



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. В. В. Бычков
г. Москва, Россия

ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСТВА В ЭСТЕТИКЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Аннотация: Тема творчества занимала одно из видных мест в эстетике русских символистов. Ими были осмыслены два различных творческих метода в истории искусства — реализм и идеализм, переходящие на современном им этапе в реалистический и идеалистический символизм. На уровне самого символизма его теоретики выделили три творческих периода: теза, антитеза, синтез; выявили два этапа творчества — восхождение и нисхождение при создании символов искусства; главную цель творчества некоторые из них усматривали в теургии, выводящей творчество по эстетическим принципам из сферы искусства в реальную жизнь.

Ключевые слова: творчество, русский символизм, символ, реализм, идеализм, творческий метод, теургия, Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Николай Бердяев.

Информация об авторе: Виктор Васильевич Бычков — доктор философских наук, профессор, лауреат Государственной премии РФ, главный научный сотрудник, Институт философии Российской академии наук, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, 119019 г. Москва, Россия. E-mail: iph@iph.ras.ru

Дата поступления статьи: 07.12.2017

Дата публикации: 15.06.2018

Для цитирования: Бычков В. В. Проблема творчества в эстетике русского символизма // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48. С. 235–249.

Тема творчества как специфической деятельности человека занимает видное место во многих современных науках, в том числе в философии и эстетике. Она с древности интересовала многих крупнейших мыслителей и деятелей искусства, самих творцов, у которых она теснейшим образом была связана с их собственным творчеством. Не обошли ее вниманием и русские символисты начала XX в., периода расцвета их творчества и символистских теорий искусства. В контексте рассуждений о символизме они дали свое достаточно оригинальное решение проблемы творчества, часто не занимаясь ею напрямую, но имея ее в виду при разговоре фактически обо всех проблемах искусства. С особой очевидностью она прописана Вячеславом Ивановым, но и остальные символисты, включая близкого к ним Николая Бердяева, немало сделали для формирования символистского ракурса подхода к этой теме. Он и сегодня представляет интерес для нас, как возникший в сознании самих творцов искусства.

В статье «Две стихии в современном символизме» Вячеслав Иванов усматривает два творческих метода в истории искусства, которые в символизме, согласно рус-

скому поэту, воплотились в два потока, или «две стихии» — *символизм реалистический* и *идеалистический*. В истории искусства он обозначает их как *реализм* и *идеализм*, сразу подчеркивая, что они не имеют ничего общего с философским реализмом и идеализмом. Под реализмом в искусстве («художестве» в его терминологии) Иванов понимает «принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем», а под идеализмом — «утверждение творческой свободы в комбинации элементов, данных в опыте художнического наблюдения и ясновидения, и правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия, — красоте, как отвлеченному началу» [13, с. 539]. В основе искусства, полагал Иванов, опираясь на дух античной эстетики, лежит «миметическая способность человека», т. е. его стремление к подражанию. При этом оно может носить *ознаменательный* характер, т. е. простого «выявления» вещей в форме и в звуке (и тогда это — реализм), или — *преобразовательный* характер (идеализм). Реализм и идеализм изначально присутствуют в тех или иных соотношениях в любом художественном творчестве. Отнесение же искусства к этим направлениям определяется заметным преобладанием того или иного начала.

Художник-реалист стремится только к одному — наиболее точному, «бесприемному» принятию в свою душу «объекта» (или «вещи») и передаче его другой душе. При этом под «вещью» имеется в виду как ее «явление», т. е. переходящий материальный облик, так и ее чувственно не воспринимаемая *сущность*. Реализм, стремящийся передать сущность вещи, поднимается до «феномена чистой символики». Если же художник ограничивается изображением только внешнего вида вещи в ее явлении, мы говорим о натурализме. Встречается и простое перечисление вещей по именам (известное в литературе от Гомера до Андре Жида) — это чистой воды номинализм. Художник-реалист не вносит в свое ознаменование ничего субъективного. Напротив, художник-идеалист активно использует в творчестве субъективный момент, преобразуя вещи с помощью своего воображения и личных переживаний.

Полагая высшей и истиннейшей целью художественного творчества узрение и «благовествование сокровенной воли сущностей», Иванов вполне логично заключает, что высшей ценностью обладает только реалистическое мирозерцание художника и реализм в искусстве. Реалистическим в этом плане было древнейшее архаическое искусство, создававшее фетиши, т. е. предметы, «безусловно соответствующие вещам божественным» [13, с. 541], и средневековое христианское искусство. Именно в Средние века «религиозное мирозерцание, всеобъемлющее и стройное, как готический храм, определяло место каждой вещи, земной и небесной, в рассчитанно-сложной архитектуре своего иерархического согласия. Соборы вырастали поистине как некие “леса символов”. Живопись служила всенародною книгой для познания вещей божественных». Явно имея перед своим внутренним взором искусство западноевропейского Средневековья, Иванов замечает, что этот средневековый реализм складывался из причудливого смешения символики, фантастики и «истинного натурализма». Ибо *реализмом*, еще раз формулирует теоретик русского символизма, является такое искусство, «которое требует от художника только правильного списка, точной копии, верной оригиналу передачи того, что он наблюдает или о чем осведомлен и поскольку осведомлен» [13, с. 543]. Именно поэтому произведение реалистического искусства является свидетельством объективного бытия изображенной вещи.

