») заложено двойственное отношение к символу, которое привело французское течение к упадку, декадансу, солипсизму и вырождению. Реалистический

символизм связан с идеей преемственности и верности вещам – художник не привносит ничего личного в искусство, а передаёт высшую энергию, он связан с реальностью, он стремится к символу: «Для реалистического символизма – символ есть цель художественного раскрытия: всякая вещь, поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ, тем более глубокий, тем менее исследимый в своём последнем содержании, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности абсолютной» [65, с. 552]. В идеалистическом символизме символ представляется только средством художественной изобразительности – он связывает людей лишь в общности их индивидуальных особенностей. В реалистическом символизме символ также обладает коммуникативными свойствами, но он связывает людей «лицезрением единой для всех, объективной сущности» [65, с. 552], независимой от переживаний воспринимающего. При этом символ, связывающий людей в соборном единстве, одновременно связывает каждого с высшей реальностью.

Центральной темой философии Вяч. Иванова является проблема диалектики символа и мифа. Уже Платон указывал на существование связи между символом и мифом. Многие символисты восприняли эту идею, но наиболее глубоко её исследовал именно Вяч. Иванов. Понимание мифа неразрывно связывается у русского символиста с символом, более того, символ есть свёрнутый миф, а «миф есть динамический вид (modus) символа, – символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила» [67, с. 594,595]. Таким образом, символ порождает миф [77, с. 714].

Настоящий миф хранит в себе объективную истину о мире, которая связана со всеми людьми: «...миф по существу своему должен был быть произволен, он не мог быть ничем иным, как самооткровением высшего бытия в восприятиях художника или мистика, и в силу всеединства этого бытия достигать сознания всех прочих» [175, с. 60]. Художник-символист раскрывает в символе миф – в этом действии (мифотворчестве) заключается цель реалистического символизма. Миф, как отмечалось, уже заложен в символе – «созерцание символа раскрывает в символе миф» [65, с. 554]. По этой причине очевидно то значение, которое

придаёт Иванов невмешательству личности художника в процесс мифотворчества. Художник должен очистить себя от всего низменного, личностного для «восхождения» – отрешения от земных проблем и принятия божественной энергии. Позже должен он в «нисхождении» соединиться в дионисийском экстазе с душой народной, но опять же, избегая всего личностного, субъективного. Высший завет художника: «Не налагать свою волю на поверхность вещей» [65, с. 538]. При этом «и миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию» [65, с. 558].

Создание новых мифов – это «новое откровение тех же реальностей» [65, с. 555], своеобразное углубление и расширение неисчерпаемых для человека потенций, заложенных в символе. Современный художник сталкивается с тем же символом, что и древние, но видит больше. В качестве иллюстрации к этой мысли Иванов приводит изменение в мифологических взглядах на Солнце: «Не для того, чтобы украсить понятие солнца или окрасить его восприятие определённым оттенком, древний человек нарёк его Титаном Гиперионом или лучезарным Гелиосом, но чтобы ознаменовать его ближе и правдивее, чем если бы он изобразил его в виде нечеловекоподобного светлого диска» [65, с. 555]. Позже приходили другие мудрецы-мифотворцы и давали Солнцу свои образы-трактовки, расширяющие и углубляющие прежние. Все эти новые мифы позволяли глубже вникнуть в тайную сущность «единой res» [65, с. 556], открыть ее божественность, идеальность. Мифотворчество, таким образом, через раскрытие символической основы всего сущего является процессом приближения к Идее, реальнейшему: «...и каждый стремился сказать о той же res нечто углублённейшее и реальнейшее» [65, с. 556].

Иванов, изучая символизм идеалистический, приходит к мысли о том, что такой символизм создаёт «суррогат мифа» [65, с. 555], основанный на новом воспроизведении древнего мифа, привнося в него личность художника и делая его современным в том смысле, что он отвечает лишь потребностям сегодняшнего дня и веселит толпу. Люди видят в таком «мифе» личность художника, созвучную

их собственным исканиям. Такое творение может быть насыщено философской глубиной и психологизмом, но оно теряет связь с прошлым и только отнимает жизнь у старого мифа, «оставив нам его мёртвый слепок» [65, с. 555], да и не является такое действие мифотворчеством, ибо, как уже отмечалось, мифотворчество связано с созданием нового, более реального.

Миф, будучи сначала внутренним опытом художника, должен стать сверхличным, достоянием народа, хранилищем глубинной мудрости. Но как это происходит? Каким образом «чернь» может быть причастна тому высшему, что и художнику с его особым зрением даётся с таким трудом? Ведь для многих французских символистов ответ очевиден – никаким. Например, С. Малларме – крупнейший представитель французского символизма – полагает, что лишь поэт причастен к высшей тайне мира, вечности и красоте, а «чернь» лишена этой возможности – она живёт и умирает в неведении о тайной гармонии мира, доступной художникам-посвящённым.

Вяч. Иванов даёт ответ на этот вопрос в работе «Поэт и чернь». Мыслитель указывает, что поэт в Новое время отделён от народа – он творит в тиши и уединении, а люд не требует художника, в то время как «в эпохи народного, “большого” искусства поэт – учитель. Он учительствует музыкой и мифом» [77, с. 710]. Этот современный раскол является аномалией для обеих сторон – активный, действующий поэт должен уединиться, а «чернь», косная и пассивная по своей природе, начинает действовать. Русский символист утверждает, что певец является «органом слова» толпы, отъединившись от неё, он погружается в «транс тайного откровения», и слова его становятся только указаниями, только символами – символы подобны зарницам, предвосхищающим новое единение «ищущих полюсов единой силы» [77, с. 712]. Но откуда берётся этот «лес символов»? Иванов делает парадоксальный шаг, утверждая, что эти символы «были искони заложены народом в душу его певцов как некие изначальные формы и категории, в которых единственно могло вместиться всякое новое прозрение» [77, с. 712]. Эта мысль вполне согласуется с принципиальным антиномизмом Вяч. Иванова – рассуждением о различии и единстве между

поэтом и «чернью». Иванов подводит читателя к выводу о том, что «слово возможно только в сообщении противоположных полюсов единого творчества: художника и народа» [77, с. 712].

Народ, в сокровенной глубине своей, уже причастен высшему – а художник эти энергии очищает, идеализирует. Можно ли сказать, что художник, априори наделённый пассивными и хаотичными энергиями народной души, сопричастными высшему, пробуждает и актуализирует их в восхождении, чтобы в акте дионисийского экстаза вернуть их народу? Сам Иванов подчёркивает, что творчество поэта-символиста «можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора» [77, с. 713]. Художник неосознанно копит в себе «запас живой старины», влияющей на все его изобретения, на всё его творчество, а «символы – переживания забытого и утерянного достояния народной души». Через поэта народ и вспоминает забытое, свою «древнюю душу». Иванов, осознавая себя поэтом-символистом, отличался особым рвением к изучению древних мифов и преданий – он чувствовал свою ответственность перед народом, хотел вернуть ему утерянные сокровища, умножая и улучшая их.

Вяч. Иванов верит в будущее примирение поэта и «черни» – сейчас поэт использует тайный язык символов, недоступный простому народу, но он идёт от символа к мифу, «к символу миф относится как дуб к жёлудю» [77, с. 714]. Примирение должно произойти в рамках всенародного искусства. Новый народный миф, который может овладеть миром, русский символист связывает с особой мифологемой «хора», хорового действия, в котором гармонично соединится художник и народ.

Хор понимается Ивановым в качестве реализации мифологических потенций. В хоре и сходится «чернь» с поэтом. Связь эта осуществляется в рамках соборного единства. Феномен соборности имеет особую значимость для русского символизма – в нём, через узрение единой религиозной истины, объединяются в едином духовном порыве самые разные люди, в том числе народ и художник. Объединение это имеет важную антиномическую особенность, ибо оно происходит при сохранении индивидуальности и уникальности каждого элемента

соборного единства. В процессе осмысления особой роли народа, фольклора в становлении художника соборность становится более понятна, ибо и народ, и художник связаны с символом. Более того, художник является органом народа, а следовательно, соборность может рассматриваться и как некоторое возвращение к истокам и гармонии. Особенно важно помнить, что истинная соборность неразрывно связана с узрением и принятием высшей религиозной Истины – именно на религиозной основе происходит объединение, влекущее к Свободе.

Первый шаг мифотворчества связан с поэтом-символистом, раскрывающим для народа символическую тайну мира, но важно и принятие «чернью» дара высших сил, преподнесённого поэтом. Соборность же, связь народа с художником, узрение высшей истины должны привести к появлению хора, «хор сам по себе уже символ – чувственное ознаменование соборного единомыслия и единодушия, очевидное свидетельство реальной связи, сомкнувшей разрозненные сознания в живое единство» [65, с. 558]. Хор связан с высшей, надындивидуальной реальностью, он «поёт миф», сотворённый богами. Именно хор связан с высшим миром и Реальностью, а возникнуть он может только из настоящего, всенародного мифа. Мифы же, творимые в узких, эзотерических общинах, мифы, закрытые от простолюдинов, не являются истинными и всенародными. Такие тайны, открытые народу, ставшие частью народного достояния, потом «только в устах толпы и с её прикрасами или искажениями, во всенародном своём облике, оказывались мифами в полноте этого понятия» [65, с. 560].

Вяч. Иванов напоминает, что миф неразрывно связан с религиозной сферой. Религия теряет свою силу и отмирает без искусства. Символист ссылается на мысль Вл. Соловьёва о том, что если раньше религиозная идея владела искусством, то теперь искусство должно овладеть религиозной истиной в рамках «свободной теургии». Именно реалистический символизм связан с религиозной сферой, более того, только он её и может спасти – «без внутреннего творчества жизнь религии сохранена быть не может, – она уже мертва» [65, с. 561]. Реалистический символизм, таким образом, является единственным способом

сохранения этой религиозной идеи, а искусство должно быть верно главному принципу реалистического символизма и мифа: *a realibus ad realiora*.

Символ у Вяч. Иванова связан с проблемой языка, как отмечает С. Китами: «...самоё понятие символа выдвигается в сопряжении с вопросом языка» [90, с. 249]. Для русского символиста «символ только тогда истинный... когда он изрекает на своём сокровенном (иератическом и магическом) языке намёка и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову» [77, с. 713]. Китами напоминает, что основная черта символа – «быть посредником между эмпирическими и трансцендентальными планами действительности» [90, с. 245]. Человек не может сразу воспринимать высшую реальность – во многом для смягчения контакта с этой реальностью и появляется язык, доязыковой же, хаотичный мир опасен для человека, необходимо покрывало, сотканное из мира явлений, но многие воспринимают его в качестве единственной реальности [77, с. 250, 251]. В этой связи становится ещё более понятной критика Ивановым идеалистического символизма, обращённого лишь к «покрывалу Майи». Такой символизм согласно Иванову фактически отказывается от высшего мира именно как высшей истины, Реальности – он играет с образами, украшает их, но не создаёт ничего реально нового, не выходит за рамки мира явлений. Мир явлений не отрицается русским символистом, отрицается его самозамкнутость. Смысл мифотворчества, таким образом, становится ещё яснее – он заключается в прорыве к реальнейшему миру, но этот прорыв осуществляется не через игнорирование эмпирической реальности, а её символического преобразования в мифах. Как отмечалось выше, новые названия Солнца связаны с последовательно открывающимися новыми и более глубокими пониманиями этого символа, а глубинное раскрытие символа приближает к Идее, обнажая косную, эмпирическую оболочку в качестве чего-то нереального, тени, отражения. Символ требует своего раскрытия в мифе. Иванов даёт пример такого углублённого раскрытия: «Оттого змея в одном мифе представляет одну, в другом – другую сущность. Но то, что связывает всю символику змеи, все значения змеиного символа, есть великий космогонический миф, в котором каждый аспект змеи-

символа находит своё место в иерархии планов божественного всеединства» [65, с. 537]. Глубинное мифологическое раскрытие символа есть приближение к реальнейшему и вместе с тем уничтожение мира обыденного. Р. Берд отмечает, что «символ даёт о себе знать лишь как потенция иного» [14, с. 233] и состоит он именно в отрицании зримого. На связь символа с потенциальным растворением действительности обращают внимание далеко не все исследователи, а между тем сам Вяч. Иванов пишет, что символы тяготят художника, – осознавая тайну, на которую символы указывают, художник жаждет упразднения «символа, как подобия» [67, с. 602], земной мир становится чем-то безобразным, нереальным.

На важную черту в ивановском видении символа указывает В.В. Бычков, Для Иванова символ – «мэон для сферы божественной и знамение этой сферы для человека...» [32, с. 496], другими словами, символ связывает мир высший и земной.

Символ, таким образом, подобен кресту – горизонтальная линия является обыденным миром, эмпирической действительностью, а вертикаль связана с миром высшим. Символ «прорезывает все планы бытия» [65, с. 537], а следовательно, высшее, надындивидуальное начало уже потенциально заложено и в горизонтальной линии (например, в простом народе), нужно это лишь узреть. По Иванову, органом духовного зрения бытия служит художник, который осознаёт символическую сущность мира, нереальность земного бытия. Через длительную работу над собой и очищение он способен «восходить», вбирая в себя высшие энергии, а затем, в нисхождении, соединившись с народной стихией, творить мифы, являющиеся «развернутыми символами», символами в действии [80, с. 663]. При этом мифы хранят объективную истину, они создаются богами – художник лишь транслирует это знание. Народная стихия содержит в себе символы, но знание это пребывает в забвении – художник является голосом народа, призванным разбудить символическую природу мира и пробудить людей, забывших о сокровенном. Для этого он раскрывает символы в мифах, занимается мифотворчеством (цель реалистического символизма). Мифотворчество поэта – это предварительное действие, так как истинное мифотворчество связывается

Ивановым с непосредственным участием народа, который в соборном единстве с художником должен приблизиться к Идее в хоровом действии, «петь миф».

«Как и в древности, в пору «рождения Трагедии из духа Музыка», толпа должна плясать и петь, ритмически двигаться и славить бога словом... Из мусикийской оргии должны возникать просветы человеческого сознания и соборного слова в ясных, хоровых и хороводных песнопениях... Чрез святилища Греции ведёт путь к той Мистерии, которая стекшиеся на зрелище толпы претворит в истинных причастников Действа» [62, с. 84]. Именно в Мистерии как высшем соборном синтетическом действе, по Иванову, происходит «упразднение символа, как подобия, и мифа» и одновременно «восстановление символа, как воплощённой реальности, и мифа, как осуществлённого» [67, с. 602].

Следует отметить, что проблема символа и мифа у Вяч. Иванова является весьма непростой для понимания, – создаётся впечатление, что Иванов и пишет о символе в символической форме, требуя от читателя колоссальных усилий, высокой культуры и внутреннего развития. Один и тот же текст Иванова может трактоваться с совершенно разных сторон. Рассмотренная проблема является особенно важной с точки зрения данного исследования, так как в ней, в той или иной форме, затронуты все вопросы, связанные с темой философии искусства Вяч. Иванова.

Разработанная Вяч. Ивановым проблематика символа и мифа является своеобразным ядром его эстетики. В работе «Символика эстетических начал» [81] Иванов постарался донести до читателя в максимально доступной форме результаты своего многолетнего исследования проблемы понимания символа в самых разных эпохах и культурах, выявив этот феномен во всей его глубине и антиномичности. Заложенные русским символистом основы понимания символа и мифа стимулировали последующие работы целого ряда отечественных исследователей, среди которых А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, С.С. Аверинцев.

§2. Красота

Тема глубинной взаимосвязи мифа и символа как сущностных оснований любого искусства неразрывно сопряжена у Иванова с проблемой красоты как основы и сущности того высшего мира, к которому восходит художник в своем мифозрении и символическом выражении обретенных невыговариваемых истин бытия. Красота является знаменем высшего мира. Художник как бы оживляет её помощью косную материю, осознавая вместе с тем и несовершенство земного мира. Вяч. Иванов подчёркивает, что обилие символов, предчувствие высшей реальности тяготит художника, ибо он осознаёт безобразность, несовершенство земного мира [19] и жаждет его упразднения: «Если мир не таков, каким он должен быть, как постулат духа, – тем хуже для мира, да и нет вовсе такого мира. Дон-Кихот не принимает мира, подобно Ивану Карамазову» [145, с. 831]. Безобразное выступает антиподом мира красоты и прекрасного [30] и этим неразрывно связывается в эстетике Иванова, как и в эстетике вообще, с главными эстетическими темами, с самой красотой [23].

Красота в философии Вячеслава Иванова занимает особое место, она являет собой не только главную характеристику, качество высшего мира, но и описывается русским символистом чуть ли не как нечто автономное, субстанциональное начало: «Достигнув заоблачных тронов, Красота обращает лик назад – и улыбается земле» [81, с. 825] – метафорически заявляет Иванов. В этой связи можно сравнить её с Софией, которая служит своеобразным посредником между высшим и земным миром, открывающим молодому поэту путь служения высшему миру через красоту.

Если София является таинственным и неуловимым женским образом, вечной женственностью, указывающей на тайну мира, связь с высшим, призывом к поиску, то красота ценна своими коммуникативными свойствами. Она при достижении поэтом определённой стадии восхождения обращает его взор назад, к земному миру, заставляя его смотреть на обыденный мир по-новому. По Иванову, для поэта, который в восхождении, отречении от земного узрел особый,

прекрасный образ высшего мира, красота открывает тайну того, что и обыденный мир несёт в себе неразрывную связь с миром высшим. Именно эту связь и должен осознать поэт в процессе преобразования косной, земной материи на основе красоты, почувствовать связь всего сущего, пронизанную символами как «знамениями иной действительности». Узреть красоту должно именно в земном мире, на подобном понимании красоты настаивает Вяч. Иванов: «Мы, земнородные, можем воспринимать Красоту только в категориях красоты земной. Душа Земли – наша Красота. Итак, нет для нас красоты, если нарушена заповедь: “Верным пребудь Земле”. Оттого наше восприятие прекрасного складывается одновременно из восприятия нового обращения к лону Земли» [81, с. 826].

Красота, таким образом, позволяет по-иному узреть действительность, даёт возможность подойти к проблеме относительного, субъективного и объективного, осознать значение безобразного в эстетике Вяч. Иванова.

Для Иванова мир представляется поделённым на уровни приближения к Истине, Абсолюту. И именно поэт чувствует эту многомерность, так как ему дана возможность восходить и нисходить. Он, чувствуя зов высшего, отрекается от суетного, обыденного мира и очищает себя от людских пороков, превращаясь в сверхчеловека, так как ему становятся доступны божественные энергии. Осознание несовершенства и безобразности мира с высоты неземного может привести к различным последствиям – некоторые навсегда отрекаются от мира в служении Богу, например монахи. Других непрерывное восхождение приводит к саморазрушению: «Восхождение есть закон самосохранения в его динамическом аспекте, могущий обернуться при этом нарушении своего естественного статизма в саморазрушение» [75, с. 634]. Для поэта же необходимо разумное сочетание восхождения и нисхождения, возможность передать в своём искусстве (нисхождении) высшие энергии, красоту мира: «Брать и давать – в обмене этих двух энергий состоит жизнь. В духовной жизни и деятельности им соответствуют – восхождение и нисхождение» [75, с. 633].

Вяч. Иванова особо интересует процесс преобразования поэта, то, как изменяется его восприятие реальности. Мыслитель подчёркивает, что

нисхождение – более сложный процесс, в каком-то смысле он противоестественен человеческой природе: «Нисхождение, напротив, не следует духовной норме, а ищет или разрушить её и стать хаотическим, или сотворить ее и стать нормативным» [75, с. 633], при этом в нисхождении есть особая гордость смирения и возможность «возврата от наличных осуществлений к новым возможностям пройденного пути» [75, с. 634]. Глубинный смысл нисхождения именно в возможности художника передать весть о великой красоте мира простым людям, которые неспособны сами узреть тайну.

