

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 008:1-027.21, 008(091)

Н. А. Хренов

Между футуризмом и пассаизмом: символизм как универсальный художественный стиль XX века

Статья представляет собой продолжение культур-философского исследования символизма в контексте противостояния двух традиций в русской культуре – модерна и романтизма. На основе размышлений о музыке, живописи, театре и литературе рубежа XIX–XX веков в России раскрыты динамические и прогностические аспекты символизма.

Ключевые слова: символизм, романтизм, примитивизм, визуальная культура, романтическая фаза, классическая фаза, архаика, футуризм, пассаизм, примитивизм, переходная эпоха, символизм, авангард, линейный принцип, бифуркация, универсальный стиль, музыкальность, театральность.

CULTURAL SCIENCE

N. A. Khrenov

Between Futurism and Passeism: Symbolism as the universal artistic style of the XX century

The article continues cultural and philosophic study of Symbolism in the context of two confronting traditions in the Russian culture – Modernism and Romanticism. Analysing the Russian music, painting, theatre and literature at the turn of XIX–XX centuries, the author reveals dynamic and prognostic aspects of Symbolism.

Key words: Symbolism, Romanticism, Primitivism, visual culture, Romanticism phase, Classical phase, archaic, Futurism, Passeism, transition period, avant-garde, linear principle, bifurcation, universal style, musicality, theatricality.

Стремление символизма стать универсальным художественным стилем, соответствующим творческому потенциалу начинающегося нового столетия во всех сферах жизни. Он должен был вызвать к жизни принципиально новые художественные формы, которых в истории искусства еще не существовало. Однако переходность эпохи на уровне культуры приводила к тому, что, выходя за пределы линейного принципа, он заметно заземлял свои новаторские формы на архаику, на ранние изобразительные формы. Опыт символизма связан с возникновением произведений – «текстов», которые можно рассматривать как интертексты, наполненные явными и латентными цитатами из искусства разных культур и эпох.

Символизм и примитивизм. Символизм как предвосхищение системы видения, реализовавшейся в визуальной культуре нового типа

Когда А. Белый говорит о символизме как проявлении модернизма, он в нем улавливает две ли-

нии – ориентацию на новизну и на воскрешение прошлого. «Начиная с «Мира искусства» и кончая «Весами», – пишет он – органы русского модернизма ведут борьбу на два фронта; с одной стороны, поддерживают они молодые дарования, с другой стороны – воскрешают забытое прошлое: возбуждают интерес к памятникам русской живописи XVIII столетия, возобновляют культ немецкий романтиков, Гете, Данте, латинских поэтов, приближают по – новому к нам Пушкина, Баратынского, пишут замечательные исследования о Гоголе, Толстом, Достоевском; возбуждают интерес к Софоклу, занимаются постановкой на сцене Еврипида, возобновляют старинный театр» [1].

Это признание уже о многом говорит и, в частности, об ориентации символизма не только на футуризм, но и на пассаизм. Однако перечислением и уходящих в прошлое, и воскрешаемых символизмом явлений, как это представлено у А. Белого, дело явно не исчерпывается. Может быть, в этом признании не улавливается даже суть

символизма, тяготеющего к гораздо более древним и архаическим традициям. Как мы убедились, символизм вырастает из импрессионизма, а затем от него, в свою очередь, отпочковываются и другие течения авангарда. В большей степени, конечно, футуризм. Такое обособление футуризма развернется в противопоставлении символизму. По отношению к символизму футуризм проявит агрессивность.

Проследивая связи между импрессионизмом и символизмом, мы, следуя вельфлиновскому подходу, мыслим историю искусства в соответствии с линейным принципом. Соблюдение этого принципа в ситуации бифуркации явно неуместно. Представляется, что он не позволяет уяснить все те нюансы, которые для понимания символизма необходимы. Трудно понять символизм до конца, если не осмыслить ту его стихию, которая явно не продолжает импрессионизм, а его отрицает. Это отрицание импрессионизма важно в двух смыслах.

Во-первых, оно важно для того, чтобы преодолеть концепцию Г. Вельфлина, придерживающегося линейного принципа в истории искусства. Мы же задаемся целью в опыте символизма выявить иную, не линейную логику. Во-вторых, оно важно для того, чтобы понять, что в символизме уже получило развитие то, что потом в полной мере проявит себя в новой системе визуальности, оказавшейся возможной в результате вторжения в мир искусства технологий. В символизме впервые получило развитие то, что получит выражение в кинематографе.

