

# Николай А. Хренов

---

## Культурологический смысл символизма как художественного направления рубежа XIX–XX веков

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 1, 391-399

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA  
ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ  
ТОМ I

---

Николай А. Хренов

Государственный институт искусствознания, Москва

Культурологический смысл символизма  
как художественного направления рубежа XIX–XX веков

Символизм как художественное направление в истории искусства особенно близок как русским, так и полякам. Иногда его называют „не-оромантизмом”, а романтическая интонация в польском искусстве постоянно сохраняется. Как утверждает автор исследования *Три лика польского модерна* Л. Тананаева (а в ее книге превосходно анализируется творчество С. Высьпянского, Ю. Мехоффера, Я. Мальчевского), для Польши романтизм – незавершенная эпоха.<sup>1</sup> Но эта традиция остается весьма активной и для русского искусства.

В нашей науке об искусстве имел место целый период, когда о символизме и о Серебряном веке вообще не размышляли или размышляли поверхностно, оглядываясь на идеологические установки. Тогда господствовало функциональное отношение к искусству. Более или менее глубокое осмысление символизма началось в эпоху „оттепели”, когда в России снова возрождается романтическая традиция. Но по-настоящему глубокое проникновение в смысл символизма началось ближе к концу XX века. Возникшая

в это время смута как следствие надлома большевистской империи напомнила смуту, что имела место в конце XIX и в начале XX века. Имея в виду эту созвучность, П. Гайденко пишет: „Русская смута, начавшаяся, вероятно, еще до первой революции, где-то в последнее десятилетие XIX столетия, судя по всему, еще не закончилась, и конец XX века в России возвращается к его началу”.<sup>2</sup> Приходится констатировать: мы не так далеко ушли от времени символизма. Действительно, и тогда, и позднее происходило то, что можно назвать надломом, а затем и распадом империи. В последний раз речь идет о большевистской империи.

Известно, что искусство не расцветает в благополучные эпохи, что его подьему сопутствует разложение государств. Ж. –Ж. Руссо напомнил: как только в Египте родились философия и изящные искусства, он был завоеван греками, римлянами и арабами и т.д. Та же судьба, по мнению Руссо, постигла и Грецию. Но этого не избежал и Рим. „Наконец, – пишет он – эта столица мира, поработившая столько народов,

---

<sup>1</sup> Тананаева (2006: 52).

<sup>2</sup> Гайденко (2001: 8).

сама впадает в порабощение и погибает накануне дня, когда один из ее граждан был признан законодателем изящного вкуса”.<sup>3</sup>

Эту мысль символисты могли обнаружить у своего кумира Ф. Ницше. Именно Ф. Ницше формулировал: „Культура обязана высшими своими плодами политически ослабленным эпохам”.<sup>4</sup> Но именно такой и была эпоха „цветущей сложности” русской культуры рубежа веков. Культура Серебряного века цвела в ситуации надлома и разложения империи.

Период реабилитации символизма развернулся в эпоху „оттепели” как признака надлома уже большевистской империи. Как известно, эта эпоха началась с середины 50-х годов. Любопытно, что время символизма тоже воспринималось „оттепелью”. Д. Мережковский в статье „О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” писал: „Мы живем в странное время, похожее на оттепель”.<sup>5</sup> Удивительное совпадение в восприятии эпох.

Время и первой, и второй „оттепели” – это время того, что можно даже назвать „ренессансом” искусства. Применительно к началу русского XX века это утверждение справедливо. П. Гайденко пишет: в культуре русского Серебряного века многое напоминает происходящее в европейском XV и XVII веках.<sup>6</sup> Но, может быть, это только нам сегодня так кажется? Нет, „ренессансом” начало XX века воспринималось, в том числе, и самими символистами, например, В. Брюсовым и Д. Мережковским. Правда, для них славянский Ренессанс – не просто повторение западного Ренессанса. Н. Бердяев пишет: „Если эпоха Возрождения была возвратом к жизни земной, то наша эпоха есть начало возрождения религиозного смысла жизни, соединения правды язычества с правдой христианства, начало новой эры, связанной с динамическим переворотом в мистической основе мира”.<sup>7</sup> Действительно, славянский Ренессанс, началом и выражением которого Д. Мережковский считал символизм, был в то же время и религиозным Ренессансом.