Напротив, идеализм отходит от вещи, заменяя копирование ее «чисто эстетическими» канонами. Эти каноны (именно — каноны видимой, чувственно воспринимаемой *красоты*) представляются Иванову, с чем, конечно, трудно согласиться,

изобретением субъективности художника, отказывающегося от «ознаменования» вещи в пользу свободно расцветшего в его душе «идеала», который, может быть, является продуктом только его фантазии, его личного творчества, «только красотой», не существующей реально ни в этой, ни в иной реальности. Сокрывая облачения с женских фигур, которые, по мнению Иванова, придавали им религиозный характер, как сокрывавшие некую тайну, греческие художники установили *канон пропорций* обнаженного тела и возвели его в норму, которая затем и стала господствовать в идеалистическом искусстве в качестве идеала красоты (и в классицизме, и в академизме). Древние греки, в понимании Иванова, стали родоначальниками идеалистического искусства (= чистого эстетизма). С этим пониманием, между тем, позже никак не могли согласиться о. Павел Флоренский и о. Сергей Булгаков. Последний был убежден, что в смысле выражения сущностных идей наибольших высот достигли в истории искусства только греческая скульптура в обнаженных фигурах и русская икона. В греческой пластике, в частности, в Венере Милосской, о. Сергей усматривал воплощение «духовной, святой телесности» [10, с. 254, 257, 267]. Да и сам Иванов не был однозначен в оценке античного искусства.

Творчество художников Возрождения, согласно его концепции, стало следующим значимым этапом в развитии идеализма уже в его классическом виде. Если в античной Греции индивидуализм в искусстве был еще только слабо намечен (а именно он и является важным двигателем идеалистического творчества согласно Иванову), то с появлением ярко индивидуализированной личности в ренессансное время он расцвел пышным цветом. При этом, как это ни покажется парадоксальным, именно христианство подготовило и вспахало почву, на которой только и возможно стало многокрасочное цветение идеализма. Ибо христианство не только «открыло тайну лика», но и «утвердило окончательно личность». И эта личность, осознав себя центром мира и чародеем, признала «за высшее среди духовных стремлений — эстетизм» и утвердила в искусстве господство идеализма, преобразующего «действительность в отражении, а не отражающим действительность в ее реальном преображении» [13, с. 542], что под силу только реализму.

От *так* понятого реализма и идеализма Иванов переходит к высшей, в понимании символистов, ступени искусства — *символизму*, в котором, как и во всем искусстве, также усматривает следы этих двух противоположных стихий. Реалистический символизм — это высшее достижение искусства реализма. Идеалистический символизм — логическое завершение идеализма, пришедшего к утонченному эстетизму и импрессионизму. Главная задача реалистического символизма — «вызвать непосредственное постижение сокровенной жизни сущего снимающим все пелены изображением явного таинства этой жизни», ибо он видит «глубочайшую истинную реальность вещей, *realia in rebus*», хотя не отказывает в относительной реальности и феноменальному миру, поскольку именно в нем и сокрыта «реальнейшая действительность»; т. е. феноменальный мир предстает символом этой реальнейшей действительности [13, с. 549]. Идеалистический же символизм не интересуется глубинной действительностью. Он ограничивается изобретением утонченных художественных средств для передачи субъективных переживаний художника зрителю или читателю его произведений. Это парнасизм, эстетизм, неоклассицизм, декадентство. Обе стихии живут и причудливо сочетаются в творчестве русских символистов. Сам Иванов остается приверженцем первой и уже своими дефинициями пытается отыскать пути к ее более прочному утверждению в русской культуре, ибо перспективы сущностного бытия культуры он видит только на путях развития реалистического символизма (подробнее см.: [18]).

Критерием различия указанных стихий (или направлений) символизма является само понимание символа. В реалистическом символизме он осознается как «цель художественного раскрытия: всякая вещь поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ, тем более глубокий, тем менее исследимый в своем последнем содержании, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности абсолютной» [13, с. 552]. Основу этого символизма составляет *онтологизм* символа. В то время как в идеалистическом символизме символ по сути своей *психологичен*; он — лишь художественное средство для передачи информации о субъективном переживании от одного человека к другому. В реалистическом символизме символ тоже связывает сознания, но совсем на иной основе — он приводит их в *соборное* единение «общим мистическим лицезрением единой для всех, объективной сущности» [13, с. 552]. Суть творчества художника в реалистическом символизме — проникнуть через реальную вещь к высшей реальности: *a realibus ad realiora*. «Его алхимическая загадка, его теургическая попытка религиозного творчества — утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность. Это — пафос мистического устремления к *Ens realissimum*» [13, с. 553]. Таким образом, творческие устремления художника реалистического символизма всегда направлены вверх и вглубь. Имеют в целом анаagogический характер — восхождения художника к метафизическим основам бытия и возведения тем самым и реципиента своего произведения к ним.

Реалистический символизм был, по убеждению Иванова, единственной современной формой сохранения и в какой-то мере развития *мифа* как глубинного содержания символа, понятого в качестве реальности. «Реалистический символизм идет путем символа к мифу; миф — уже содержится в символе, он имманентен ему; созерцание символа раскрывает в символе миф» [13, с. 554]. Миф же в понимании Иванова — некая объективная реальность, содержащая в себе истину о «более реальной реальности». Его высокий онтологический статус по отношению к символу определяется тем, что он — «результат не личного, а коллективного, или соборного, сознания» [13, с. 567]. И открывался миф (как сакральная реальность) этому соборному сознанию (= «соборной душе» — [13, с. 572]) в актах древнейших мистерий. Затем он становился достоянием народа, обрастал в народно-исторической памяти разными прикрасами и искажениями и в этой (народной) форме и становился собственно мифом в полном смысле слова [13, с. 560].

Истинный миф, убежден Иванов, лишен каких-либо личностных характеристик (будь то творца или слушателя) — это объективная форма хранения знания о реальности, обретенная в результате мистического опыта и принимаемая на веру до тех пор, пока в акте нового прорыва к той же реальности не будет открыто о ней новое знание более высокого уровня. Тогда старый миф снимается новым, который занимает его место в религиозном сознании и в духовном опыте людей. Поэтому сверхзадачу символизма, до осуществления которой, по признанию самого Иванова, еще очень далеко, он видит в мифотворчестве. Но не в художественной обработке старых мифов или в писании новых фантастических сказок, чем, по его мнению, занимается идеалистический символизм, а в истинном *мифотворчестве*, которое Иванов понимает как «душевный подвиг самого художника». Художник «должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи. И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию» [13, с. 558]. В этом и заключается «теургическая цель» символизма, которую пытались

реализовать в своем творчестве многие русские символисты того времени (см. также: [11, с. 201–211]).