Ставя перед собой эту задачу выявления иных, менее исследованных в литературе установок символизма, мы обязаны обратить внимание на связь символизма с примитивизмом или с неопримитивизмом, то есть реабилитацией самой настоящей архаики. Хотя этой темы разные исследователи постоянно касаются, дело, однако, дальше констатации обычно не идет. Смысл обращения символистов к архаике по-прежнему остается не до конца проясненной. Но дело не только в этом. Обращение символизма к архаике таит в себе загадку взаимоотношений между традиционными и новыми техническими формами визуальной культуры.

Если следовать установке Г. Вельфлина, то кинематограф является наследником традиционной визуальной культуры, что получает выражение в оптической системе видения. Кинематограф ее подхватывает и продолжает. Вот почему его нередко называют ожившей живописью. С этим трудно спорить. Но все дело в том, о какой именно

живописи, точнее, о какой системе видения в живописи идет речь. Естественно, кинематограф многое в живописи заимствует. Но в том-то и дело, что новая визуальная культура с ее технологической основой явно не продолжает системы видения, возникшие в поздние эпохи истории живописи, например, ту систему видения, которая получает выражение в импрессионизме.

Оказавшись возможной на технологической основе, новая визуальная культура с самого начала устремляется к тем формам, которые впервые оказываются значимыми именно для символистов. Но эти формы от установок импрессионизма оказываются уже далекими. К тем формам, которые в эпоху символизма обозначали как примитивная живопись. «Мы стремимся к исканию новых путей нашему искусству, но не отвергаем вполне и старого и из прежних форм его, признаем превыше всех – примитив, волшебную сказку старого Востока... – писал А. Шевченко – Примитивы, иконы, лубки, подносы, вывески, ткани Востока и т. д., вот образцы подлинного достоинства и живописной красоты» [17]. Как обширную сферу художественной культуры, располагающуюся в эпоху «после Средневековья», между ученым искусством и крестьянским фольклором, определял примитив замечательный исследователь живописи Г. Поспелов [13].

Вообще, тяготение к примитивизму выходит далеко за пределы символизма, но в то же время и импрессионизма. Так, С. Маковский констатирует: все современные европейские школы живописи – в лихорадочных поисках примитивизма. Он считал, что вывести живопись из кризиса позволит лишь примитивизм. Но ведь что такое примитивизм как не возвращение к первоначальным образительным формам. «Возможен один ответ: – пишет С. Маковский – надо идти к началу, к основе того стиля, которым создалось величие русско – византийских церквей. К первичным примитивным формам древней красоты. Только в них может открыться забытая традиция, нужная современному творчеству. Только от них пути к будущему. Формы завершенные, определившиеся, знаменующие расцвет стиля – конец художественной эволюции. От этих форм некуда стремиться. Художники, мечтающие о новом примитивизме, должны их забыть. В далеком сумрачном лепете форм – возможность еще не сказанных слов красоты, еще неведомого языка. Даже если не суждено возродиться русской религиозной живописи из творческого примитивизма, попытки в этом направлении – единственное разрешение задачи.

Первично-византийское и первично-народное – отсюда все мосты на далекие берега. Искусство нашего XVII-го века не первично; в нем изысканность и определенность конца. Потому – не к этому искусству и не от него должны мы стремиться, мечтая о будущих храмах... Мудрый возврат к архаизму и глубокое проникновение в древнюю душу народа – вот первая задача нового церковного искусства. Исходная точка для нахождения той элементарности, тех зачаточных форм, которые могут развиваться в благоухающий примитивизм» [11].

С конца XIX века гипноз архаических форм распространяется по всему миру. Так, Х. Зедльмайр пишет, что новый идеал современной пластики связан с обращением назад, вглубь тысячелетий. Искусство примитивов решительно ставится выше искусства поздних эпох [7]. А вот еще более точное суждение авторитетного теоретика: «Время, равно как и искусство, пронизывает мощная тяга к бессознательному, к древнему и изначальному, к темному и глухому, к «низу» [5].

В этой же своей книге Х. Зедльмайр делает еще более глубокое суждение, позволяющее точнее представить суть переходности эпохи и новаций символизма. «И точно так же порыв к бессознательному, к доисторическому дает расцвет глубинной психологии, исследований первобытных народов, предистории и ранней истории человека, истории жизни и земли, что сопровождается односторонними, но великими открытиями. Как в искусстве, так и в науке человека тянет к обнаружению мира, лежащего ниже всего живого, ниже человека, а внутри человека – ниже его дневной жизни» [5].