Немаловажный момент, связанный с символизмом, – переходность эпохи. Надлом империи

способствовал нарушению преемственности культуры. Это проявилось в том, что символизм отрицает непосредственно предшествующую культуру и реабилитирует ту, что составляла ее подпочву, то, что было вытеснено из культуры, пребывая на положении маргинальных явлений. Жесткая просветительская традиция многое вытеснила в подсознание. Символизм радикально переосмысляет такую установку. Например, он проявлял интерес к архаике, к религиозному подполью, о чем превосходно пишет А. Эткинд в исследовании *Хлыст*.<sup>8</sup>

Символизм иллюстрирует известное положение представителей русской „формальной” школы о том, что в истории литературы постоянно происходит чередование официальных и неофициальных пластов. Символизм демонстрирует отрицание официальных, а точнее, уже ставших традиционными пластов и прорыв бессознательного в культуре в сознание. Наверное, именно это обстоятельство и позволяет видеть в символизме истоки искусства XX века, что не удивительно, ведь сам символизм – продолжение традиции романтизма. А по поводу значения романтизма для искусства XX века Х. Зедльмайр сказал так: „... Многие течения современного искусства XX века оказываются последними и самыми решительными отпрысками романтического рода”.<sup>9</sup>

Что нового внесли символисты в историю искусства? Какие аспекты их творчества свидетельствуют о новых эстетических открытиях? В чем состоит смысл этих открытий, и являются ли они, действительно, открытиями? И вообще, что сегодня из их наследия продолжает быть актуальным? Попробуем ответить на эти вопросы.

1. Раз оттепель всегда означает активность молодых, то дух молодости не мог не проявиться и в символизме. В эстетике символизма ощущается болезненное переживание разрыва межпоколенной преемственности, и необходимости в таком разрыве, что на предыдущих этапах истории не имело такого значения. Распад империи означает распад связей между поколениями вплоть до противопоставления. Новое поколение подчеркивает свою непохожесть на предшествующее. В России так было в 60-е годы XX века. Так было и в 60-е годы XIX века.

<sup>3</sup> Руссо (1961: 48).

<sup>4</sup> Ясперс (2004: 363).

<sup>5</sup> Мережковский (1994: 137).

<sup>6</sup> Гайденко (2001: 325).

<sup>7</sup> Бердяев (1999: 38).

<sup>8</sup> Эткинд (1998: 156).

<sup>9</sup> Зедльмайр (1999: 163).

Но в еще большей степени это расхождение между поколениями бросается в глаза на рубеже XIX–XX веков. В 1914 году В. Хлебников пишет статью, в которой выводит „закон” о смене поколений.<sup>10</sup> Его смысл в циклической схеме расхождений между поколениями в истории. То, что предыдущее поколение оценивало плюсом, новое поколение начинает воспринимать со знаком минус. У А. Белого проблематика смены поколений подается как решающая в возникновении символизма. У него символисты – новое поколение, отважившееся сказать XIX веку решительное „нет”. Этот век он отождествляет с „отцами”. Он пишет: „наше «нет» брошено на рубеже двух столетий – отцам”.<sup>11</sup>

Первоначально солидарность тех, кого будут называть „символистами” потенциальна. Они еще находятся в подполье („В начале столетия выползаем на свет; завязываются знакомства, общение с подпольщиками, о которых вчера еще и не подозревали мы, что таились они где-то рядом”).<sup>12</sup> Будущая общность – еще в катакомбах. Слово „катакомбы” употребляет А. Белый. В статье „Крушение гуманизма” А. Блок тоже пользуется этим словом. Он пишет: „В наше катастрофическое время всякое культурное начинание приходится мыслить как катакомбу, в которой первые христиане спасали свое духовное наследие”.<sup>13</sup>

Еще немного, и символистов будут называть сектой. Однако В. Ходасевич найдет для них другое, знакомое по нигилистам XIX века, последователям Ш. Фурье понятие. Это фаланга. Как и фаланга нигилистов, фаланга символистов требовала организации. Как известно, ее жестким организатором был В. Брюсов. „Он (Брюсов – Н. Х.) основал Скорпион и Весы и самодержавно в них правил; он вел полемику, заключал союзы, объявлял войны, соединял и разъединял, мирил и ссорил”.<sup>14</sup>

Определиться в своем противостоянии старшему поколению символистов помогал Ф. Ницше, оценивающий свою эпоху как переходную, когда „значение всех вещей должно быть определено заново”.<sup>15</sup> В своем исследовании о Ф. Ниц-

ше К. Ясперс пишет: „Молодости свойственно требовать, чтобы все до основания изменилось; не замечая необходимого в реальной жизни тяжелого труда, покидая историческую основу, доверяясь абсолютному, она полагает, что нужно, воодушевившись необъятными далями созерцаемого и долженствования, коренным образом заново создать свое бытие”.<sup>16</sup> Но именно эту цель – заново создать бытие и преследовали символисты.