Размышляя о существенных аспектах творчества современных ему символистов, Вяч. Иванов пришел к интересной, хотя и дискуссионной концепции трех творческих этапов, или «моментов», в русском символизме, которые он обозначил как *теза*, *анти-теза* и *синтез* [13, с. 598]. Суть первого момента Иванов осмысливает как открывшийся вдруг перед внутренним взором художника бесконечно многообразный мир иного высшего бытия. В душе художника зазвучало «учение Вл. Соловьева о теургическом смысле и назначении поэзии, еще не понятое до конца», возник повелительный призыв (как обет Фауста) «к бытию высочайшему стремиться неустанно» — и не только в поэзии, но и в самой своей жизни — воплотить в ней «миросозерцание мистического реализма». И именно поэтому-то, убежден Иванов, русский «символизм не хотел и не мог быть “только искусством”» [13, с. 598–599].

Однако перед реализацией этой теургической задачи символистам предстояло «выдержать религиозно-нравственное испытание “антитезы”», которое теснейшим образом было связано с общественным кризисом того времени и привело многих символистов к срывам, «крикам последнего отчаяния», душевным страданиям, а такие чувствительные натуры, как Врубель, — к безумию. Многие разочаровались в символизме и, сложив крылья, пали на землю натурализма или «парнасизма». Сам Иванов, ощущавший себя глубоко религиозным поэтом и мыслителем, не поддавался пессимистическим настроениям антитезы. У него, по меткому выражению Бердяева, не было «чувства катастрофического». Он прозревал третью, высшую стадию символизма — *синтетическую* — и связал ее с понятием «внутреннего канона», который, видимо, как и канон средневековый в свое время, должен существенно дисциплинировать современного художника (= символиста) и вывести его на принципиально новый уровень уже не только и не столько искусства, сколько *бытия*.

Этот «канон» существенно отличается от уже упоминавшегося канона внешних форм, легшего, согласно Иванову, в основу художественного идеализма. «Под “внутренним канонem”, — писал он, — мы разумеем: в переживании художника — свободное и цельное признание иерархического порядка реальных ценностей, образующих в своем согласии божественное всеединство последней реальности, в творчестве — живую связь соответственно соподчиненных символов, из коих художник тклет драгоценное покрывало Душе Мира, как бы творя природу, более духовную и прозрачную, чем многоцветный пеплос естества» [13, с. 601]. Символизм на первой стадии созерцал, прозревал и творил разрозненные символы отдельных аспектов бытия, высшей реальности, создавал как бы бесчисленные осколки зеркала, в которых мелькали фрагментарные, а часто и искаженные обрывки истинной реальности. «Внутренний канон» поднимает художника на принципиально новый уровень созерцания, целостного «тайновидения» и выводит его в сферу священного теургического «тайнодействия любви», преодолевающего всяческую раздробленность. Он не только видит целостную реальность бытия, но и творит более духовное и тоже целостное (единое) отражение его в материальном мире, как бы собирает в фокусе своего более мощного зеркала все отражения осколочных зеркал символистов первой стадии, нередко искажавших истину. «“Зеркалом зеркал” — “speculum speculorum” — делается художество, все — в самой зеркальности своей — одна символика единого бытия, где каждая клеточка живой благоухающей ткани творит и славит свой лепесток, и каждый лепесток излучает и славит сияющее средоточие неисповедимого цветка — символа символов, Плоти Слова» [13,

с. 601]. В этом, собственно, по Иванову, который во многом продолжает здесь Вл. Соловьева, последняя синтетическая стадия символизма. На ней художник практически покидает стезю традиционного искусства, перерождается в теурга, который на основе открывшегося ему глубинного созерцания целостной и единой сущности бытия создает некое новое сакрализованное бытие людей, более возвышенное и духовное, чем современная жизнь.

Против теургической идеи Иванова и других младосимволистов активно выступал символист старшего поколения и продолжатель традиций французского символизма Валерий Брюслв. Он подчеркивал, что символизм «*хотел быть и всегда был только искусством*» [9, с. 178]. Под критику Брюсова попал и Александр Блок, который в своем докладе-статье «О современном состоянии русского символизма» образно проиллюстрировал первые два момента из статьи-доклада Иванова, но умолчал о последнем синтетическом, или теургическом, моменте. Тем не менее термин теургия он тоже упомянул, чем и вызвал негодование Брюсова.

Согласно Блоку, *теза* и *антитеза* Иванова относятся к бытийственным состояниям символической реальности. На уровне тезы художник сознает себя совершенно свободным творцом в волшебном мире, ему дозволено делать все, что он пожелает, ибо он — символист. Символист же «уже изначала — *теург*, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие» [8, с. 427], и вдохновляет его на это действие чей-то лучезарный взор, он же — золотой и лазурный меч, пронзающий все миры и достигающий сердца теурга. Это взор соловьевской «Лучезарной Подруги», имя которой сам «учитель» (так Блок почтительно называл Вл. Соловьева) страшился выговорить. Мы теперь знаем, что речь шла о Софии — Премудрости Божией, которая в поэзии и самого Соловьева, и его учеников-символистов представляла в символах Вечной Женственности (das Ewig-Weibliche Гете), Прекрасной Дамы, небесной Девы. Миры, пронизанные мечом-лучом-взором этой небесной Подруги-Музы, окрашены для Блока в пурпурно-лиловые цвета. «Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно — и пронзает сердце теурга» [8, с. 427]. Среди небесных роз уже начинает «сквозить лицо», слышится голос, «возникает диалог, подобный тому, который описан в “Трех Свиданиях” Вл. Соловьева»... И вдруг все прерывается. Как будто кто-то, «ревнуя теурга к Заревой ясности ... внезапно пресекает золотую нить зацветающих чудес; лезвие лучезарного меча меркнет и перестает чувствоваться в сердце» [8, с. 428]. Завершается *теза*, и начинается *антитеза*.