Проблема же для художника согласно Иванову состоит в том, что, возвращаясь в земной мир, он обнаруживает его чуждость своему глубинному «Я», его отрешённость от высших тайн, уродство обыденного языка в его подчинённости низким, обыденным потребностям. Тогда вспоминает поэт язык богов, его поэзия очищает язык от суетного, наносного, искусственного, делая его не просто причастным высшему миру, но и носителем красоты, тайны: «Ибо в ту пору, когда поэт, замедливший (если верить Шиллеру) в олимпийских чертогах, увидел, вернувшись на землю, что не только поделен без него вещественный мир и певцу нет в земном части и надела, но (– и этого еще не знает Шиллер) что и все слова его родового языка захвачены во владение хозяевами жизни и в повседневный обиход её обыденными потребностями, – ничего и не оставалось больше поэту как припомнить наречие, на каком дано ему было беседовать с небожителями, – и через то стать вначале недоступным пониманию толпы» [67, с. 594].

Трудности, возникающие в процессе коммуникации поэта и толпы, косвенно связаны с эпистемологической проблематикой [22] позволяющей осознать проблему красоты и безобразного в эстетике Вячеслава Иванова. Толпа, «требующая от Поэта языка земного, утратила или забыла религию и осталась с одною утилитарной моралью. Поэт – всегда религиозен, потому что – всегда поэт; но уже только “рассеянной рукой” бряцает он по заветным струнам, видя, что внимающих окрест его не стало» [67, с. 585]. Мир един, в нем нет различий, деления на прекрасное и безобразное – данные категории [137] являются

следствием несовершенства человеческой природы – нечто прекрасно или безобразно лишь в восприятии человека, достижение самого глубокого уровня познания показывает единство всего сущего, отсутствие различий, стирание границы между высшим миром и миром земным. На примере проблем с коммуникацией между поэтом и «чернью» видно, что толпа вообще не чувствует многомерности мира, её интересует лишь материальный мир, и всё сводится к прагматизму. Явления красоты, как и ощущение безобразности мира, вообще недоступны «черни», ибо для неё нет уровней и ступеней приближения к Абсолюту. Простой человек живёт в своём субъективном мире, мире чувственного восприятия, за границами которого и находится объективная истина. Проблема же поэта в том, что он не всегда способен понять красоту мира земного, того, что он пронизан символами высшего мира и является ключом к загадке существования. «Иванов описывает “низшую” реальность, которая должна быть осознана как имеющая существенное онтологическое значение, и “высшую” реальность как ключ к загадке бытия», – пишет современный исследователь его творчества [183, с. 62].

Земной мир пассивен по отношению к художнику – он ждёт своей актуализации в соединении с красотой. По сути художник не создаёт чего-то нового, он открывает истину о мире. Толпа должна прислушиваться к поэту и пропустить через себя тайну о красоте мира в соборном единстве. Влияние поэта на народ русский символист пытается показать в стихотворении «Кочевники Красоты» [79, с. 778]:

Вам – пращуров деревья
И кладбищ теснота!
Вам вольные кочевья
Сулила Красота.

Вседневная измена,
Вседневный новый стан:
Безвыходного плена
Блуждающий обман.

О, верьте далее чуду

И сказке всех завес,
 Всех вёсен изумруду,
 Всей широте небес!

Художники, пасите
 Грѣз ваших табуны;
 Минуя, всколосите –
 И киньте – целины!

И с вашего раздолья
 Низриньтесь вихрем орд
 На нивы подневоля,
 Где раб упрягом горд.

Топчи их рай, Аттила, –
 И новью пустоты
 Взойдут твои светила,
 Твоих степей цветы.

С неподдельным романтическим пафосом Иванов показывает здесь, что художник неразрывно связан с красотой, он является посланцем высшей силы, должным преобразовать несовершенный мир, в котором «раб упрягом горд». Простой человек не может сам осознать своей ущербности и несвободы, он вынужден довольствоваться лишь материальным миром, ему неведома красота. Но в отличие от французского символиста С. Малларме, верящего в то, что простой народ вообще лишён (избавлен от) возможности чувствовать вечность, прикоснуться к красоте, Вяч. Иванов полагает, что «чернь» также способна освободиться от оков своего жалкого существования. И произойти это может, как отмечалось выше, посредством особого союза народа с художником, который своим искусством привносит в земной мир элементы инобытия. Художник выступает одновременно разрушителем Аттилой, разоряющим устои земного мира («топчи их рай, Аттила»), и освободителем, дающим простым людям надежду на свободу. Этот образ можно рассматривать и как отсылку к знаменитому образу пещеры у Платона – свет истины на первых порах чужд и страшен несвободному, привыкшему к мраку человеку, от резкого света он может

ослепнуть. Художник и является своеобразным посредником между двумя мирами.

От самого же художника русский символист требует верности идеалам красоты, поэт должен осознавать, что он идёт другим путем, ибо ведомы ему миры иные, «другие степи», истинная свобода.

Только Поэт – человек, благословлённый Софией на служение красоте, способен заглянуть за грань мира чувственного, рассуждать о высшем, поэтому многие стихи Иванова (в том числе и «Кочевники Красоты») отсылают к нему самому, а порой связаны с биографией поэта. Иванов говорит о всеобщем через свой личный мистический и поэтический опыт, обращаясь к безднам собственного «Я». К таким произведениям можно отнести и стихотворение «Красота», которое подобно некоторому откровению художника и одновременно является своеобразной инициацией:

Вижу вас, божественные дали,
 Умбрских гор синеющий кристалл!
 Ах! Там сон мой боги оправдали:
 Въяве там он путнику предстал...
 «Дочь ли ты земли
 Иль небес, – внемли:
 Твой я! Вечно мне твой лик блистал».
 – «Тайна мне самой и тайна миру,
 Я, в моей обители земной,
 Се, грядущу по светлому эфиру:
 Путник, зреть отныне будешь мной!
 Кто мой лик узрел,
 Тот навек прозрел –
 Дольний мир навек пред ним иной.
 Радостно по цветоносной Гее
 Я иду, не ведая – куда.
 Я служу с улыбкой Адрастее,
 Благоклонно – девственно – чужда.
 Я ношу кольцо,
 И моё лицо –
 Кроткий луч таинственного Да».

В поэтической форме Иванов показывает, что и ему открылась тайна, он как бы утверждает себя преемником Вл. Соловьёва, описывая свой контакт с

некоторым прекрасным женским образом, ставшим проводником в иной мир, мир высшей реальности. Красота предстаёт здесь чем-то прекрасным, но всегда загадочным, сохраняющим печать тайны. Поэт не понимает, что за образ явился ему («Дочь ли ты земли/ Иль небес, – внемли»), но чувствует, что подтвердились его давние ожидания – то, что казалось сном, предстаёт реальным. Н.В. Котрелев, анализируя стихотворение, указывает, что, прежде всего, поэт должен принять красоту, соединиться с ней – тогда весь мир становится другим, ибо «человек усваивает или открывает в себе – Красоту как особый модус и инструмент зрения...» [95, с. 9]. Новое видение превращается в особое, изменённое ведение мира, недоступное чувственно-рациональному познанию. Рациональное познание увиденного не отбрасывается, но оно, как уже отмечалось, вторично по отношению к внерациональному, мистическому постижению красоты. Таким образом, постижение красоты прежде всего свидетельствует об изменениях в человеке, его внутреннем преображении. Только после внутреннего изменения появляется возможность видеть Истину, красоту и её сверкание в мире земном, а затем выражать её в искусстве.

А.Г. Грек также исследует это программное для Иванова стихотворение, пытаясь понять, в чём для русского мыслителя заключается сущность красоты. Она указывает, что поэт способен осознать сопричастность красоты миру высшему и миру земному: «Способность видеть Красоту – в её земном бытии или в принадлежности Божественному – это дар, требующий от его носителя верности увиденному» [42, с. 325].

В работе «Два маяка» Вяч. Иванов выявляет сущность красоты в её связи с художником на примере А.С. Пушкина, для которого «первым маяком было “непостижимое виденье” Красоты» [64, с. 330]. Это загадочное начало «вооссияло в его душе» на всю жизнь. При этом символист подчёркивает, что явившаяся красота не была какой-то мечтой, иллюзией, сновидением, а, напротив, служила проводником в мир реальнейшего, «явной тайной». Очень важная особенность красоты заключается именно в том, что она отрицает прошлый, нереальный мир, вводя поэта в Реальность, которая для простого человека будет лишь

недостижимой сверхреальностью, ибо мир «черни» – это чувственно-рациональный мир.

Вяч. Иванов полагает, что Гармонией назвал Пушкин именно «Это видение Красоты, в мире сущей, но как бы гости мира» [64, с. 332], своеобразное общение души с феноменом.

Понятие безобразного как своеобразный антипод красоты занимает важное место в эстетике Вяч. Иванова, однако присутствует в ней имплицитно. Русский символист делает сознательный акцент на прекрасном, красоте, стремясь через своё искусство приблизить миг теургического преображения бытия. Поэзия и проза, язык мыслителя отличаются особой глубиной, цельностью, стремлением к живой гармонии, противостоящей хаосу и энтропии земного мира, призывающей человека переосмыслить свой земной путь и стать проводником красоты. Более того, философ во многом пытается воздействовать на человека через внерациональный уровень, особое внушение.

Стремление Вяч. Иванова к минимизации контактов с безобразным и даёт ключ к его пониманию этого феномена. Вопросы отношения этого понятия с прекрасным, его онтологического статуса остаются весьма трудными для однозначного понимания и неясными. Это связано с противоречивостью и неоднозначностью онтологии Вяч. Иванова, прежде всего с его пониманием онтологического статуса земного мира. Художник, как уже говорилось, чувствует прекрасное и противоположное ему лишь в силу своего несовершенства, ибо на высшей ступени все различия стираются, есть только Реальность, которая для поэта представляется чем-то божественным, реальнейшим.

Отсюда следует, что видение нашего мира как несовершенного, подобного через символы миру высшему, иллюзорно, но в таком случае не являются ли красота и высший мир лишь определенными иллюзиями, ступенями на пути постижения Истины? Существует ли красота в качестве объективного феномена или же она и возможна лишь как некоторое явление в сознании поэта, как очередная ступень, которая исчезает на более высоком уровне познания? Это обстоятельство весьма важно в методологическом плане.

В.И. Самохвалова также указывает на сложность трактовки данной категории в русской религиозной философии, притом что красота связана с совершенством, невоплотимым Духом: «В таком случае оказывается ли безобразное явлением не-Духа и может ли безобразное быть совершенным по форме? И что тогда есть форма? И кто тогда может судить о *совершенном* безобразии, т. е. существует ли форма бытия, ему соответствующая? Возникающие вопросы показывают, что безобразное значительно сложнее по своему содержанию, чем простое формальное отрицание красоты, а формальный подход к его истолкованию сущностно недостаточен» [138, с. 98].

Безобразное, прежде всего, понималось в эстетике как противоположность прекрасному. Обыденный, земной мир в его отрицании красоты, божественных энергий является безобразным, понятным, прежде всего, как безОбразное. Выше уже было отмечено, что с точки зрения символиста «теургический переход» противоположен законам существующего мира: «Итак, теургический “переход” – “трансценс” – искусства за предел... в смысле его противозаконности по отношению к законам данного состояния природы» [75, с. 649]. То, что, перерождаясь в теурга, художник жаждет упразднения символов как подобия, по сути указывает на земной мир как на нечто уродливое, отягощающее, безобразное. Развитие художника, приближение его к совершенству, вечности одновременно усиливает и ощущение несовершенства земного мира. Это несовершенство Вяч. Иванов (будучи сам поэтом, частью собственного мифа) усматривает во многих аспектах обыденного, но прежде всего в отказе «черни» от языка как посредника между человеком и божественным, подчинением языка узкопрагматическому, житейскому, бездуховному: «...уже давно хотят его обеднить, свести к насущному, полезному, механически-целесообразному; уже давно его забывают и растеривают – и на добрую половину перезабыли и порастеряли. Язык наш свободен: его оскопляют и укрощают; чужеземною муштрой ломают его природную осанку, уродуют поступь» [73, с. 667]. Простой народ, таким образом, отрекается от красоты, сужая свой мир почти до уровня небытия. В этой связи нужно заметить, что безобразным согласно Иванову можно

полагать и действие, направленное на сознательное препятствие проникновению красоты в земной мир. В упоминавшейся работе «Два маяка» русский символист, анализируя убийство Моцарта Сальери в известном произведении А.С. Пушкина, приходит к выводу, что Сальери, отравивший великого композитора (проводника красоты), совершает акт убийства того, кто являет миру Христа, того, кто пытается этот мир спасти. Сальери превращается в «богоубийцу»: «И без всякого лицемерия Сальери-сатана пытается оправдать свой умысел при помощи рассуждений, острие которых обращено против вмешательства божественной благодати в дела человеческие... дар Божий – роковой дар, он нарушает строй и разрывает цепь человеческих усилий. Устранить чудотворца – “тяжёлый долг”» [64, с. 333]. Вяч. Иванов считает, что подобный мотив можно найти и в легенде о «Великом Инквизиторе» Ф. Достоевского, где Великий Инквизитор утверждает, что сегодня людям не нужен сам Христос, когда-то к ним явившийся. Его бремя взяла на себя инквизиция и выполняет его дело лучше его самого.

Помимо отрицания прекрасного, безобразное парадоксально понимается Вяч. Ивановым как необходимая ступень в достижении более высокого уровня бытия. Построения русского символиста антиномичны, в них проглядывает диалектика, понимаемая как в гегелевском, так и в платоново-неоплатоническом смысле. Так, символизм в своём развитии должен пройти три фазы – тезу, антитезу и синтез: «...пафос первого момента составляет внезапно раскрывшееся художнику познание, что не тесен, плосок и скуден, не вымерен и не исчислен мир... научился человек дерзать и “быть как солнце”, забыв внушённое ему различие между дозволенным и недозволенным» [67, с. 598]. К художникам, испытавшим «пафос первого момента», Иванов причисляет, например, К. Бальмонта и Вл. Соловьёва, стремящихся к высшему. После принятия мира, осознания его символической связи с миром высшим художник сталкивается с антитезой: «Солнцеподобный, свободный человек оказался раздавленным “данностью” хаоса червём, бессильно упорствующим утвердить в себе опровергнутого действительностью бога. Паладину Прекрасной Дамы приснилась она “картонною невестой”. Образ чаемой Жены стал двоиться и смешиваться с

явленным образом блудницы» [67, с. 500]. Важно выдержать «религиозно-нравственное» испытание антитезы. Можно сказать, что безобразное тогда заполняет поэта и только через глубинное переосмысливание, вступление на путь соборности и большого стиля может поэт перейти в фазу синтеза. Отсюда видно, что мир безобразного не просто важен и необходим в становлении художника, но и не менее реален, чем прекрасное. Для А. Блока «антитеза», мир демонов и призраков, «сине-лиловый мрак» является единственной реальностью, как раз этот мир для автора «Двенадцати» и служит связью с инобытием, для Блока он сверхреален [24, с. 145].

В «Символике эстетических начал» Вяч. Иванов затрагивает проблему безобразного, рассуждая об особенностях нисхождения, которое может быть не только «благодатным возвратом и радостным воссоединением», но и «разрывом», художник устремляется «туда, за низвергающимися, кипящими в бездонности силами, в пропасть, зияющую мутным взором безумью!» [81, с. 828]. Это эстетическое начало русский символист называет хаотическим, демонстрируя его через образ преисподней, провалов, лабиринтов, тёмных колодцев и т.п. Это начало, связанное с исступлением, требующее от художника потерять себя, мыслитель в привычном для него подходе к безобразному наделяет позитивными свойствами, так как это плодотворное, творческое лоно, где личность теряет себя: «Ужас нисхождения в хаотическое зовёт нас могущественнейшим из зовов, повелительнейшим из внушений: он зовет нас – потерять самих себя» [81, с. 829]. Это творческая бездна обновления.

Ивановская концепция хаотического восходит несомненно к соловьёвской теории хаоса как потенциального креативного начала. Для предшественника русских символистов была важна проблема одухотворения материи, стирания границ между духовным и материальным. Материальный, обыденный мир, однако, сопротивляется реализации этой идеальной красоты: существуют хаотические силы, «демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного – вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания» [148, с. 113]. Этот хаос художник пытается упорядочить через

своё творчество, как бы уподобляясь Творцу, продолжая процесс творения, утверждая красоту на Земле. Вл. Соловьёв тем не менее не верит в возможность полного упразднения хаоса, подчёркивая, что в противоборстве этих двух начал (хаотического и гармонизирующего) и кроется сущность жизни: «Это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты», более того, именно на фоне хаоса и может человек узреть красоту: «Хаос, то есть само безобразие, есть необходимый фон всякой земной красоты, и эстетическое значение таких явлений, как бурное море или ночная гроза, зависит именно от того, что “под ними хаос шевелится”» [148, с. 126]. Из этих примеров видно, что для Соловьёва красота и безобразное являются феноменами взаимосвязанными и взаимопроявляющимися: «Отсутствие одного приводит к исчезновению явленности другого» [32, с. 65]. Не вдаваясь глубоко в проблему безобразного у Вл. Соловьёва, выделим лишь ключевой момент: земной мир, свойством которого является присутствие в нем хаотического начала, существует объективно в рамках соловьёвской гностической модели (Соловьёв считал истинное христианство гностическим), хаос не исчезает полностью, но должен быть подчинён красоте.

Вяч. Иванов же зрит мир через призму сознания художника, онтологический статус мира земного у него не прояснён. Русский символист как бы находится в культурно-эстетическом коконе, который мешает восприятию объективной реальности. На этот момент, как уже отмечалось, обращал внимание В.Ф. Асмус, подчёркивая, что для Иванова характерна оторванность от жизни, крайняя форма эстетизма, несмотря на то, что русский символист позиционирует себя как прозревшего высшую объективную истину о мире: «...эстетика эта, кроме того, была двусмысленной еще и в том отношении, что призывала одновременно и к отказу от искусства, и к самому крайнему эстетизму, к решительному утверждению искусства в самой крайней его отчуждённости от жизни» [5, с. 227].

Проблема красоты и безобразного, таким образом, является одной из важнейших для понимания искусства Вяч. Ивановым. Следует отметить, что

русский символист сознательно избегал логических построений, часто стараясь использовать иррациональный уровень понимания, ориентирующийся на художника, человека, имеющего особый мистический опыт, особое мировосприятие, – не случайно многие свои идеи Иванов обращает в поэтическую форму, как бы намекая на то, что он пытается выразить невыразимое. Феномен красоты, таким образом, с трудом поддаётся рациональному разбору – следует осознать, что красота прежде всего даёт художнику особый настрой, особое видение мира, которое он старается передать в своём творчестве, как бы преподнося красоту в её земном обличье. При этом если София является женским образом, обладающим некоторой автономией, и служит посредником между двумя мирами (высшим и обыденным), то красота (на чём Иванов часто акцентирует особое внимание) связана только с высшим миром, и вопрос о том, каким образом она связана с нашим миром, весьма важен. При этом, как уже отмечалось в исследовании, разговор о высшем и низшем мире, красоте, Истине ведётся как бы от лица несовершенного человека, так как это всё лишь иллюзорные уровни познания Реальности, которые для человека, который в метафизическом смысле не существует сам, кажутся сверхреальными. В этом плане можно говорить, что на высшей ступени познания все различия стираются, становится очевидным, что нет красоты, так как отсутствует что-либо ей противоположное, есть просто Реальность. Безобразное для ивановской эстетики является отрицанием красоты, но обладает равной с ней онтологической реальностью в качестве ступеньки на пути познания Абсолюта. Исчезновение безобразного ведёт к исчезновению красоты и стиранию каких-либо различий. Искусство же является символическим выражением красоты, именно оно должно способствовать преобразению действительности.

§3. К вопросу о языке философствования

Язык для Вяч. Иванова является эстетическим феноменом, это не только средство коммуникации, но и дар богов, высшей силы. Это посредник между

человеком и Богом. По Иванову, язык (в своём высшем проявлении) становится искусством, поэтому анализ ивановского отношения к языку позволяет [18] прояснить и некоторые аспекты его понимания искусства.

