

С. В. Ватман

Философия искусства Вячеслава Иванова: диалектика падения и апофеоза

Статья посвящена исследованию эстетической концепции выдающегося русского философа, ученого и поэта-символиста. По мнению автора статьи, наиболее полно, и, в то же время, лаконично, эта концепция выражена Вяч. Ивановым в работе «О границах искусства», где дается ясная и весьма содержательная философская схема художественного акта. Показано что выводы, сделанные Вяч. Ивановым относительно сущности художественного процесса, природы художественного произведения, а также личности и судьбы художника весьма актуальны и в настоящее время, для которого характерна утрата понимания всех этих предметов.

Ключевые слова: эстетика, философия искусства, символизм, русский символизм, художественный акт, творческий процесс, произведение искусства

Semyon V. Vatman

Philosophy of art by Vyacheslav Ivanov: dialectics of falling and apotheosis

The text is dedicated to the analytical research of an esthetic concept by Viacheslav Ivanov who was the prominent Russian philosopher, scholar and symbolist poet. As it stressed by the author of the article this concept was explicated by Ivanov most fully and concisely in his opus «Of the Limits of Art» where is given quite clear and pithy philosophical scheme of an artistic act. The author demonstrates that the Ivanov's conclusions about the essence of art, artwork and the destiny of an artist are very significant currently because for the present time loss of understanding of those subjects is typical.

Keywords: aesthetics, philosophy of art, symbolism, Russian symbolism, artistic art, creative process, artwork

Символизм как художественное направление и художественная эпоха запечатлел себя не только в выдающихся памятниках литературного творчества, в замечательных произведениях музыки, живописи, архитектуры, театра, танца, прикладного искусства, но также в глубоких и по-своему оригинальных философских текстах. Вопрос об эстетическом и творческом единстве символизма является открытым и имеет разные варианты ответов. Так, исследователи-марксисты настаивали на отсутствии такого единства и подчеркивали скорее стилистическую пестроту и идейную противоречивость данного художественного направления. Как писал В. Ф. Асмус, «даже на внешний взгляд символизм не представляет единства, распадается на группы, а иногда осуществляется в деятельности отдельных, не склонных к участию в литературных объединениях и группировках лиц»¹. С другой стороны, как утверждается в «Энциклопедии символизма», на рубеже XIX–XX вв. «языком символизма заговорила эпоха. Его осваивают различные виды творческого самовыражения, известные человечеству, прежде всего, разумеется, словесность – проза и поэзия, во всем многообразии форм, включая ломающие традицию гибридные образования; новая драма и новая философия. На том же языке говорят и все прочие искусства; изобразительное и декоративное, графический и мебельный дизайн, архитектура, музыка»².

Весте с тем, именно эпоха символизма, дав-

шая мировой культуре такой обильный и многообразный художественный и интеллектуальный «урожай», по-прежнему остается самой противоречивой из художественных эпох, что выражено в оценках – как в оценках исследователей, так и в оценках деятелей культуры. Оценки символизма колеблются: от восторженного и абсолютно полного приятия всех разноречивых его сторон – до гневного отвержения, яростного обличения в умничанье, эстетствовании, упадочничестве, и даже в демонизме и сатанизме³. Символисты неоднократно становились объектами суровой критики – за изощренность художественной формы, за приверженность «искусству ради искусства», за экзальтированность творчества и поведения. Негативная оценка символизма и символистов колеблется, – причем, это происходит и сейчас, – от осмеяния за кажущееся чудачество⁴ до сурового морального осуждения за слишком свободный и даже распущенный, по оценке прошлых и современных тартюфов, «символистский» образ жизни⁵.

По-видимому, причиной того, что ни «век минувший», ни «век нынешний» так до конца и не поняли символизма, что богатейший художественный мир символизма и ныне кажется многим каким-то странным курьезом, служит его специфическое положение в истории искусства и культуры. Ведь по сути, символизм как бы «зависает» над пропастью, отделяющей

классическую художественную эпоху от эпохи современности, с одной стороны, являясь закономерным связующим звеном между ними, с другой – не принадлежа ни одной из них. Так, в оценке русского символизма, – возможно, наиболее богатого и плодотворного из всех национальных символистских течений, – вот уже едва ли не столетие по-прежнему преобладает та же самая критическая точка зрения, которая еще в начале XX в. была высказана Н. Кузьминым, Н. Гумилевым, О. Мандельштамом, и резюмирована В. Жирмунским в его известной статье «Преодолевшие символизм»⁶. Название статьи говорит само за себя: данное течение, при всех его достоинствах – это лишь **то, что должно быть преодолено** – во имя высшего и лучшего.

Намеренно отстраненный, эстетизирующий и философствующий, нагруженный многослойными смысловыми конструкциями, устремленный в будущее, чающий его – и в то же самое время во многом тяготеющий к прошлому, символизм так и не стал «родным» пришедшим вслед за ним новым культурным эпохам. Этим, например, объясняется прохладное отношение XX в. к творчеству художников-символистов и при этом безоговорочное принятие им импрессионизма в живописи. Так, большинство из нас может с уверенностью сказать, что мы воспринимаем как вполне современные и близкие нам по духу живописные полотна Моне, Дега и Ренуара⁷; однако мы не смогли бы этого утверждать о произведениях французских художников-символистов Моро, Редона, Пюви де Шаванна, или англичан-прерафаэлитов Россетти, Ханта, Берн-Джонса, живших и творивших в то же самое время, что и импрессионисты⁸. Развивая этот пример, связанный с восприятием изобразительного искусства, скажем, что пламенная приверженность современного зрителя импрессионизму, и, одновременно, отчужденность его от символизма и романтизма, становятся понятны, если учесть, что импрессионисты в бытность свою по духу **уже** были модернистами и потому, живя в XIX в., духовно **уже** принадлежали современности. Можно также сказать, что они-то и сделали первый серьезный шаг к размыванию и разрушению художественной формы, поскольку именно в их творчестве впервые в истории искусства предметом главного сосредоточения художника становится не метафизическая глубина предметной реальности, а ее внешность – поверхность вещей, текучесть момента, мимолетность настроения, игра света или особенности угла зрения: «Художник пишет не предметы, им видимые, а видение само по себе. Вместо вещи – впечатление, т. е. совокупность ощущений. Таким образом, искус-

ство полностью уходит от мира, сосредотачиваясь на деятельности субъекта»⁹. И, хотя само творчество представителей импрессионизма, в силу глубины таланта лучших из них, часто опровергает их собственную эстетическую позицию, ими-то и была сделана первая попытка соединить мир с не-миром, бытие – с ничто, пустотой (а не один мир с другим миром – мир природы с миром духа в **символе** как в бесконечно плодотворном **синтезе** художественной формы и художественного содержания, как мы это видим в романтизме и символизме).