Гаснет мир царского пурпура, все затопляет сине-лиловый сумрак. Лучше всего его, по мнению Блока, передавал Врубель. Сам он, если бы имел дар живописца, изобразил бы переживания этого момента так: «...в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз» [8, с. 429]. Мертвая кукла с лицом Софии... Для этой стадии характерна острота, яркость и многообразие переживаний. Лиловый сумрак нахлынувших миров полон «соответствий» (т. е. осознается Блоком именно как художественный символизм, что, видимо, и обеспокоило Брюсова), в самом переживающем возникает множество его «двойников» — демонов, которые рыщут в лиловых мирах и, покорные воле художника, стаскивают ему лучшие драгоценности: кто тучку принесет, кто — вздох моря, кто — аметист, иной — скарабея или крылатый глаз. Все это переплавляет символист в горниле художественного творчества и наконец «при помощи заклинаний, добывает искомое — себе самому на диво и на потеху; искомое — красавица кукла». Волшебный мир превращается в *балаган*, сама

жизнь художника становится *искусством*, в центре которого обитает то, «что я (лично) называю “Незнакомкой”: красавица кукла, синий призрак, земное чудо. Это — венец антитезы» [8, с. 430].

Таково современное состояние символизма, согласно Блоку. Художник живет в этом реальном сине-лиловом мире, созданном им и поглотившем и поработившем его. Поэтому «искусство есть *Ад*»; «искусство есть чудовищный и блистательный Ад. Из мрака этого Ада выводит художник свои образы», и в этом же мраке и темноте он, тоскуя по угасшему золотому мечу, «сходит с ума и гибнет» [8, с. 434]. Блок вспоминает о печальной участи Лермонтова, Гоголя, Врубеля, Комиссаржевской. Белый в подобной же связи часто вспоминал о безумии своего кумира Ницше.

Итак, символист, по Блоку, это некий творец, которому в *тезе* вроде бы были явлены и обещаны золотисто-лучезарно-пурпурные волшебные миры, но некие силы сокрыли их и ввергли художника в демонические, по-своему блистательные и привлекательные сине-лиловые сферы Ада, ввергли в соблазн адской прелести.

Здесь следует вспомнить одну из ранних статей Иванова «Символика эстетических начал», в которой он фактически на уровне эстетических категорий объяснял столь ярко расцветившие позже Блоком творческие метания символистов от сияющего божественного мира к хтоническим лиловым глубинам Ада. В творчестве художника-символиста (а такими младосимволисты считали всех творцов подлинного искусства) он усматривает движения *восхождения* и *нисхождения*. Творческий процесс начинается с восхождения души художника к божественным вершинам, подлинной родине самой души. Это состояние духа художника Иванов обозначает категорией *возвышенного*. В акте восхождения художник отрешается от себя самого ради себя иного, более возвышенного, его дух утрачивает все, присущее ему, и приобщается к небесной Красоте [12, с. 824]. Эта Красота, однако, недоступна земному человеку, и дух художника, осиянный ею, начинает нисхождение к Земле, чтобы ее средствами облечь «в зримое» постигнутое им. Здесь Красота становится красотой искусства, доступной восприятию человека. «Мы, земнородные, можем воспринимать Красоту только в категориях красоты земной» [12, с. 826].

Однако нисхождение не всегда красота. «Есть нисхождение, как разрыв», глубже Земли, мимо Земли в бездонность, «в пропасть, кипящую мутным взором безумия!..» [12, 828]. В этом «мимоземном» нисхождении Иванов видит третье начало эстетического: «...таково после *возвышенного* в выше определенном смысле и после *прекрасного*, принцип которого — милость нисхождения, — третье, демоническое, начало наших эстетических волений: имя ему *хаотическое*. <...> Это царство не золотосолнечных и алмазно-белых подъемов в лазурь и не розовых и изумрудных возвратов к земле, но темного пурпура преисподней» [12, с. 828–829]. Блоку это царство хаотического виделось в сине-лиловых тонах живописи Врубеля, но смысл его был близким к ивановскому.

В более поздний период творчества и теоретических размышлений Иванов не обращается уже к сфере хаотического, как не характерной для его собственного творчества. Он расширяет свое понимание результата нисхождения и акцентирует теперь внимание на том, что в процессе нисхождения художник создает чувственно воспринимаемые *символы* открывшегося ему духовного мира. И именно символ воспринимается им, как и другими символистами, в качестве концентрации творческой энергии нисхождения. При этом весь творческий процесс мыслится им как процесс двойного восхождения в духовные (божественные) сферы. Сначала художник восходит туда для озарения духовной Красотой, а затем уже зритель (читатель) произведения с помощью

его энергии возводится к тем же духовным истокам, которыми питался художник, — от реального к реальнейшему, от символа к символизируемому.

Процесс художественного творчества как трудноуловимый для разума Иванов пытается описать и с помощью понятия формы в своем понимании. Полученный в процессе восхождения квант творческой энергии он обозначает как «форма зиждущая» (*forma formans*), а произведение творческой активности — «форма созижденная» (*forma formata*) [14, с. 667; см.: с. 675 и далее]. Форма зиждущая существует только во внутреннем мире художника, но это не замысел произведения в традиционном понимании школьной эстетики, а некая самостоятельная энергия, умная сила в душе, «безошибочно знающая свои пути и предписывающая материи свой закон необходимого воплощения. Это — живая душа и готовое душевное тело изваяния, спящего в мраморной глыбе. Красота прекрасных стихов — *forma formata*; их поэзия — *forma formans*» [14, с. 668].