Символисты – подпольщики, они – из катакомб. Они – разрушители старого и строители нового. В статье 1906 года А. Блок вспоминает М. Бакунина и его знаменитый тезис: страсть к разрушению есть вместе с тем и творческая страсть.<sup>17</sup> Если этот тезис во всем своем радикализме, может быть, и нельзя приложить к деятельности символистов, зато без него едва ли удастся осмыслить опыт разбухших символистами авангардистов.

А. Белый ощущает себя борцом со старым бытом. Старый быт ассоциируется с мещанством. Но задуманная А. Белым революция быта превращается в программу разрушения, как он выражается, „тысячелетней культуры, выветрившейся в тысячелетний склероз”.<sup>18</sup> Разрыв между поколениями болезненно ощущает А. Блок, о чем свидетельствует его поэма *Возмездие*. Эпиграф к ней „Юность – это возмездие” поэт берет из драмы Г. Ибсена *Строитель Сольнес*. Его поэма навеяна смертью отца. Но семейная тема у поэта перерастает в тему смены поколений.

Распад и возрождение – две стороны одного противоречивого процесса. С возрождением ассоциируется дух молодости, устремленной в будущее. Символисты отдавали отчет в том, что их творчество – начало тех значительных процессов, которые могут получить развитие в будущем. В. Брюсов писал: „В человеке сегодняшнего дня есть проблески тех алканий и утолений, которые диким вихрем наполнит души наших грядущих братьев”.<sup>19</sup>

2. Рождение символизма можно рассматривать в контексте активизации гуманитарной стихии как сопротивления позитивистским устремлениям XIX века с его культом естествен-

<sup>10</sup> Хлебников (1986: 648).

<sup>11</sup> Белый (1989: 35).

<sup>12</sup> Белый (1989: 36).

<sup>13</sup> Блок (1962: т. 6: 111).

<sup>14</sup> Ходасевич (2008: 56).

<sup>15</sup> Ясперс (2004: 387).

<sup>16</sup> Ясперс (2004: 395).

<sup>17</sup> Блок (1962: т. 5: 35).

<sup>18</sup> Белый (1989: 436).

<sup>19</sup> Брюсов (1975: т. 7: 375).

ных наук. При этом гуманитарное начало одновременно проявилось и в философии, и в искусстве, и в поэзии, и в религии. Бурное развитие наук о природе, что получило выражение в дезантропоморфизме раннего модерна, спровоцировало осознание отчуждения от науки, способствующей скорее прогрессу цивилизации, но не человека. Можно утверждать, что символизм возникает в контексте компенсаторного механизма культуры.

Идея разрыва между поколениями переросла в идею разрыва в научных предпочтениях. Отцы боготворили Спенсера и Милля. Сыновья отвергли этих кумиров и обратились к Шопенгауэру и Ницше, к средневековым мистикам, к Упанишадам. Своего кумира они видели, прежде всего, во В. Соловьеве, а тот, как известно, отталкивался от Ф. Шеллинга. Интересна судьба А. Белого, который закончил математический факультет, ибо так требовал отец, а потом пришел к мистике. „К мистике, а затем к символизму он – пишет В. Ходасевич – пришел трудным путем примирения позитивистских тенденций XIX века с философией Владимира Соловьева”.<sup>20</sup>

В наиболее проявленном виде дезантропоморфная тенденция проявилась на Западе и отождествилась с Западом. Поэтому символизм в его русском выражении осознавал себя, в том числе, и в своей антизападной направленности. Русская национальная стихийность, вышедшая на поверхность и получившая выражение в символизме, оказалась оппозицией западному рационализму или модерну. Несмотря на свою зависимость от западного символизма, что особенно ощущается в творчестве В. Брюсова, русский символизм был глубоко самобытным и национальным явлением, возвращающим к романтической традиции.