Тем временем, как следствие «прогресса», за расколдовыванием религиозного мифа начинается и расколдовывание мифа художественного – препарирование и расколушивание раздражающего своей многозначностью единства символической формы: Изида, пред которой художник когда-то благоговел, им же самим и подвергается насильственному разоблачению. А уже в XX в. процесс скрещивания бытия с небытием, подстегиваемый тем ужасом, который вселили в человечество мировые войны, диктатуры, истребление народов, манипуляция массовым сознанием, а также повсеместное вторжение в частную жизнь идеологии, рынка и ширпотреба, доводит художественную форму до катастрофического истощения и оскудения, до превращения ее в чистую условность, в схему, а часто даже до полного ее исчезновения как самостоятельной реальности (например, в т. н. «концептуальном искусстве»). Художественное творчество, как шагреновая кожа, сморщивается и ссыхается до «художественной акции», а произведение искусства – до «арт-объекта»; результат, как говорится, налицо, несмотря на все те попытки оправдания и обоснования «современного искусства», которые выдвигают его апологеты. И уже перед лицом всех катастрофических процессов XX в. ужас на смерть перепуганного ими интеллектуала оборачивается ужасом перед любым символом вообще, в том числе и перед художественной формой, которая неосознанно, почти на уровне инстинкта, ощущается им как орудие власти и насилия, как источник боли и унижения. В европейском сознании возникает иллюзия, что лишь только форма без содержания не поработает и не причиняет страданий, что выжатая схема стилизованного мира, пропущенного через отстраненную субъективность художника, позволяет рассматривать все ужасы реальности как бы издалека, откуда они кажутся лишь событиями неких «недоступных звездных миров, предельно далеких от нас»¹⁰. Символизм же, ввиду надвигающейся катастрофы, интуитивно ее предчувствуя, и уже даже заранее переживая, – вспомним страшные предчувствия и апокалиптические переживания

Блока, Брюсова, Волошина, – наоборот, стремится **спасти** художественную форму – спасти ее не просто как оболочку некоего художественного содержания, но как **нечто нераздельное с содержанием** – спасти и то, и другое **не как разное, но как единое**. Это стремление выражается в том, что символическое искусство, с одной стороны, пытается освободить художественную форму от порабощения ее чуждым ей канонам, навязанным религией, моралью, государством; с другой – заново обосновать ее в той самой почве, где ее корни уже изначально и находятся, – а именно, в **символе**, который, как уже упоминалось, есть динамичный **творческий синтез**: не бесплодное и разрушительное сопряжение полноты с пустотой, как в модернизме, а, наоборот, органическое **единство** одной полноты с другой.

Итак, наиболее фундаментальная из **идей** символизма выражается, по нашему мнению, в простейшем понимании символа как **единства**, а лучше – **синтеза – формы и содержания**. Это подтверждается и заявлениями самих символистов; лапидарную характеристику такого рода мы находим, например, у Андрея Белого¹¹. Разумеется, существуют и гораздо более сложные и развернутые трактовки понятия «символ». Так, Вяч. Иванов, о котором ниже пойдет речь более подробно, пишет: «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. Поистине, как все нисходящее из божественного лона, и символ, – по слову Симеона о Младенце Иисусе, – σμῆιον ἀντιτεταγμένον, „знак противоречивый“, „предмет пререканий“. В каждой точке пересечения символа как луча нисходящего со сферой сознания он является знаменем, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе»¹². Здесь, в этих характеристиках Вяч. Иванова, не говорится, что символ – это единство формы и содержания, скорее, здесь выведена вперед идея бесконечной полноты символа, связывающего различные планы бытия, не растворяя их друг в друге до полного исчезновения, но, наоборот, сохраняя их и позволяя им искриться богатством и многообразием своих проявлений. Иными словами, символ – это не **единство как безразличное слияние**, а **единство как синтез**, т. е., единство живое, подвижное и бесконечно разнообразное, сохраняющее и оберегающее в себе самом свое неисчерпаемое – и к тому же противоречивое – содержание, удерживающее это содержание от распада и полного исчезновения. Безусловно, в качестве одной из сторон этого синтеза должно выступить как раз единство содержания и формы. Причем, раз уж речь идет об

искусстве, то именно эта сторона символа должна быть для нас наиболее существенной: ведь, если мы, отстранившись от многих возможных трактовок творческого процесса, зададимся вопросом, а что же именно **делает** художник, поэт, композитор, – что он делает конкретно и непосредственно, то вынуждены будем ответить, что он как раз и осуществляет этот самый синтез. Итак, простая идея символа как синтеза формы и содержания и дает нам самое главное, ключевое представление как о творческом процессе, так и о художественном произведении: и то и другое всегда есть нераздельность вышеупомянутых двух, в каких бы сложных пропорциях, отношениях, сочетаниях они бы не находились; понятие же символа здесь обозначает само онтологическое условие их этой нераздельности. Далее, именно символ как синтез, как органическое и нераздельное единство содержания и формы и является условием автономии искусства, принципом внутренней независимости и свободы художника, стойкости его перед соблазнами идеологии и рынка; в противном случае оказывается неизбежным подчинение либо тому, либо другому, либо и тому и другому вместе. Отсюда и **принципиальная позиция художника-символиста**: настаивать на этой нераздельности как на некоей конечной высшей истине и высшей ценности. Именно это упорное и последовательное отстаивание нераздельности символа во имя сбережения самой сути искусства, героическое упорство в художественной и философской истине и удерживание ее, а вовсе не мнимый капризный «формализм», «эстетство», «декадентство», в котором их обвиняли, и было подлинным credo символистов. Это упорство, «стояние» многие из них поняли (возможно, просто интуитивно, благодаря художественному чутью) как подвиг и как жертву, – и эту жертву, не колеблясь, принесли. Именно поэтою истинной причиной жизненных трагедий многих представителей символизма следовало бы считать героическую – и даже титаническую – попытку соединить распадающееся на обломки **нечто такое**, что – во имя сохранения искусства и культуры – необходимо было блюсти целым любой ценой; можно сказать, что многие из них расплатились именно за эту попытку погамлетовски «вправить» «вывихнутый век»¹³.

Нужно заметить, что навязчивое стремление разлучить форму и содержание в искусстве отнюдь не ново; эта тенденция встречалась и прежде. Так, издевательство над художественной формой, ее погром, учиненный в XX в. модернизмом, – все это было следствием отнюдь не только свойственного интеллектуалам страха перед символом; значительную роль сыграл здесь позитивистский реализм XIX в., во что бы

то ни стало стремившийся свести как форму, так и содержание художественного творчества к простым причинам материального характера. Интересно, что, несмотря на неоплатонические корни христианского богословия, страх перед полноценной художественной формой, подозрительность по отношению к ней, мы обнаруживаем и в христианстве, особенно в восточном: форма «блазнит», поскольку именно форма – человека, природы – повреждена, искажена Дьяволом в результате первородного греха; отсюда критика православными мыслителями свойственного католичеству реализма в церковной живописи и скульптуре. Очень характерны в этом смысле впечатления С. Н. Булгакова от Рафаэлевой «Сикстинской мадонны», которыми он делится в записных книжках: «Икона не дает места похоти и ее тончайшим усладениям... А здесь? У меня как будто только теперь впервые теперь открылись глаза на то чисто женское очарование, которое хотел здесь явить художник, и на всю преднамеренную нескромность и тонкую чувственность этого изображения: и эти, чуть-чуть больше, чем следует, приоткрытые волосы, нежность кожи и поворот шеи, очертание рта, красота рук и ног, – вся эта женская прелесть, которой невольно обольщался сам мастер. Эта влюбленность, эта столь неуместная здесь и шокирующая эротика, и составляет душу картины»¹⁴.