В более поздней статье Иванов определяет зиждущую форму как *художественное содержание произведения*. Это «действенный прообраз творения в мысли творца, как канон или эфирная модель будущего произведения, его *Eidolon*, который можно назвать *forma formans*, потому что она, форма эта, и есть созидающая идея целого и всех его отдельных частей». Чем ближе созижденная форма к этой «идее», тем совершеннее произведение искусства. «И нет в произведении том никакого другого “содержания”, кроме той идеи, его зиждущей формы (*forma formans*), которая, прежде чем обнаружиться в слове или мраморе, в звуках или красках, уже духовно определяла всю полноту и целостность творящей художественной интуиции» [14, с. 679]. Зиждущая форма выступает, согласно Иванову, и творческим принципом, и невербализуемым художественным содержанием созданного на ее основе символа. Поэтому, говоря о символистской концепции творчества, нельзя обойти вниманием понимание символистами объекта этого творчества — символа, составляющего основу любого произведения подлинного искусства.

Согласно Иванову, «символ есть знак, или ознаменование. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея» [13, с. 537], т. е. символ — не условный знак или однозначный иероглиф. Он — многозначен и многосмыслен. «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... В каждой точке пересечения символа, как луча нисходящего, со сферой сознания он является знаменем, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе» [13, с. 537]. Символы — это «знамения иной действительности» [13, с. 538]. Они, согласно Иванову, обладают самостоятельным бытием и наделены комплексом значений, по-разному раскрывающихся на различных уровнях бытия и сознания. Позже он уточнит, что «всякий истинный символ есть некое воплощение живой божественной истины», это уникальная посредствующая форма, которая не содержит нечто, но «через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая, — медиум струящихся через нее богоявлений» [13, с. 646–647].

Воплощению символа в искусстве способствует художник, выступающий своеобразным проводником и объективатором символа в художественной материи. Символ в искусстве, согласно Иванову, неисчерпаем в смысловом отношении, многозначен, иератичен, наделен священной энергией. Этим он по существу отличается от рационалистически заданной аллегории. «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном

(иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине» [12, с. 713].

Не менее высоко ценил символ Андрей Белый. При этом Символом с прописной буквы он считал самого Иисуса Христа. А вот под *символом* (со строчной буквы) понимал в целом некую многозначную единицу особого семантического уровня, которая обладает рядом своеобразных качеств, далеко не все из которых ему удастся достаточно ясно прописать вербально. Исходя из традиционной для русского символизма этимологии слова «символ» (как *соединение*), Белый утверждает, что *символ* указывает на результат «органического соединения» чего-либо с чем-либо, т. е. более высокого уровня соединения, чем подразумевается под термином *синтез* (он видит в нем лишь механический конгломерат) [1, с. 71]. Символ — это «отливка», «отпечаток» «внутренне-переживаемого опыта человечества». При этом художественная символика есть отпечаток личного творчества, а религиозная — «индивидуально-расового» [1, с. 47].

Символ принципиально неоднозначен и не формализуем на логическом уровне. Он не дает точного знания о своем содержании, но лишь в большей или меньшей мере намекает на него. Символы не говорят, но «подмигивают» и «кивают», со ссылкой на своего кумира Ницше, неоднократно повторяет Белый [2, с. 22; 3, с. 435; 17, с. 25]; но они *кивают* «о действительно переживаемом, о творимом, о третьем, о царстве символа» [3, с. 435]. Символ — это нечто внешнее, надежно укрывающее внутреннее и защищающее его от непосвященных: «Символ — оболочка идеи, оболочка *Tao*» [2, с. 132]. «Идеология шлема и бронировки» — это идеология символического мышления [3, с. 435]. Сокрытие и защита, однако, не главная функция символа, но скорее необходимость, вытекающая из принципиальной трудновыразимости его внутреннего содержания. Главная же его задача, конечно, позитивная — открывать тайну тем, кто способен ее понять. «...символ — окно в Вечность» [2, с. 212], а соответственно и путь к Символу.

Суть *художественного символизма* состоит в том, что это — «метод выражения переживаний в образах» [2, с. 33, 67]; «способ выражения», который осуществляется «в свободе отношения к образам видимости как к моделям безобразных переживаний внутреннего опыта» [1, с. 152]. Художник остается свободным в выборе образов видимой действительности как материала для выражения, в способах их изменения и насыщения своими переживаниями; он свободен в обращении с выразительно-изобразительным материалом, но при этом остается *верным действительности*, вызвавшей переживание, ставшей предметом его внутреннего опыта, т. е. более истинной действительности, чем та, которая дана нам в результате чувственного опыта восприятия внешнего мира.

Известный символист и теоретик символизма Эллис (Л. Л. Кобылинский), размышляя о символическом созерцании как основе творческого метода, полагал, что объективно оно не имеет предела. Оно ограничивается только способностями субъекта к духовному восприятию, его «духовными органами». Поэтому реально символическое искусство — это процесс последовательного восхождения на одну из ступеней духовного созерцания, углубление познания лишь на один ближайший «план бытия». Когда он будет органично освоен, возможен подъем на новую ступень и т. д. [17, с. 256]. Существенной заслугой символизма поэтому Эллис считает, «что он непосредственно и до конца проникся *чувством бесконечной возможности творческого самоуглубления*, что особенно подчеркнул и выдвинул вопрос о связи художественных методов с мета-

морфозой самого субъекта» [17, с. 257]. Символизм осознал себя в качестве действенного способа совершенствования духовного мира человека, его сознания.

Наиболее полно и глубоко символистские интуитивные откровения о творчестве разработал Николай Бердяев [см.: 15], ценивший символизм как высшую форму искусства. В 1916 г. он опубликовал книгу «Смысл творчества. Опыт оправдания человека», в которой дал свое всестороннее понимание творчества как высшей формы человеческой деятельности, и в дальнейшем регулярно обращался к этой теме во многих своих работах. Понятно, что здесь я не собираюсь анализировать ее, но хотел бы только остановиться на тех моментах понимания творчества, которые близки символистам, но наиболее четко были прописаны русским философом, симпатизировавшим им.