Философская проза Вяч. Иванова часто кажется необычной, сложной для понимания. Возможно поэтому в огромном море научных исследований по самым разным аспектам его учения практически отсутствуют работы, выявляющие особенности языка философской прозы Иванова (в отличие от его поэзии), что не позволяет адекватно воспринимать и анализировать многие его тексты. Также отсутствуют работы, посвящённые анализу философии языка Вячеслава Иванова. Между тем, на наш взгляд, исследование с философско-эстетических позиций отношения мыслителя к языку, его функциям и возможностям должно предшествовать исследованиям художественных особенностей языка его творчества.

Философский ключ ко всем текстам Вяч. Иванова заложен в его имплицитной онтологии. *A realibus ad realiora* (от реального к реальному) – главный лозунг философа. Обыденный мир и природа представляются ему чем-то уродливым, безобразным в сравнении с высшим миром. Символы высшего мира наполняют наш мир, их способен узреть художник, который ощущает несовершенство земного мира и жаждет его упразднения, преображения. Преображение, слияние с «реальнейшим» Иванов связывает, как отмечалось выше, с теургическим переходом [75, с. 649]. В этом переходе центральную роль играет художник. Он должен выразить через искусство божественную энергию. Искусство – это преображение несовершенного материального мира через красоту, это союз духа и материи. Символисты много говорили о «синтезе искусств», который пытались прежде всего выразить в поэзии (через ритм, особые, иррациональные аналогии с цветом, запахом и пр.). Проблема восприятия языка, его нюансов при этом выходит на первый план.

В работе «Наш язык» Вяч. Иванов даёт определение языка и указывает на его великую миссию «Язык, по глубокомысленному воззрению Вильгельма Гумбольдта, есть одновременно дело и действенная сила (ἔργον и ἐνέργεια);

соборная среда, совокупно всеми непрестанно творимая и вместе предваряющая и обуславливающая всякое творческое действие в самой колыбели его замысла; антиномическое совмещение необходимости и свободы, божественного и человеческого, создание духа народного и Божий народу дар» [73, с. 675]. Язык для Иванова не просто богатство, но дар Бога человеку, позволяющий людям выражать свою соборную природу, преображать реальность. Язык сопричастен высшему миру, он изначально обладает теургическими свойствами, а следовательно, уже пронизан красотой.

В качестве примера истинного языка Вяч. Иванов приводит церковнославянскую речь. Он говорит и о важности русского языка, ибо «Через него невидимо сопричастны мы самой древности... внутренне соприродна ему мысль и красота эллинская...» [73, с. 676]. В русском языке раскрывается не только русская душа, но и высшие духовные формы всеобщего: «...он был знаменован знаком сверхнационального, синтетического, всеобъединяющего назначения» [73, с. 676]. Гордостью любой нации полагает философ существование в культуре литературного языка, которым в России может служить старославянский. При этом мыслитель предостерегает от упрощения и обеднения языка, который «кощунственно оскверняют богомерзким бесивом – неимоверными, бессмысленными, безликими словообразованиями, почти лишь звучаниями, стоящими на границе членораздельной речи...» [73, с. 677]. Достаточно негативно относился Вяч. Иванов к В. Маяковскому (а как следствие – и к футуризму), считая, что он стремится избавить язык от прошлого, от культуры, а следовательно, и от божественного истока.

Иванов также пытается видоизменить язык, стараясь при этом сделать его богаче, вкрапляя в него старославянские слова и неологизмы, как бы возвращая ему его великое назначение, его святость.

При использовании языка во всём его богатстве, убежден русский поэт и мыслитель, он превращается в искусство. Это Иванов подтверждает не только своей мудрой поэзией, но и философской прозой. На рациональном уровне в ней открывается множество ступеней понимания, смысловых пластов, при этом проза

Иванова требует, как и любое символическое искусство, внерационального, духовного проникновения. По этой причине краткое и рациональное изложение идей символиста нередко неправомерно упрощает или даже искажает смысл его текстов.

На примере таких работ Вяч. Иванова, как «Кризис индивидуализма», «Ницше и Дионис», можно показать особенности работы мыслителя с языком. Объём первой работы не превышает восьми страниц, однако её восприятие и постижение требует определённых усилий, ибо невозможно, пробежав по тексту глазами, выявить какую-то конкретную, рационально постижимую мысль. Русский символист требует от читателя большого внимания, особого духовного настроя и глубокого знания мировой культуры.

В начале статьи указывается на важность и сходство В. Шекспира и М. Сервантеса (публикации которых появились почти одновременно), так как «Впервые во всемирной истории они явили духу запросы нового индивидуализма и лежащую в основе его трагическую антиномию» [145, с. 831]. Далее Иванов пытается показать, что индивидуализм, его богоборческое усиление в современном ему мире ведёт к неизбежному кризису и проявлению нового, соборного начала. Но показать эту особенность он пытается, именно проводя мысль о том, что миром завладел крайний индивидуализм, непреодолимое стремление к свободе во всём. Человечество отпало от отцов, от прошлого, от глубинных культурных корней, связывающих человека с высшим божественным миром. Иванов близок к интегральному традиционализму, он верит в существование традиции, некоторого абсолютного знания, данного человеку свыше, связывающего два мира – обыденный и «реальнейший». Причём это знание-связь заключено именно в тайном языке, которым владели жрецы, шаманы, брахманы.

Поэзия возникает именно на религиозной основе, однако потом отделяется от неё. Миром, оторванным от божественной реальности, всё больше завладевает энтропия, что приводит к постоянному развитию индивидуализма, отколотости человека от божественного всеединства. Видно, таким образом, какой

катастрофой для мыслителя является радикальный индивидуализм. Вяч. Иванов подробно описывает победу индивидуализма, демонстрируя её на разных примерах. Один из примеров – трагедия Гамлета, борющегося с собственным «Я». Согласно Иванову, «В каждой трагедии явно или затаённо присутствует дух богоборства (т.е. замены в плане религиозного и вселенского самоопределения личности, отношений согласия и зависимости – отношениями противоборства)» [145, с. 833]. В «Гамлете» «личность провозглашена самоцелью, и провозглашено право каждой личности назначение самоцели» [145, с. 833]. Перед личностью открывается страшная свобода, которая грозит появлением отступников от целого, богоборцев. Дон Кихот и Иван Карамазов демонстрируют пример неприятия мира, они бросают вызов «объективно-обязательной истине», полагаясь в своём бунте лишь на себя, на своё понимание ценностей. Вяч. Иванов утверждает, что индивидуализм появляется в эпоху Возрождения, а после Шекспира и Сервантеса, говоривших об индивидуализме «с такой глубиной и исчерпывающей полнотой» [145, с. 835], он раскрывается во многих новых образах: Фауст, Дон-Жуан, Вертер, Карл Мор, Манфред, Чайльд-Гарольд и др.

И после всего этого Иванов вроде бы совершенно безосновательно утверждает прямо противоположную мысль: «И, несмотря на всё это, какой-то перелом совершился в нашей душе, какой-то ещё тёмный поворот к полюсу соборности...» [145, с. 836]. Появление сильного, глубокого человека, переступающего свои собственные границы в своём богоборческом утверждении полной индивидуальности, расценивается Ивановым в работе «Кризис индивидуализма» как зарождение сверхчеловеческого, а следовательно, как было показано выше, большего, чем индивидуальность [145, с. 837]. Индивидуализм на своей вершине перерастает себя самого, тяготеет к своей противоположности.

Иванов не пытается доказать эту свою интуицию рационально, но возлагает свои надежды на полупоэтический характер языка. Он здесь наполнен аллюзиями и сверхсмыслами, местами весьма отдалён от того, что принято называть прозой, от того, что может быть понято рационально. Он изобилует знаками тире, сложными фигурами речи, неоднозначными метафорами. Для обоснования своего

утверждения, которое вроде бы прямо противоположно рациональным выводам, он вовлекает в пространство своего текста множество культурных, мифологических, художественных образов и феноменов (Психея, Бетховен, Атлант, Бодлер, Сцилла и Харибда и пр.).

У Вяч. Иванова почти нет рациональных аргументов, ему сложно находить слова, он словно превращается в пророка, который в экстатическом трансе утверждает неоспоримую истину о мире [22]. Своим экстазом поэт как бы утверждает, ускоряет появление сверхчеловеческой истины соборности, не терпя никаких возражений. Иванов строг и категоричен: «Умчался век эпоса: пусть же зачнётся хоровой дифирамб. Горек наш запев: плач самоотрекающегося и ещё не отрешённого духа. Кто не хочет петь хоровую песнь, пусть удалится из круга, закрыв лицо руками. Он может умереть; но жить отъединённым не сможет» [145, с. 838].

Если в первой части работы Вяч. Иванов требует от читателя широкой эрудиции и вовлечённости в мировую культуру для понимания индивидуализма, то утверждение соборного начала на пределе индивидуализма противоречит любым доводам разума. Чтобы снять это противоречие, Иванов апеллирует к известнейшим деятелям мировой культуры, используя их имена, словно мантры и заклинания. Текст теперь предстаёт перед читателем чуть ли не процессом инициации, тайного крещения, посвящением в глубинные тайны мироздания. Не пытается ли здесь русский символист воскресить древний язык жрецов для влияния на людей и саму реальность? Его язык сопрягается здесь с заклинательной магией, Иванов словно пытается прикоснуться к самым потаённым уголкам человеческой души, достучаться до сердца человека, повлиять на него (в этой связи весьма примечателен образ круга, из которого поэт изгоняет сомневающихся). Квинтэссенция колоссального объёма культурного наследия в небольшой работе, а также чередование рационального и иррационального методов доказательства, столкновение истины веры и истины разума создаёт совершенно особый теургический эффект, на который неспособна

даже поэзия, лежащая вне рационального измерения. Иванов словно вбрасывает таким способом иррациональную истину в обыденный мир.

На примере этой работы прослеживается использование мыслителем гегелевской диалектики (размышления о «тезе», «антитезе» и «синтезе» пронизывают всю его философию). С этой точки зрения индивидуализм является антитезой изначальной связи человека с божественным миром, когда человек был лишь частью целого. Синтезом становится достижение индивидуализмом своих пределов в сверхчеловеческом, а затем и соборном начале, в котором происходит великое единство при сохранении индивидуальности каждого элемента. Важно и то, что Иванов использует не только гегелевское понимание диалектики, но и платонико-неоплатоническое. При таком рассмотрении становится понятна тяга поэта к антиномиям – именно противоречия, по мысли Платона, побуждают душу к размышлениям. По мнению этого мыслителя, истина словно проскальзывает, сверкает при споре, столкновении различных позиций, она где-то рядом. Для неоплатоников диалектика – это метод анализа и синтеза, исходящий из Единого для того, чтобы в Единое вернуться. Подобная идея созвучна мыслям Иванова о необходимости находить символы (следы «реальнейшего», Единого) для того, чтобы в конечном итоге упразднить наш несовершенный мир и слиться с божественным (вернуться к Единому).

В чём-то схожа с работой «Кризис индивидуализма» и статья «Ницше и Дионис», однако в ней Иванов основной упор делает на разум, хотя принцип структурно-языкового антиномизма имеет и здесь немаловажное значение. Мыслитель использует образы мировой культуры, весьма субъективно им понимаемые, для оправдания собственных идей. Создаётся впечатление, что он подчиняет себе культуру, с помощью различных образов трактуя образ Ницше. Язык символиста словно немислим без отсылок к персонажам мифов, книг, художественному наследию мировой культуры. Например, в самом начале он приводит древний миф об Еврипиде, обезумевшем от изображения Диониса, связывая его с Ницше, который обезумел от Диониса «и искал защиты от Диониса в силе Аполлоновой» [74, с. 26]. Дальше Иванов стремится показать, что Ницше

открыл миру Диониса, но сам не понял его, ибо этот образ, согласно Иванову, не противоречит христианству. И непонимание это, как можно понять из текста Иванова, он связывает с принципиальным антиномизмом, многоплановостью образа Диониса, в чём якобы не разобрался Ницше.

Как отмечалось выше, сведение ивановских текстов к нескольким рациональным идеям (как делают некоторые исследователи) в корне неверно, ибо убивает весь грандиозный проект русского символиста. Иванов подводит нас к образу Диониса, стараясь максимально усилить антиномический контекст: «Дионисийское начало, антиномичное по своей природе, может быть многообразно описываемо и формально определяемо, но вполне раскрывается только в переживании, и напрасно было бы искать его постижения – исследуя, что образует его живой состав» [74, с. 26]. То есть Иванов предостерегает от попыток раскрыть его вне глубинного внутреннего переживания, то есть практически вне эстетического опыта. В работе «Ницше и Дионис», не раз повторяясь, проводится мысль, что индивидуализм ведёт в конечном итоге именно к сверхчеловеческому, а следовательно, и к божественному, соборному. В этом смысле, полагал Иванов, ницшеанский дионисийский экстаз, попытка противопоставить его христианству, превращает немецкого мыслителя в подобие Ионы, который всё время убегал от Бога. Ницше «понял дионисийское начало как эстетическое и жизнь – как “Эстетический феномен”. Но то начало, прежде всего, – начало религиозное...» [74, с. 34]. Осознавая невозможность выражения своих интуиций формально-логическим дискурсом, Иванов фактически эстетизирует его, сливая в едином порыве разные образы культуры, сознательно используя антиномические определения, чтобы намекнуть на нечто невыразимое, хорошо ощущаемое им, но не поддающееся прямой вербализации.

Существуют серьезные исследования поэтического языка Вяч. Иванова. А.Г. Грек выделяет ряд важнейших особенностей, присущих ему: традиционность, архаичность, творчество новых форм, особый ритм, повторы и т.п. [44]. Вчитываясь в прозу русского символиста, можно констатировать, что и язык его прозы также обладает почти всеми свойствами, которые характерны для

его поэтического языка. В прозе Иванова прослеживается даже определённый ритм в повторах и усилениях образа.

Особое отношение к языку, создание новой языковой стратегии сближают Вяч. Иванова с такими различными мыслителями, как В. Хлебников, Р. Барт, М. Хайдеггер. Специфика же подхода Вяч. Иванова в том, что он узрел особое символическое значение связи русского языка с греческим. Для русского символиста важна идея преемственности, связи через язык с древнейшими тайнами мироздания, с высшим миром. Если Иванов и использует неологизмы, то они кажутся чем-то органичным, понятным и родным русскому уху. Вяч. Иванов был опечален распадом диглоссии (сосуществования двух русских языков – обыденного и церковно-славянского) и пытался создать единый язык, активно используя существующие славянизмы, а также воскрешая забытые и создавая гармоничные неологизмы. Поэт действительно хотел воскресить утраченный язык с его глубинной символической природой и связью с древними языками, но отнюдь не для «консервации» и просто красивых образов. Для Иванова язык был свидетельством истории, народного бытия, «Быть поэтом языка значило для него быть поэтом исторической памяти» [74, с. 26]. Это, однако, «не превращало его поэзию в музей, а его самого в собирателя древностей и реставратора, что понимали лучшие его читатели» [44, с. 7]. Осознание того, что Иванов не был просто «реставратором», пытающимся «законсервировать» старину, невозможно без выявления философско-эстетических особенностей русского символизма [21], того, что основным стремлением течения было физическое упразднение несовершенного обыденного мира в великом божественном преображении.

Вяч. Иванов вовсе не пытался вернуть прошлое, его мысль можно назвать религиозным эволюционизмом. Как появление индивидуализма символист полагал (применяя часто именно диалектический метод Гегеля) явлением закономерным, необходимым для появления богочеловечества, так и кризис языка, его деградация в современном мире, несомненно, имел для него свой смысл. Этот смысл высвечивается на основе ивановской концепции теургии (см.: глава 1, §4).

Опираясь на нее, можно понять, почему деятельность Вяч. Иванова никак нельзя назвать «реставрацией», ибо такое действие подразумевало бы возврат к старославянскому языку и подчинение искусства религии, исчезновение свободных художников, которые могут быть пособниками Бога в совершенствовании мира. Более глубоко понял языковую стратегию Иванова Ф.Ф. Зелинский: «Что случилось с русским языком, застывшим, казалось, в богатстве своих слов и форм, что случилось с ним в руках этого кудесника! Мы опять возвращены к изначальности, к периоду творческой молодости языка. В горниле дионисиазма плавятся острые грани и отверделые поверхности слов, язык вновь становится гибким и способным к новым образованиям и слияниям» [59, с. 109]. Иванов пытается оживить язык, восставая против современной обыденной его омертвелости, активно используя старославянские образы для усиления теургической сути языка. При этом он, как и в случае с образами культуры, подчиняет себе язык, освобождая его от оков церковно-репрессивных механизмов, сохраняя при этом религиозное ядро. Он словно утверждает право художника на свободное от любых ограничений художественно-религиозное творчество, которое позволит в конечном итоге упразднить наш несовершенный мир в божественном всеединстве.

Вяч. Иванов, таким образом, отрекается от обедненного языка современности, ибо, по его мнению, время индивидуализма с его отдалённостью от божественного бытия подходит к концу, на смену ему приходит время религиозного синтеза в рамках соборности, возврат к Богу на основе свободы. Иванов пытается вобрать в себя все ценности прошлых эпох, всё лучшее, что было создано человечеством. Именно язык является посредником между людьми и высшим миром. Для совершенствования мира художник должен актуализировать неисчерпаемый потенциал языка, такого языка, который органически вобрал бы в себя образы мировой культуры и был бы пронизан религиозной энергетикой, то есть предельно символичен. Стороннему наблюдателю язык Иванова представляется некой игровой стратегией, он кажется непонятным и ускользающим, запутанным, однако у Иванова есть своя логика

работы с языком, которая требует не только нестандартного подхода к построению текста (например, диалектика, антиномика), но и духовно-иррациональных усилий. Он словно требует порой от читателя заглянуть внутрь себя, пропустить через себя ивановскую мудрость и стать его соратником в деле преображения бытия.

Философия языка Иванова предстает своеобразной эстетикой языка, ибо он стремится вывести язык на уровень искусства, показать их общую природу и некоторые близкие закономерности. Язык, как и искусство, является своеобразным даром высших сил, от художника требуется лишь актуализировать его на основе красоты – тогда язык превращается в деятельное искусство, способное преображать мир.

Краткие выводы.

1. В главе выявлено, что мышление Вяч. Иванова соотносимо по ряду параметров со средневековым мышлением; это позволило раскрыть особую логику исследований русского символиста, в которой вера является основой познания и восприятия действительности; показано, что ивановская концепция мифа и символа ориентирована на процесс возведения всех, включённых в пространство его миропонимания, от реального к «реальнейшему».

2. Анализ феномена красоты в его связи с категорией безобразного в эстетике Вяч. Иванова позволяет утверждать, что в эстетике русский символист стоит на позиции онтологизма, а искусство наделяет существенными эпистемологическими функциями.

3. Проведённый анализ эстетических свойств языка в философии Вяч. Иванова и его сравнение с пониманием искусства русским символистом показали, что для Иванова язык в его высшем проявлении обладает свойствами искусства, может рассматриваться в качестве искусства и может и должен сыграть значительную роль в грядущем теургическом преобразовании жизни.

ГЛАВА 3. СМЫСЛ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА ПО ВЯЧЕСЛАВУ ИВАНОВУ

Искусство по Иванову, как мы уже не раз убеждались, играет совершенно особенную роль в преображении мира, поэтому необходимо внимательнее всмотреться в особенности понимания русским символистом этого трудно поддающегося вербализации феномена, главного объекта изучения и в современной эстетике.

§1. Художник как главный творец искусства

В предыдущих главах диссертации роль художника уже фрагментарно рассматривалась. В данной главе более глубоко анализируется роль художника и процесс художественного творчества. Вначале целесообразно обратиться к пониманию этого вопроса первыми символистами – французскими, чтобы выявить затем особенности позиции русского символизма, в частности Вяч. Иванова.