Нетрудно было бы показать, что стремление к разделению формы и содержания свойственно для любой системы, внутри которой ставятся властные задачи по овладению искусством с идеологической или коммерческой целью: ведь если мы допускаем возможность различить содержательный и формальный момент художественного творчества, рассматривая их по отдельности, то возникает иллюзия, что можно безболезненно манипулировать как тем, так и другим. А если учесть, что любая идеологизированная или коммерциализированная система всегда относится к искусству с подозрением, справедливо усматривая в нем способность ускользать из под ее влияния, то расщепление сущностного единства искусства, безусловно, оказывается для нее приемлемым и очень даже желательным. Вспомним хотя бы советскую доктрину «социалистического реализма», главившую, что подлинное искусство должно быть «народным по форме и социалистическим по содержанию», или гонения на представителей формальной школы, так называемых «формалистов», придерживавшихся принципа, согласно которому, в художественном произведении все – форма и все – содержание.

Нужно еще раз подчеркнуть, что идея ис-

кусства, основанная на понимании символа как синтеза формы и содержания, вовсе не исчерпывается данной лапидарной формулой. Она, т. е. символистская идея искусства, не сводится также к рассуждениям в туманном и расплывчатом стиле, часто приписываемом представителям данного движения. Руководствуясь этой идеей, символизм оказывается способным к созданию развернутых и последовательных философских концепций, весьма плодотворных для осмысления сущности художественного процесса, произведения искусства и личности художника во всей их глубине и противоречивости. И здесь замечательным примером может служить та весьма своеобразная концептуальная схема, которую мы обнаруживаем в тексте Вячеслава Иванова «О границах искусства».

Данный текст, в котором, на наш взгляд, выражены все важнейшие философские идеи одного из наиболее выдающихся представителей русского символизма, был прочитан его автором в Москве и Петербурге в 1913 г., в форме доклада, а потом был включен им в сборник «Борозды и межи» (1916). Схема творческого акта, которая здесь дана Вяч. Ивановым, является **ключевой** для понимания того глубокого идейного синтеза, который сложился в русской символистской эстетике и философии искусства под влиянием различных философских учений, а также на основе непосредственного творческого опыта представителей символизма как художественного направления. Подчеркивая данный тезис, который мы и собираемся далее обосновать, скажем, что Иванову удалось найти краткое и максимально емкое выражение основной философской проблематики искусства, которая до него неоднократно подвергалась попыткам осмысления в истории европейской и отечественной мысли. Особую значимость исследуемому тексту придает то, что осуществленная Вяч. Ивановым схематизация, исток которой – в философской традиции платонизма, насчитывающей без малого две с половиной тысячи лет с учетом всех ее важнейших исторических поворотов (включая неоплатонизм – античный, ренессансный и романтический), оказывается отнюдь не архаичной, не замкнутой в историческом прошлом, а открытой в будущее и даже вполне пригодной для осмысления и оценки современных явлений художественной жизни; а это придает ей актуальность даже в нашу эпоху господства модернистских, постмодернистских и прочих концепций художественного творчества, отрицающих метафизическую глубину искусства. К слову сказать, хотя доклад «О границах искусства» и не сыграл ключевой роли в истории русской философской мысли, он все же был

отмечен некоторыми из современников Вяч. Иванова, например, Н. А. Бердяевым, который охарактеризовал содержание данного текста как «превосходную феноменологию художественного творчества»¹⁵. Данная работа не ускользнула и от внимания западных исследователей русского символизма; так, по мнению Р. Берда (США), работа Иванова «О границах искусства» представляет собой «наиболее полное выражение его зрелой эстетической концепции»¹⁶.

Эту свою феноменологическую¹⁷ развертку художественного акта, в которой свойственная платонизму и неоплатонизму идея творчества как бессознательного приобщения к идеальному искусно сочетается с творчески переработанной ницшевской антиномией «дионисийского» и «аполлонийского», Вяч. Иванов сопровождает примечательной графической схемой, а в качестве иллюстрации к ней приводит знаменитый «сон» Данте, описанный великим флорентийцем в «Новой жизни». В целом, структура творческого акта, по Вяч. Иванову, такова: первоначальным его этапом является «мистическая эпифания» (на графической схеме обозначается прямой, восходящей слева направо, как бы взлетающей, отрывающейся от горизонтали, обозначающей уровень обыденности). **Началом** эпифании является интуитивный неосознанный прорыв в сверхчувственное – трансцендирование, не имеющее причины ни в чем внешнем, которое Иванов характеризует как «эротический восторг», «могучий вал дионисийской бури». Но, хотя данное состояние «темное», и хотя в нем нет ни слов, ни форм, оно, тем не менее, предполагает некий «светлый» исход: выступающее из божественного мрака дионисийское же видение (на графической схеме – равносторонний треугольник вершиной вниз), которое, впрочем, видением как видением, т. е., как созерцанием некоего образа, может быть лишь в особых, редчайших случаях, и само по себе не является еще элементом творческого процесса. Очевидно, оно сродни глубочайшему архаическому сну и может переживаться только как особое состояние, а не как зрительный или иной сенсорный образ¹⁸. Однако данное – экстатическое – состояние, которое есть ни что иное как впечатление от соприкосновения с темными, сокровенными корнями надындивидуального бытия, плодотворно и вызывает у художника или поэта «духовное зачатие», которое он ощущает как катарсис, «катарсическое успокоение» (в графике – прочерченный через вершины треугольника круг). Возвращаясь к примеру из Данте, Иванов подчеркивает, что на данном этапе еще нет искусства как такового, нет «художника», а есть «изначальная и коренная подоснова его души, из

которой рождаются в нем не только художественные, но и все другие раскрытия и тайнодействия его духа, общая стихия его гения, но не чисто художественная его гениальность»¹⁹. Иными словами, вся эта первоначальная стадия, содержащая в себе экстатическое переживание запредельного «события трансцендирования», есть некая непостижимая для разума общая мистическая платформа, которая может быть первоосновой как пути чисто религиозного совершенствования, так и пути художественного творчества. Далее же начинается тот водораздел между художественным и религиозным, на котором настаивает Иванов (к идее этого разграничения, уходящего корнями, опять же, в неоплатонизм, мы еще вернемся).