Вместе с интересом символистов к В. Соловьеву проявился их интерес к философии Шеллинга как критика рационализма на Западе, сторонника синтеза знания и веры и реабилитации религии, статус которой в раннем модерне явно понизился. Философия Шеллинга выражает дух романтизма, а не модерна. Как считал сам Шеллинг, его предшественниками были такие мистики, как Парацельс, Беме и Сведенборг, которых в эпоху символизма стали читать вновь. Еще до символистов Шеллинг в России успел

затмить Гегеля. Философская доктрина Гегеля – доктрина имперсональная, ведь индивидуальная воля у него для истории не имеет значения. По мысли Гегеля, человек – „исчезающе малая пылинка в грандиозном движении мирового духа, использующего в качестве средства намерения и поступка индивида”.<sup>21</sup>

Что касается В. Соловьева, то он привлекал еще и тем (в том числе, и символистов), что именно у него имеет место критика имперсонализма Гегеля. Но с В. Соловьевым связано также возрождение столь популярной в эпоху символизма гностической традиции. Давая характеристику гностикам, А. Лосев пишет, что для них определяющим было напряженное и обостренное чувство личности.<sup>22</sup> Конечно, религиозный ренессанс, на фоне которого разворачивается символизм, означал возвращение, прежде всего, к христианскому персонализму с присущей ему обращенностью к личности. Не случайно еще романтики ощущали в христианстве романтическое начало. Это, кстати, повлияло на философию искусства Гегеля. Так, давая характеристику *Речам о религии* Шлейермахера, Р. Гайм пишет, что в христианстве есть романтическая сторона. „Ведь оно (христианство – Н. Х.) повсюду – пишет он – проникло и везде стало господствовать только благодаря тому, что протестовало против римского просвещения, против внешней стороны иудейской религии, против всего мирского и конечного”.<sup>23</sup>

Возвращение к персоналистскому ядру религии ставило мыслителей этой эпохи в конфликтное положение по отношению к официальной церкви. Официальное православие успело об этом персонализме забыть. Но это возрождение разворачивалось в неприемлемых для существующей церкви формах, т.е. в формах сект. Фигура В. Соловьева казалась чересчур свободомыслящей. Религиозный ренессанс эпохи возвращает к личности, в том числе, и в религиозных формах, даже если эти формы выводят за пределы официальной церкви.

Если согласиться с тем, что „цветущая сложность” культуры Серебряного века напоминает западный Ренессанс, то этот российский Ренессанс оказался реакцией на распространяющийся

<sup>20</sup> Бельгий (1989: 37).

<sup>21</sup> Гайденко (2001: 104).

<sup>22</sup> Лосев (1992: 257).

<sup>23</sup> Гайм (2006: 412).

дезантропоморфизм, о чем свидетельствовали успехи естественных наук, осваивающих мир без человека и вне человека. Дезантропоморфизм дополняет те формы социального отчуждения человека, о которых писал не только Маркс, но „философы жизни”, экзистенциалисты и т.д. Поэтому понятно, что нарушенное равновесие потребовало возвращения к человеку. Символизм оказался следующей после романтизма формой сопротивления рационалистической тенденции, ставшей с эпохи раннего модерна доминантной.

Первый раз это произошло столетие назад и проявилось в романтизме. С этим связан интерес символистов к мифу, который уже был предметом внимания романтиков и будет актуальной проблемой на протяжении всего XX века. С символистами связана реабилитация мифа, а также символических форм сознания и мышления, столь значимых для культур прошлого. Символизм не существует без активного ретроспективизма, ведь проявляя интерес к разным существовавшим в истории культурам, в особенности, к Средневековью, он пытается восстановить в правах сверхчувственную реальность, которая в эпоху секуляризации, казалось, не существует. Просветительская или классическая эстетика имеет дело исключительно с чувственной реальностью. По сути, символисты вызывают к жизни новую эстетику.

3. В период разложения империи развертывается возвращение к формам, казалось бы, ушедшим в прошлое. П. Сакулин утверждал, что у русских символистов бросается в глаза их близость не столько западному символизму (Бодлеру, Верлену, Метерлинку и т.д.), сколько западному романтизму начала XIX века (например, Новалису).<sup>24</sup>

Когда А. Блок пытается обнаружить корни символизма, он исходит из родства русского символизма с немецким романтизмом.<sup>25</sup> Каким же образом, спустя столетие, образы и идеи немецкого романтизма проявились на русской почве? По мнению А. Блока, традиции немецкого романтизма не прервались и вновь активизировались в России благодаря М. Метерлинку. У Метерлинка проявилась традиция, рождение которой произошло в средние века, а вспышка интереса к ней имела место в эпоху немецко-

го романтизма. Эта традиция подхвачена Метерлинком, переведившим Новалиса. А. Блок упрекает филологов, которые свели романтизм к узко понимаемому литературному течению.