Констатируя имеющие место в прошлом возвратные сдвиги в пластических искусствах, Х. Зедльмайр пишет: «В мировой истории уже неоднократно случалось, что после эпох, характеризующихся тем, что пластический элемент в них обладал особым статусом и более или менее определял все искусства, снова происходило его изгнание (переход от палеолита к неолиту, от микенского искусства к «геометрическому», от зрелой античности к поздней). То же самое касается и отказа от рациональной перспективной системы (все равно, какого она способа построения). Но никогда еще тектонический элемент в таком объеме не извергался из живописи и – как мы это вскоре увидим, – также из пластики. Во всяком случае, в нем никогда так глубоко не сомневались, как теперь, в начале XX столетия» [6].

Эта характерная для всего мирового искусства тенденция не прошла мимо русского искусства.

Так, в качестве иллюстрации этой тенденции можно было бы сослаться на таких художников, как Рерих, Богаевский и Бакст. Именно их выделил М. Волошин, когда попытался осмыслить тенденцию устремленности живописи к архаике. Несмотря на совершенно разные манеры названных художников, их объединяет, по мнению М. Волошина, одно: жажда архаики. «Мечта об архаическом – пишет М. Волошин – последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени, которое с такою пытливостью вглядывалось во все исторические эпохи, ища в них редкого,пряного и с собою тайно схожего. Точно многогранное зеркало, художники и поэты поворачивали всемирную историю, чтобы в каждой грани ее увидеть фрагмент своего собственного лица. Любовь к архаическому была создана откровениями археологических раскопок конца XIX века» [3].

Устремленность символистов в предисторию искусства очевидна. Так, описывая открытия археологов, связанные с крито-микенской культурой, В. Брюсов восхищался сходством форм этой давно исчезнувшей культуры с символизмом. М. Волошин тоже утверждал, что в критской культуре обращает на себя внимание изысканность форм и сознание сладости бытия, что наводит на мысль о близости той далекой эпохи галлантному XVIII веку, искусство которого в эту эпоху вновь открывают [4].

В этом ничего удивительного нет. Ведь символисты убеждены в том, что символизм – это не одно из направлений, которых в первых десятилетиях XX века появится множество, а универсальное направление, точнее, новый универсальный стиль, что-то вроде готики или классицизма. Символизм приходит на смену угаснувшим в истории искусства великим стилям и утверждает себя как универсальный стиль. Поэтому символисты считали, что история искусства на всем ее протяжении – это история символизма («Всякое искусство по существу символично» [2]).

Так, конечно, не получилось. Символизм не стал универсальным стилем и не встал рядом с великими угаснувшими стилями и не сменил их. Очень скоро из него вышли многие направления и течения, которые сегодня называют авангардом. Оказалось, что в XX веке универсальный стиль вообще невозможен, что в доказательство распространяющегося в XX веке универсального кризиса искусства Х. Зедльмайр делает аргументом. Тем не менее, не став таким универсальным стилем, символизм, однако, продемонстрировал удивительный, но до сих пор необъясненный в искус-

ствознании феномен. Необходимость в осознании символизма требует уже не только искусствоведческого, но философского подхода. Того подхода к истории искусства, который еще в XVIII веке предложен Гегелем.

Хотя этот философский подход Гегеля, положенный им в основу эстетики, искусствоведами редко используется, он все же позитивен. Например, М. Дворжак этот подход удачно применял при изучении искусства Средних веков и Ренессанса. Так, Гегель предусмотрел, что на поздних этапах истории искусства в число лидирующих художественных форм выйдут музыка, живопись и поэзия. Но в прогноз Гегеля реабилитация архаики никак не вписывалась. Гегель не мог знать, что, врываясь в искусство, технологии нарушают логику становления и выражения Духа. Они, эти технологии, обязывают в истории искусства искать иную логику, чем та, что намечена сначала Гегелем, а потом Г. Вельфлиным. Не обнаружив этой иной логики, трудно иметь ключ к метаморфозам символизма.

Символизм как форма выражения романтической фазы по Гегелю

Удивительное дело, провоцируя обращение к Гегелю, символизм не то чтобы опровергает гегелевский подход, но позволяет на него взглянуть с несколько иной точки зрения. Как известно, история искусства у Гегеля предстает историей возникновения и становления Духа. В своем становлении Дух проходит три стадии: символическую, классическую и романтическую. На каждой из этих стадий Дух с помощью внешних форм выражения пытается выразить свойственные ему внутренние смыслы.