Если в дальнейшем данный акт осуществляется в направлении художественного творчества, то это происходит следующим образом: художник испытывает новый экстаз, уже не столь мощный и не столь темный для слов и разума, хотя этот экстаз, как и предшествующее ему состояние, есть состояние «дионисийского» характера, т. е. «меоническое» по существу (отвесно нисходящий отрезок прямой). Это волнение, беспокойство, еще не вполне осознанное, но уже несущее в себе предвестие художественного образа: Иванов характеризует его как «музыкальное», обращаясь для этого к образам пушкинской «Осени»²⁰. Данное состояние есть уже начало нисхождения, без которого творческий акт не может состояться. Далее, художник видит «аполлинийский»²¹ сон» (на графической схеме – равносторонний треугольник вершиной вниз, как бы зеркально отраженный), в котором первоначальная запредельная и темная дионисийская эпифания является ему в отражении как некая идеальная художественная форма, уже вполне – внутренне – зримая, живая. Эта форма, которая беспокоит и томит творца, вызывает у него новый прилив дионисийского эроса, «новое „лирическое волнение“ и „звучание“, влекущее художника к завершительному осуществлению, к овеществлению сонной грезы»²² (еще один отвесно нисходящий отрезок). Данное влечение приводит к уже вполне осознанному и, можно сказать, даже ремесленно-рассудочному поиску средств, методов и подходящих материалов для «напечатления» формы. Но акт воплощения художественной формы как зримой и осязаемой красоты не может быть исчерпан одним лишь ремеслом, и для ее осуществления вовсе недостаточно «хищного глазомера простого столяра»: хотя форма как идеальная схема будущего произведения готова, но для того, чтобы она наконец стала зримым, слышимым, тактильно

ощущаемым фактом, т. е. произведением искусства, очевидной художественной реальностью, требуется самое последнее: «согласие Мировой Души на принятие интуитивной истины, опосредованной творчеством художника». Это условие, выраженное Вяч. Ивановым в свойственной ему мистико-символической лексике, на наш взгляд, можно понимать как приведение творческого акта в двойное согласие: 1) в согласие с внутренним миром художника (чтобы не нанести вред собственной человечности и не предать самого себя, переступив в душе через что-то понастоящему дорогое); 2) в согласие и с миром природным – окружающим и подручным, дабы не совершить нечто противоестественное для собственного творящего тела, для инструмента и материала, и не принести вреда самой «природности» природы, навязав ей нечто ей чуждое и противоестественное²³. Именно так и может быть осуществлена предполагаемая (и чаемая) в искусстве гармонизация духа и материи: как конкретное осуществление художественного синтеза; по Шеллингу – синтеза идеального и реального, или конечного и бесконечного²⁴; или, в иной смысловой плоскости, – в терминах переосмысленного в символистском духе Ницше, – синтеза аполлонийского и дионисийского начал как сочетания бесконечной бесформенной стихии живой творящей жизни с принципами разумного и рассудочного избирательного формотворчества, ограничивающего живую жизнь «мерой и весом» (в графическом выражении эта стадия представлена как гексаграмма, составленная из двух взаимопроникающих треугольников – нисходящего и восходящего, символизирующая в эзотерике сочетание женского, т. е. материального, и мужского, т. е. духовного начал; центр гексаграммы лежит на «уровне обыденности», с которого и начиналось «восхождение духа»).

Примечательно, что «точка воплощения» на линии обыденности – это иная точка, чем та, из которой началось восхождение: художник возвращается в сферу обыденности иным: творческий акт произвел в нем самом, в его экзистенции, фундаментальный топологический сдвиг; и сама сфера обыденности, мир вещей, уже иной – он раз и навсегда изменился, поскольку принял, включил в себя новую реальность, генетическим с ним не связанную и причинно в нем не укорененную – художественное произведение как нечто совершенно новое, ранее еще не бывшее, но, несмотря на это, мощно энергетически влияющее на мир, заставляя его хотя бы на миг пробудиться от косности обыденности «того же самого»²⁵. Иванов специально подчеркивает восходяще-нисходящую структуру акта:

линия восхождения, в конечном пункте которой осуществляется творческое «зачатие»; линия нисхождения, главными опорными позициями которой являются «аполлонийское сновидение» и «художественное воплощение».

Произведенная мыслителем схематизация дает основу для выявления и осмысления глубокой внутренней структуры художественного акта. Произведение искусства как результат этого акта, ценность этого произведения, а также его символическая содержательность зависят, прежде всего от особенностей и качества начальной фазы самого акта – «восхождения» или трансцендирования, вызванного первоначальным дионисийским состоянием. Трансцендирование же предполагает «конечный» и «начальный» пункты, а также некую промежуточную, переходную область между ними. В данном случае, исходным положением художника, – куда, словами Пушкина, «не призывает поэта к священной жертве Аполлон», – будет нейтральное состояние обыденности и пребывание в «низшей реальности», обогащающей художника ценным опытом повседневности. Далее, дионисийское переживание мощной волной выносит художника за пределы сферы повседневности – туда, откуда он может, уже не связанный, или, по крайней мере, уже не столь крепко связанный с нею, созерцать и воспроизводить ее не в свете повседневных нужд и треволнений, а в свете иных, более высоких, отстраненных ценностей. Что же это за иная, новая онтологическая сфера? Как пишет Вяч. Иванов, «она может переживаться духом как некая пустота, и, чем независимее и отрешеннее от прежде испытываемой действительности будет она переживаться, тем энергичнее будет представлен в творческом процессе полюс сознания, внеположного той действительности, и тем ярче вспыхнет ее художественное постижение: ибо каждое постижение, будучи родом философского зрота, есть совмещение имманентного пребывания в познаваемом и его трансцендентного созерцания»²⁶. Духовное трансцендирование за пределы реальности придает художнику ощущение свободы, пробуждает и раскрепощает в нем дремлющие творческие силы. Все это должно означать отнюдь не уход от плотной и осязаемой реальности к чему-то призрачному и нереальному; напротив, в терминологии самого Иванова, отрешенность художника означает переход «от реального к реальному» – a realibus ad realiora²⁷, в чем, собственно, и состоит главная ценность и главный смысл подлинного художественного акта. Здесь Иванов вновь показывает свою прочную укорененность в неоплатонической традиции, переосмысленной в духе

Шеллинга и Вл. Соловьева. Причем, даже если транцензус не столь глубок, и художник ощущает его как «пустыню», «область пустого безразличия», все равно он уже есть достаточное условие для того, чтобы художественный акт состоялся и принес свои плоды: соприкосновение с Иным, пусть даже слабое и неосознанное, состоялось, «духовное зачатие» произошло; короче говоря, есть все необходимое для перехода к дальнейшим фазам творческого акта и их плодотворному осуществлению. Используя свойственную ему метафорику, Иванов пишет о художнике, что «из такого реальнейшего будет он нисходить, принимаясь за воплощение собственного замысла, к прежней своей обители, с волшебным зеркалом отчужденного от нее, хотя бы на один лишь миг, искусства»²⁸.