Может быть, именно А. Блоку удастся дать широкое истолкование романтизма. В этом улавливается понимание поэтом того, что такое символизм. В том, как понимает поэт романтизм, есть уже и понимание символизма. Определяя романтизм как то, что взрывает застывшие формы и представляет стихию жизни (такое представление о романтизме соответствует „философии жизни”), А. Блок указывает на восточные культы и мистерии, на разрушившее твердыни Рима христианство, на учения греческих философов и, в частности, на Платона. Дух романтизма поэт улавливает и в стремлении средних веков подточить коснеющие формы того же христианства, и в духе великих открытий, подготовивших Ренессанс, и в произведениях Шекспира и Сервантеса.<sup>26</sup> Это как раз та мысль, согласно которой символизм в истории искусства уже имел место.

В границах символизма улавливается тяготение к реабилитации гностических архетипов. А. Лосев, имея в виду гностика Валентина, утверждает, что его учение – пророчество новоевропейского романтизма.<sup>27</sup> Если это утверждение верно, то на рубеже XIX–XX веков возвращение романтизма сопровождалось обращением к более древней, ассоциирующейся с романтизмом традиции, а именно, с гностицизмом.

Наверное, с этим связано открытие демонического начала в человеке. Вот как звучит этот мотив у А. Блока: „Боюсь души моей двуликой / И осторожно хороню / Свой образ дьявольский и дикий / В сию священную броню”.<sup>28</sup> Известно, тяготение романтизма к демоническому. Ведь восстающий против Бога Сатана – первообраз утверждающей исключительность личности, претендующей занять в мироздании то место, которое до этого занимал Бог.

Гностицизм – утверждение враждебности созданного Богом мира человеку. Создавая мир, Бог в процессе творения совершает ошибку. Причина существования зла в мире не связана с человеком, как это известно по христианству,

<sup>24</sup> Сакулин (1915: 152).

<sup>25</sup> Блок (1962: т. 6: 363).

<sup>26</sup> Блок (1962: т. 6: 367).

<sup>27</sup> Лосев (1992: 288).

<sup>28</sup> Блок (1962: т. 1: 87).

которое на протяжении всей истории стремились преодолеть сопровождающее его историю учение гностиков. Не случайно в XX веке экзистенциализм почти приблизился (если его не возродил) к этому чувству враждебности мира человеку, выброшенности отчужденного человека в мир.

Раз, создавая этот мир, Бог совершил ошибку, то почему бы с ним не вступить в полемику и об этой ошибке ему не сказать? Кто же способен отважиться на такую дерзость, бросить в лицо самому Богу истину, в соответствии с которой зло в мире – это следствие его, Бога, ошибки. Так, особое значение в мифологии символистов приобретает Сатана.

Сатанинское начало – порождение развертывающейся в начале XX века великой антропологической революции, смысл которой заключается в попытках обретения личного начала, в антропоморфизации истории, а точнее, в потребности утвердить в ней личное начало. Эта потребность утверждения рождает не только добро, но и зло. Подобная диалектика в последних утверждениях личного начала осмыслена Н. Бердяевым. С его точки зрения личность ощутила свою самооценку, но одновременно она ощутила небывалую еще в истории оторванность от мира, отъединение и тоску, ужас небытия и смерти. И вот данный философом диагноз эпохе: „Личное начало восстало из глубины мирового бытия с небывалой мощью, оно рождает небывалое зло, но и небывалое добро должно от него родиться”<sup>29</sup>.

Это обстоятельство сделало для символистов популярной философию А. Шопенгауэра, провозгласившего в качестве средства для преодоления индивидуализма восточные религиозные и философские системы. Так, А. Белый увлекается чтением *Упанишад*. Поворот к Востоку, а вместе с этим и антизападный комплекс заметно проявился в творчестве В. Хлебникова.

4. Антропоморфная стихия проникает не только в религию и искусство, но и в науку. Более того, активизация этой стихии свидетельствует о более общих процессах изменения в культуре. Понять до конца смысл символизма невозможно, если его расцвет не ввести в еще один, столь существенный для рубежа XIX-XX веков контекст.