На первой, то есть символической фазе Дух пытается уяснить, что он такое есть и как передать открывшееся ему знание о себе и о мире с помощью внешней по отношению к нему предметно-чувственной реальности. На первой фазе гармонии не получается, поскольку сам о себе Дух еще не все знает. Процесс самосознания только начался. Адекватную форму выражения Дух найдет лишь на второй стадии, то есть на классической стадии. Но, познав гармонию и обнаружив во внешних явлениях адекватную себе форму выражения, Дух одновременно открывает, что его смыслы на самом деле до конца непередаваемы. Эта драма самопознания и познания развернется на третьей, то есть на романтической фазе.

Данная фаза для Гегеля совпадает с тем типом культуры, что возникает и проходит становление на Западе. Основой этой культуры является хри-

стианство. Что же касается предшествующей стадии, то Гегелем она отождествляется с античностью. То же, что предшествует античности и, прежде всего, восточные, как и вообще архаические культуры, Гегелем соотносятся с символической стадией в истории искусства. Так уж получается, что приходящие на рубеже XIX–XX веков на смену классическим формам формы выражения являются формами, названными Гегелем символическими. Это самые ранние в истории искусства формы. Но именно они и реабилитируются в символизме. Они явились следствием омертвления классических и романтических форм. Эта их неспособность выразить внутренние процессы Духа со всей остротой проявилась на рубеже веков.

Конечно, символизм, как и вообще романтическая традиция в целом, выражают драму самосознания фаустовского человека. На этой фазе виды искусства, доминировавшие на предшествующих стадиях, отступают перед поэзией, живописью, но в особенности перед музыкой. Дело доходит до того, что печать музыки начинает ощущаться во всех видах искусства. Так возникает понятие музыкальности, являющейся признаком не только музыки, но и всех остальных видов искусства. Так, в связи с «Симфониями» А. Белого один из критиков, констатируя выход музыки за пределы одного вида искусства, писал о сдвиге в эстетике следующее: «До недавнего времени искусство слова сознательно было в близких отношениях только с изобразительными искусствами, и эстетика, главным образом, имела в виду их взаимодействие; ныне все более и более центр тяжести перемещается в музыку; музыкальность (не только в смысле звучности и метрики) становится таким же качеством произведений словесного искусства, как живописность, рельефность, картинность; вдумчивые художники, независимо от своей специализации, ясно сознают, что необходим полный пересмотр эстетики» [18].

Тем не менее, у некоторых поэтов по отношению к наметившейся тенденции возникает сопротивление. Так, поддаваясь общему устремлению к музыкальности, поэты все же стремятся сохранить пластическую стихию даже в поэзии. Такая устремленность к пластике, например, характерна для В. Брюсова. Известно, что в ранний период творчества его привлекал заимствованный в восточной культуре прием намека, но со временем стиль поэта меняется. Как пишет Эллис, В. Брюсов как романтик-импрессионист превращается в поэта-пластика. Превращение объясняется тем, чтобы не утратить способность постигать

внутренний мир через внешний («То, что мучительно, болезненно, смутно и нестройно назревало и накоплялось в первый период – период предчувствий – страстно жаждет обрести форму и начать жить во втором периоде – периоде осуществления и воплощения» [19]).

Эту потребность в реализации форм, характерных для классической фазы, можно фиксировать и в творчестве других символистов. Тем не менее, давно канули в вечность эпохи, когда и скульптура, и музыка на ранних этапах истории подчинялись архитектуре как доминирующему виду искусства. Таким доминантным видом в эпоху символизма становится живопись, что соответствует логике гегелевской концепции. Так, А. Федоров-Давыдов констатирует, что живопись окончательно становится доминирующим видом пространственных искусств. Дело доходит даже до констатируемого исследователем вырождения скульптуры и архитектуры. Вырождение скульптуры связано с тем, что победа оптической формы, которая в эту эпоху достигает пика развития, означает закат скульптуры. Ведь оптическая парадигма – это антискульптурная парадигма.

Что касается архитектуры, то эпоха возвышения живописи стала обратной стороной угасания архитектуры, что началось, по утверждению А. Федорова-Давыдова, со второй четверти XIX века и продолжалось в последний период, несмотря на ее возрождение в возникшем к концу XIX века стиле «модерн». И вот вывод А. Федорова-Давыдова: «Подчинение художественной архитектуры методам живописи было следствием и показателем глубокого упадка и вырождения архитектуры как искусства» [14].