Между тем, каждый художественный акт всегда глубоко индивидуален; он несет в себе неповторимые черты личности творца и наполнен собственным уникальным содержанием, и, соответственно, приносит уникальный, неповторимый результат. Специально для того, чтобы показать, как разнятся между собой индивидуальные художественные акты, Вяч. Иванов предлагает еще одну графическую схему, представляющую собой наглядный образ «топографии» переходного мира, области трансцендирования как онтологической сферы. Так, согласно этой схеме, художник проходит, – причем, дважды, – в восхождении и нисхождении, – «полосу миражей, обманчивых марев, прельстительных, но пустых зеркальностей», которая есть лишь преломление повседневной действительности в «зыбком покрывале его собственных страстей и вожделений». Если художник «застревает» в этих миражах, и, не преодолев их, начинает обратный путь, то содержанием его произведений будет лишь его собственное причудливое своеобразие, его эгоистическое самолюбование и амбициозное выпячивание индивидуально-личного, не производящее фундаментального онтологического сдвига ни в нем самом, ни в окружающем мире: трансцендирование оканчивается, почти не начавшись, и плод его – порожденное им художественное произведение – не приносит ни творцу, ни тому, кто его воспринимает, настоящей радости творчества и сотворчества. Поскольку символическое содержание такого художественного объекта мизерно, он может восприниматься лишь как каприз, диковина, удивлять и даже эпатировать читателя, зрителя или слушателя, но не поражать его до слез, не радовать до глубины души и не запечатлеться в ней навсегда: таков субъективизм в искусстве. Если же художник все же поднимается над эгоистической «миражно-

стью», то его ждет «пустыня». «Пустыня» – сурова, но на ее границах «бьют родники истинной интуиции»: уровень отрешенности от обыденности здесь достаточен, чтобы ощутить некое всеобщее первоначало, пускай пока абстрактно, иероглифически, узреть некие первые оболочки «реальнейшего» – мира идей, постичь разницу между мирами «дольным» и «горним», но одновременно и понять то, что «низшая реальность... не есть нечто по существу чуждое тому миру, что ныне он переживает, но объемлетя им, этим высшим миром, как нечто покоящееся в его лоне»²⁹. Так восстанавливается статус реальности «низшей действительности», что позволяет творцу быть подлинным реалистом, постигать частное с позиций всеобщего, сохраняя при этом чувство причастности к «Земле», к живой жизни, которая имеет к нему самое непосредственное отношение. Так возникает творчество реалистическое (пример Иванова – Флобер), которое раскрывает глубину единичного человеческого бытия с людьми и в мире, противоречивость и трагизм этого бытия, а также исторические судьбы народов и личностей, давая их в глубокой ценностной перспективе. Реалистическое искусство доставляет нам ощущение очевидности художественной правды и родства этой правды, – как правило, горькой, но очистительной, и потому способной принести не только печаль, но и радость, – с глубиной нашей собственной души и нашей собственной индивидуальной судьбы³⁰.

Наконец, в своих высших подъемах, которые возможны лишь для немногих представителей искусства, высшая точка художественного акта, – точка первой, дионисийской эпифании и точка «духовного зачатия», – оказывается «выше» суровой пустыни реализма, нахождение в которой, по существу, дает лишь верное, и потому почти всегда трагическое, восприятие низшей земной реальности с позиций абстрактного постижения всеобщего («добро» и «зло», «справедливость» и «несправедливость», «красота» и «пошлость» и т. д.). Но «там», за пределами пустыни всеобщего, действительно возможно соприкосновение с «реальнейшим» – несказанным и напрямую невыразимым. Поэтому-то сама первоначальная эпифания, – по крайней мере, для художника (а не для монаха-подвижника) и остается главным образом достоянием бессознательного; но чем она выше и глубже, чем она невыразимее, тем богаче и содержательнее зеркально отраженный «аполлинийский сон» как символический прообраз будущей художественной формы, тем большей она требует мобилизации средств художественной выразительности, тем более сложным и избирательным

делается поиск подходящего материала и приемов его преобразования. Таково искусство наиболее высокое, символическое по своему существу – искусство запечатления не трагически осмысленной реальности, а выражения «вещих снов», доступных немногим гениям, высший из которых – Данте.

В чем же состоит непреходящее **теоретическое** значение, и главное, в чем **практический** смысл выдвинутой Вяч. Ивановым трактовки искусства, которая выражена им в исследуемой работе? Попытаемся ответить на этот вопрос. Мы уже использовали в статье термин «структура», и это не зря: Иванов, – разумеется, опираясь на испытанную временем платоновскую спекулятивную традицию, – схематически выделил и обозначил **структурные** (т. е., необходимые и достаточные) элементы, а также главные смысловые фазы **такого акта**, который в итоге ведет к возникновению художественного произведения и тем самым привносит необратимую перемену – как в объективную наличную реальность, так и в творческую субъективность самого художника. Поэтому и сам термин «акт», который мы здесь употребляем, можно мыслить как некое необратимое явление, становление, осуществление творческого «духа»; иными словами, можно, опираясь на приведенную выше характеристику Бердяева, считать, что Иванов выстраивает вполне полноценную и при этом достаточно своеобразную онтологию художественного творчества: на наш взгляд, это, собственно, и есть наиболее важный теоретический вклад Иванова в философию искусства. Причем, этот вклад выдающегося русского мыслителя-символиста не утратил значения и в настоящую эпоху, которая, в силу происходивших в течение последних полутора веков художественных и нехудожественных событий и процессов, которые мы перечислили в начале статьи, отмечена всеобщей дезориентацией в мире художественных форм. Нам могут возразить, что данный текст Вяч. Иванова переполнен метафорами и эзотерической символикой, и что он уж слишком тяготеет к устаревшим и даже архаичным формам классического философствования. Понятно, что после Барта, Деррида и Бодрийяра, когда идея отсутствия смысла как метафизической глубины стала общим местом в исследованиях литературного и художественного творчества, платонизирующий Иванов кажется выспренним и старомодным (кстати, таким он казался и многим своим современникам). Однако попробуем проследить, как именно Иванов разворачивает свою феноменологию художественного творчества в **практическом** аспекте («практическое» следует понимать здесь в **экзистенциальном**

значении: как совокупность тех онтологических актов, которые мы на уровне феноменов воспринимаем как личную **судьбу** художника). Это поможет нам с очевидностью обнаружить глубокую аналитику не только художественного творчества, но и вообще, человеческого бытия, имеющую непреходящий характер, и, следовательно, по-прежнему актуальную для любого серьезного и вдумчивого исследования в области философии искусства.