Речь должна идти уже не о надломе империи, а о надломе той системы культуры, что развертывалась на протяжении всего Нового времени. Ее можно было бы обозначить культурой модерна в философском, а не в искусствоведческом смысле этого слова, культурой модерна, во многом обязанной рационалистической и просветительской философской мысли. Эту культуру, оказавшуюся на рубеже XIX-XX веков в фазе „заката”, П. Сорокин в своей книге по социодинамике культуры называет культурой чувственного типа. Что же касается культуры, приходящей ей на смену, то он называет ее культурой идеационального типа.<sup>30</sup> Главное в этой приходящей культуре – реабилитация сверхчувственной стихии. Пожалуй, творчество символистов и можно по-настоящему оценить лишь в соотносительности и со сверхчувственной стихией и с новой альтернативной культурой.

Для культуры модерна сверхчувственного не существует. Рационализм связан исключительно с чувственной реальностью, что и пытается реабилитировать эстетика в ее классической форме, стремящаяся преодолеть средневековые формы выражения. Напомним, что буквальный перевод слова „эстетика” – это чувственное. Что же касается сверхчувственного, то это удел средневековой, а также архаической культуры. Реабилитация средних веков романтиками связана с природой их творчества, т.е. со значимостью сверхчувственного.

Именно реабилитация сверхчувственного свидетельствует о том, что новая культура – далеко не новая. В истории искусства она уже имела место. В связи с осознанием знания, выходящего за пределы модерна, интересен опыт В. Брюсова с созданием романа *Огненный ангел* о средних веках, в котором говорится о возможности объединения знания, добытого с помощью разума, с древним откровением. Да и миф, который так интересовал романтиков и продолжает интересовать символистов, – это именно сверхчувственная стихия. Реабилитируя миф, а, следовательно, сверхчувственное, символисты продолжают начатую романтиками линию в истории искусства.

Свое творчество символисты осознавали в более широком контексте, т.е. как строительство новой культуры. У А. Белого есть опреде-

<sup>29</sup> Бердяев (1999: 38).

<sup>30</sup> Сорокин (2000: 408).

ление символизма как „строимого мирозерцания новой культуры”.<sup>31</sup> Смысл новой культуры для него заключается в формировании „нового человека в нас”. Подобные высказывания есть и А. Блока. В статье об А. Стриндберге новое время А. Блок называет временем экспериментов. По его мнению, в переходной ситуации культура демонстрирует разные переходные типы личности. „Культура как бы изготовила много «проб» – пишет поэт – сотни образцов – и ждет результата, когда можно будет сделать средний вывод, то есть создать нового человека, приспособленного для новой, изменившейся жизни”.<sup>32</sup>

А. Блок, как и Ф. Ницше, ощущает высыхание и отверждение западной культуры, которая существует благодаря возвращению к природе. Западный цивилизованный человек – индивидуалист утратил дух музыки, утратил жизненную витальность. Но этот дух музыки можно вернуть в дряхлеющую и изнемогающую под грузом рационализма цивилизацию и ее оживить. Это возрождение духа музыки, а, следовательно, и преодоление опасности умирания культуры поэт решительно связывает с массами, т.е. варварами. Дух музыки убила цивилизация. Но цивилизация разрушила и культуру в целом. Цивилизация оказалась неспособной приобщить массу к культуре. В этом случае прежняя культура должна погибнуть, как в средние века погибла отвергнутая античная культура.

5. Раз в центре символизма – реабилитация сверхчувственного, то нельзя не задаться вопросом о связи символизма с религией. Как и романтики, символисты проявляют интерес к религии. Рубеж XIX–XX веков в России – это эпоха религиозного ренессанса, вызвавшего к жизни теургическую философию и эстетику. В данном случае в символизме проявляется влияние философии В. Соловьева, утверждавшего, что преодоление кризиса искусства возможно лишь в результате устранения разрыва между искусством, стремящимся в культуре модерна к обособлению, и религией.

Правда, применительно к символистам речь идет не о приверженности к традиционной религии, а о так называемом „новом религиозном сознании”. Вот почему символисты проявили

интерес к мистико-экстатическим сектам. Через секты в символизм вошел древнейший пласт культуры. Возникла мода на хлыстовские радения. Этим увлекались Вяч. Иванов, Д. Мережковский, А. Белый, А. Блок. Ссылаясь на М. Пришвина, А. Эткинд обращает внимание на то, что петербургские хлысты приглашали А. Блока стать их вождем.<sup>33</sup> Интерес к сектам характерен для А. Белого, о чем свидетельствует его роман *Серебряный голубь*.