Так, проявлением внешне декоративной, отвлеченно-зрительной, «живописной» установки в архитектуре стал и так называемый пассеистический ретроспективизм, который не в меньшей мере проявился в архитектуре, нежели в живописи. Разновидностями этого ретроспективизма стали византийский стиль, петровское барокко, готика, ампи́р, итальянская классическая архитектура XVI века, античность, мусульманское искусство и т. д. [15].

Тем не менее, несмотря на трансформацию живописи и превращение живописности в универсальный стиль, что соответствует концепции Гегеля, лишь музыка позволяет Духу, ощутившему неполноту своего выражения в пластике и вообще во внешних формах, утвердить свою самоценность. Естественно, что все остальные художественные формы музыка начинает определять

уже в романтизме. Эта тенденция свойственна и символизму. Символизм подхватывает традицию романтизма и в этом смысле. «Музыка – пишет А. Белый – идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки» [2].

В качестве иллюстрации того, как музыка трансформируется в музыкальную стихию, пронизывающую все остальные виды искусства, сошлемся на опыт театра эпохи символизма, в частности, на метод театрального экспериментатора, находящегося под воздействием символизма В. Мейерхольда. Об этом свидетельствуют положения его статьи, опубликованной в 1908 году [12]. Обсуждая вопрос о двух эстетиках Художественного театра – натуралистической и импрессионистической, то есть чеховской, В. Мейерхольд явно не предстает сторонником натурализма, то есть реконструкции повседневности в ее мелочах, что напоминает ему фотографию. Свои предпочтения он отдает чеховскому направлению, имеющему возможность оформиться в новый театр. Сильная сторона этого театра связана с тем, что он пользуется приемом способного будить фантазию зрителя намека. Доказывая эту мысль, в качестве авторитета В. Мейерхольд ссылается на А. Шопенгауэра, которым зачитывались символисты.

Следующей сильной стороной импрессионистского театра для В. Мейерхольда является его музыкальность. Ведь что сильнее всего возбуждает столь ценимое символистами настроение? Конечно, музыка. Если символизм в качестве предпочитаемых видов опирается на поэзию и живопись, то на них уже лежит печать музыки. Романтическая стадия связана с угасанием пластики, определившей все эпохи классического искусства, будь то эпоха Перикла или эпоха Медичи и, соответственно, с утверждением духа музыки, что, собственно, в своей ранней работе и выразил Ф. Ницше, ставший для символистов кумиром. Так, известно, например, что «Симфонии» А. Белого навеяны поэмой Ф. Ницше «Так говорил Заратустра».

Символизм: магия театра. Реабилитация классической фазы в образе античной драмы

Улавливая в возникновении музыкальности и живописности признаки, общие на рубеже XIX–XX веков для всех видов искусства и, соответственно, подтверждение присутствия в опыте символистов установок, характерных для романтической фазы, мы в то же время не можем не констатировать и имеющиеся в опыте символистов от-

клонения от этих установок. Такое отклонение связано с возвратом в эпоху символизма к классицизму. Такой возврат явно не соответствует логике, которую мы находим в эстетике Гегеля. Выражая настроения романтической стадии, символизм много делает для возрождения классики. Не случайно его иногда называют неоклассицизмом.

Так, Г. Лукомский вообще констатирует, что после попыток создать в 90-е годы XIX века новую архитектуру в виде модерна, мало что получилось. Более того, даже возникло отвращение к новшествам, и архитектура обратилась к воскрешению пластики Ренессанса. И вот констатация Г. Лукомского. «В то самое время, как живопись, искусство, в сущности, столь мало связанное с жизнью (у нас в современной России особенно!), – пишет Г. Лукомский – стремится к каким-то неведомым далям – архитектура, несмотря на многие новые материалы, несмотря на неожиданно получающиеся своеобразные формы построек, находит однако возможность уйти в глубь истории и черпает силы у давно минувших первоисточников. И такая архитектура от «пассеизма» пользуется признанием, более того – бесспорным успехом!» [9].