Так как же именно раскрывается Вяч. Ивановым практическая сторона художественного акта? В основе любого жизненного акта лежит диалектика «брать» и «давать» (эта дуальная пара выбрана русским мыслителем под влиянием Ницше): «брать» означает «восходить», «давать» – наоборот. Позволим себе привести большую цитату из рассматриваемого текста: «Восхождение есть закон самосохранения в его динамическом аспекте, могущий обернуться при этом нарушении своего естественного статизма в саморазрушение. Нисхождение есть закон саморазрушения, остановленный в своем действии статическим моментом, кристаллическое отложение в личности, грозящее ее окаменением. В общем, восхождение есть накопление сил, нисхождение – их излучение. Духовное ученичество, как таковое, не может не быть непрерывным восхождением; но целостность жизни требует равно и восхождения и нисхождения. Опасность и дерзновение присуще тому и другому движению; но большая опасность и большее дерзновение в нисхождении, а не в восхождении. Зато оно, правое и истинное, – и жертвеннее, и благодатнее»³¹. Если отнести эту диалектику уже конкретно к художественному акту, а не к жизненному акту вообще, то становится ясно, что **главная его часть, т. е. его созидательная фаза, имеет именно нисходящий характер**: красота проявляется в зримом благодаря нисхождению (здесь Иванов опять ссылается на Ницше). Итак, творя, художник нисходит, приносит жертву: иначе никаких зримых плодов художественного акта, т. е. красоты, не будет³². Отсюда противоречие: совершенство жизни – в восхождении, или накоплении, но художник, тем не менее, нисходит, т. е., растрчивает себя. Причем, чтобы растрчивать что-либо, нужно уже это иметь «при себе»: «нет великого произведения искусства, которое не имело бы необходимою предпосылкой больших событий в духовной жизни их творца, хотя бы последние остались навсегда тайной для его биографа»³³. Все это ясно показывает трагичность искусства: личность художника с неизбежностью двоятся. Чаще всего срабатывает простой психологический механизм: в творческой личности «художник», который нисходит, и «человек», который должен восходить,

«не знают» друг о друге; если же столкновение между этими двумя внутренними мирами одной и той же личности все-таки случается, то это влечет ее к тяжелому внутреннему конфликту. Примеры, которые дает Иванов – Боттичелли, Гоголь, Толстой: в их случае мы видим, как во имя единства личности и судьбы, во имя устранения ценностного разлада (поскольку ценности восхождения и нисхождения – разные) «художник» приносится в жертву «человеку», а художественное творчество – личностному совершенствованию – но на этом процесс плодотворного художественного творчества, по существу, завершается. Еще более сложно и более трагично складывается творческая и человеческая судьба тех художников, которые пожелали совместить обе фазы – восходящую и нисходящую; таковы, собственно, современники Вяч. Иванова – поэты-символисты, «люди с мистическим складом души», считавшие, что «искусство и есть та сфера, где единственно может осуществляться новое познание мировых сущностей»³⁴. Считая в себе художника-нисходящего и человека-восходящего неким единым целым и пытаясь всеми силами удержать это единство, символисты впадали в иллюзию ясновидения и пророчества («мы – пророки, ты – поэт»), а это, как считает мыслитель, повредило, прежде всего, самому их творчеству: представила себе художественный акт восходящим, а не нисходящим, они смешали его фазы и нарушили его изначальную онтологическую структуру; это сказалось и на результатах: «неограниченное и бесформенное вносили непосредственно и как бы в сыром виде в свое творчество»³⁵. Самый же верный путь, как характеризует его Иванов, состоит в следующем: если суть искусства в том, чтобы возводить зрителя, читателя и т. д. «от реального к реальнейшему», то, чтобы эта функция искусства в действительности выполнялась, творцу произведения необходимо ограничить в себе «художника» от «человека» и строго соблюсти весь порядок нисхождения. Только так можно раскрыть читателю и зрителю подлинную сущность изображаемой реальности и продемонстрировать ее связь с глубинными структурами бытия. Но как все же преодолеть неизбежный разлад в самом себе и проходить одновременно двумя противоположными путями? Как преодолеть неизбежный «ад» художника, как избежать внутреннего разложения, деградации и жизненной трагедии «проклятых поэтов»?

Решение, – по крайней мере, частичное, – проблемы раздвоения личности художника содержится, прежде всего, в извечном и непреходящем правиле любого творца: «В ограничении виден мастер» (Гете). Как бы ни был чудесен творческий сон, несущий в себе прообраз буду-

щего художественного произведения, художник должен смириться с правдой Матери-Земли или Мировой Души: невозможно обойти, избежать ограничений, накладываемых на замысел зримой реальностью. Нужно смиренно принять свойства природного естества, т. е., **материала**, как дар, избегая при этом ненужного и противоестественного насилия над ним, не пытаясь во что бы то ни стало запечатлеть в нем всеобщую идеальную форму, которую он в силу своей частности и ограниченности не в состоянии в себя принять. Для мастера это, конечно, означает, – наряду с радостью от художественного процесса, – горестное осознание вечного несовершенства каждого такого отдельного воплощения идеи³⁶. Но это же означает и стимул к новым воплощениям, постоянную неудовлетворенность, творческий «голод» как бесконечную тягу к все большему совершенству, которая также характерна для истинного творчества.

Помимо этого, для опытного творца законом является также следующее: «дело художника – не в сообщении новых откровений, но в откровении новых форм»³⁷. Иванов объясняет это так: художник, благодаря тому, что имеет опыт соприкосновения с высшей реальностью, а также, благодаря тому, что как мастер знает строение и структуру реальности низшей, способен находить в последней «точки касания ее „мирам иным“». Благодаря такой способности художник делает доступным восприятию эти «точки», в которых «малое» координирует с «великим», «обособленное» с «вселенским»; где осуществляется единство микрокосма и макрокосма: «Так **форма становится содержанием, а содержание формою** (выделено мной. – С. В.); так, нисходя от реальнейшего и таинственного к реальному и ясному... возводит художник воспринимающих его художество „a realibus ad realiora“»³⁸. В этом и заключается подлинный смысл символизма и символистского искусства в самом широком значении данного понятия. Но здесь самое важное – не заблуждаться относительно природы самого символа, поскольку «тайнодействие символа не есть тайнодействие жизни»³⁹. Символ же – не сама жизнь; и его бытие – это бытии лишь низшего порядка; символ и значит-то что-либо лишь в ряду символов; даже Природа – и та бесконечно живет символом, роль которого – только посредничество; это лишь **проводник и связующее звено между высшим и низшим** для осуществления эпифаний божественного.

