

МИФ И “ТВОРЧЕСТВО ЖИЗНИ” В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ И ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА

Summary

Myth and “Life Creation” in the Culturological Conception and Creative Biography of Russian Symbolists at the Beginning of the 20th Century

The article is devoted to the interpretation of memory in the culturological conceptions of the representatives of the Russian philosophical symbolism Pavel Florensky and Vyacheslav Ivanov. The conception of culture is based on the principle of the vertical line: culture has its roots in the cult where the material and ideal life intersect. The cultural activity of humankind proves Plato's theory of knowledge to be near to life as remembrance. But the conception of memory is not limited to the theory of cognition. Memory is an ontological basis of culture and a guarantee of cultural traditions.

*

Русский символизм – одно из самых сложных и в то же время ярких культурных реалий “серебряного века” в России. Возникший первоначально как литературнохудожественное направление, он вскоре превращается в явление общекультурное, пытаясь задать некие нормы мышления, формы восприятия мира, а также жизни и человеческих взаимоотношений, претендуя на выполнение мировоззренческих функций в обществе. Специфической чертой русского символизма является его тесное переплетение с развитием русской религиозно-философской мысли, в результате чего возникла оригинальная форма синкретизма художественного и философского текста. Наиболее ярко эта черта проявляется в творчестве Андрея Белого, Вячеслава Иванова, которые были своеобразными посредниками между литературой и религиозной философией. Ими фактически создан вариант философского символизма в рамках художественного творчества. Особый вариант философского символизма представлен Павлом Флоренским, философия которого, по замечанию С.С.Хоружего, появилась, подобно Минервиной сове, в то время, когда самого символистского движения уже не существовало.

Не в смысле формального членства в какихлибо группировках, но в более существенном смысле близости творческих позиций и совместной выработке определенного миропонимания, Фло-

ренский вместе с А. Белым и В. Ивановым прочно принадлежит к философскому крылу русского символизма.

(Хоружий 1996: 525)

Таким образом, философское крыло русского символизма представляет собой некую целостность, умонаправление, умонастроение, творческой интеллигенции первой четверти XX века. Драматичные события российской истории прервали процесс развития философского символизма, не позволив ему сложиться в законченную систему.

Анализ текстов представителей “философского крыла” русского символизма позволяет реконструировать оригинальную культурологическую концепцию, стержнем которой выступает понимание культуры как сферы проявлений человеческого духа и установления связи с Духом Божественным. Формирование культурологических принципов символистов шло параллельно с их критикой линейно-прогрессистских концепций культуры, которые, по их убеждению, были порождением новоевропейского типа мышления (горизонтального мышления), с акцентировкой внимания на эмпирическом, феноменальном мире. Противопоставление горизонтальному мышлению мышления вертикального, т.е. перенос акцентов на духовную сферу бытия человека и мира, предопределили негативное отношение символистов к линейнопрогрессистским концепциям. Это выразилось в несогласии со взглядом на культуру как сумму достижений человечества (что в рамках данных концепций давало возможность отождествить понятия “культура” и “цивилизация”), в отрицании единой линии развития мировой культуры и ее векторной направленности, задаваемой общественным прогрессом. Одной из позиций, которая высвечивает противостояние символистов позитивистски ориентированной науке, является интерпретация мифа, которая резко отлична от подхода к мифу как к донаучному способу объяснения мира, как к архаизму, пережитку исчезнувших цивилизаций.

Символистская культурология основывается на принципах философии всеединства, раскрывающей внутреннее органичное единство мирового бытия. Признавая “духовное отцовство” Вл. Соловьева, в трудах которого учение о всеединстве нашло свое наиболее полное выражение, символисты восприняли “миф о мире”, трактуемый мировой космогонический процесс как развитие по законам “триады” – “теза–антитеза–синтез”, где первый этап соответствует фазе доприродного бытия – Божественного всеединства, которое на второй стадии распадается на множество отдельных элементов – “мир тварной множественности”, а на третьем происходит восстановление утраченного единства – “воплощение божественной идеи