§§1. Миссия художника во французском символизме

Появление символизма как школы непосредственно связано с деятельностью С. Малларме, его литературным салоном [106]. В 1886 году выходит манифест символизма Ж. Мореаса, в котором сформулированы основные принципы нового течения, в частности указывается на значимость абсолютного мира Идей, к которому может приблизиться художник, а также на связь высшего мира с миром обыденным. «Картины природы, человеческие деяния, все феномены нашей жизни значимы для искусства символов не сами по себе, а лишь как осязаемые отражения перво-Идей, указующие на своё тайное сродство с ними» [125, с. 430].

Представители нового течения указывали, что любое настоящее искусство является символичным, а символ – особое сверхсложное понятие, соединяющее в гармонию порой несовместимые с позиции обыденного мира явления. Предтечи символизма видели тонкие связи между явлениями разной природы. А. Рембо в стихотворении «Гласные» указывал на особую связь между гласными и цветами палитры, а П. Верлен – на сходство между душевным состоянием и морем. В

стихотворении Ш. Бодлера «Соответствия» выстроена важнейшая для символизма доктрина соответствий, утверждающая, что весь мир пронизан незримыми для обыденного сознания соответствиями, которые открываются истинному художнику и ведут к тайному смыслу Бытия и к высшей реальности.

Понимание роли художника во французском символизме утверждалось в полемике с классицизмом, романтизмом и парнасцами. Художник классицизма противостоит статичному миру, он поставлен в центр, «над вещами». Д.Д. Обломиевский указывает, что «главным для классицистской и просветительской лирики был или человек, погруженный в размышления и раздумья над существующим... или человек, углубленный в свой внутренний мир, в воспоминания о прошлом, в мечты о будущем» [118, с. 14] При этом не рассматриваются независимые от человека процессы, мистико-иррациональные явления, соприкосновение с которыми характерно для художника-символиста. Противоположна по смыслу позиция немецкого романтизма, в котором происходит «бунт индивидуального против всеобщего, интуиции против диктата логики, раскованного воображения против – скованного собственными законами разума» [125, с. 12] художника-символиста. Художник романтизма не противостоит объективному миру, который, с одной стороны, превалирует над душой, с другой – неразрывно связан с ней, а постигает мир изнутри, противопоставляя своё творчество рациональному и безжизненному миру. Французский символизм остался чужд немецкой мистике, в нём чаще идёт сравнение внутренних переживаний с элементами объективного мира (например, в «Вечере молодости» Ш.О. де Сент-Бёва сердце сравнивается со спелым виноградом, душа тает и истекает), для В. Гюго важно постоянное смешение души и внешней действительности: «...поэт если и видит в своей душе “центр всего существующего”, то только потому, что эта душа является “звучным эхом”, отражением мира...» [118, с. 22]. В «бунтарских и интимно-исповедальных» стремлениях художники романтизма осознают свою неповторимость, всматриваются в глубины собственного «я». Постепенно, однако, приходит понимание того, что миссия поэта состоит не в самовыражении, «а в том, чтобы

почувствовать и воплотить укоренённость индивидуальной души во вселенском “гармоническом строе”, что поэту, “от рождения получившему ключи к символам”, потому и принадлежит естественная роль их толкователя» [125, с. 14]. Парнасцы связаны с символизмом, но во многом полемизируют с ним. Т. Готье в своих стихотворениях уделяет внимание мельчайшим деталям, мир представляется незначительным, не имеющим глубины, тайны, которую нужно постичь, без особого трагизма и тяжести, а его лирический герой лишь пассивный наблюдатель. Таким образом, в этом направлении художник не преобразует действительность и не сопрягает явления в попытке узреть тайный смысл бытия, мир не оказывает на него особого влияния, не меняет его, художник лишь описывает элементы окружающей его действительности. В творчестве Т. Готье присутствуют элементы декадентства. Декаденты не создали собственной школы, но имеют особую связь с русским и французским символизмом. Они упивались темами смерти, эротизма, саморазрушения, погружались в свой внутренний мир, в глубины собственной души, но художник-декадент приходит лишь к самоотрицанию, к осознанию бессмысленности жизни.

Возникновение символистского течения закономерно. Символизм – попытка разрешения противоречия, присутствовавшего в различных течениях, между внутренним миром личности и миром внешним. Последний представал перед символистами пронизанным символами, доступными для художника, который, по мнению Ш. Бодлера, «своим творческим воображением (“почти божественной способностью”) проникает в глубинные отношения вещей, выявляет их соответствия и аналогии, освобождает их скрытую жизнь и с помощью художественных средств (метафор, сравнений и т.п.) делает её доступной читателям и зрителям» [31, с. 402]. С. Малларме полагал, что в мире присутствует тайна, которую способен раскрыть, понять поэт. Только бездуховному человеку, неспособному видеть скрытый смысл явлений, мир кажется хаотичным и бессмысленным набором случайностей, в то время как для Художника материя представляется упорядоченной, организованной внутренним единством. Эту тайную упорядоченность можно постичь через красоту, прикоснуться к которой,

постичь которую можно только с помощью поэзии, «рождённой из себя самой и существовавшей в извечной сокровищнице Идеала всех времен... душа, презревшая банальный всплеск людского восторга, способна воспарить к высочайшей из вершин той запредельной ясности, где пленяет нас красота» [105, с. 31]. Слово с помощью поэзии должно освободиться от привязки к вещам, которые не позволяют подняться, а намёк может подвести к идее, далёкой от повседневности.

Для С. Малларме очень важен мотив двоемирия: страшный, скучный и бессмысленный мир обыденности противопоставляется идеалу, прикоснуться к которому может только художник. Э. Рейно во многом близок С. Малларме. Для него особую значимость имеет красота, эстетическое чувство, которое пробуждает художник. Сильная эстетическая эмоция приближает нас к идеалу. «Единственная цель стихотворения – Красота». В эстетике французского символизма громко звучит мотив отдалённости поэта от народа, его полной самодостаточности, принципиальной элитарности искусства, что сближает его с декадентством и солипсизмом. Полемика с этой позицией займет видное место в трудах русских символистов. Если Ж. Мореас, С. Малларме пытаются сблизить символизм, по сути, с платоновско-неоплатонической концепцией искусства, Сен-Поль-Ру полагает, что, выявляя красоту, поэт стремится к Богу, то есть данные мыслители ясно указывают на связь Художника не просто с объективным, а со сверхобъективным миром, то ряд других символистов отстаивают иную точку зрения в понимании поэта. Её можно назвать солипсистской, ибо символисты, представлявшие данное ответвление (А. Жид, Р. де Гурмон, Г. Кан и др.), полагали, что объективный мир недоступен для поэта или вообще не существует. Художник имеет дело лишь с внутренними ощущениями, феноменами, которые он и должен отразить в поэзии. Исходя из данного положения невозможно говорить о какой-либо сопричастности художника Бытию, постижении высших, объективных явлений и тем более о преобразении действительности.

Не вдаваясь далее в подробности эстетики французского символизма, можно резюмировать, что согласно этой эстетике художнику даны особые возможности

по сравнению с другими людьми. С помощью интуиции он может через красоту прикоснуться к высшему миру, почувствовать тайную гармонию бытия, сопряжённость всех его элементов, выразить опыт этого переживания в поэзии с помощью художественных символов, доставляющих наслаждение понимающим его поэзию читателям. Поэзия символическими намёками на иную реальность может помочь возвыситься до нее людям с особо тонкой интуицией. Однако человек, обладающий особым даром, но не реализующий себя как художник, остается жить в «страшном мире». Главный акцент в эстетике французского символизма сделан на передаче с помощью произведений искусства комплекса особых переживаний художника, стремлении внушить их воспринимающему субъекту.

§§2. Художник в русском символизме

Унаследовав многие идеи французского символизма в понимании места, функций и роли художника в обществе, русские символисты расставили по-иному акценты в этой теме, отказались от некоторых идей своих предшественников и старших коллег и внесли в нее свои самобытные аспекты понимания.

В работе «Две стихии в современном символизме» Вяч. Иванов пытается раскрыть сущность истинного художника, связать его с высшей формой культурного деяния. Мыслитель разделяет символизм на «реалистический» и «идеалистический». Первый основан на мистическом реализме, особой приобщённости к тайне Бытия в свете средневековой культуры, романтизма и символизма Гёте. Этот символизм связан с особым пониманием Символа, как высшей реальности, к которой восходят и все символы художественной деятельности, мифотворчеством, признанием особой жизнесозидательной миссии, возложенной на художника. В противоположность ему символизм «идеалистический» Вяч. Иванов связывает с субъективными переживаниями художника, находящегося в особом душевном состоянии, воплощающего их в символические образы. Этот вид символизма русский мыслитель связывает с Парнасом («искусство для искусства»), декадентством и солипсизмом, когда поэт замыкается на своих внутренних состояниях и переживаниях, не реализует себя в

качестве настоящего художника, который должен избавиться от всего субъективного, ибо «в истинном мифе мы не видим ни личности его творца, ни собственной личности, а непосредственно веруем в правду нового прозрения» [65, с. 555]. Вяч. Иванов, как видно, критикует данный вид творчества, к которому относит не только французские течения но и почти всех деятелей символизма русского (В. Брюсова, А. Блока, Ф. Соллогуба и др.).

Предтеча символистов Вл. Соловьёв утверждал, что поэт должен воспринять и выразить энергию высшей реальности при пассивности ума и воли, то есть художник ничего не изобретает, он приобщается к Софии Премудрости Божией, выражая через поэтические образы сущность и иные характеристики и аспекты Бытия. Свобода творчества при этом и состоит в предварительной полной пассивности ума и воли поэта: «...свобода тут принадлежит прежде всего тем поэтическим образам, мыслям и звукам, которые сами свободно приходят в душу, готовую их встретить и принять» [149, с. 234]. Свобода же души поэта заключается в том, что в минуту вдохновения она не связана никакими высшими или низшими импульсами, «а повинуетя лишь тому, что в неё входит или приходит к ней из той надсознательной области, которую сама душа тут же признаёт иною, вышею, и вместе с тем своею, родною» [149, с. 54]. «Поэт в своём творчестве и воплощает именно это “данное свыше”, а не придуманное им самим. В этом смысл и назначение истинной поэзии» [33, с. 28].

Как уже отмечалось, Вяч. Иванов многое унаследовал от Вл. Соловьёва, близко ему и соловьёвское понимание сущности художника, который призван раскрывать «в вещах окружающей действительности символы» [65, с. 538], за ними он должен почувствовать нечто вневременное. Согласно Вяч. Иванову, кризис и упадок современного мира во многом и вызваны исчезновением чувства вечности, мифологического сознания у современного человека. Поэтому реалистический символист, согласно Иванову, избавившийся от субъективных влияний, может правильно отобразить суть мифа, раскрыть его в символе, тем самым дать некие истинные ориентиры современному сознанию.

В философии Вяч. Иванова, склонного во всём чувствовать единство и высший смысл, все темы переплетаются и дополняют друг друга. Мыслитель указывает на существование двух начал, энергий бытия – энергии формы и энергии хаоса, их олицетворяют античные боги Аполлон и Дионис (что отсылает к Ницше, оказавшему огромное влияние на русского поэта). Дионис связан с буйством, хаосом, энергией простого народа, перерождением, а аполлоническое начало «интеллектуальное, оно абстрагируется от реального жизненного процесса, погружает личность в служение форме» [176, с. 133]. Эти начала взаимозависимы и взаимодополняемы, поэтому художник должен придерживаться в своих произведениях некоего их баланса. Явное уклонение в одну из сторон чревато для искусства негативными последствиями.

Художник для Вяч. Иванова, как отмечалось выше, является посредником между двумя мирами, он должен вносить высшее, божественное в земной мир, возвышая и совершенствуя практически все аспекты жизни, приводя их в гармоническое единство. При этом Иванов не отделяет художника каменной стеной от народа, но, напротив, убежден, что в единстве с народной, дионисийской по своему характеру стихии, художник может обрести дополнительные силы для своего творчества. Поэтому он постоянно настаивает на регулярной связи интеллигенции с народом, на «соборном единении» на религиозной основе. Осознанная концепция художника, призванного быть не элитарным творцом, который терпеть не может глупую «чернь» (как, например, полагал С. Малларме), а мудрецом, глубоко понимающим сущность простого народа и указывающим путь к построению лучшего бытия через художественное творчество на религиозной основе, является крайне важной находкой и особенностью эстетики русского символизма и в первую очередь эстетических взглядов Иванова. С этой концепцией в корне был не согласен В.Я. Брюсов, для которого символизм является не миропониманием, а лишь литературной школой, художник для него именно элитарен, недоступен для «черни», а творчество является одним из способов высшего, элитарного познания бытия.

В качестве примера реалистических символистов, которые действовали в согласии с народом, «божественным всеединством», постигли тайные глубины бытия, Вяч. Иванов приводит таких поэтов, как А. Пушкин, Ф. Тютчев, Вл. Соловьёв. Они шли разными путями, но достигли того уровня и глубины художественного выражения, где различия исчезают, растворяясь в Истине, в красоте.

Вяч. Иванов возлагает на художника особую миссию преобразования мира. Проникнувшись высшими энергиями, узрев великое единство бытия и соответствие всех его элементов, через миф познав глубинные движения истории, художник, упраздняя «миф как подобие», перерождается в теурга и в союзе с материей порождает особую музыку, преодолевающую энтропию, суетность и бездуховность земного мира, преобразуя его и приближая к божественному замыслу, к слиянию двух миров в единой гармонии.

Для Вяч. Иванова, как уже отмечалось, характерна вера в возможность достижения объективно существующего божественного мира, Истины, которую художник открывает через символ, выражая высшее знание в искусстве, проводя его в мир через красоту. Художник должен взять на себя ключевую роль в деле преобразования бытия через соборное единение людей, символ должен быть им приведён к мифу, а его личный творческий опыт необходимо сделать доступным для народа, для людей, не имеющих возможности самостоятельно подниматься на подобные высоты.

Вяч. Иванов понимает, что далеко не каждый художник может полностью реализовать себя и перерасти в теурга, прикоснувшись к народной душе. Великое искусство крайне редко — это всенародное искусство (когда художник становится органом народной души). Современное русскому мыслителю время он считает переходным, периодом становления, в рамках которого не создаётся великое искусство. Для такого периода характерно «малое искусство». Иванов выделяет три возможных варианта для художника реализовать себя в «малом искусстве». Первая возможность — искусство демотическое, когда художник связан с «душой современности в её динамическом аспекте» [69, с. 728]. Но при

этом поэт не может постичь коллективную душу в её целостности, так как она сама находится в постоянном изменении в эпоху становления. Второй тип – искусство интимное, неотрывное от самого поэта, «искусство для искусства». Художник при этом вообще не связан с народом, недостижимо их соборное единение. Третий тип – искусство келейное, поэт концентрирует в себе особую энергию, ощущает особое могущество, «в искусстве келейном “безвольный произвол” гения переступает пределы эмпирического дерзновения (по существу аналитического) и достигает свободы внутренней, или пророчесственной» [69, с. 731]. Именно на этом пути художник способен достигнуть высших миров, осознать великую гармонию Бытия и, более того, донести эти переживания до людей менее одухотворённых. Вяч. Иванов пытается показать сам этот процесс работы художника в своём докладе «О границах искусства», на основных положениях которого имеет смысл остановиться подробнее.

Мыслитель убеждён, что есть много людей, которые способны приближаться к духовным мирам, соприкасаться с ними («восходить»), но проблема в том, что «мало умеющих нисходить, т.е. истинных художников» [75, с. 630]. Главное достоинство художника заключается в том, что он не только обладает способностью восходить в высший мир, но и нисходить оттуда и передавать в своём творчестве полученный там опыт. Смысл его деятельности заключается в переносе энергии из одного мира в другой: «Брать и давать – в обмене этих двух энергий состоит жизнь. В духовной жизни и деятельности им соответствует – восхождение и нисхождение» [75, с. 633]. Облечение энергии в форму Вяч. Иванов связывает с некоторой положительной жертвенностью. Творец должен как бы оживить материю, при этом дополнить природу некой гармонией, а не противостоять ей.

Рассуждая далее о нисхождении и восхождении, Иванов плавно переходит к пониманию формы, которая и являет собой результат нисхождения, ибо художник не может просто выразить идеи высшей реальности в обыденном мире, для этого требуется взаимопроникновение начал – духовного и материального. Художник-творец должен обнаружить скрытую потенцию вещества, найти приемлемую

форму, «выявляя и осуществляя низшую реальность, естественно и благородно раскрытую к принятию в себя соприродно высшей жизни» [75, с. 641]. При этом Вяч. Иванов предупреждает, что художник может столкнуться с миражами и зеркальными отражениями этого мира, которые уводят от реальности, в то время как «правое восхождение возвращает духу его земную родину» [75, с. 643]. Художник, таким образом, идёт на союз с материей, создавая произведения искусства.

Из сказанного следует, что для русского символизма и его крупнейшего представителя Вяч. Иванова, характерно совершенно особое понимание художника при органическом принятии им главных идей французского символизма: осознание высокой миссии художника, его элитарность, связь с высшими мирами через символ, понимание соответствия разнородных элементов Бытия и т.п. При этом русский символизм в лице Вяч. Иванова отвергает считающееся им характерным для французов противопоставление художника и народа, наделяет поэта способностью проникать в высшие объективные миры и силой творчества приобщать к ним людей. Более того, художник (и в этом главное его значение) предстает в эстетике Иванова сверхсуществом, способным переродиться в теурга и через красоту приблизить несовершенный мир к божественному, а в идеале соединить их.

Вяч. Иванов стремился показать, что русский символизм является самобытным явлением мировой культуры с рядом уникальных черт, отделяющих его от символизма французского. Следует тем не менее отметить, что некоторые идеи, позиционируемые Ивановым в качестве оригинальных и основополагающих для русского символизма, в той или иной форме встречаются и у французских символистов. Достаточно вспомнить идеи С. Малларме о двоемирии, о том, что поэзия позволяет выразить глубинный смысл бытия, что художник способен через красоту проникнуть в тайну мира. Весьма примечательна позиция П. Клоделя, предвосхитившего в определённой степени идею соборности и всеединства, столь характерную для младосимволистов. Клодель, представитель «католического ренессанса», воспринял изначальный смысл слова

«католический» как «всеобщий», не мысля себя вне процесса духовного развития цивилизации, вне чувства вселенского всеединства. Уже в трактате 1904 года «Поэтическое искусство» [184] процесс божественного творения трактуется им как перманентный исторический процесс, в котором поэту отведена роль сотворца, партнёра Бога. Клодель воспринял и развил положения Фомы Аквинского о творчестве как процессе познания Творца. Театр французский драматург рассматривал и с теоретических позиций как эстетическую категорию в свете кальдероновской концепции «великого театра мира». Таким образом, следует признать, что резкая критика Ивановым французских символистов далеко не во всём справедлива.

Следует отметить, что когда Иванов говорит о художнике-творце, его особой роли и о том пути, который должен пройти «реалистический» символист, он, несомненно, и себя мыслит таким художником. Возникает вопрос о том, насколько сам Иванов соответствовал высоким критериям, предъявляемым им к истинному художнику, в частности, действительно ли он проходил стадию «восхождения», отречения от мира, погружения в высшую реальность. Русский символист с лёгкостью определяет место ряда деятелей культуры в рамках своей системы, представляемой единственно правильной. Многие деятели Серебряного века не без оснований упрекали Иванова в том, что он носит «литературные очки», оторван от реальности и не осознаёт процессов, реально происходящих в мире.

Разработанная Ивановым концепция творца искусства, художника сегодня может быть понята, как некий идеальный эстетический концепт; идеал, к которому должен стремиться художник, но который вряд ли достижим в той реальной жизни, к которой с большим недоверием относился русский символист.