Ну и, наконец, наиболее важным принципом «подлинного художества» является неуклонное следование «внутреннему канону» искусства, который, по словам Вяч. Иванова,

и означает «целостное подчинение художника общим законам бессмертного, чистого, девственного, самоцельного, самодержавного, вселенского, божественно-младнческого искусства и в то же время – целостное приятие святого закона о духовном пути вверх и непрерывном восхождении человека к бытию высочайшему»⁴⁰. В отличие от «канона внешнего» – закономерностей, проистекающих из естественной природы того или иного вида искусства в качестве художественной техники и являющихся правилами ремесла, которые у разных художников и едины, как общий принцип, и различны, как всякий раз неповторимые индивидуальные стиль и манера, **канон внутренний**, или «закон устройства личности по нормам вселенским», имеет не художественную, а **антропологическую** природу. Бытийный смысл его – уже упоминавшийся онтологический сдвиг, глубочайшая внутренняя перемена, поскольку внутренний канон «основан на принципе возрастающего духовного познания вещей и на общем преодолении личного начала не в художнике только, как таковом, и не в моменты только художественного творчества, но в самой личности художника и во всей его жизни – началом сверхличным, вселенским»⁴¹. Таков подлинный символизм – так символ реализует себя как бытие вспомогательное, подсобное, связующее видимый и невидимый миры. По сути дела, внутренний канон, – разумеется, при условии его полного выполнения, – и мог бы стать той самой «площадкой» встречи «художника» и «человека», при которой личность творца не рисковала бы впасть в раздвоение и безумие, испытать новые ужасы творческого «ада». Но такое искусство – это искусство лишь «чаемое», идеальное; это – «божественное искусство», в котором соотношение между «художником» и «человеком» должно быть обратным: здесь уже восходит не «человек», а сам «художник», поскольку его творчество становится постоянной встречей с высшими сущностями, «духами божественных иерархий», которые отныне сами направляют его кисть, перо или резец; человек же в художнике должен нисходить «до духовно-реального приникновения к Матери-Земле и до реальнейшего в нее приникновения»; в целом же своей личностью творец должен уподобиться Иосифу, мужу Марии, смиренно принимающему самую скромную роль как «послушный сновидец и бдительный, благоговейный оберегатель и поводырь Мировой Души, зачинающей непосредственно от Духа Святого...»⁴². Получается, что разрешение основного внутреннего противоречия творчества лежит уже в иной сфере, сфере **мистического**; по существу, это уже не искусство, а **теургия**,

«богоделание», предполагающее переход самого художника за тот предел, где, по сути, достигается «обожение», реальное одухотворение материи, чудо, которое в обычном искусстве есть лишь недостижимая мечта, наподобие той, что выражена в античной легенде о Пигмалионе и Галатее. Однако, как подчеркивает Вяч. Иванов, эта запредельная мечта – искусством творить истинную жизнь, есть мечта справедливая, и желание оказаться по ту сторону «ограждения символов» есть желание естественное и здоровое, поскольку оно указывает на подлинный смысл творчества.

Поскольку в нашу задачу не входит рассмотрение идей теургии и теургического искусства, которым посвящены другие работы Вяч. Иванова, мы можем завершить данное небольшое исследование и вывести необходимое заключение относительно его главного предмета. Отметим основную особенность осуществленного выдающимся русским поэтом и мыслителем концептуального построения, которое, как нам кажется, было разобрано достаточно подробно – это поможет сделать также и некоторые заключения относительно сущности символизма как художественной эпохи вообще. Итак, главная особенность данного построения – это весьма удачное, и, как это ни странно, совершенно органичное дополнение важнейших положений неоплатонизма в духе Шеллинга и Соловьева антиномией дионисийского и аполлонийского, взятой у Ницше, эстетическими идеями романтиков и Гете, а также опытом гуманистического осмысления художественного творчества в духе мыслителей и художников Возрождения⁴³. Добавим сюда, – что также очень важно, – блестящее дискурсивное оформление Ивановым получившегося синтеза с использованием утонченной диалектики, метафорики и графической символики. Именно благодаря такому удачному сочетанию философу удается вывести структурный инвариант художественного акта, представляющий собой чисто метафизическую схему, лишенную каких-либо примесей социологизма, психологизма и т. д. Как мы могли убедиться, данная схема настолько удачно «попадает» своими узловыми элементами в саму антиномическую суть реальности художественного процесса, в его «болевые точки» что это позволяет с ее помощью генерировать новое и новое смысловое содержание философии искусства, выявляя все более и более глубокую его проблематику. Это ее свойство может служить основой для глубокого феноменологического исследования искусства и придает ей важное методологическое значение, которое не утрачивается со временем, а наоборот, становится еще более актуальным.

Примечания

¹ Асмус В. Ф. *Философия и эстетика русского символизма*. 2-е изд. М.: Либроком, 2013. С. 3. (Из наследия мировой философской мысли: эстетика).

² Энциклопедия символизма: живопись, графика, скульптура; литература; музыка: пер с фр. / Ж. Кассу, П. Брюннель, Ф. Клодон и др.; науч. ред., авт. послесл. В. М. Толмачев. М.: Республика, 1999. С. 7.

³ Вот как, например, А. Ф. Лосев оценивает музыку Скрябина, мировоззрению которого, кстати, посвятил книгу в период своего раннего творчества: «Слушая Скрябина хочется броситься куда-то в бездну, хочется вскочить с места и сделать что-то небывалое и ужасное, хочется ломать и бить, убивать и самому быть растерзанным» (Лосев А. Ф. *Страсть к диалектике*. М.: Совет. писатель, 1990. С. 292). И далее: «...Христианину грешно слушать Скрябина, и у него одно отношение к Скрябину – отвернуться от него, ибо молиться за него – тоже грешно. За сатанистов не молятся. Их анафематствуют» (Там же. С. 301). П. А. Флоренский подвергает резкой критике Блока, обнаруживая у него немало примеров «кощунства» и «бесовидения» (как, впрочем, и у Пушкина) (Флоренский П. О Блоке: неопубл. авт. запись докл. URL: <http://pereplet.ru> (дата обращения: 14. 07. 2015)).

⁴ Вспомним насмешки над поэтическими опытами русских символистов «первой волны» (например, известные пародии Вл. Соловьева) над ранними стихами К. Бальмонта, над его мнимыми чудачествами и др.

⁵ Здесь можно привести в пример те нелепые слухи, которые недоброжелатели распускали о поэтических вечерах в «Башне» Вяч. Иванова, а также ту травлю, которой он был подвергнут ревнителями морали после женитьбы на своей падчерице В. Шварсалон.

⁶ Впервые была опубликована в 1916 г. в № 12 журнала «Русская мысль». Впоследствии неоднократно переиздавалась.

⁷ Вспомним, например, какое огромное значение придает живописи импрессионистов главный герой романа Э. М. Ремарка «Тени в раю».

⁸ Так, в известной книге «История уродства» картина прерафаэлиты Л. Альма-Тадемы приводится в качестве примера «китча». См.: *История уродства* / под ред. У. Эко. М.: Слово/Slovo, 2007. С. 400–401.

⁹ Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. *Эстетика. Философия культуры*. М.: Искусство, 1991. С. 198.

¹⁰ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Там же. С. 239.

¹¹ Два опорных утверждения Белого, составляющие основу его метафизики: «Единство есть символ» и «Символическое единство есть единство формы и содержания» (Белый А. *Эмблематика смысла* // *Критика. Эстетика. Теория символизма*: в 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 95). Ср. у Гегеля: «Только те произведения искусства, в которых содержание и форма тождественны, представляют собой истинные произведения искусства» (Гегель Г. В. Ф. *Энциклопедия*

философских наук. М.: Мысль, 1974. Т. 1: Наука логики. С. 298. (Филос. Наследие. Т. 63)).

¹² Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // *Собрание сочинений* // под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. Т. 2. С. 537.