Но об этой реабилитации символизмом классического наследия многое говорит увлеченность идеями синтеза Р. Вагнера, для которого, как известно, классика ассоциировалась с античной драмой, способной демонстрировать единство всех видов искусства, то единство, которое когда-то позволяло создавать классические шедевры. Поэтому все символисты увлечены театром. Все стремятся воскресить античные формы театра, на котором, как известно, лежит печать скульптуры, античной пластики. Интерес к драме в ее античной форме означал интерес к классической фазе истории становления Духа. В театр приходят не только поэты, но и художники. Во многом новые формы театра определяются творчеством художников. Символисты осваивают театр и с ним связывают обновление культуры. Например, в этом преуспели художники, образовавшие группировку «Мир искусства».

Расцвет театрально-декорационного искусства театра этой эпохи во многом обязан В. Васнецову, М. Врубелю, К. Коровину, А. Головину, С. Малютину, Н. Рериху и другим. Касаясь театральных эскизов М. Добужинского и А. Головина, А. Федоров-Давыдов пишет: «Надо, однако, помнить, что по своему выполнению мирискуснические театральные эскизы являются станковыми картинами и что до 90–900-х гг. на театре художник, господ-

ствуя над режиссером и актером, видит в оформлении спектакля лишь случай дать грандиозную и оживленную живописную картину. Таким образом, театральность мирискуснического плана есть не простое воздействие театра, но специфическая изобразительная форма, специфический момент в освобождении от сюжетики» [16].

Гораздо более глубокое наблюдение над проникновением живописи в театр сделано С. Маковским. «Можно сказать, – пишет он – что знаменательно для наших 900-х годов расцвет театрального новаторства наполовину создан живописцами. До такой степени, что стало своевременным говорить о засилии театра живописью и vice versa – о порабощении живописи театром» [10].

Замечая, что разные направления внутри «Мира искусства» не всегда могли получить развитие и вызвать к себе интерес публики, С. Маковский говорит, что именно ретроспективизм в русской живописи с ее разноязычным историзмом и всевозможной фантастикой неожиданно нашел выход в театре и предстал весьма значимым явлением эпохи символизма. В этом выходе живописи за свои собственные пределы и, в частности, в театр весьма активную роль сыграли вкусы публики. «Толпа не понимала картин, но рукоплескала декорациям и костюмам – пишет С. Маковский, – И художники сделались страстными театрами, двинулись штурмом на храм Мельпомены, превратились в слуг ее ревностных, в бутафоров, гримеров и постановщиков. И драма, и опера, и балет были постепенно захвачены этой дерзкой, влюбленной в прошлое и открытой всем современным соблазнам живописью, изобретательной, народной, порой изысканной до извращения, порой варварски яркой, переходящей незаметно от манерности «стиля раковин» в экзотику мавританской «Тысяча и одной ночи», от петровской «Голландии» и ампириных веночков в балаганные Петрушки, от татарской роскоши Годуновских палат – в романтическую «Испанию» Теофиля Готье и Мериме, от сказочных туманностей северных саг – в узоры готических цветных стекол, от лубочной пестроты «Берендеевки» Островского-Васнецова – в лермонтовский маскарад Головина, от нежных сумерек судейкинской «Сестры Беатрисы» – в гаремное сладострастие его «Константинополя» из «Забавы дев» Кузмина, от драгоценных россыпей Врубеля в подводном замке Морского Царя – в языческую чару, далекую и жуткую, «Священной Весны» Рериха...» [11].

Однако в театр приходят не только художники, но и поэты. Среди обращающихся к театру сим-

волистов в первую очередь необходимо назвать Вяч. Иванова. Это его обращение к театру, с одной стороны, связано с увлеченностью идеями Р. Вагнера, а, с другой, идеями Ф. Ницше. Причем, для Вяч. Иванова театр – не самоцель, а средство приблизить появление новой органической культуры, что возможна в будущем. Конечно, идея драмы как именно той формы, в которой возможен синтез всех видов искусства, Вяч. Ивановым заимствована у Р. Вагнера, но у Вяч. Иванова она обрывает особыми нюансами. У него речь идет не о чисто художественных проблемах, а о смене культур вообще – отрицании существующей культуры и пророчестве о новой, более органической культуре.

Сближая символизм с романтизмом, Вяч. Иванов в то же время их разводит, ибо, как он утверждает, романтизм обращен в прошлое, а символизм связан с пророчеством о будущем, он обращен в будущее. По сути, суждения о театре Вяч. Иванова представляют проект создания принципиально нового театра, который бы позволил преодолеть негативные стороны существующей культуры, а именно, индивидуализм. Для него театра предстает соборной стихией, которая способна обновить и оздоровить не только театр. Она благотворна для всей культуры и, еще более конкретно, она позволяет избавиться от индивидуализма. Для Вяч. Иванова соборность – синоним всенародного искусства, коллективной стихии, способной превратить индивидуальное сознание в орган коллективного, даже вселенского единичества.