Проблема творчества — это проблема вдохновения, проблема духовности, которая понимается Бердяевым традиционно по-христиански. Духовность — нахождение человека «в духе», вхождения духа в человека, вдохновение. Это и есть творческое состояние. Поэтому «духовность всегда есть творчество, ибо признаком духа является свобода и активность». В творчестве Бердяев видит два элемента, имеющих божественный источник: «...элемент благодати, т. е. вдохновения свыше в человеке, обладание человеком гения, дара, и элемент свободы, ни из чего не выводимой и ничем не детерминированной, которым определяется новизна в творческом акте». Творчество направлено на взаимодействие человека с миром, и при этом оно является взаимодействием человека с Богом. «Человек как бы передает миру свой разговор с Богом». Творческим началом всегда является дух. «Всякое творческое изменение в мире происходит от вторжения духа, т. е. свободы, т. е. благодати, в бытие» [4, с. 356].

В творчестве Бердяева больше всего интересует его «неизъяснимый» метафизический смысл, те истоки, которые не поддаются аналитическому осмыслению, но время от времени являются ищущему сознанию в интуитивном откровении. Он часто подчеркивает, что под творчеством он понимает не конкретные процессы создания произведений культуры и искусства, «а потрясение и подъем всего человеческого существа, направленного к иной, высшей жизни, к новому бытию» [5, с. 244]. В творческом опыте раскрывается, что субъект творчества первичнее и выше любого объекта, но при этом истинное творчество лишено эгоцентризма. В творческом опыте субъект забывает и о себе, и о мире, он поднимается над своим несовершенством и устремляется к преобразению мира, к новому, еще не ведомому бытию.

Творческий акт, согласно Бердяеву, это всегда прорыв «к более глубокой реальности, к нуменальному за феноменальным» [4, с. 520]. «Творческий экстаз (творческий акт всегда есть *ex-tasis*) есть прорыв в бесконечность» [5, с. 243]. В необъяснимом, непостижимом акте творчества человек покидает пределы земного бытия, покидает себя самого как существа обыденной земной жизни и проникает туда, куда закрыт доступ простым смертным, — в вечность. Это идеальный концепт творчества, творческое задание человеку свыше, которое в реальном творчестве произведений культуры и искусства реализуется только отчасти, а иногда и не реализуется вовсе.

Все, что было ценного в мире и культуре, в истории и искусстве, убежден Бердяев, «было трансцендентно, было жадной перейти грани этого мира, разбить замкнутый круг имманентности, было выходом в иной мир, проникновением иного мира в наш мир. Трансцендентное становится имманентно миру — вот в чем смысл мировой культуры» [7, с. 280]. Человеческое творчество никогда не было апологией этого мира, закреплением радостей естественной жизни, довольством этим миром. Оно всегда было томлением по трансцендентному, «выражением недовольства, отражением муки неудовлетворенности этой жизнью» [7, с. 280].

Стремясь показать высочайшее духовное и даже религиозное значение творчества, Бердяев рассматривает две крупнейшие фигуры русской культуры начала XIX в. — святого Серафима Саровского и Александра Пушкина — и показывает, что творческий гений перед Богом равен по значимости и духовному деланию святости, что творчество Пушкина — это тоже «религиозное делание». «Гениальность есть иной религиозный путь, равноценный и равнодостоинный пути святости. Творчество гения есть не “мирское”, а “духовное” делание» [6, с. 260]. В делах духовного возрастания человечества, для «божественных целей мира» необходимы как святые, так и гениальные творцы. Россия много потеряла бы, если бы у нас вместо Пушкина было бы еще несколько святых. «С одной святостью Серафима без гения Пушкина не достигается творческая цель мира» [6, с. 206]. Святость аскетического послушания должна быть дополнена «святостью дерзновения», которая концентрируется в даре творческого гения. Гениальность всегда от мира иного, и она противостоит «миру сему», рвется из него в творческом горении.

Первичный творческий акт, внутренний акт творчества, согласно Бердяеву, вторящему в этом символистам, всегда является взлетом вверх, восхождением к иному миру. Это акт чисто «нуменальный», протекающий в экзистенциальном времени, т. е. вне времени материального мира. Однако он встречает сопротивление материи этого мира, когда входит в стадию созидания продукта творчества, принадлежащего миру феноменальному. Здесь творчество идет по нисходящей линии. Творец не может остаться в себе, он должен воплотить обретенные смыслы, выразить в чем-то свое состояние, и в этом оформлении, выражении вынужден спуститься на землю. «Творческий акт устремлен к бесконечному, форма же творческого продукта всегда конечна. И весь вопрос в том, просвечивает ли бесконечность в конечном образе?» [4, с. 513]. Любой творческий процесс, будь то музыкальное творчество или философское, заключен между бесконечным и конечным, восхождением, взлетом вверх и образом, входящим в объективированный мир.

Младосимволисты, в чем мы уже неоднократно убеждались, как творческие личности религиозной ориентации связывали завершение (реальное или идеальное) творческого акта с теургией, которую понимали в частности каждый по-своему, но в сущности одинаково. В своем понимании теургии Вяч. Иванов берет за основу мысль Вл. Соловьева о том, что искусство будущего должно вступить в новую свободную связь с религией. «Художники и поэты, — писал Соловьев, — опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями» [16, с. 190]. Приведя эту цитату, Иванов называет таких художников *теургами*, носителями божественного откровения. Именно они, полагает русский символист, подлинные мифотворцы, в высшем и истиннейшем смысле символисты. Художники-теурги еще не появились, но за ними, в этом едины многие символисты, будущее. Иванов чаще всего связывает теургию с идеальным творческим актом художника. Значительно шире ее понимал Белый.