в мире". (Минц 1979: 85 – 86) Телеологический цикл возвращения к единению с абсолютом, ставший основой историософии всеединства, рассматривается символистами как путь развития культуры, которая призвана вернуть человечеству утраченную веру в "realibus in rebus" и восстановить связь с божественным всеединством. При этом новая культура видится им как культура мифотворческая. Новый миф должен стать не "изобретением нового", а "обретением древнего". В текстах символистов это "обретение" порой выступает как возвращение к чистому, не замутненному позднейшими культурными наслоениями, вроде рационализма, эмпиризма, материализма и т.д., взгляду на мир. По мысли В.Н. Акулинина, подобный подход подводит к мысли "о преимуществе мифа перед религией", поскольку миф содержит в себе как единство то, что вынуждена соединять религия, т.е., синкретизм материального и идеального, феноменального и ноуменального, сакрального и обыденного (Акулинин 1990: 61). Кроме того, сам религиозный процесс, согласно философии всеединства, также развивается по законам "триады": "от мифа (религий древнего язычества) – через соприкосновение с наукой и философией в момент наибольшей "отвлеченности" религиозного развития, – к "свободной теософии". (Акулинин 1990: 63)

Мифологизм русских символистов – продукт сознательного выбора (Фридман 1994: 156). Этот выбор обусловлен противостоянием рационализму и индивидуализму новоевропейской культуры, а также борьбой с позитивизмом. Миф, как результат коллективного (вселенского, соборного) творчества, содержащий в себе "объективную правду о сущем", противопоставляется индивидуалистическому новоевропейскому типу культуры, кризис которого констатируют русские символисты. В основе мифа, по А. Белому, лежит явление бога вакханту, жрецу, магу. Из мифа берут начало кабалистика, математика, небесная механика (Белый 1994: 171).

Анализ мифа как феномена культуры осуществлялся русскими символистами параллельно с разработкой понятия символа, теории творчества. Базой для этого анализа стало учение о реалистическом символе и об озаменователем начале творчества Вяч. Иванова. По Иванову, путь, который проходит творец, есть тропа "символа к мифу" (Иванов 1994а: 142). Признание метафизической истинности символа (поскольку он есть переживание "забытого и утерянного достояния народной души") позволяло рассматривать его как некую изначальную форму и категорию творчества и культуры. Потенциально символ может стать мифом, он содержит в себе миф в зародышевом состоянии (миф относится к символу как дуб к желудю). Чтобы символ вырос в миф, ему должен быть придан динамический модус: миф есть "символ, созерцаемый как движение

и двигатель, как действие и действенная сила (Иванов 1994а: 184). Движение от символа к мифу начинается с воспоминания о *мистическом событии, о космическом таинстве, которое есть ясновидение веры, веший сон, непровольное видение.* (Иванов 1994а: 158) Миф как плод “сонного сознания” противостоит дневной рационалистической культуре, поскольку сон для символистов есть то состояние сознания, когда оно, прорывая границу эмпирического, попадает в сферу духовного. В этой сфере сознание наполняется содержанием, которое воплощается затем в мифологических образах и событиях. Коллективное бессознательное, первичной ячейкой которого являются архетипы, в символистской теории выступает как сфера надсознательного, некоего общечеловеческого мистического опыта, который, будучи усвоенным народом, отлагается в глубине народной души в форме архетипических представлений, составляющих основу культурной памяти и содержатся там в виде мифологем. По Иванову, *мифологема ... питает свои корни в почве народного реализма in rebus divinis; более того, – она всецело вращается в сфере его представлений и, высветляя народное сознание, не желает и не может внести в него черты, ему существенно неприемлемые, противоречащие его природе* (Иванов 1994б: 266). Человеческая культура представляет собой разворачивание мифологем, что воплощается в фольклоре, искусстве, литературе, и в философии. Многие философские положения, по убеждению символистов, не противоречат народным представлениям о мире, если своим истоком имеют народное сознание. Случается, что поздняя философия оказывается старинной мифологемой. Для Иванова и Флоренского таким примером является философия Платона, которая, как *благоуханная роза, выросшая на всечеловеческом черном черноземе, уходит своими корнями в народные представления.* Она полна философемам, воспринимаемых символистами как мифологемы, которые разворачиваются в культуре как конструкты философской теории познания, эстетические установки, творческие методы, художественные образы, и даже научные прозрения. Такими философемами-мифологемами выступают платоновский миф о пещере, учение о познающей душе и платоновский Эрос.