§2. Аполлоническое и дионисийское начала и проблема формы и содержания в искусстве

Не без влияния идей Ницше Вяч. Иванов уделил много внимания исследованию культа Диониса и обоснованию культурной универсальности

дионисийского начала. В работе «Дионис и прадионисийство» он показывает, что в разных вариациях культуры, близкие к дионисийскому, проходят через всю античность [66]. Дионис предстает в них как символом экстаза, хаоса, женского начала, так и богом страдающим, приносящим себя в жертву, – в этой связи и Христос сопоставляется Ивановым с Дионисом. Эта мысль раскрывается в упомянутой выше работе «Ницше и Дионис». Иванов говорит, что Ницше сам не смог узреть Бога, открытого миру, противопоставляя античного Диониса Христу. В христианстве обретает особое значение идея нисхождения, принесения себя в жертву. Для Ницше, чьё творчество так много значило для Иванова, важна «воля к жизни», обретаемая в единстве противоположностей: боли и радости, разумного и иррационального, светлого и тёмного.

Смысл дионисийского экстаза в том, что в нём человек как бы выходит из собственных границ, осознавая, что есть нечто высшее. В экстазе человек словно сливается с сущим, то есть Дионис в этом плане является антиподом индивидуализма в его негативных аспектах. Обретаемая дионисийская энергия разными путями – например, это может быть особый вид мистериальных коллективных плясок, в которых личность растворяется в общем культовом порыве всех участников. Это дало возможность Иванову говорить о дионисийском оргиастическом экстазе как предтече соборности. Понять суть дионисизма рационально едва ли возможно – ибо его, по мысли русского символиста, нужно ощутить, пережить дионисийский экстаз, дающий энергию обновления.

Противоположно дионисийскому началу начало аполлоническое. Его Иванов связывает с мужским, объективным, гармоничным началами. Именно к нему, по мнению русского символиста, тяготеет художник в своём восхождении, обретении цельности, противостоящей хаосу и энтропии суетного мира: «Стадия восхождения помогает восставшему “эго” противостоять земному состоянию и получает название “богоборчество”» [55]. Человек как бы утверждает своё превосходство, осознаёт свои колоссальные возможности, наполняясь высшей энергией. Он через богоборчество и утверждает в себе Бога. Многие остаются на

стадии восхождения, прекращая контакт с миром, – таков, например, путь монашеского отречения. Возвышаясь над миром, человек пропускает через себя истину о бытии. Немало есть тех, кто может восходить, но, отмечает Иванов, гораздо меньше тех, кто способен в нисхождении отдавать полученную энергию, улучшая качество мира.

В уже упоминавшейся работе «О границах искусства» Иванов говорит о сложных феноменах бытия и искусства, понимание которых доступно очень немногим, поэтому и сам мыслитель, пытаясь рационально выразить свой иррациональный опыт, излагает его весьма замысловатыми, часто тёмными и мало понятными фразами. За это часто подвергался справедливой критике многими своими современниками – Л. Шестовым, А. Блоком, Н. Бердяевым и др. В рассматриваемой работе Иванов даёт подробно разработанную им схему взаимодействия между миром горным и дольным [75, с. 645] и далее обращается к ней как к непреложной истине. Подробнейшим образом он расписывает процесс создания произведения искусства, начиная словами: «Вглядимся ближе в процесс возникновения из эротического восторга мистической эпифании, из этой эпифании – духовного зачатия, сопровождающегося ясным затишьем обогащённой, осчастливленной души, из этого затишья – нового музыкального волнения, влекущего дух к рождению новой формы воплощения, из этого музыкального волнения – поэтической мечты, в которой воспоминания только материал для созерцания аполлинийского образа, долженствующего отразиться в слове стройным телом ритмического создания, – пока, наконец, из желания, зажжённого созерцанием этого аполлинийского образа, не возникнет словесная плоть сонета» [75, с. 630]. Далее через последовательность образов детализируются стадии этого процесса. При этом русский символист скован словами при выражении своей мысли, прячет за вереницей образов то, на что можно только намекнуть, но что должно быть знакомо настоящему художнику.

По Иванову, восхождение является нормальным процессом, ибо каждая личность стремится к росту и саморазвитию. Восходящий индивидуум как бы опережает самого себя, созерцая грядущие возможности. В нисхождении же

духовная энергия разрушается, идёт растрата накопленного: «Его смирение – в некоем совлечении своих богатств, в отказе от достигнутого; его гордость – в расточении, в возврате от наличных осуществлений к новым возможностям пройденного пути» [75, с. 634]. Процесс нисхождения связан именно с жертвенностью. Как видно из приведённого описания процессов нисхождения и восхождения, в каждом из этих процессов есть свои положительные и отрицательные черты. Художник как бы движется по некоторой спирали, совершая обмен энергией, – это действие является своеобразным взаимодействием с высшей силой: «Творческая личность становится сосудом, аполлонической формой, с помощью которой Бог проявляет себя» [91]. Эту наполненность художник разливает в дионисийском экстазе, он воплощает божественную энергию в зримых образах красоты. При этом художник не только теряет энергию и опустошается, но и обновляется, что позволяет устремиться к новым вершинам, начать новый путь. Затем цикл повторяется.

Вяч. Иванов подчёркивает, что для познания тайны в окружающей, повседневной действительности художник должен находиться на достаточно высоком уровне сознания – как бы взирать на ситуацию сверху: «Самое действительность повседневных реальностей видит художник только с высшей ступени сознания, только тогда господствует он над действительностью» [75, с. 638]. Поэт должен отречься от всех земных привязанностей, низменных страстей. Тогда с высоты этой сверхчувственной отрешённости может он осознать глубинную сущность самых малых элементов бытия («малых реальностей»), раскрыть их красоту и значимость. Иванов подчёркивает, что чем выше восходит поэт, тем глубже он осознаёт реальность в нисхождении. Этот процесс сверхглубокого восприятия действительности невозможен для того, кто окутан чарами мельчайших реальностей, зависим от них, – именно поэтому так строг Иванов к поэту и требует от него обязательного прохождения пути внутреннего очищения, избавления от земных привязанностей: «Ибо, если реалист изображает реальность не из сферы реальнейшего, всегда изображение его будет лишь сонною грёзой погружённого в призрачное переживание

субъективного духа...» [75, с. 639]. Иванов приводит в качестве примера настоящего символического искусства произведения Шекспира, Пушкина и Гоголя. Этим мастерам, по мысли русского символиста, удалось взглянуть на реальность непредвзято, с высоты истинного восхождения.

Таким образом, настоящее символическое искусство – это результат нисхождения, которому предшествовало восхождение. И оно может быть успешно реализовано, подчеркивает Иванов, только при условии соблюдения художником «внутреннего канона»: «Символическим, т.е. истинно содержательным и действенным искусство будет являться в ту меру, в какой будет осуществляться художником, сознательно или бессознательно, внутренний канон» [75, с. 640]. Он требует исключения из души художника и его искусства всего наносного, второстепенного и личного. Символическое искусство должно быть объективно и сверхлично. Всю жизнь художника должно пронизывать сверхличное, вселенское начало: «Внутренний канон есть закон устройства личности по нормам вселенским, закон оживления, укрепления и осознания связей и соотношений между личным бытием и бытием соборным, всемирным и божественным» [75, с. 640]. При истинном устремлении художника к высшим мирам искусство осознаётся им как «священная жертва», ибо искусство связано с мощной отдачей, растратой накопленной духовной энергии. Но жертва эта искупительная – поэт как бы оправдывает своё существование, выполняет собственное предназначение.

Что касается внешнего канона, то он связан с правилами и техниками искусства. Например, поэзия, по мысли Иванова, должна «хранить святыню слова» [75, с. 640], язык не должен подменяться какими-то бессмысленными звуками, быть исковерканным. При этом внешний канон определяется нормами самого художника, с устанавливаемыми им границами.

Вяч. Иванов, говоря о художественном нисхождении, касается важного вопроса формы. Художник при нисхождении создаёт новые формы. Необходимо гармоническое соединение принимающего начала и высшей энергии – эту роль выполняет форма. Материя как бы должна дать согласие на своё преобразование.

Недопустима ее идеализация, приукрашивание. Природа словно соглашается идти за художником для преобразования.

Художник, как отмечалось выше, способен узреть в малом великое, в обособленном вселенское и соборное. Всё связано между собой, нужно лишь узреть эти связи и соответствия. Именно поэтому у Иванова «форма становится содержанием, а содержание формой» [75, с. 641]. Анализ проблемы формы и содержания – одна из центральных тем в эстетике Вяч. Иванова – позволяет глубже проникнуть в его понимание искусства. Подлинное искусство всегда символично, ибо оно связано с высшими реальностями, с тайной соответствий. В нём можно черпать объективное знание о мире. Уровень раскрытия того или иного символического искусства во многом зависит от уровня (интеллектуального и духовного) самого воспринимающего субъекта. Есть некоторый изображаемый в искусстве предмет, но его содержание не просто всегда шире, а оно необъятно, так как пронизывает все сферы действительности. Содержание символического произведения искусства никогда нельзя исчерпать – каждый видит лишь в меру своих способностей к пониманию. Содержание символического искусства, убежден Иванов, неисчерпаемо, связано с тайной: «Чтобы произведение искусства оказывало полное эстетическое действие, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмеримость его конечного смысла» [78, с. 93].

Подлинное содержание художественного произведения заключено в форме, только в ней оно и существует: «Очевидно стало, что форма в поэзии не то, что форма в риторике, не «украшение речи» (*ornamentum orationis*), но сама жизнь и душа произведения; а то, что называется содержанием, составляет лишь материальный субстрат, в котором нуждается для своего самораскрытия и осуществления возникшая в духе форма» [71, с. 666]. Создается впечатление, что здесь под содержанием Иванов понимает лишь сюжетно-тематическую сторону произведения, то есть совсем не то, что сегодня в эстетике понимается под содержанием произведения искусства [30]. Это следует иметь в виду при осмыслении данной проблематики в эстетике Иванова. Тем более, что в

последующий период русский символист даст и совсем иное понимание содержания (см. ниже).

В работе «Мысли о поэзии» Иванов много рассуждает о проблеме формы, приходя к необходимости дифференциации понятия художественной формы по причине её двуликости. Он вводит понятия *forma formans* («форма зиждущая») и *forma formata* («форма созижденная») [71, с. 668]. Последнее является самым произведением, это готовый результат, вещь (*res*). Первое – это некоторый образ произведения в душе поэта. Причём Иванов подчёркивает, что это не замысел произведения, а некоторое самостоятельное (от самого художника) бытие. Какая-то сила, направляющая и формирующая материю. «Зиждущая форма» обладает коммуникативными и волевыми качествами, она не только направляет «форму созижденную», но и передаёт ей особую энергию, особый ритм, влияющий на души воспринимающих произведение искусства, преображающий их в соответствии со своим гармоническим устройством. То есть «форма созижденная» и нужна лишь для того, чтобы через неё передавалась «зиждущая форма»: «Она не просто запечатлевается в памяти, подобно форме созижденной, но, будучи сама актом, передаётся чрез проницаемую среду последней, как энергия, в чужое сознание (мысль, чувство, волю), которое воспроизводит в себе тот же акт, устрояя себя в согласии с её ритмом и строем» [71, с. 668].

Вяч. Иванов подчёркивает, что «зиждущая форма» является некоторым сообщением-энергией, и поэтому она должна адекватно восприниматься душой. Душа воспринимающего должна обладать «родственными зиждательными силами». Только тогда она способна проникнуться высшим уровнем искусства, вступить с ним в коммуникацию. Многие останавливаются лишь на «созижденной форме» и восхищаются ей, не вступая в настоящую, глубинную коммуникацию с гениальным творением. В более поздней работе Иванов даёт конкретное определение: «зиждущая форма» – художественное содержание произведения. Это некоторая созидающая идея.

Из совокупности рассмотренных тем и проблем начинает выявляться своеобразное понимание Ивановым феномена искусства, в котором проблема

«зিজдущей формы» занимает одно из существенных мест. Она – основа настоящего искусства, но она понимается и как некоторая энергия-послание, воля, призванная в широкой коммуникации с воспринимающими душами преобразовать мир. То есть искусство включает в себя и некоторую идею, откровение о высшем мире. Искусство должно не просто давать особый душевный настрой, но и приводить воспринимающего к действию, направленному на распространение высшей энергии.

§3. Мистерия как синтез искусств

Высшее предназначение искусства, по Иванову, на что уже указывалось в этой работе, заключается в том, что оно должно стать основой великого теургического действия по преобразению бытия – Мистерии. Одно из центральных положений философии искусства Вяч. Иванова состоит в том, что искусство может являться средством того преобразования мира, которое далеко выходит за эстетические рамки и приводит мир к обретению им высшего единства. Мистерия, по Иванову, является теургическим действием на основе синтеза искусств, к которому тяготеет вся символистская эстетика, как в ее теории, так и в художественной практике. Уже сам символистский литературный художественный образ строится как система отношений внутри текста, которая как некая лексико-семантическая целостность обладает суггестивной многомерностью значений. Стремясь передать многоаспектность, целостность жизни, взаимообусловленность всех её элементов, символистский текст утверждает принцип художественного синтеза в качестве основополагающего.

К идее синтеза искусств эстетика и художественная практика начала приходить ещё до символистов, и особенно в сфере музыки. Особенно интересно в этом плане творчество Рихарда Вагнера, осознававшего синтетические свойства искусства и движимого идеей создания «абсолютной музыки», свободной от барьеров и условностей, выражающей «бесконечное». Размышляя над искусством будущего с позиций романтизма, композитор, стремящийся к гармонии античного искусства, вводит в 1850 году термин «гезамткунстверк» (Gesamtkunstwerk),

примерно соответствующий понятию «синтез искусств», означающий устранение автономии отдельных искусств и их гармоничное и свободное единение. Вагнер не оставлял попыток приблизиться к данному идеалу в своих произведениях. А.Н. Скрябин, являясь фанатичным поклонником идеи синтеза искусств, пытался реализовать утопические идеи смешения искусств, ставя замыслы по физическому преобразению Бытия в момент реализации великой «Мистерии». Его парадоксальные взгляды будут рассмотрены ниже в параграфе о Мистерии, поскольку Вяч. Иванов во многом отталкивался от идей Скрябина в своём понимании этого интересного феномена.

Несмотря на то что символизм как школа связан в большей мере с литературой и живописью, идея пересечения и соединения различных видов искусства, особенно поэзии и музыки, связь различных «несоединимых» качеств и явлений, например в стихотворении А. Рембо «Гласные» [132, с. 149] – между буквами и цветами, – показывает, что символистская эстетика включала в свою орбиту практически все основные виды искусства. В конце XIX – начале XX веков символизм проник и в театр, и в музыку, и в декоративное искусство. В символистской среде появились публикации, явно ориентированные на тенденции к синтезу отдельных видов искусства. В первую очередь следует упомянуть отсылающую к музыкальности поэзии публикацию 1886 года «Сонетов к Вагнеру» (П. Верлен, С. Малларме, Р. Гиль, С. Мерриль, Ш. Морис, Ш. Винье, Т. де Визева, Э. Дюжарден), вслед за которой появились «Трактат о Слове» Р. Гиля, «Вагнеровское искусство» Т. де Визева.

Ш. Бодлер открыл для себя Р. Вагнера в 1861 г. Эстетическая позиция Вагнера стала откровением для Ш. Бодлера. Под впечатлением посещения концерта композитора он публикует эссе «Рихард Вагнер и “Тангейзер” в Париже», в котором являет себя апологетом вагнеровской эстетики, утверждая, что музыка – начало и конец всякого искусства. Бодлер пытается реализовать в поэтических произведениях синтез живописи и лирики (цветопись), а также музыки (звукопись, рифма и стихотворная композиция). П. Верлен, следуя за

Бодлером, сочетает цветовой, звуковой, осязательный и обонятельный метафорические ряды в своей поэзии.

В упомянутом выше стихотворении А. Рембо «Гласные» выстраиваются ассоциативные ряды между звуками, цветами и образами: «Изолированный от смыслового контекста звук, будучи уподоблен цвету, становится символом и средством непосредственного внушения, прямого воздействия на чувства, носителем суггестивности» [4, с. 28].

Идея синтеза искусств у представителей французского символизма не имеет чёткой теоретической базы, однако они осознали, что все автономные искусства служат выражению высшего мира и имеют одну цель, поэтому пересекаются между собой, дополняя друг друга и сливаясь в единой гармонии. В своём манифесте (1886 год) Ж. Мореас писал, что символистскому синтезу должен предшествовать особый первозданно-всеохватный стиль [125, с. 435], этим он объяснял кажущийся сложным, тёмным и запутанным язык символистов. Искусство как бы пытается выйти за свои собственные пределы в великом синтезе. Ш. Морис был убежден, что в «синтезе» искусство возвращается к своим истокам: «...изначально единое, оно обретает это единство вновь, и Музыка, Живопись и Поэзия, три преломления единого луча, всё больше стремятся сойтись друг с другом, дабы слиться в общей конечной точке, как когда-то из общей точки разошлись» [125, с. 435]. Ш. Морис говорит о том, что поэзия (как и другие искусства) происходит от Духа и в деле осуществления синтеза искусств она должна главенствовать над другими искусствами, вобрать их в себя. На Поэта возлагается особая миссия по реализации этого великого замысла. При этом автор «Литературы нынешнего дня» остро чувствует разлад между духовным идеалом и современной действительностью, мешающий поэту действовать. Эти идеи в чем-то предвосхищают некоторые аспекты эстетической позиции Вячеслава Иванова.

Другой теоретик символизма – Р. Гиль, увлекавшийся работами Г.Л.Ф. Гельмгольца и претендовавший на научный подход, говорит о том, что совершенно естественно человеку чувствовать цвета звука, однако большинство этого просто не замечают, поэтому и приходится художнику синтезировать

различные искусства. Тембр музыкальных инструментов он связывает с цветовой палитрой, а человеческий голос у него подобен духовому инструменту. Слова для Гиля обладают звуковой окраской, поэтому «если поэт и вправду думает словами, то это такие слова, которые обрели свой изначальный целостный смысл, это слова-мелодии, слагающиеся в язык-музыку» [125, с. 441]. Поэт подбирает слова, связанные со звуковой гаммой, создающие определённый мир, словно призванный найти наиболее полное выражение. Выраженные Р. Гилем идеи синестезии вполне закономерно ориентируют символистскую эстетику на разработку идей синтеза искусств, ибо каждое из них уже в своей материи тяготеет к другому, обладая синестезическими интенциями.

В.А. Крючкова исследовала значимые проблемы эстетики французского символизма на материале французской символистской живописи и выявила «поиск синтеза пространственных искусств, подчинения предметной среды единому стилю» в творчестве таких художников-символистов, как П. Пюви де Шаванн, Г. Моро, О. Редон, Э. Вюйар и М. Дени [98, с. 272]. В частности, анализируя работы «Лестница в листве», «Музы», «Три юные принцессы» М. Дени, исследователь показала, что его живопись, с одной стороны, сродни символистской поэзии, с другой – понятие формы у М. Дени находится в родстве с исканиями музыкантов того времени (К. Дебюсси, П. Дюка, И. Альбениса).

Таким образом, во французском символизме идеи синтеза искусств получили осознанно или неосознанно широкое развитие, что было унаследовано и русским символизмом, который в лице Вяч. Иванова повернул их в сторону более тесной связи с теургическими аспектами искусства. Наиболее обстоятельно Иванов обратился к проблеме синтеза искусств, анализируя творчество литовского художника-символиста и композитора М.К. Чюрлёниса. В статье «Чюрлянис и проблема синтеза искусств» [83] он показывает, что Чюрлёнис пытается привнести в свои картины музыку, ритм, музыкальную структуру, даже строя серии графических работ по музыкальной форме сонат. Русский символист достаточно осторожно подходит к проблеме синтеза искусств, отмечая, что ни

одно искусство не должно стремиться выйти за свою область: «Так противоположны одна другой обе сестры: Живопись, знающая одно пространство, и Музыка, дружная с одним только временем. Синтез между обеими метафизически мыслим, как умопостигаемая гармония сфер, как стройное движение миров, поющих красками и светящихся звуками, но в искусстве не осуществим» [83, с. 152]. Говоря о М.К. Чюрлёнисе, Вяч. Иванов отмечает, что его попытка синтеза музыки и живописи является наивной и непреднамеренной. При этом, признаёт он, художнику удалось уловить эстетическую антиномию (музыка и живопись антиномичны), как бы подвести к особому, иному восприятию, в котором в едином образе сливается пространство и время (Иванов говорит о «пространстве, поглотившем время и движение» [83, с. 153]). Современная попытка синтеза искусств, убежден русский символист, в принципе противозаконна, так как нарушается природа каждого из искусств, и возможна она будет только в далёком будущем на новом уровне духовно-художественного сознания – грядущей Мистерии: «Проблема же синтеза искусств, творчески отвечающая внутренне обновленному соборному сознанию, есть задача далёкая и преследующая единственную, но высочайшую для художества цель, имя которой — Мистерия. Проблема этого синтеза есть вселенская проблема грядущей Мистерии. А проблема грядущей Мистерии есть проблема религиозной жизни будущего» [83, с. 168].