К. Бальмонт пытается воссоздать песни хлыстов в своем сборнике *Зеленый вертоград*. Мистико – экстатические секты были охвачены ожиданием конца света и наступления Царства Божия, т.е. земного царства. Это характерно для хилиастического мировосприятия, смысл которого заключается в идее тотального разрушения всего созданного в истории и в мире. Лишь в результате этого разрушения возникает новый, преображенный мир. Хилиастические настроения характерны и для символистов. Их больше привлекает даже не религиозное, а мистическое состояние мира. Символисты уже ощущали новую эпоху и новые миры. Некоторые из них ощущали себя пророками иных миров. Речь не идет о революции. Но футуристы, противопоставившие себя символистам, уже смыкались в своем видении нового мира с представителями политического авангарда.

В качестве иллюстрации к мистическим настроениям приведем строчки из книги А. Блока *Стихи о Прекрасной даме*: „Предчувствую Тебя. Года проходят мимо – / Все в облике одном предчувствую тебя / Весь горизонт в огне, и близко появленье, / Но страшно мне: изменишь облик Ты”.<sup>34</sup> Это именно мистическое предчувствие преображения мира и человека.

А. Блок и А. Белый были убеждены в том, что приблизился „конец всемирной истории”, что скоро должен свершиться радикально изменяющий жизнь человечества великий вселенский переворот. „Их возбужденному воображению, – пишет В. Брюсов – везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, все происходящее вокруг, эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни

<sup>31</sup> Белый (1990: 189).

<sup>32</sup> Блок (1962: т. 5: 464).

<sup>33</sup> Эткинда (1998: 480).

<sup>34</sup> Блок (1962: т. 1: 94).

ни старались разгадать их мистический смысл”.<sup>35</sup> Всему, что попадает в поле внимания А. Блока, придается смысл иносказания.

Однако „новое религиозное сознание” вышло за пределы христианского мирозерцания. В этом символисты тоже демонстрировали преемственность. К такой же возможности иной, не христианской религии подходили и романтики. Так, Шлейермахер допускал возможность появления новых религий, которые могли бы существовать параллельно с христианством. Он писал: „К религии мы должны относиться не слегка, а как можно серьезнее, так как уже пора основать новую религию. Это есть цель всех целей и их средоточие. Я даже вижу, как выступает на свет это величайшее произведение Нового времени; оно выступает на свет так же скромно, как первобытное христианство, от которого никак не ожидали, чтобы оно могло поглотить Римскую империю точно так же, как эта великая катастрофа поглотит в своих дальнейших кризисах Французскую революцию”.<sup>36</sup>

Идея альтернативной культуры, которую пророчили символисты, предполагала и новую сверхчувственную основу. Поскольку понятие „культура” происходит от слова „культ”, то, следовательно, в основе всякой культуры оказывается сверхчувственное начало. Поэтому смысл символизма во многом заключается в реабилитации сверхчувственного, а, следовательно, в возрождении религиозного чувства, не важно, было ли оно связано с традиционными религиями или уже пророчило возникновение новой религии.

Высказывая некоторые, касающиеся эстетики символизма суждения, мы стремились продемонстрировать „геологические” сдвиги, что происходили в искусстве начала XX века. Пытаясь эти сдвиги осмыслить, мы обнаружили и нечто большее, а именно то, что символизм оказывается духовным ядром возникающей и проходящей начальный этап альтернативной культуры, становление которой развертывается на всем протяжении XX века. Этот процесс продолжается и в наше время. Вот почему эстетика символизма продолжает оставаться актуальной.