Мифологема пещеры. Пещерные люди в символистской культурологии – люди рационалистической культуры, так называемые ложные реалисты. Они принимают за реальность только мир феноменальный, только то, что доступно эмпирическому и рациональному познанию. Но это лишь тень истинной реальности, “иллюзия” мира. Иллюзорна европейская культура, начиная с эпохи Ренессанса.

По Флоренскому, наиболее ярко это подтверждается развитием европейского изобразительного искусства, построенного на принципе перспективизма и реализма: *Мы видим не реальность, а лишь зрительный феномен* (Флоренский 1990в: 69). Пространствопонимание действительности для Флоренского является не просто творческой установкой художника, но и показателем состояния духа. Иллюзионизм компенсирует “пещерному человеку” оторванность от Бога, отсутствие веры. Перспективность в искусстве вытекает из того мировоззрения, где *истинною основой полуреальных вещей, представлений признается некоторая субъективность, сама лишенная реальности* (Флоренский 1990б: 93).

Подобным образом эта мифологема раскрывается и в теории познания, которая создается Флоренским в рамках христианского вероучения. Выход из пещеры осуществляется путем преодоления кантовского дуализма посредством платоновской философии, переориентацией мысли и переносом проблемы познания изнутри автономного разума в “мир идей”, т.е. в Истину мира горнего, которая подлежит раскрытию в мире дольнем. В результате такой переориентации познание предстает как восхищение, что доказывается многочисленными фрагментами из сочинений богословов: *“Весь этот мир мрачная бессветная темница”. Когда же мы покаемся, сокрушимся и смиримся, тогда откроется и для нас как бы малое некое отверстие в этом видимом крове небесном, а чрез него покажется несколько и невещественный оный и мысленный свет, суший превыше небес, – который как только увидит, душа вся приходит в восхищение и стоит пораженная видением сего нового и преславного чуда, никогда не виданного ею дотоле* (Флоренский 1996: 157). В отрывке из сочинения преп. Симеона Нового Богослова Флоренского поразила трактовка восхищения как детища чуда или изумления. Это изумление при выходе из пещеры – изумление перед миром истины – есть исток философии.

Мифологема пещеры раскрывается также в трактовке идеалистического символизма и преобразовательного начала творчества Вяч. Иванова Его принцип “верности вещам” предусматривает познание вещи в ее сущности и в ее явлении. Этому принципу верен теург как носитель божественного откровения. Однако уже в эпоху античности художник вступает на путь идеализма, отказываясь от принципа ознаменования ради воплощения в искусстве собственного субъективного опыта, что находит свое продолжение в культуре Возрождения. Это – результат идеалистического истолкования философии Платона: *“население мира не реальными богами, но призрачными проекциями человеческих сил в бесконечном, и выселение из мира реальностей божественных”* (Иванов

1994а: 148). Выход из пещеры может осуществиться только через реалистическое понимание философии Платона, его идей как *res realissimae*, *вещи воистину*, и следовании принципу реалистического символизма, при котором случайные признаки отображения вещей в реальном мире отпадают как *затемняющие правое зрение пелены* (Иванов 1994а: 146). Таким образом, мифологема платоновской пещеры разворачивается в концепцию реалистического и идеалистического символизма Иванова, в концепцию культуры как *деятельности по организации пространства* П. Флоренского, в которой также воплощается противостояние идеализма и реализма как познавательных принципов и как эстетических установок, существующих в истории культуры.