Мистерия является для Вяч. Иванова целью всего символизма, ибо это действие, в котором происходит «упразднение символа, как подобия, и мифа, как отражённого, увенчание и торжество чрез прохождение вратами смерти» [67, с. 602]. Мистерия выходит за рамки эстетики, но путём, мостом к ней является именно искусство.

Мистерия (от греч. μυστήριον – таинство, тайное священнодействие) понимается в широком смысле как богослужение, тайнодействие (тайные культовые мероприятия) для избранных, посвящённое божествам, и в древности представляла собой театрализованное сакральное действие. Очищения, искупительные жертвы и отчасти покаяние в грехах, с одной стороны, процессии,

песни, танцы, различные иные проявления экстаза – с другой, составляли существенное содержание мистерий. Русские символисты не просто сильно расширили понятие мистерии, но и, по сути, придали ему иной смысл – они видели в мистерии способность инициировать явление вселенского масштаба по преобразению жизни.

Вяч. Иванов придавал особое значение театру в деле приближения к Мистерии, в частности, делая акцент на его внеэстетическом соборном начале, выходе за границы искусства: «Театр внеположен эстетике. Эстетика имеет дело с одною красотой. Добро и истина, две другие ипостаси святого единства, имманентно соприсутствуют истинному сиянию красоты, но их выявление не относится к сфере эстетической. В театре открыто выявляется вся триада, потому что театр не ограничивается определённою категорией форм, но имеет своим художественным материалом целостный состав человека и стремится к произведению целостного события в некоей совокупности душ» [84, с. 213].

Во многих работах русский символист говорит о кризисе и духовном разложении современного ему мира, его устремлённости к индивидуализации и отделению от божественного начала. Он, однако, верит в появление новой органической эпохи, способной преодолеть кризис современного мира, основой которой станет театр будущего. Новый театр должен тяготеть к динамическому началу, в котором в особом экстатическом действе стирается различие между зрителем и актёром: «Театр должен окончательно раскрыть свою динамическую сущность; итак, он должен перестать быть «театром» в смысле только «зрелища». Довольно зрелищ, не нужно *circenses*. Мы хотим собираться, чтобы творить – “деять” – соборно» [78, с. 95]. Это стирание должно реализовываться на соборных началах через слияние в хоре: «Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних “оргий” и “мистерий”» [78, с. 95]. В так понятом театре, по мысли русского символиста, должно проходить пророческое самоопределение народа. Иванов верит, что будущий театр вовлечёт в своё мистическое действие зрителя, поднимая его до уровня художника-теурга. Сам же художник должен осваивать мистический опыт, наполняющий душу той

«мелодией любви», которую исполняет всё сущее. По Иванову, мистическое состояние души, достигаемое посредством «священного безумия», высвобождает скрытые силы души. Экстаз, или дионисийская страсть, обостряет чувственность, приводит к озарению сознания и восстановлению Памяти. Иванов убеждён, что религия Диониса является экстатической.

Дионис, согласно Вяч. Иванову, является оргиастическим богом. Слово «оргия» означает мистические культовые обряды и празднества в честь бога Диониса. Оргия – совместное экстатическое богослужение. Иванов называет Диониса «двигателем оргий» и «возбудителем исступлений». Смысл оргий у русского символиста связан с богопознанием, постигаемым через богочувствование, в котором человек переживает единение души с богом. Слово «страсти» можно назвать сакральной формулой мистического чувствования.

Дионисийское начало гармонизирует человека как с одушевлённым, так и с неодушевлённым миром. Согласно Ф. Ницше, «В пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины... Его телодвижениями говорит колдовство... в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный... Человек уже более не художник: он сам стал художественным произведением...» [116, с. 62]. Танец и хор ведут к самозабвению человека, единению людей, всего сущего, причастности к первоосновам мира.

В переживании душевного возбуждения активизируется хтоническая, хаотическая энергия в человеке, которая в состоянии исступления-безумия достигает предельной концентрации: такой накал сил требует своего разрешения, исхода. В пении и танце – выход экстатической энергии, которая способна «сокрушить свой сосуд» [82, с. 124]. В мистике оргазма человек освобождается от титанической силы путём уподобления и причастия божественным «страстям». Итогом священнодействия становится катарсис, означающий отрыв внутреннего мира от телесного, усмирение инстинктов. В состоянии катарсиса умиротворяется душа, наступает внутренний покой и тишина, личность открывает путь

созерцания в памяти. Освобождённая от оков телесного душа ведёт к гармонии личности.

Иванов словно указывает, что театр будущего на основе особой хтонической энергии, объединяющей самые разные аспекты бытия, позволяет не просто прикоснуться к высшему, но и инициировать теургические процессы, высшим проявлением которых и является Мистерия.

Важнейшим условием Мистерии Вяч. Иванов считает соборное начало, хор: «Вагнер мечтал о реальном духовном возрождении арийства через мистирию, но остался только символистом. Его мистический миф промерцал вдали, как марево пустыни. Чувство безопорности на земле заставило его богов и героев повиснуть в воздухе. Он не посмел ввести в свои создания хора, потому что не видел его в жизни; хор обернулся мусикийским шорохом Мировой Души. Ибсен, поскольку он представляет коллектив чисто отрицательно, как тупо противящуюся героям среду, сам подрывает свой театр нарушением закона тройственной целостности» [84, с. 213] Ратуя за хоровое начало в новом театре, тяготеющем к Мистерии, Иванов предостерегает от механистического насаждения хора: «Хор – постулат нашего эстетического и религиозного credo; по мы далеки от мысли или пожеланий его искусственного воссоздания. Мы не хотим купить его дешевой ценой, как феномен чисто эстетический» [65, с. 559].

Сам Вяч. Иванов говорит о Мистерии не так много, и весьма расплывчато, лишь прозревая возможность этого великого действия в будущем. Тем интереснее представляется русскому символисту попытка композитора А.Н. Скрябина воплотить утопическую идею Мистерии в реальности [63]. Иванова роднит со Скрябиным удивительное единство мировоззрения: «...мистическая подоснова мирозерцания оказалась у нас общею, общими были и многие частности интуитивного постижения, общим, в особенности, взгляд на искусство» [134, с. 182].

Скрябин впитал в себя многие идеи культуры прошлого, в частности, суфизм, изучал немецкую классическую философию [134, с. 201]. Особое влияние на композитора оказал И.Г. Фихте. Действительность представляется Скрябину

пространством реализации свободы, осуществляемой в творческом акте путём противоборства «Я» и «НЕ-Я», в этом противоборстве и обнаруживается глубинная сущность жизни. Художник как бы должен постоянно преодолевать себя на пути самосовершенствования, реализовывать свою свободу, проходя через многие трудности, столкнувшись с тёмными мирами, то же должно делать и «НЕ-Я», слившись в результате с «Я» в великой гармонии, экстазе (композиция «Поэма экстаза» стала удивительным выражением философии композитора в музыке). Именно экстаз является важнейшей чертой приобщения поэта к высшей, объективной реальности. Осознание диалектики бытия приводит великого композитора к пониманию невозможности остановиться на каком-либо из достигнутых этапов развития, всегда требуется новый шаг, отрицающий, снимающий прошлое на более высоком уровне.

Скрябин познакомился с Вяч. Ивановым в 1909 г. Сабанеев описал первые впечатления Скрябина: «Какой он интересный человек! – сказал мне про Вячеслава Иванова Скрябин... Он так близок мне и моим мыслям, как никто, – продолжал Александр Николаевич. – Вообразите, все это он совершенно приемлет... Понравился он... своим редким даром образного слова, и глубокими мыслями, и умением схватить скрябинские идеи и облечь их в более философскую форму, нежели они были у самого Александра Николаевича» [135, с. 189].

Для Скрябина общение с Вяч. Ивановым стало особенно значимым. Его нельзя свести только к личностному или философско-эстетическому фактору. Благодаря влиянию Вяч. Иванова и увлечению теософскими идеями, Скрябин проникается идеей Мистерии, создаваемой на основе синтеза звуков, красок, запахов и движений. Знакомство с сочинениями Шопенгауэра, Ницше, древнеиндийской философией, общение с людьми теософского круга явились почвой для возникновения столь невиданного замысла [124].

«Появление в сфере Скрябина Вячеслава Иванова с его мудрой софистикой, с его умением выразить все и литературно, и научно, и со вкусом, с его отношением к идее Скрябина, которое он умел облечь в такие формы, что сам Александр

Николаевич думал, что он идет за ним до конца...» [134, с. 197] трудно переоценить. Вначале Скрябин «говорил “синтез искусств” употребляя вагнеровскую... терминологию; позднее под влиянием В. Иванова, он стал говорить о “всеискусстве”» [134, с. 249]. В ряде сонетов Скрябина «было явственное влияние Вяч. Иванова, претворённое и преломлённое в его собственном стремлении к “ограниченным формам”» [134, с. 332].

Сабанеев в воспоминаниях о Скрябине говорил, что композитор «с Вяч. Ивановым оказывался мистиком чистой пробы. Он жадно ловил всякую мысль, какую слышал и какую мог как-то “вставить” в свое мировоззрение» [134, с. 246].

Вдохновленный идеями Иванова, Скрябин говорил о своей «Мистерии»: «Всякий участник должен вспомнить, что он пережил с момента сотворения мира. Это в каждом из нас есть, надо только вызвать это переживание – оно же и воспоминание... Потом пережить ... впечатление духа на материи, пережить всю историю рас...» [134, с. 96]. Даже для самого композитора план этот казался абстрактным и труднореализуемым, но «со времени появления В. Иванова на скрябинском горизонте, что-то стало быстро меняться в его концепции и вряд ли без влияния новых друзей в скором времени из плана Мистерии, несбыточно грандиозного, безумного в самом подходе к нему, выкристаллизовался план несколько более мелкий, но реальный, как бы промежуточный – это идея “Предварительного Действия”, которое должно было наполнить промежуток эволюции Скрябина между “Прометеем” и Мистерией» [134, с. 197]. Написание этой поэмы проходило при непосредственном участии Вяч. Иванова, консультировавшего композитора в вопросах поэтического творчества. Общая концепция поэмы, её философское содержание и ряд образов, например образ прозрачности, выстраивались под влиянием бесед с Ивановым. Когда Скрябин не мог непосредственно общаться с Ивановым, на помощь приходили его произведения. Б.Ф. Шлецер пишет: «В мае 1914 года Скрябин переехал на дачу в Гривно. Всё время своё он отдавал поэтическому творчеству... С собой он привез из Москвы “Cor Ardent” Вячеслава Иванова, которое он перечитывал постоянно» [134, с. 111, 113].

В ноябре 1914 г. Скрябин прочёл поэму «Предварительное действие» «своим друзьям-поэтам Вячеславу Иванову и Ю.К. Балтрукайтису, мнению которых он придавал большое значение: “Это мой экзамен”, шутил он. Отзыв их развеял все сомнения» [181, с. 116]. Отметим, что после безвременной кончины Скрябина в 1915 г. Комиссия по изданию текста «Предварительного действия» поручила именно Вяч. Иванову (совместно с М. Гершензоном) заняться редактированием рукописи и подготовкой к изданию [134, с. 175].

«Предварительное действие» Скрябин рассматривал лишь как промежуточный шаг, набросок к «Мистерии», явлению соборного порядка, в котором должно участвовать всё человечество для обретения вселенского единства. Композитор говорил: «Надо, чтобы при содействии музыки было бы осуществлено соборное творчество» [134, с. 315], «...в Мистерии не будет речи о личности. Это будет соборное творчество и соборный акт» [134, с. 175], «Собрать личность воедино – в этом задача, в этом и назначение искусства. Получится единая соборная личность» [134, с. 334]. Видно, как созвучны идеи Скрябина и Вяч. Иванова по вопросу Мистерии. По мнению Вяч. Иванова «стремления Скрябина представляют собой момент вселенского самоопределения русского народа» [72, с. 102], а замысел Скрябина столь значителен и грандиозен, что при своей реализации не принадлежал бы уже композитору, ибо это дело вселенского масштаба. Скрябин, по мысли Иванова, осознавал это и уже не хотел только человеческого искусства.

Иногда бывали и споры между Ивановым и Скрябиным. Сабанеев вспоминает: «Помню... заспорили о Мистерии. Разговор принял сразу самые “эзотерические” очертания: говорилось тут о расах, о мессиях рас, о конечных мистериях, о манвантарах и прочем. Иванов обнаруживал, к великому удовольствию Скрябина и доктора, огромную осведомленность во всех этих вещах и даже в самой терминологии. Зашло дело и о Христе, как мессии человечества. Тут начали выясняться точки расхождения со Скрябиным. Стоявший на точке зрения христианской теодицеи и мистики Вяч. Иванов не мог понять, почему Александр Николаевич так горячо настаивал на том, что Христос

“не единственный мессия”, и даже не “из самых важных”: ему надо было “очистить место для творца Мистерии”... Так каждый и остался “со своим внутренним опытом”. Впрочем я заметил, что потом в разговорах Александр Николаевич соглашался принять и на долю Христа некоторую долю “мистерии”» [135, с. 191, 192].

Вяч. Иванов говорит, что для грядущей Мистерии «теургическая задача отныне – всеобщее воссоединение. Отсюда соборность, как основа теургического действия» [63, с. 187]. Искусство же со своим теургическим потенциалом, убеждён был русский символист, противозаконно по отношению к природе, ибо оно стремится её преобразить. Только в Мистерии, которую можно назвать высшим проявлением теургии, должна исчезать дисгармония между искусством и природой, различия должны стереться: «В грядущей Мистерии самые особенности избранной для её свершения местности должны были войти органическою частью в состав великого целого, отменяющего раскол между искусством и природой» [63, с. 188].

Ивановские идеи мистериального будущего искусства, правда, без их сущностного для Иванова сакрально-мистического ядра, неожиданно нашли применение в первые послереволюционные годы. Революционный лозунг «Искусство – народу» стал претворяться в жизнь с 1918 года. Массовые театрализованные праздники имели важное значение в становлении революционного сознания участников и очевидцев. Доклад Вяч. Иванова на заседании Художественного отдела Первого Всероссийского съезда по внешкольному образованию 9 мая 1919 года «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия» [68] и его работа в театральном отделе Наркомпроса свидетельствуют о вкладе Иванова в концепцию и организацию массовых празднеств первых лет советской власти. Иванов считал, что «в судьбах искусства коллективное проявление самобытных творческих сил народа было бы знамением новой эры, давно призываемой художниками, стремящимися в искусстве к большому стилю» [68, с. 191]. Далее в докладе Иванов поясняет, что «искусство большого стиля, искусство

всенародное... должно развиваться единственно на почве и в среде культуры иной, каковую... необходимо мыслить (как мыслил ее, например, Скрябин) воссоединённую, “интегрированной” и по-новому “органической”» [68, с. 193]. «Но если будущее стоит под знаком коллективного творчества, последнее не может не найти своего ближайшего и непосредственного выражения в искусстве сценическом... во взаимности и взаимодействии некоего коллектива. Имя этому коллективу в истории драмы – “хор”... Такой хор не менее дорог народу, не менее связан с коренным укладом его быта и психики у нас, чем в древней Элладе... И если хор этот, в какое-то мгновение своего бытия, обратится из статического в подвижный, орхеистический, и станет не только петь, но и наглядно переживать песнь, расчленился на полухория, на группы, сообразно внутреннему драматическому движению песнопения, индивидуализирует, наконец, своих запевал в действенных зачинателей этого движения, – тогда искомое “действие” перед нами, и, предоставленное своему органическому развитию, оно неизбежно повторит тот же ряд переходных форм, какой некогда привёл к возникновению первой трагедии» [68, с. 194, 195]. Иванов делает и важный социально-политический вывод: «только пересоздание общественного строя может осуществить потребное для такого театра, для такого искусства вообще, воссоединение ныне чрезмерно расчленённой культуры... Народный театр, в вышераскрытом смысле, может быть вызван к бытию только самодеятельностью народных масс» [68, с. 193]. Отметим, что идеи Иванова во многом расходятся с концепцией кинофикации театра одного из ведущих режиссеров того времени Н.Н. Евреинова, провозглашающей идею чистой зрелищности и ведущей к отрешённости зрителя от действия [12, с. 185]. Об этом расхождении свидетельствует неприятие Вяч. Ивановым театральной рампы: «заколдованная грань между актёром и зрителем, которая поныне делит театр, в виде линии рампы, на два чуждые один другому мира, только действующий и только воспринимающий» [78, с. 96]. Тем не менее влияние творчества Иванова на первых теоретиков кино явно прослеживается. Как отмечает Р. Бёрд, «в богатейшем теоретическом наследии С.М. Эйзенштейна можно обнаружить

многочисленные переключки с работами Вяч. Иванова, в которых режиссёра особенно интересовали образ Диониса и идеи синтеза искусств (применительно к «тонфильму»)» [13].

Утопичность ивановской концепции проявилась и в том, что эстетика самодеятельного театрализованного действия быстро ушла из массовых праздников советской эпохи, превратившихся в красочную механическую апологию политического строя, средство сплочения масс вокруг номенклатурных «вождей». В целом у Вяч. Иванова явно прослеживаются основные черты утопической философии: телеологизм (эстетический процесс мыслится им как целенаправленный и целесообразный, приводящий к новому миру, созданному по законам красоты); финализм (достижение утопического идеала как результат Мистерии означает конец истории); прерывный хронотоп (надежда на осуществление утопического идеала привела Иванова, правда ненадолго, на службу советской власти, а затем к её неприятию и эмиграции); тотальная регламентация и несвобода (осуществление утопического идеала привело Иванова к обоснованию необходимости смены общественного строя).

Краткие выводы.

1. В данной главе показано, что в эстетике Вяч. Иванова художник предстаёт уникальным творческим посредником между высшим духовным миром и миром земного существования.

2. Это посредничество осуществляется на основе особой способности художника восходить в своём духовном порыве в высший мир, напитываться там высшим знанием и опытом и затем нисходить в земной мир, наполняя этим опытом и знанием своё искусство.

3. Художник в понимании Иванова в идеале должен стремиться не только к созданию произведений искусства, но и к преображению самой жизни в процессе теургии. Эта позиция существенно отличает русский символизм от французского, в котором место художника ограничивается только рамками искусства, лишь намекающего на высший мир, а чаще только символизацией внутреннего мира художника.

4. В эстетике русского символизма, и Вяч. Иванова в первую очередь, намечена чёткая позиция на некое единение художника с народными массами, в которых он должен обретать внутреннюю опору. Мысль диаметрально противоположная эстетике французского символизма, утверждавшего элитарность художественного творчества, его полный отрыв от «черни».

5. Вяч. Иванов увлёкся ницшеанской концепцией аполлонического и дионисийского в культуре и на этой основе строил своё понимание процессов творчества, сложного взаимодействия дионисийского стихийного начала народных масс и аполлонической упорядочивающей энергии творческого гения.