Чтобы этого достичь, необходимо исходить из реформы существующего театра. Каким он должен быть? Здесь Вяч. Иванов подхватывает идею Ф. Ницше о возрождении мифа. Для него драма, какой она должна быть, неотрывна от мифа. Ведь миф – это именно коллективная, соборная стихия. Лишь трансформируясь в миф, драма становится по-настоящему символической, поскольку символ по своей природе сверхиндивидуален. Но как осуществить проект реформы театра и превратить театр в средство распространения ценностных установок символизма, если на рубеже веков общество индивидуализировано и дифференцировано?

Установка на возрождение мифа, символа, соборности и, соответственно, драмы духу эпохи противоречит. Выясняется, что обращенность символизма в будущее – лишь одна его сторона. Другая же его сторона связана с возвращением в прошлое. Органическая эпоха, о которой пророчествуют символисты, не только впереди, но она уже была. Вот почему для Вяч. Иванова, чтобы

реабилитировать драму, необходим возврат в досократовскую эпоху. Индивидуализация культуры, как и столь обращающий на себя индивидуализм искусства, – это установка романтической фазы в истории духа. Эту установку следует преодолеть. Такое преодоление разворачивается с помощью выдвижения в центр системы искусства уже не архитектуры, как это имело место на предшествующих фазах, а музыки.

Собственно, называя музыку доминантным видом искусства, причем, в наступающую органическую эпоху, Вяч. Иванов, по сути дела, выражает суть современной ему романтической фазы в становлении Духа. Казалось бы, это противоречит его идее культивирования драмы, возвращающей из романтической фазы в классическую фазу. Но противоречие снимется, если проект Вяч. Иванова рассматривать с точки зрения не линейного, а циклического принципа. Золотой век или органическая эпоха – это не только будущее, но и прошлое. Способствуя приближению органической эпохи, Вяч. Иванов вынужден реабилитировать в истории культуры уже известные формы.

Разумеется, в данном случае Вяч. Иванов подпадает под влияние идеи Ф. Ницше о «вечном возвращении», о том, что всякая новая культура рождается из духа музыки. «Будущая органическая эпоха – пишет Вяч. Иванов, – не может не быть более одухотворенной, чем эпохи, ей предшествовавшие: фетишизм, этот вечно живой, глубоко живущий культурный фактор, не исчезнет, но, вероятно, предстанет в утонченнейшем своем аспекте, – быть может, как фетиш – мелодия или музыкальное внушение. Как бы то ни было, музыка, которая с поры Бетховена и Вагнера заняла в нашем эстетическом сознании подобающее ей место как зачинательница и руководительница всего будущего синтетического действия и искусства, является и в перспективе грядущей органической эпохи, равно предназначенною к владычеству и гегемонии во всей сфере художественного творчества» [8].

Кажется, что, выдвигая в центр системы видов искусства музыку и не противореча в этом смысле гегелевской концепции, Вяч. Иванов отвлекается от своего главного проекта, связанного с драмой. Но ведь, имея в виду драму будущего, под ней Вяч. Иванов подразумевает театр будущего, а не настоящего. Чтобы предлагаемый им проект осуществился, необходима радикальная реформа театра. В настоящем же своем виде театр неприемлем.