Согласно Белому, теургия — та цель, к которой устремлена культура в своем историческом развитии и искусство, как ее часть, и символизм — тем более, как высшее достижение искусства и мост от него к реальной действительности. Человеческое творчество на высшем его этапе состоит из трех восходящих «актов», в терминологии русского символиста. Первый акт — это создание мира искусств. Второй — «созидание себя по образу и подобию мира», т. е. совершенствование самого себя, которое проис-

ходит в острой борьбе со своим косным «я», со «стражем порога», который не пускает личность в царство свободы. Здесь происходит трагический разлад личности с самой собой, уход художника из искусства. И третий акт (грядущий) — вступление личностей в царство свободы и «новая связь безусловно свободных людей для создания общины жизни по образу и подобию новых имен, в нас тайно вписанных Духом» [2, с. 465]. Этот последний акт и соответствует в понимании Белого уровню теургического творчества (= бытия), основанного на духовной инспирации свыше.

В теургии, согласно Белому, как высшей форме человеческого творчества, означенного схождением в душу теурга высшего духовного начала, красота сливается с нравственностью в неделимое единство, и здесь уже не приходится различать этику, эстетику, религию или познание [2, с. 172]. Все сливается в единое *творчество* — созидание новой жизни и нового человека (и человечества) на исключительно идеальных духовных основаниях всеединого первозданного бытия. Соответственно художественный символизм в понимании Белого — это творческий путь к грядущему преобразованию, и даже «преображению» человека, человечества, жизни общества в более совершенные состояния на основе импульсов духовной энергии и духовных парадигм, получаемых достигшими высших ступеней духовного развития символистами-теургами из горних духовных сфер бытия.

Наиболее четко сформулировал идею теургии, чаемой символистами, Николай Бердяев. Искусство в своих высших формах символизма и грядущего за ним «мистического реализма» (так Бердяев иногда называет, вероятно, то, что в других местах он именуется как «теургическое искусство») идет к теургии, но не достигает ее. В нем лишь творятся «знаки, символы последнего бытия, а не само бытие, не сама реальность» [6, с. 275]. Подлинная теургия выше любого искусства, хотя современный «новый символизм», как направление в искусстве, символизм Малларме, Метерлинка, Ибсена, Иванова, Белого, уже «рвется» к теургии. Символизм Данте или Гете был «послушен миру», выражал его смыслы, современный символизм отказывается от какого-либо интереса к этому миру и устремляется к иному бытию. «Новый символизм отталкивается от всех берегов, ищет небывалого, неведомого. Новый символизм ищет последнего, конечного, предельного, выходит за пределы среднего, устроенного, канонического пути. В новом символизме творчество перерастает себя, творчество рвется не к ценностям культуры, а к новому бытию» [6, с. 276].

И Бердяев все свои помыслы, весь пафос своего интеллектуально-мыслительного творчества и пророческий дар направляет на убеждение своих читателей в том, что именно теургия и есть цель и смысл бытия человечества и всего космоантропного процесса. Все в мире идет к ней, и она будет, в конце концов, реализована как эсхатологический конец мира. Наступление теургии, или творческой религиозной эпохи, означает «глубочайший кризис творчества человека» в его современном понимании. Сама культура на вершинах своих — а сегодня она достигла одной из своих высших точек — приходит к самоотрицанию, в ее недрах зреет кризис творчества, как творчества произведений культуры и искусства. Творческие интенции человека рвутся далее искусства и культуры, к созиданию самой жизни, к оправданию своего творческого назначения. Культура начинает преодолеваться изнутри. Это и есть предвестие теургии, по Бердяеву.

«Подлинное творчество есть теургия, богодействие, совместное с Богом действии», — краткое бердяевское определение теургии, и оно, как магическое заклинание, повторяется им регулярно на протяжении всей жизни [6, с. 283; 4, с. 521], воодушевляя,

прежде всего, самого мыслителя на творчество и определяя новый идеал религиозному человечеству, грядущему этапу христианства. «Теургия, — разворачивает свое определение Бердяев, — не культуру творит, а новое бытие, теургия — сверхкультурна. Теургия — искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее» [6, с. 283].

Сегодня мы видим, что возвышенные, духовно озаренные представления символистов и Бердяева о грядущем творчестве человека далеки от реализации. Это, кстати, понимали и сами создатели их еще столетие назад. Между тем художественное творчество, начиная с середины XX в., активно покидает пределы того, что классическая эстетика понимала под искусством, и устремляется на созидание земной жизни по эстетическим законам (дизайн, создание среды обитания, некоторые интерактивные арт-практики, полухудожественные виртуальные пространства интернета и т. п.). Пока, правда, все больше исключительно человеческими усилиями, без упования на помощь высших сил, что сказывается на невысоком пока эстетическом качестве создаваемой продукции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. 478 с.
- 2 *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. 571 с.
- 3 *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
- 4 *Бердяев Н.* Дух и реальность. М.: АСТ, Фолио, 2003. 680 с.
- 5 *Бердяев Н.* Собр. соч.: в 4 т. / под общ. ред. Н. А. Струве. Париж: YMCA-Press, 1989. Т. 1: Самопознание: (опыт философской автобиографии). 426 с.
- 6 *Бердяев Н.* Собр. соч.: в 4 т. / под общ. ред. Н. А. Струве. Париж: YMCA-Press. 1991. Т. 2: Смысл творчества: опыт оправдания человека. 452 с.
- 7 *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства: комплект из 2 кн. М.: Искусство, 1994. 1502 с.
- 8 *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 5. 799 с.
- 9 *Брюсов В.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6: Статьи и рецензии. Далекие и близкие. 656 с.
- 10 *Булгаков С.* Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М.: Путь, 1917. 426 с.
- 11 *Гидини М. К.* Поэзия и мистика: Вячеслав Иванов и Жак Маритен // *Europa Orientalis*. XXI (2002). № 1. P. 201–211.
- 12 *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Жизнь с Богом, 1971. Т. 1. 872 с.
- 13 *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Жизнь с Богом, 1974. Т. 2. 852 с.
- 14 *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Жизнь с Богом, 1979. Т. 3. 913 с.
- 15 *Кудаев А. Е.* Трагедия творчества в эстетике Николая Бердяева. М.: Изд-во ИФ РАН, 2014. 255 с.
- 16 *Соловьев В. С.* Собр. соч.: в 10 т. СПб.: Тов-во Просвещение, 1912. Т. 3. 444 с.
- 17 *Эллис* Русские символисты. Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск: Водолей, 1996. 288 с.
- 18 *West J.* Russian Symbolism. A study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist Aesthetic. L.: Methuen and co LTD, 1970. 250 p.