6. Вяч. Иванов уделил особое внимание синтезу искусств, который, по его мнению, чужд природе искусства в его нынешнем состоянии, но будет необходим в некоем высшем культовом вселенском искусстве будущего – во вселенской соборной Мистерии, теургически преображающей весь мир на духовно-эстетической основе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках проведённого исследования философия искусства Вяч. Иванова раскрыта как единая система художественных и философско-эстетических взглядов, базирующаяся на деятельно преобразующем отношении к миру, выработанная в результате синтеза научного, философского и художественного познания. Символистское мышление Вяч. Иванова представлено не как статично изолированный феномен, а как результат эволюции философско-эстетических и художественных воззрений в предшествующие периоды развития западной и русской культуры, философии, эстетики.

В творчестве и теории русского символиста преодолевается дифференциация двух форм культуры – понятийно-логической и художественно-образной, что служит основой развития в его эстетике интегрального мировоззрения, отвергающего диктат рациональности и имеющего деятельный характер. По Иванову, именно посредством искусства можно синтезировать творческие достижения человечества с целью великого грядущего преобразования мира.

В данном исследовании выявлено, сколь сложна и подчас противоречива философия искусства Вяч. Иванова. Однако различные её составляющие и подходы не опровергают, а дополняют друг друга, претендуя не на формально-логическое, а на диалектическое единство. И в этой многогранности философии искусства Вяч. Иванова заключена её сила и эпистемологическая глубина, неразрывная с творческой деятельностью и народностью.

При этом автор не закрывает глаза на некоторые принципиальные противоречия в эстетической позиции Иванова, на утопический характер его отдельных представлений. Однако не они стоят в центре внимания работы, но те позитивные наработки русского символиста, которые дали толчок развитию эстетики в последующее время, остаются актуальны в определённом смысле и сегодня и дают пищу для размышления над путями развития отечественной культуры и искусства. Возможно, что для выявления полной картины ивановской философии искусства имело смысл более подробно показать и очевидные

просчеты его позиции, однако объём работы не позволил это сделать, и в этом плане у автора есть возможность заняться этим в дальнейших исследованиях.

В работе проведено систематическое исследование эстетических аспектов философии Вяч. Иванова, позволяющих выявить главные положения философии искусства русского символиста. Рассмотрение ивановской философии искусства ведётся сквозь призму таких философско-эстетических феноменов русского символизма, как софиология, теургия и соборность.

Специфика философии Иванова заключается в том, что самые разные философско-эстетические концепты связаны друг с другом, поэтому исследование философии искусства потребовало рассмотрения различных сторон ивановского творчества, имеющих на первый взгляд лишь косвенное отношение к объекту исследования. Для раскрытия темы диссертации оказалось необходимым проанализировать философию языка Вяч. Иванова, проблему красоты и безобразного, диалектику взаимосвязи символа и мифа. Проведённые исследования позволили выявить ивановское понимание искусства как целостной синтетической системы. Выявлено особое понимание языка русским символистом и вычленены эстетические свойства языка. Сравнительный анализ концепций языка и искусства русского символиста даёт основание утверждать, что язык в своём высшем проявлении уже является искусством. Эта сложнейшая и значительная тема только намечена в данном исследовании. Поэтому автору представляется целесообразным продолжить в дальнейшем исследование эстетических свойств языка в философии Вяч. Иванова, более основательно опираясь на современные лингвистические и филологические исследования.

Изучение феноменов красоты и безобразного в эстетике Вяч. Иванова позволило глубже понять его взгляды на сущность искусства, являющегося в мир посредством творчества художника, наделённого особым зрением, «зрящего красотой», а также выявить эпистемологические и теургические свойства искусства. По Иванову, красота – маяк, позволяющий художнику не сбиться с пути и творить в соответствии с божественным всеединством, а искусство связано с преображением материи на основе красоты. Исследование категории

безобразного позволило лучше понять ивановскую онтологическую проблематику, поскольку, по Иванову, наш мир является чем-то безобразным, нереальным и нуждающимся в преобразовании и преображении. На этой основе рассматривается гипотеза о том, что несовершенство мира и все различия в нём – лишь результат сознательно-ментального несовершенства человека и его восприятия. Представляется целесообразным в дальнейшем более глубоко исследовать взаимосвязь философско-эстетических взглядов и онтологии Вяч. Иванова.

Проведённые исследования позволили понять цель существования искусства и роль художника-творца по Иванову. Проанализированы теургические свойства искусства. Искусство в представлении Иванова обладает качествами, которые могут позволить в будущем преобразить мир на основе красоты, и коммуникативно-гипнотическими свойствами, влияющими на сознание людей и инициирующими действие на основе божественного всеединства – Мистерию, которая представлялась русскому символисту высшим смыслом и целью искусства. Таким образом, для Вяч. Иванова искусство – особый многоаспектный феномен, на основе которого возможно грядущее преображение жизни человеческой и самого Бытия.

Несомненно, что Вяч. Иванов является одним из наиболее многогранных и ярких мыслителей Серебряного века, чей масштаб ещё только предстоит оценить по достоинству. В его лице русский символизм обрёл глубокого и парадоксального теоретика, чьи изыскания в области символического искусства сочетают эстетическое богатство с народностью, русскую религиозную философию – с новейшими достижениями философии и эстетики Европы того времени. Философия искусства Вяч. Иванова неразрывно связана с его утопическими идеями, но тем не менее может стать заметным ориентиром на пути духовно-эстетического обновления культуры в нашу кризисную эпоху, своеобразным импульсом к поиску новых продуктивных путей в искусстве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев, С.С. «Скворешниц вольных граждан...» / С.С. Аверинцев // Вячеслав Иванов. Путь поэта между мирами СПб. : Алетейя, 2001. – 167 с.
2. Аверинцев, С.С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова / С.С. Аверинцев // Контекст.1989. Литературно-теоретические исследования / Отв. ред. А. В. Михайлов. – М. : Наука, 1989. – С. 42–57.
3. Азизян, И.А. Вячеслав Иванов: Интуиции диалога / И.А. Азизян // Диалог искусств Серебряного века. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – С. 76–91.
4. Андреев, Л.Г. Феномен Рембо / Л.Г. Андреев // Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. – М. : Радуга, 1988. – С. 5–45.
5. Асмус, В.Ф. Философия и эстетика русского символизма / В.Ф. Асмус // Избранные философские труды : в 2 т. Т. 1. – М. : МГУ, 1965. – С. 187–237.
6. Асоян, А. Данте и эстетические заветы Вячеслава Иванова / А. Асоян, В. Шадрин // Поэтика писателя и литературный процесс. – Тюмень, 1988. – С. 71–79.
7. Балашова, Л.С. Эстетические концепции и русское искусство позднего символизма в контексте нового религиозного сознания : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Лада Сергеевна Балашова. – М., 2001. – 241 с.
8. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
9. Белый, А. О теургии / А. Белый // Новый путь. – 1903. – № 9. – С. 100–123.
10. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
11. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый // Сост., вступит. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
12. Бёрд Р. Вячеслав Иванов и массовые празднества ранней советской эпохи / Р. Бёрд // Русская литература. – 2006. – № 2. – С. 174–189.
13. Бёрд Р. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского / Р. Бёрд // НЛО: Новое литературное

- обозрение. – 2006. – № 81. [Электронный ресурс] – URL: – <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/81/be6.html>.
14. Берд, Р. Символ и печать у Вяч.Иванова / Р. Берд // Memento vivere. Сборник памяти Л.Н. Ивановой / сост. и ред. К.А. Купман, Е.Р. Обатини. – СПб. : Наука, 2009. – С. 231–244.
 15. Бердяев, Н. Очарование отраженных культур / Н. Бердяев // Бердяев Н. Собр. соч. : в 4 т. Т. 3. Типы религиозной мысли в России. – Париж: YMCA-Press, 1989. – 714 с.
 16. Бердяев, Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека / Н. Бердяев // Бердяев Н. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. – Париж: YMCA-Press, 1985. – 449 с.
 17. Бердяев, Н. Философия творчества, культуры и искусства / Н. Бердяев. – М. : Искусство, 1994. – С. 542.
 18. Блискавицкий, А.А. О языке философской прозы Вячеслава Иванова / А.А. Блискавицкий // Вестник славянских культур. – 2012. – № 4 – С. 12–20.
 19. Блискавицкий, А.А. Роль философско-эстетического наследия русского символизма в поиске путей преодоления кризиса современного мира (на примере эстетики Вячеслава Иванова) / А.А. Блискавицкий // Актуальные проблемы российской философии: межвуз. сб. науч. тр. в 2 т. – Пермь: Перм. гос. нац. иссл. ун-т., 2011. – Т. 1. – С. 317–323.
 20. Блискавицкий, А.А. Устремленность к реальнейшему как главная особенность русского символизма (на примере эстетики Владимира Соловьёва и Вячеслава Иванова) / А.А. Блискавицкий // Материалы междунар. науч. конф. «Владимир Соловьёв и поэты Серебряного века» (г. Иваново, 24–25 ноября 2011). – Иваново : ИГЭУ, 2011. – С. 37–39.
 21. Блискавицкий, А.А. Философско-эстетические основы русского символизма / А.А. Блискавицкий // Вестник славянских культур. – 2011. – № 1. – С. 31–43.
 22. Блискавицкий, А.А. Эпистемологический контекст в русском символизме (на примере эстетики Вячеслава Иванова) / А.А. Блискавицкий // Философия

- и культура. – 2011. – № 6 – С.162–169.
23. Блискавицкий, А.А. Феномен Красоты и категория безобразного в эстетике Вячеслава Иванова / А.А. Блискавицкий // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 5 / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред.: В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская. М.: ИФ РАН, 2012. – С. 40–53.
 24. Блок, А.А. О современном состоянии русского символизма / А.А. Блок // Блок А.А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. – Л. : Худож. литература, 1982. – 464 с.
 25. Богомолов, Н.А. Сопряжение далековатых. О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче / Н.А. Богомолов. – М. : Изд-во Кулагиной; INTRADA, 2011. – 342 с.
 26. Борисова, Л.М. Трагедии Вячеслава Иванова в отношении к символистской теории жизнетворчества / Л.М. Борисова // Русская литература. – 2000. – № 1. – С. 63–77.
 27. Бройтман, С.Н. Образные языки в поэтике Вячеслава Иванова / С.Н. Бройтман // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения: Материалы конф., 25–27 мая 2000 г. – М. : Наука, 2002. – С. 88–95.
 28. Булгаков, С.Н. Трагедия философии / С.Н. Булгаков // Булгаков С.Н. Сочинения : в 2 т. Т. 1. – М. : Наука, 1993. – С. 311–517.
 29. Булгаков, С.Н. Философия хозяйства / С.Н. Булгаков. – М. : Наука, 1990. – 412 с.
 30. Бычков, В. Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. – М.: Изд-во МБА, 2010. – С. 388–398.
 31. Бычков, В.В. Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века. / В.В. Бычков. (автор проекта) – М. : РОССПЭН, 2003. – 607 с.
 32. Бычков, В.В. Русская теургическая эстетика / В.В. Бычков. – М. : Ладомир, 2007. – 743 с.
 33. Бычков, В.В. Эстетика Владимира Соловьёва как актуальная парадигма /

- В.В. Бычков // История философии. – Вып. 4. – М. : ИФ РАН, 1999. – С. 3–43.
34. Бычков, В.В. Эстетические пророчества русского символизма / В.В. Бычков // Полигнозис. – 1999. – № 1. – С. 83–104.
35. Вестбрук, Ф. Вяч. Иванов о возникновении греческой трагедии и филологические дискуссии начала XX века // Вяч. Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. – СПб. : Изд-во Пушкинского Дома, 2010. – Вып. 1. – С. 345–353.
36. Вестбрук, Ф. Дионис и дионисийская трагедия : Вячеслав Иванов. Филологические и философские идеи о дионисийстве / Ф. Вестбрук. – Munchen : Verlag Otto Sagner, 2009. – 314 с.
37. Вестбрук, Ф. Вячеслав Иванов и «новая мифология» / Ф. Вестбрук // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб. : Филологич. ф-т СПбГУ, 2006. – С. 22–34.
38. Гайденко, П.П. Владимир Соловьёв и философия Серебряного века / П.П. Гайденко. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 468 с.
39. Геллер, Л. Синтетизм Вячеслава Иванова / Геллер Л. // Слово мера мира. – М. : МИК, 1994. – С. 175–197.
40. Гоготишвили, Л.А. Непрямое говорение / Л.А. Гоготишвили. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 720 с.
41. Гревцев, М.С. Повторы как средство организации текста в стихотворениях Вячеслава Иванова / М.С. Гревцев // Принципы и методы исследования в филологии: конец XX века : Науч.-метод. семинар «Textus». – СПб.; Ставрополь, 2001. – Вып. 6. – С. 254–255.
42. Грек, А.Г. Красота мира в «Кормчих звёздах Вячеслава Иванова / А.Г. Грек // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного / Рос. акад. наук. Ин-т языкознания. – М. : Индрик, 2004. – С. 321–334.
43. Грек, А.Г. О пушкинских цитатах в стихотворении Вяч. Иванова «Медный

- всадник» / А.Г. Грек // Пушкин и поэтический язык XX века. – М., 1999. – С. 226–234.
44. Грек, А.Г. Поэтический язык Вячеслава Иванова : дис. ... докт. филол. наук : 10.02.01. / Антонина Григорьевна Грек. – М., 2004. – 550 с.
45. Грек, А.Г. Пространство жизни и смерти в двух циклах стихов Вячеслава Иванова / А.Г. Грек // Логический анализ языка: Языки пространств. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 391–399.
46. Громов, М.Н. Софийные мотивы в творчестве Вяч. Иванова / М.Н. Громов // Вячеслав Иванов – творчество и судьба. Сборник под ред. Е.А. Тахо-Годи и др. – М. : Наука, 2002. – С. 25 – 30.
47. Гурко, В.В. «Синтез всех на свете противоположностей»: (Концепции творческой личности и теория «соборности» Вяч. Иванова) / В.В. Гурко // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкульт. коммуникация. – 1999. – № 4. – С. 38–48.
48. Дорский, А.Ю. Достоевский как трагик: версия Вяч. Иванова / А.Ю. Дорский // Достоевский. Материалы и исследования. – Т. 16. – СПб.: ИРЛИ РАН, 2001. – С. 232–244.
49. Дорский, А.Ю. Трагическое в эстетике Вячеслава Иванова: Автореф. ... канд. философ. наук: 09.00.04 / А.Ю. Дорский. – СПб., 1997. – 17 с.
50. Дорский, А.Ю. Эстетика богочеловеческого диалога в творческом наследии Вяч. Иванова. Диалог в образовании / А.Ю. Дорский // Сб. материалов конф. Серия “Symposium”, вып. 22. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. [Электронный ресурс] – URL: http://anthropology.ru/ru/texts/dorsky/educdial_06.html.
51. Елшина, Т.А. Крушение или кризис?: (А. Блок и Вяч. Иванов о проблеме гуманизма в культуре Серебряного века) / Т.А. Елшина // Актуальные проблемы мировой культуры XX столетия. – Кострома : Изд-во КГТУ, 1999. – С. 44–51.
52. Епишева, О.В. Лунные мотивы в лирике К. Бальмонта и Вяч. Иванова:

- особенности фонетического строя стихотворений / О.В. Епишева // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. – Санкт-Петербург, 2010. – Вып. 1. – С. 73-83.
53. Ермилова, Е.В. Теория и образный мир русского символизма / Е.В. Ермилова ; отв. ред. С.Г. Бочаров ; АН СССР , Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М. : Наука, 1989. – 174 с.
54. Желудкова, В.И. Феномен хора в культурологической концепции Вячеслава Иванова / В.И. Желудкова // Актуальные проблемы общества : философия. Психология. Культура. – Саранск, 1998. – С. 87–91.
55. Жукоцкая, З.Р. Дионисийский феномен в творчестве Ницше и Вячеслава Иванова // София. 2001. Вып. 2–3. [Электронный ресурс]
<http://virlib.eunnet.net/sofia/02-3-2000/text/0208.htm> (дата обращения 14.12.2012).
56. Жукоцкая, З.Р. Искусство русских символистов культурологический анализ / З.Р. Жукоцкая // Вестник Тюменского гос. универ. – 2007. – № 1. – С. 9–21.
57. Жукоцкий, В.Д. Шеллинг и русский символизм / В.Д. Жукоцкий, З.Р. Жукоцкая // Вестник ТюмГУ. – 2004. – № 1. – С. 23–39.
58. Захаров, Е.Е. Достоевский и роман-трагедия в контексте философско-эстетических взглядов Вяч. И. Иванова / Е.Е. Захаров // Филологические этюды. – Саратов: СГУ, 1998. – Вып. 1. – С. 79–82.
59. Зелинский, Ф.Ф. Вячеслав Иванов / Ф.Ф. Зелинский // Русская литература XX века / Под ред. С.А. Венгерова. Кн. VIII. – М. : Мир, 1917. – С.109.
60. Зенкин, К.В Музыка в философско-эстетических воззрениях Вяч.И. Иванова. Прогнозы и реальность / К.В Зенкин, К.А. Жабинский // Музыка в пространстве культуры. – Ростов н/Д, 2001. – Вып. 1. – С. 29–36.
61. Зубарев, Л. Метаморфозы теории «хорового действия» Вячеслава Иванова после революции / Л. Зубарев // Русская филология. – Тарту, 1998. – Вып. 9. – С. 140–147.
62. Иванов, Вяч.И. Вагнер и дионисово действие / В.И. Иванов // Иванов В.И.

- Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – С. 83–85.
63. Иванов, Вяч.И. Взгляд Скрябина на искусство / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 3. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. – С. 171–189.
64. Иванов, Вяч.И. Два маяка / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т.4. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. – С. 330.
65. Иванов, Вяч.И. Две стихии в современном символизме / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – С. 536–561.
66. Иванов, Вяч.И. Дионис и прадионисийство. – СПб. : Алетейя, 1994. – 342 с.
67. Иванов, Вяч.И. Заветы символизма / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – С. 588–603.
68. Иванов, Вяч.И. К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия / В.И. Иванов // Русская литература. – 2006. – № 2. – С. 189–197.
69. Иванов, Вяч.И. Копье Афины/В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. – С. 727–733.
70. Иванов, Вяч.И. Легион и соборность / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 3. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. – С. 253–261.
71. Иванов, Вяч.И. Мысли о поэзии / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 3. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – С. 650–672.
72. Иванов, Вяч.И. Национальное и вселенское в творчестве Скрябина. (Скрябин как национальный композитор) / В.И. Иванов // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. – Л. : Наука, 1985. – С. 96–115.