## Библиография

- Белый 1989 = Белый, А[ндрей]: *На рубеже двух столетий*, Москва 1989.
- Белый 1990 = Белый, А[ндрей]: *Между двух революций*, Москва 1990.
- Бердяев 1999 = Бердяев, Н[иколай] А.: *Новое религиозное сознание и общественность*, Москва 1999.
- Блок 1962 = Блок, А[лександр] А.: *Собрание сочинений в 8 т.*, т. 6, Москва-Ленинград 1962.
- Брюсов 1975 = Брюсов, В[алерий] Я.: *Собрание сочинений в 7 т.*, т. 7, Москва 1975.
- Гайденко 2001 = Гайденко, П[иама] П.: *Владимир Соловьев и философия Серебряного века*, Москва 2001.
- Гайм 2006 = Гайм, Р[удольф]: *Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума...*, Санкт-Петербург 2006 (Haum, Rudolf: *Die romantische Schule: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Georg Olms Verlag, Berlin 1977).
- Зедльмайр 1999 = Зедльмайр, Х[анс]: *Искусство и истина. О теории и методе истории искусства*, Москва 1999 (Sedlmayr, Hans: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Rowohlt, Hamburg 1958).
- Лосев 1992 = Лосев, А[лексей] Ф.: *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития*, т. 1, Москва 1992.
- Мережковский 1994 = Мережковский, Д[митрий] С.: *Эстетика и критика*, т. 1, Москва-Харьков 1994.
- Руссо 1961 = Руссо, Ж[ан] –Ж[ак]: *Избранные сочинения в 3-х т.*, т. 1, Москва 1961.
- Сакулин 1915 = Сакулин П[авел] Н.: „Романтизм и неоромантизм”, *Вестник Европы*, 3 (1915): 152.
- Сорокин 2000 = Сорокин, П[итирим] А.: *Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений*, Санкт-Петербург 2000.
- Тананаева 2006 = Тананаева, Л[ариса] И.: *Три лика польского модерна*, Санкт-Петербург 2006.
- Хлебников 1986 = Хлебников, В[елимир]: *Творения*, Москва 1986.
- Ходасевич 2008 = Ходасевич, В[ладислав] Ф.: *Некрополь*, Санкт-Петербург 2008.
- Эткинд 1998 = Эткинд, А[лександр]: *Хлыст. Секты, литература и революция*, Москва 1998.
- Ясперс 2004 = Ясперс, К[арл]: *Нищие. Введение в понимание его философствования*, Санкт-Петербург 2004.

<sup>35</sup> Брюсов (1975: т. 6: 431).

<sup>36</sup> Гайм (2006: 458).

Nikolay A. Khrenov

## The culturological idea of symbolism as an artist movement at the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries

This research paper will assess the importance of symbolism as an artist movement in Russian art at the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries. The context for the emergence and solidification of symbolism, in particular the breakdown of the Russian empire, endows this art with specific attributes. There are certain defining characteristics of symbolism which then led to the breakdown of the empire. Firstly, symbolism demonstrates a discontinuity in passing traditions on from one generation to the next. Secondly, the opposition between anthropomorphous and disanthropomorphous trends became evident, meaning that there was a difference between the humanitarian and natural science elements in the movement. This circumstance largely contributed to the gap between the “fathers” and “children”. While the “fathers” stood before their peers as positivists; their “children”, the symbolists, demonstrated a shift away to mysticism, theosophy, mythology, gnosticism and christian personalism. This made them close to the romantics which is why symbolism is often denoted to be “neo-romanticism”. Therefore, the symbolists catch onto and develop the romantic tradition in opposition to modernity (the concept of “modernity” is used here not in the art history sense of the word, but in the philosophical sense). This research paper raises the issue of the need to consider symbolism as an artist movement not only within the realms of art studies, but within the bounds of culturology. Before symbolism emerged, in aesthetics a focus on the sensual (which characterizes modernism starting with the Enlightenment) predominated, but symbolism, catching onto the romantic tradition, rehabilitates the “supersensual” which began to fade away during the transition period from the Middle Ages to the Renaissance. The transitivity of this new epoch as a context for the emergence of symbolism is characterized by new relations between the sensual and supersensual. Symbolism is yet another rehabilitation phase for the supersensual after the romantic period. This circumstance makes symbolism the initial starting point for the avant-garde movements in the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

This trait of symbolism as an artistic phenomenon launches it beyond the realm of the art studies approach into the field of culturology. In essence rehabilitation of the supersensual means, like P. Sorokin’s fundamental concept of social dynamics proclaims, the initial starting point of alternative cultural phenomena or the idea-centric culture substituting sensual culture at the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries. Symbolism did not become a fixture in history books since it was anticipating the culture which was to unfold throughout the whole 20<sup>th</sup> century. The alternative culture which arose during the 20<sup>th</sup> century promotes understanding of symbolism as a culturological phenomenon while expanding its far from obvious idea on the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries. In connection with the solidification of a new value system the link between the culture emerging in our time period and the artistic heritage of symbolism becomes more evident.