Мифологема припоминающей души. Мифологема пещеры дополняется мифологемой припоминающей души. Платоновское учение о душе, томящейся в теле как темнице и припоминающей о мире идей, нашло продолжение в символистском понимании культуры как памяти, в трактовке искусства как воспоминания о горнем мире. Прежде всего, такой подход к культуре и искусству характерен для П. Флоренского, в частности, для его трактовки иконы как напоминания *о некотором первообразе*. Будучи онтологически неотделима от своего горнего первообраза, икона является как бы его передовой волной, его светом. В ее основе лежит *подлинное восприятие потустороннего, подлинный духовный опыт* (Флоренский 1996: 450), как, например, в основе *Троицы* Рублева – духовный опыт Сергия Радонежского, узревшего явление Троицы в ее главном модусе – всеобъемлющей любви. Стоя у иконы, человек возбуждает в себе самом память о забытых глубинах бытия, и это воспоминание приносит ему радость обретения забытой истины. Ивановский поэт, подобно иконописцу Флоренского, также является *органом народного воспоминания*: *Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней возможности* (Иванов 1994а: 141). Характерно, что Иванова и Флоренского разворачивание мифологемы “припоминания” начинается на стадии нисхождения души из горнего мира в мир дольний, когда она, напитавшись “вечными ноуменами”, облекает истинное ведение в символические образы.

Эта же мифологема питает собой представления Флоренского о трех видах памяти: памяти прошлого, памяти настоящего и памяти будущего, существование которых очевидно при внимательном всматривании в историю развития науки: *В каждом произведении можно найти все предыдущие и все последующие, залегающее в нем как свернутые листочки в древесной коре* (Флоренский 1996:

58). Платоново учение о припоминании есть мистическая формулировка гносеологической истины – проекция данных гносеологии на ряд времени (Там же: 59). Три вида памяти связывают воедино платоновское учение о знании как припоминании и ницшеанское учение о вечном возвращении на основе парамнезии, одного из видов памяти о прошлом, когда кажется, что переживаемое в данный момент уже переживалось точь-в-точь так же и ранее (Там же: 57).

Мифологема платоновского Эроса. Эта мифологема разворачивается в символистское учение о соборности и вселенском творчестве, которое является преодолением “ложного гуманизма” и индивидуализма. Платоновский эрос ко всепревозмогающей красоте перерастает в символистское понимание онтологичности красоты, а также в признание ее созидательной и преображающей силы. Это красота, призывающая теурга для выполнения своей миссии в мире. Конечная цель искусства, понимаемого символистами как теургия, богоделание – преображение человечества и воссоединение его с Богом. Таким образом, *платоново изображение путей любви – определение путей символизма. От влюбленности в прекрасное тело душа, вырастая, восходит до любви к Богу* (Иванов 1994а: 192). Обретение Любви к Богу и есть путь преодоления “ложного гуманизма” и индивидуализма, что позволяет символистам рассматривать Эрос как выходжение из внутри-субъективной жизни, непрерывный “трансцензус” себя. Для Вяч. Иванова механизм подобного трансцензуса состоит в переходе человеческого сознания от утверждения “Я есмь” к утверждению “Ты еси”. Женственная часть нашей души, Психея, освобождающаяся из-под власти мужского сознательного начала блуждает в поисках своего Эроса, т.е. ищет лучей духа, исходящего из нашего божественного центра (того, что в христианской мистике именуется Небо и Отец в Небе, а Эрос есть Сын) (Там же: 92). Воссоединение Психеи с Эросом – обретение “Ты” в своем “я” (Там же: 94 – 95). Это есть утверждение нашего богосыновства (“Отец наш – “Ты” в нас).

Разворачивая платоновские мифологемы, символисты практически создают свой миф о Платоне (подобно тому как создавались мифы о Ницше, Соловьеве, Достоевском. Платон предстает теургом, которому открыт вход в мир высшей реальности, *realibus in rebus*.