73. Иванов, Вяч.И. Наш язык / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 4. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – С. 673–680.
74. Иванов, Вяч.И. Ницше и Дионис / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – С. 715–726.
75. Иванов, Вяч.И. О границах искусства / Иванов В.И. // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – С. 627–651.
76. Иванов, Вяч.И. Повесть о Светомире Царевиче / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – С. 255–277.
77. Иванов, Вяч.И. Поэт и чернь / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – С. 709–714.
78. Иванов, Вяч.И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – С. 86–104.
79. Иванов, Вяч.И. Прозрачность, II / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. – С. 735–819.
80. Иванов, Вяч.И. Символизм / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – С. 652–669.
81. Иванов, Вяч.И. Символика эстетических начал / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – С. 823–830.
82. Иванов, Вяч.И. Спорады / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 3. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – С. 111–135.
83. Иванов, Вяч.И. Чурлянис и проблема синтеза искусств / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т.3. – Брюссель: Foyer Oriental

- Chrétien, 1979. – С. 147–170.
84. Иванов, Вяч.И. Эстетическая норма театра / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. – С. 205–214.
85. Иванов, Вяч.И. Кризис индивидуализма / В.И. Иванов // Иванов В.И. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – С. 831–840.
86. Йованович, М. Вячеслав Иванов и Бахтин / М. Йованович // Vjačeslav Ivanov : Russ. Dichter - europ. Kulturphilosoph. Beiträge des IV. Internationalen Vjaceslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4–10 September 1989. Heidelberg, 1993. – С. 223–239.
87. Искржицкая, И.Ю. Концепция славянской культуры в творчестве Вяч. Иванова / И.Ю. Искржицкая // Литература, культура и фольклор славянских народов : XIII Междунар. съезд славистов (Любляна, авг. 2003). –М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 222– 229.
88. Казарян, А.Т. Иванов и Хайдеггер об истоках кризиса современной культуры // Философия и современные проблемы гуманитарного знания / Сост. и ред. О.В. Марченко. – М. : Мир книги, 2000. – Вып. 2. – С. 104–123.
89. Капцев, В. «Античные» трагедии Вяч. Иванова и Ин. Анненского как элемент единой эстетической системы / В. Капцев // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: (Пробл. теорет. и ист. поэтики): материалы междунар. науч. конф., 14 – 16 апр. 1999 г., Гродно: в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т им. Янки Купалы; Гродно: ГрГУ, 2000. – Ч. 1. – С. 239–243.
90. Китами, С. Обоснование А. Белым и Вяч. Ивановым концепции «символа» / С. Китами, Н. Какинума // Русская культура на пороге нового века. – Саппоро, 2001. – С. 233–258.
91. Ключ, Э. Ницше в России. Революция морального сознания / Э. Ключ. – СПб. : Академический проект, 1999. [Электронный ресурс]

- <http://www.nietzsche.ru/around/russia/klust/?curPos=9> (дата обращения 14.12.2012).
92. Колобаева, Л.А. Русский символизм / Л.А. Колобаева. – М. : Изд-во Моск. универ., 2000. – 294 с.
 93. Кондаков И., Корж Ю. Рихард Вагнер в русской культуре Серебряного века / И. Кондаков, Ю. Корж // ОНС : Обществ. науки и современность. – 1996. – № 1. – С. 159–170.
 94. Королева, Н.Р. Дионисийские мотивы в дифирамбах Ф. Ницше и В. Иванова / Н.Р. Королева // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. – Смоленск, 2004. – Ч. 1. – С. 133–137.
 95. Котрелев, Н.В. «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова (из материалов к комментарию на корпус лирики) / Н.В. Котрелев // Вячеслав Иванов – творчество и судьба. Сборник под ред. Е.А. Тахо-Годи и др. – М. : Наука, 2002. – С. 7–18.
 96. Кравченко, В.В. Владимир Соловьёв и София / В.В. Кравченко. – М. : Аграф, 2006. – 384 с.
 97. Креацца, Д.К. Тема греха и раскаяния в произведениях Вячеслава Иванова / Д.К. Креацца // *Studia slavica Academiae scientiarum Hungaricae*. Budapest, 1996. – Т. 41. – С. 133–139.
 98. Крючкова, В.А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870-е – 1900-е годы / В.А. Крючкова. – М. : Изобр. искусство, 1994. – 272 с.
 99. Кузнецов, В.А. «Иератический язык» Вяч. Иванова: Литературные истоки / В.А. Кузнецов // *Ars philologiae* СПбГУ ; под ред. П.Е. Бухаркина. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1997. – С. 288–311.
 100. Кузнецов, В.Н. Немецкая классическая философия / В.Н. Кузнецов. – М. : Высшая школа, 2003. – 438 с.
 101. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев // Из ранних произведений. – М. : Правда, 1990. – 655 с.

102. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.
103. Магомедова, Д.М. Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова / Д.М. Магомедова // Вячеслав Иванов: материалы и исслед. / РАН. ИМЛИ; ред.: В.А. Келдыш, И.В. Корецкая. – М. : Наследие, 1996. – С. 297–304.
104. Мазаев, А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / А.И. Мазаев ; РАН, Рос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – М. : Наука, 1992. – 324 с.
105. Малларме, С. Сочинения в стихах и прозе / С. Малларме. – М. : Радуга, 1995. – 566 с.
106. Маньковская, Н.Б. Эстетическое кредо французского символизма / Н.Б. Маньковская // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 5 / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред.: В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская. – М. : ИФ РАН, 2010. – С. 20–39.
107. Масленников, И.О. Культура и символ в философии Вячеслава Иванова / И.О. Масленников // На старте тысячелетия: сборник статей, посвящённый 75-летию Б.С. Грязнова. – Обнинск : ИАТЭ, 2005. – С. 17–32.
108. Машбиц-Веров, И.М. Русский символизм и путь Александра Блока / И.М. Машбиц-Веров. – Куйбышев : Куйбышевское книжное изд-во, 1969. – 348 с.
109. Микушевич, В.Б. Инобытие и форма в эстетике позднего Вячеслава Иванова / В.Б. Микушевич // Вячеслав Иванов: Материалы и исслед. / РАН. ИМЛИ; ред. В.А. Келдыш, И.В. Корецкая. – М. : Наследие, 1996. – С. 305–318.
110. Минералова, И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма / И.Г. Минералова. – М. : Флинта, Наука, 2008. – 272 с.
111. Минералова, И.Г. Русская литература Серебряного века: Поэтика символизма. – М.: Изд-во Лит. ин-та им. А.М. Горького, 1999. – 200 с.
112. Минц, З.Г. Блок и русский символизм / З.Г. Минц // Избранные труды : в 3 кн. – СПб. : Искусство, 1999.

113. Неретина, С.С. Возможности понимания / С.С. Неретина // Антология средневековой мысли. Теология и философия европейского средневековья: в 2 т. Т. 1 / Под ред. С.С. Неретиной. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 5–18.
114. Неретина, С.С. Опыт словаря средневековой культуры // Благо и истина: классические и неклассические регулятивы / С.С. Неретина. – М. : ИФРАН, 1998. – С. 96–158.
115. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру / Ф. Ницше. – СПб. : Азбука, 2000. – 235 с.
116. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Ницше Ф Сочинения : в 2 т. Т 1. – М. : Мысль, 1990. – С. 47–157.
117. Новикова, М.П. Религиозное искусство как основа человеческой духовности в философии Вячеслава Иванова / М.П. Новикова // Взаимоотношение государства, науки и религии. – Владимир: Изд-во Владимирского гос. ун-та, 2000. – С. 91–93.
118. Обломиевский, Д. Французский символизм / Д. Обломиевский. – М. : Наука, 1973. – 211 с.
119. Павлова, Л.В. Тема «Слово» в поэзии Вячеслава Иванова: Статья первая: Слово на престоле (интерпретация темы в русле христианской традиции) / Л.В. Павлова // Смоленские говоры – литературный язык – культура. – Смоленск, 2003. – С. 263–272.
120. Павлова, О.А. Сакральная игра как путь к «вселенской соборности» в театрально-мистической утопии Вяч. Иванова / О.А. Павлова // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов. – Волгоград : Изд-во Волгоград. гос. ун-та., 2007. – Т. 2. – С. 58–63.
121. Пайман, А. История русского символизма / А. Пайман ; авторизованный перевод с англ. В.В. Исаакович. – М. : Республика, 2000. – 415 с.
122. Паперно, И. О природе поэтического слова: Богословские источники спора Мандельштама с символизмом / И. Паперно // Лит. обозрение. – 1991. – № 1. – С. 29– 36.

123. Покорская, Е. Проблема художественного претворения реальности в эстетике и драматургии Вячеслава Иванова / Е. Покорская // *Метаморфозы артистизма*. – М., 1997. – С. 108–125.
124. Поспелова, Н.И. Скрябин и Вячеслав Иванов / Н.И. Поспелова // *Музыкальная жизнь*. – 1990. – № 4. – С.23–24.
125. *Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора* / Под ред. Г.К. Косикова. – М. : МГУ, 1993. – 512 с.
126. Прокопова, О.А. Героико-титанический миф в эстетике Д.С. Мережковского и Вяч.И. Иванова / О.А. Прокопова // *Русская философия и православие в контексте мировой культуры*. – Краснодар, 2005. – С. 245–250.
127. Прокофьева, В.Ю. «Зеркальная» метафора в поэзии Вяч. Иванова / В.Ю. Прокофьева // *Научные труды молодых ученых ОГПИ*. – Оренбург, 1996. – С. 76–86.
128. Прокофьева, В.Ю. Лексическая разработка мифологизированных понятий «статика» и «динамика» на основе «культурных концептов» в эстетике Вяч. Иванова / В.Ю. Прокофьева // *Науч. тр. молодых ученых ОГПИ*. – Оренбург: Оренбург. гос. пед. ин-т., 1995. – С. 34–39.
129. Пумпянский, Л.В. О поэзии В. Иванова: Мотив гарантий / Л.В. Пумпянский // *Классическая традиция: Собр. тр. по истории русской лит.* – М. : Яз. русской культуры, 2000. – С. 538–540.
130. Пургин, С.П. *Философия в круге Слова: Вячеслав Иванов* / С.П. Пургин. – Екатеринбург : Сфера, 1997. – 110 с.
131. Пурин, А. Недоумение и тоска // *Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сб. научн. трудов*. – СПб.: Арсис, 1996. – С. 118–129.
132. Рембо, А. *Поэтические произведения в стихах и прозе* / А. Рембо. – М. : Радуга, 1988. – 544 с.
133. Рицци, Д. Рихард Вагнер в русском символизме / Д. Рицци // *Серебряный век в России*. – М. : Радикс, 1993. – С. 117–136.
134. Сабанеев, Л. А.Н. Скрябин / Л. Сабанеев. – М. : Государственное

- издательство, 1923. – 201 с.
135. Сабанеев, Л. Воспоминания о Скрябине / Л. Сабанеев. – М. : Классика-XXI, 2000. – 400 с.
 136. Садовская, Л.Б. Язык символа в контексте идеи реалистического искусства Вяч. Иванова / Л.Б. Садовская // Язык и социум : Материалы междунар. науч. конф.: в 2 ч. Ч. 2. Мн: БГУ, 2003. – С. 68–71.
 137. Самохвалова, В.И. Безобразное: размышления о его природе, сущности и месте в мире (К феноменологии, метафизике, методологии понимания). / В.И. Самохвалова – М.: «Брис – М», 2012. – 592 с.
 138. Самохвалова, В.И. О метафизике безобразного / В.И. Самохвалова // Полигнозис. – 2009 – № 3. – С. 97–111.
 139. Сарычев, В.А. Эстетика русского модернизма. Проблема «жизнетворчества» / В.А. Сарычев. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. – 318 с.
 140. Семушкин, А.В. Эстетика архаизирующего модернизма Вяч. Иванова / А.В. Семушкин // Русская философия: многообразие в единстве : материалы VII Рос. симпоз. историков рус. философии (Москва, 14–17 ноября 2001 г.). – М. : ЭкоПресс, 2001. – С. 186–190.
 141. Сиклари, Дж. У истоков русского символизма / Дж. Сиклари // Из истории русской эстетической мысли. – СПб. : Образование, 1993. – С. 117–130.
 142. Силард, Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма / Л. Силард // Герметизм и герменевтика. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – С. 54–101.
 143. Силард, Л. Заметки к учению Вяч. Иванова о катарсисе / Л. Силард // Герметизм и герменевтика. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – С. 148–161.
 144. Силард, Л. К проблеме «теургического постулата» / Л. Силард // Герметизм и герменевтика. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – С. 102–135.
 145. Синеокая, Ю.В. Восприятие Ницше в России: основные этапы, тенденции, значение/ Ю.В. Синеокая // Фридрих Ницше и философия в России / Под

- ред. Н.В. Мотрошиловой и Ю.В. Синеокой. – СПб.: РХГИ, 1999. – С. 7–37.
146. Синеокая, Ю.В. Три образа Ницше в русской культуре / Ю.В. Синеокая. – М.: ИФРАН, 2008. – 197 с.
147. Смирнова, А.И. Концепция мифопоэтического в эстетической мысли Серебряного века / А.И. Смирнова // Вестн. Волгоград. гос. ун-та . Сер. 8. Литературоведение. Журналистика. – Волгоград, 2002. – Вып. 2. – С. 100–105.
148. Соловьёв, В.С. Поэзия Ф.И. Тютчева / В.С Соловьёв // Соловьёв В.С. Литературная критика. – М.: Современник, 1990. – С. 105–393.
149. Соловьёв, В.С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина / В.С. Соловьёв // Соловьёв В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М. : Книга, 1990. – С. 223–405.
150. Соловьёв, В.С. Литературная критика / В.С. Соловьёв. – М. : Современник, 1990. – 424 с.
151. Соловьёв, В.С. Три силы / В.С. Соловьёв // Соловьёв В.С. Сочинения : в 2 т. Т. 1. – М. : Правда, 1989. – С. 19–31.
152. Соловьёв, В.С. Идея человечества у Августа Конта / В.С. Соловьёв // Соловьёв В.С. Сочинения : в 2 т. – М. : Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 562–581.
153. Соловьёв, В.С. Критика отвлеченных начал / В.С. Соловьёв // Соловьёв В.С. Сочинения : в 2 т. Т. 1. – М. : Мысль, 1990. – С. 581–756.
154. Соловьёв, В.С. Россия и Вселенская церковь / В.С Соловьёв; пер. с фр. Г.А. Рачинского. – М. : Фабула, 1991. – 448 с.
155. Соловьёв, В.С. Чтения о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма / В.С. Соловьёв. – СПб. : Худож. лит., 1994. – 528 с.
156. Стахорский, С.В. Концепция творчества в эстетической мысли русского зарубежья: (На материале статей Вяч. Иванова 30-х и 40-х гг.) / С.В. Стахорский // Культурное наследие российской эмиграции, 1917–1940 : в 2 кн. . Кн. 2. – М. : Наследие, 1994. – С. 298–307.
157. Стахорский, С.В. Русская театральная утопия начала XX века : автореф. дис.

- ... д-ра искусствоведения: 17.00.01 / Сергей Всеволодович Стахорский. – М., 1993. – 45 с.
158. Степанова, Г.А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова / Г.А. Степанова. – М. : ГИТИС, 2005. – 140 с.
159. Сычева, С.Г. Тема Диониса в творчестве Вячеслава Иванова / С.Г. Сычева // Ф. Ницше и русская философия. – Екатеринбург : Изд-во Уральского универ., 2000. – С. 158–169.
160. Тамарченко, Н.Д. Автор и мир героя у М.М. Бахтина, Вяч. Иванова и Фр. Ницше / Н.Д. Тамарченко // Дергачевские чтения – 2000 : Рус. лит.: нац. развитие и регион. особенности: материалы междунар. науч. конф., 10–11 окт. 2000 г. – Екатеринбург : Изд-во Уральского универ., 2001. – Ч. 2. – С. 315–319.
161. Топоров, В.Н. Миф о Тантале: (Об одной поздней версии – трагедия Вяч. Иванова) / В.Н. Топоров // Палеобалканистика и античность. – М. : Наука, 1989. – С. 61–110.
162. Тугаринова, Н.С. Теория трагического Вячеслава Иванова / Н.С. Тугаринова // Традиции русской классики XX века и современность : материалы науч. конф. МГУ, нояб. 2002 г. – М. : Изд-во МГУ, 2002. – С. 109–113.
163. Федотова, С.В. Антропологический принцип в эстетике Вяч. Иванова и М. Бахтина / С.В. Федотова // Русская литература XX века: онтология и поэтика. – Тамбов : Изд-во ТГУ, 2005. – С. 150–155.
164. Федотова, С.В. Мифопоэтика Вячеслава Иванова: теоретический аспект / С.В. Федотова // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов. – Волгоград, 2005. – С. 683–688.
165. Флоренский, П.А. Столп и утверждение истины : в 2-х т. Т. 2 / П.А. Флоренский. – М.: Правда, 1990. – 839 с.
166. Фотиев, К. Сакральный язык в поэзии Вячеслава Иванова / К. Фотиев // Vjačeslav Ivanov : Russ. Dichter - europ. Kulturphilosoph. Beiträge des IV. Internationalen Vjaceslav-Ivanov-Symposiums, Heidelberg, 4–10 September

1989. Heidelberg, 1993. –С. 106–112.
167. Фридлиндер, Г.М. Достоевский и Вячеслав Иванов / Г.М. Фридлиндер // Достоевский : Материалы и исслед ; гл.ред. Г.М Фридлиндер. – СПб. : Наука, 1994. – Т. 11. – С. 132–144.
168. Фридман, И.Н. Эстетика. Катартика. Теургия: «Теургический проект» в философии искусства Вл. Соловьёва, Вяч. Иванова, А.Ф. Лосева / И.Н. Фридман // Начала : Религ.-филос. журн. – 1994. – № 1. – С. 139–176.
169. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм / А. Ханзен-Лёве ; перевод: С. Бромерло, А.Ц. Масевич, А.Е. Барзах. – СПб. : Академический проект, 1999. – 512 с.
170. Хохлова, И.А. Гносеологическое обоснование теории культуры в эстетике Вяч. Иванова / И.А. Хохлова // Взаимодействие эстетики, искусствознания и художественной критики / АН СССР, Институт философии. – М., 1987. – С. 46–58.
171. Хрусталёва, А.В. Концепции символа и символического у В. Иванова и М. Гершензона / А.В. Хрусталёва // Информационное поле современной России: практики и эффекты. – Казань : Изд-во Казан. гос. ун-та, 2006. – С. 147–158.
172. Целиков, В. Проблема культуры в творчестве В.И. Иванова / В. Целиков // Социально-культурный контекст искусства : историко-теоретический анализ. – М. : ИФ АН СССР, 1987. – С. 162–179.
173. Цимборска-Лебода, М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова: На пути к философии любви / М. Цимборска-Лебода. – Томск, М. : Водолей Publishers, 2004. – 256 с.
174. Цимборска-Лебода, М. Мифологема души и метафора телесности в поэзии Вяч. Иванова / М. Цимборска-Лебода // Вяч. Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. – СПб. : Изд-во Пушкинского Дома, 2010. – Вып. 1. – С. 242–260.
175. Чех, А. Символ и миф: к проблеме генезиса / А. Чех // Образ человека в

- картине мира. – Новосибирск : Новосиб. книжное изд-во, 2003. – С. 58–66.
176. Шапошников, Л.Е. Философия соборности: Очерки русского самосознания / Л.Е. Шапошников. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1996. – 200 с.
177. Шеллинг, Ф.В.Й. Историко-критическое введение в философию мифологии / Ф.В.Й. Шеллинг // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения : в 2 т. Т. 2. – М. : Мысль, 1989. – С. 160–374.
178. Шеллинг, Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма / Ф.В.Й. Шеллинг // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения : в 2 т. Т. 1. – М. : Мысль, 1987. – С. 227–489.
179. Шеллинг, Ф.В.Й. Философия искусства / Ф.В.Й. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
180. Шестов, Л. Вячеслав Великолепный / Л. Шестов // Шестов Л. Сочинения : в 2 т. Т. 2. – М. : Наука, 1993. – С. 243–244.
181. Шлецер, Б.Ф. О Предварительном Действии / Б.Ф. Шлецер // Русские пропилеи. Материалы по истории русской музыки и литературы: в 6 т. Т. 6. Ч. 2. – М. : Изд. Сабашниковых, 1919. – С. 99–119.
182. Эткинд, Е. Вячеслав Иванов и вопросы поэтики: 1920-е годы // *Un maître de sagesse au XX siècle : Vjaceslav Ivanov et son temps*. Paris, 1994. – С. 141–154. (Cahiers du monde russe; Vol. 35, № 1–2).
183. Bird, R. *The Russian Prospero The Creative Universe of Viacheslav Ivanov*. – Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2006. – 310 p.
184. Claudel, P. *Art Poétique* / P. Claudel. – Paris: Mercvire de France, 1913. – 224 p.
185. Fieguth, R. К вопросу о категории «возвышенного» у Вячеслава Иванова // *Un maître de sagesse au XX siècle : Vjaceslav Ivanov et son temps*. – Paris, 1994. – С. 155–170. (Cahiers du monde russe; Vol. 35, № 1–2).
186. Malcovati, F. *Vjaceslav Ivanov, estetica e filosofia* – Pavia: La Nuova Italia, 1999. – 99 p.
187. West, J. *Russian symbolism. A study of Vyacheslav Ivanov and Russian symbolist aesthetic*. – London: Methuen, 1970. – 250 p.