Библиографический список

1. Белый, А. Символизм как миропонимание [Текст] / А. Белый. – М., 1994. – С. 338.
2. Белый, А. Символизм как миропонимание [Текст] / А. Белый. – М., 1994. – С. 246.
3. Волошин, М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) [Текст] // Аполлон, 1909. – № 1. – С. 43.
4. Волошин, М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) [Текст] // Аполлон, 1909. – № 1. – С. 47.
5. Зедльмайр, Х. Утрата середины [Текст] / Х. Зедльмайр. – М., 2008. – С. 156.
6. Зедльмайр, Х. Утрата середины [Текст] / Х. Зедльмайр. – М., 2008. – С. 264.
7. Зедльмайр, Х. Утрата середины [Текст] / Х. Зедльмайр. – М., 2008. – С. 89.
8. Иванов, Вяч. Родное и вселенское [Текст] / Вяч. Иванов. – М., 1994. – С. 41.
9. Лукомский, Г. Неоклассицизм в архитектуре Петербурга [Текст] // Г. Лукомский. – Аполлон, 1914. – № 5. – С. 7.
10. Маковский, С. Силуэты русских художников [Текст] / С. Маковский. – М., 1999. – С. 80.
11. Маковский, С. Страницы художественной критики. Кн. 2. Современные русские художники [Текст] / С. Маковский. – СПб., 1906. – С. 89.
12. Мейерхольд, В. Театр (К истории и технике) [Текст] / В. Мейерхольд. – С. 123.
13. Пospelов, Г. Бубновый валеет. Прimitив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов [Текст] / Г. Пospelов. – М., 1990.
14. Федоров-Давыдов, А. Искусство промышленного капитализма [Текст] / А. Федоров-Давыдов. – М., 1929. – С. 117.
15. Федоров-Давыдов, А. Искусство промышленного капитализма [Текст] / А. Федоров-Давыдов. – М., 1929. – С. 123.
16. Федоров-Давыдов, А. Искусство промышленного капитализма [Текст] / А. Федоров-Давыдов. – М., 1929. – С. 26.
17. Шевченко, А. Нео-примитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения [Текст] / А. Шевченко. – М., 1913. – С. 9.
18. Эллис. Русские символисты [Текст] / Эллис. – Томск, 1996. – С. 212.
19. Эллис. Русские символисты [Текст] / Эллис. – Томск, 1996. – С. 133.

Bibliograficheskiy spisok

1. Belyj, A. Simvolizm kak miroponimanie [Tekst] / A. Belyj. – M., 1994. – S. 338.
2. Belyj, A. Simvolizm kak miroponimanie [Tekst] / A. Belyj. – S. 246.
3. Voloshin, M. Arhaizm v russkoj zhivopisi (Rerih, Bogaevskij i Bakst) [Tekst] // Apollon, 1909. – № 1. – S. 43.
4. Voloshin, M. Utrata serediny [Tekst] / H. Zedl'majr. – M., 2008. – S. 47.
5. Zedl'majr, H. Utrata serediny [Tekst] / H. Zedl'majr. – M., 2008. – S. 156.
6. Zedl'majr, H. Utrata serediny [Tekst] / H. Zedl'majr. – M., 2008. – S. 264.
7. Zedl'majr, H. Utrata serediny [Tekst] / H. Zedl'majr. – M., 2008. – S. 89.
8. Ivanov, Vjach. Rodnoe i vselenskoe [Tekst] / Vjach. Ivanov. – M., 1994. – S. 41.
9. Lukomskij, G. Neoklassicism v arhitekture Peterburga [Tekst] // G. Lukomskij. – Apollon, 1914. – № 5. – S. 7.
10. Makovskij, S. Silujety russkih hudozhnikov [Tekst] / S. Makovskij. – M., 1999. – S. 80.
11. Makovskij, S. Stranicy hudozhestvennoj kritiki. Kn. 2. Sovremennye russkie hudozhniki [Tekst] / S. Makovskij. – SPb., 1906. – S. 89.
12. Mejerhol'd, V. Teatr (K istorii i tehnikе) [Tekst] / V. Mejerhol'd. – S. 123.
13. Pospelov, G. Bubnovyj valet. Primitiv i gorodskoj fol'klор v moskovskoj zhivopisi 1910-h godov [Tekst] / G. Pospelov. – M., 1990.
14. Fedorov-Davydov, A. Iskusstvo promyshlennogo kapitalizma [Tekst] / A. Fedorov-Davydov. – M., 1929. – S. 117.
15. Fedorov-Davydov, A. Iskusstvo promyshlennogo kapitalizma [Tekst] / A. Fedorov-Davydov. – M., 1929. – S. 123.
16. Fedorov-Davydov, A. Iskusstvo promyshlennogo kapitalizma [Tekst] / A. Fedorov-Davydov. – M., 1929. – S. 26.
17. Shevchenko, A. Neo-primitivism. Ego teorija. Ego vozmozhnosti. Ego dostizhenija [Tekst] / A. Shevchenko. – M., 1913. – S. 9.
18. Jellis. Russkie simvolisty [Tekst] / Jellis. – Tomsk, 1996. – S. 212.
19. Jellis. Russkie simvolisty [Tekst] / Jellis. – Tomsk, 1996. – S. 133.

Дата поступления статьи в редакцию: 02.02.2017

Дата принятия статьи к печати: 16.02.2017