¹³ Далее мы увидим, какую именно трактовку этой трагической стороне искусства дает Вяч. Иванов.

¹⁴ Булгаков С. Н. Две встречи // Булгаков С. Н. *Тихие думы*. М.: Республика, 1996. С. 393. (Б-ка этической мысли). С. 393.

¹⁵ Бердяев Н. А. *Философия творчества, культуры, искусства*: в 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 397. (Серия «Русские философы XX в.»).

¹⁶ Bird R. *The Russian Prospero: the creative universe of Viacheslav Ivanov*. Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 2006. P. 181.

¹⁷ Феноменологическую – разумеется, в гегелевском, а не в гуссерлевском смысле.

¹⁸ В качестве параллели можно сопоставить данную характеристику состояния, согласно Иванову, лежащего в начале творческого акта, с особым «четвертым состоянием» турия, которое описывается «Мандукья-упанишаде»: турия означает погружение индивидуального бытия во всеобщее и характеризуется следующим образом: это – «неизреченное, растворение проявленного мира, приносящее счастье, недвойственное» (Упанишады / РАН; пер. с санскрита, исслед., коммент. А. Я. Сыркина. М.: Вост. лит., 2000. С. 638. (Памятники письменности Востока)). Можно вспомнить также и об особых «экстатических» состояниях Плотина, о которых рассказывает Порфирий. См.: Лосев А. Ф. *История античной эстетики: поздний эллинизм*. М.: Искусство, 1980. С. 194–195.

¹⁹ Иванов Вяч. О границах искусства // *Собрание сочинений* / под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. Т. 2. С. 630).

²⁰ Это состояние описано в X строфе знаменитого стихотворения:

И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем –
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

²¹ Sic!

²² Можно вспомнить здесь известные строки Ахматовой:

...Но вот уже слышались слова,
И легких рифм сигнальные звоночки, –
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

²³ Здесь уместно процитировать следующий большой отрывок: «С каким же запасом познания нисходит художник из сферы высших реальностей в дол реальности низшей, которая, как мы видели, представляется ему

объемлемою тою сферою так, что ни там, в поднебесье идей, не чувствовал он себя чужим земле, ни здесь, на земле, не чувствует себя чужим поднебесью? С каким запасом познания нисходит он к той персти, глине, из которой должен лепить? С тем, опять-таки и прежде всего, познанием, что самая эта глина – живая Земля, находящаяся в изначальном и природном соотношении с высшими и реальнейшими правдами бытия; что не должно и невозможно налагать на нее извне какую бы то ни было форму высшего закона, в ней самой не заложенного, или как данность, или как полярность, ищущая в нем своей восполнительной полярности... Итак, высшим законом для нисходящего становится благоговение к низшему и послушание воле Земли, которой он приносит кольцо обручения с высшим, а не скрижаль сверхчужденных правд: тогда только творчество становится благовестием, и покорность художнику свободным подчинением Богу, – Он же свобода – а не рабством человеку-принудителю. И то познание, какое мы можем почерпнуть из творений истинно нисходящего искусства есть познание об истинной воле Земли, о подлинной мысли вещей ее, о несказанных иначе, как на языке Муз, томлениях и предчувствиях Мировой Души» (Иванов Вяч. О границах искусства. С. 643–644).

²⁴ См.: Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 80, 163. Мы опускаем тонкости сложных разграничений смысла, которым предается немецкий мыслитель, поскольку данные тонкости имеют значение только непосредственно в контексте его утонченных диалектических построений.

²⁵ Событие подлинного экзистенциального опыта – религиозного обращения, творчества, познания, подвига, любви – меняет необратимо целый пласт бытия: в известной пьесе Е. Шварца «Обыкновенное чудо» Принцесса, только что с первого взгляда влюбившаяся в Медведя, сообщает ему: «Я так изменилась за последние пять минут, что совсем не знаю себя». Далее в тексте пьесы мы находим слова умудренного жизненным опытом Трактирщика, грустно констатирующего: «Именно свои влюбленным кажутся особенно чужими. Все переменялось, а они остались такими как были».

²⁶ Иванов Вяч. О границах искусства. С. 642.

²⁷ «В эстетических исследованиях о символе, мифе, хоровой драме, реалиоризме (пусть будет мне позволено употребить это словообразование для обозначения предложенного мною художникам лозунга: „a realibus ad realiora“, т. е. от видимой реальности и через нее – к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей) – я подобен тому, кто иссекает из кристалла чашу, веря, что в нее вольтется благородная влага, – быть может, священное вино» (Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме. Экскурсы 2. Эстетика и исповедание // Собрание сочинений / под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. Т. 2. С. 571).

²⁸ Там же. С. 642.

²⁹ Там же. С. 634.

³⁰ Можно поэтому сказать, что подлинный реализм

в искусстве всегда экзистенциален, имеем ли мы в виду общепризнанных представителей одноименного художественного движения XX в. (Р. М. Рильке, А. де Сент-Экзюпери, Э. Хэмингуэй, Э. М. Ремарк и др.), либо лучших представителей «реализма» века XIX (О. де Бальзака, Г. де Мопассана, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского и др.).

³¹ Иванов Вяч. О границах искусства. С. 634.

³² «Творчество не было бы жертвою, если бы оно было новым духовным приобретением: напротив, оно – отдача силы, излучение энергии, мука и страда в сфере высшей духовности, ответственность и как бы некий грех воплощения, но в то же время и некая испуительная жертва, жертва сладостная и страстная. В моменте нисхождения, в моменте жертвенном и страстном и воплотительном, сказывается по преимуществу эротическая природа творчества: не в Платоновом смысле – эротическая, ибо Платонов эрос есть эрос восхождения и сын Голода, но в божественно-творческом смысле, Дионисовом или Зевсовом, ибо так Зевс проливается золотым дождем на Даная или в грозе и пламени находит на Семелу» (Там же. С. 640–641).

³³ Там же. С. 636.

³⁴ Там же. С. 637.

³⁵ Там же.

³⁶ Можно привести здесь замечательные строки ленинградского поэта, художника и архитектора Г. И. Алексеева (стихотворение «Мастер» из сборника «На мосту» (Л.: Совет. писатель, 1976)):

Смелость мастера:
все творимое им –
неслыханная дерзость.
Гордость мастера:
все содеянное им
неповторимо.
Радость мастера:
все рожденное им
способно жить.
Участь мастера:
все увиденное им
не все увидят.
Горечь мастера:
все совершенное им
несовершенно.
Торжество мастера:
он мастер!

³⁷ Иванов Вяч. О границах искусства. С. 641.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же. С. 646.

⁴⁰ Там же. С. 638.

⁴¹ Там же. С. 640.

⁴² Там же. С. 650.

⁴³ То, что неоплатонизм как философское учение потенциально содержит в себе возможность разнообразных интерпретаций и открыт для преобразований, хорошо показано А. Ф. Лосевым на примере неоплатонической эстетики Ренессанса. См.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. С. 91–99.