© 2018. Victor V. Bychkov
Moscow, Russia

THE ISSUE OF CREATIVITY IN RUSSIAN SYMBOLIST AESTHETICS

Abstract: The subject of creativity was always among top spots in the aesthetics of Russian symbolists. The latter thought of two different creative methods in the history of art — realism and idealism — which during their times were being transformed into realistic and idealistic types of symbolism. Speaking of symbolism itself, its theoreticians singled out three creative stages: thesis, antithesis, and synthesis. In addition, they highlighted two stages in creativity: ascent and descent in the process of creating artistic symbols. Some of them believed that the principal goal of creativity is theurgy, which, using aesthetic principles, takes creativity out of the sphere of art into real life.

Keywords: creativity, Russian symbolism, symbol, realism, idealism, creative method, theurgy, Vyacheslav Ivanov, Andrej Belyj, Nicolaj Berdyaev.

Information about the author: Victor V. Bychkov — DSc in Philosophy, Professor, Chief Researcher, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Goncharnaya Str., 12–1, 119019 Moscow, Russia. E-mail: iph@iph.ras.ru

Received: December 07, 2017

Date of publication: June 15, 2018

For citation: Bychkov V. V. The issue of creativity in Russian symbolist aesthetics. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 48, pp. 235–249. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Belyj A. *Kritika. Estetika. Teoriya simvolizma: v 2 t.* [Critics. Aesthetics. Theory of Symbolism: in 2 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. Vol. 1. 478 p. (In Russian)
- 2 Belyj A. *Kritika. Estetika. Teoriya simvolizma: v 2 t.* [Critics. Aesthetics. Theory of Symbolism: in 2 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. Vol. 2. 571 p. (In Russian)
- 3 Belyj A. *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as World Outlook]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 528 p. (In Russian)
- 4 Berdyaev N. *Dukh i real'nost'* [Spirit and Reality]. Moscow, AST, Folio Publ., 2003. 680 p. (In Russian)
- 5 Berdiaev N. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.], general ed. by N. A. Struve. Parizh, YMCA-Press, 1989. Vol. 1: Samopoznanie: (opyt filosofskoi avtobiografii) [Self-knowledge: (experience of philosophical autobiography)]. 426 p. (In Russian)
- 6 Berdiaev N. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.], general ed. by N. A. Struve. Parizh, YMCA-Press, 1991. Vol. 2: Smysl tvorchestva: opyt opravdaniia cheloveka [The meaning of creativity: experience of justification of the man]. 452 p. (In Russian)
- 7 Berdyaev N. *Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva: v 2 t.* [Philosophy of Creativity, Culture and Art: in 2 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 1502 p. (In Russian)
- 8 Blok A. *Sobranie sochinenii: v 8 t.* [Collected works: in 8 vols.], general ed. by V. N. Orlov. Moscow, Leningrad, Goslitizdat, Publ., 1962. Vol. 5. 799 p. (In Russian)

- 9 Bryusov V. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works: in 7 vols.]. Moscow, 1975. Vol. 6: Stat'i i retsenzii. Dalekie i blizkie [Articles and reviews. Distant and close]. 656 p.
- 10 Bulgakov S. *Svet nevechernij. Sozertsaniya i umozreniya* [Nonevening Light. Contemplation and Speculation]. Moscow, Put' Publ., 1917. 426 p. (In Russian)
- 11 Gidini M. K. Poeziia i mistika: Viacheslav Ivanov i Zhak Mariten [Poetry and Mystics: Vyacheslav Ivanov and Jacques Maritain]. *Europa Orientalis*, XXI (2002), no 1, pp. 201–211. (In Russian)
- 12 Ivanov Vyach. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.]. Bryussel', Zhizn' s Bogom Publ., 1971. Vol. 1. 872 p. (In Russian)
- 13 Ivanov Vyach. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.]. Bryussel', Zhizn' s Bogom Publ., 1971. Vol. 2. 852 p. (In Russian)
- 14 Ivanov Vyach. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.]. Bryussel', Zhizn' s Bogom Publ., 1971. Vol. 3. 913 p. (In Russian)
- 15 Kudaev A. E. *Tragediya tvorchestva v ehstetike Nikolaya Berdyaeva* [Tragedy of Creativity in Nikolay Berdyaev's Aesthetics]. Moscow, Izdatel'stvo IF RAN Publ., 2014. (In Russian)
- 16 Solov'ev V. S. *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Collected works: in 10 vols.]. St. Petersburg, Tovarishchestvo Prosveshchenie Publ., 1912. Vol. 3. 444 p. (In Russian)
- 17 Ellis *Russkie simvolisty. Konstantin Balmont. Valerij Bryusov. Andrej Belyj* [Russian Symbolists. Konstantin Balmont. Valerij Bryusov. Andrej Belyj]. Tomsk, Vodolej Publ., 1996. 288 p. (In Russian)
- 18 West J. *Russian Symbolism. A study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist Aesthetic.* London, Methuen and co LTD, Publ., 1970. 250 p. (In English)