Мифологемой, которая разворачивается в магистральный миф русского символизма, является воспринятая из философии Ф. Ницше мифологема *дионисийства*. Борьба Диониса и Аполлона воспринимается как противостояние жизни и культуры. *Культура не знает жизни, не хочет жизни, не может жить* (Белый 1994: 167). В

трудах Иванова Дионис, первоначально греческий бог древесной растительности, молодой побег ели на праздниках Дионисий, соединяется с символическим древом жизни. Дух Диониса был близок символистам в их противостоянии “культуре” как системе тончайших принуждений. Остерегаясь опасности от культуры, насилующей вешую слепоту мифологического мирозерцания, допускающей атрофию органов религиозной восприимчивости, подменяющей творчество комфортом, символисты, разворачивали мифологему Диониса как миф о новом жизненном творчестве, вырастающем из музыкальной дионисийской стихии. Это творчество должно носить мистериальный характер. Прообразом его является греческая мистерия в которой стираются грани между искусством и жизнью и воплощается коллективистский (соборный) дух творчества. В будущем все виды творчества будут подчинены законам мистерии. Например, в архитектуре должны будут господствовать мотивы круга и кольцеобразного ограждения, воплощенные в форме круговой колоннады. Тенденцию превращения в мистирию будут иметь театральные жанры, в которых сольются воедино зритель и исполнитель, а сама мистерия станет прологом к вселенскому перерождению.

Спецификой символистской интерпретации дионисийства, в отличие от ницшеанской, является переплетение античных и христианских мотивов, что отмечалось исследователями: *За языческим обликом персонажей просматривается архетип христианской соофиологии соловьевского толка, осложненный мотивами гностической философии* (Фридман 1994: 157). Для Вяч. Иванова Дионис есть божественное всеединство Сушего в его жертвенном разлучении и страдальном пресуществлении в великое, призрачно колеблющееся между возникновением и исчезновением ... “Сын божий”, преемник отчего престола, растерзанный титанами в колыбели времен; он же в лике “героя”, – богочеловек, во времени родившийся от земной матери (Иванов 1994б: 28). Удел Диониса в ивановской трактовке – вечная жертва и вечное восстание. Мистика Диониса включает Диониса – жертву, Диониса воскресшего, Диониса – утешителя. Доказательством генетической общности христианства и дионисийства является череда образов и символов, принадлежавших кругу дионисийских представлений, встречающаяся также в евангельских притчах:

- виноград и виноградари (виноградари, убивающие сына хозяина в винограднике как титанические виноградари в винограднике умершвляют Вакха, сына Диева, рожденного из чресл небесного отца);

- рыба и рыбная ловля (наряду с символом Орфея – символ Христа);
- чудесное насыщение народа хлебами и рыбами;
- облик Сына человеческого как гостя и хозяина пиршеств и веселий;
- причащение хлебом и вином на жертвенном вечере (как на вакхиче ских мистериях);
- вход в Иерусалим на осле (животном Диониса) и др.

Все это намечено в прообразах дионисовой религии, как намечен и сам жертвенный облик Бога и человека вместе, чудесно зачатого земною избранницей Отца (Иванов 1989: 349).

На ритмическом чередовании аполлонического и дионисийского строится символистами типология культур. Есть только два постоянно возрождающихся типа – александрийство и варварство, которые противостоят друг другу как царство формы и стихия рождающего хаоса. Культуры “сонного” (дионисийского) сознания заглушаются шумом просветительских (аполлонических) эпох. Дионис был укрошен и обезврежен эллинами, его победил Аполлон – это дух александрийской эпохи. Дионис своей стихией – *наш, варварский, наш славянский бог* (Иванов 1994а: 66). Родственность дионисийства духу славянской культуры заключается в его приверженности к коллективным формам творчества, в его пафосе народного единения. Стихия дионисийского противостоит принципам индивидуации. А.Ф. Лосев полагал, что в ивановской теории *дионисийское всеединство противопоставляется символу абсолютного индивидуализма*, выразителем которого является Прометей (Лосев 1995: 241). В символистских теориях Дионису противостоит не только Аполлон, как олицетворение принципа формализации, но и Прометей, как олицетворение принципа индивидуации. В противостоянии Прометею Дионис осмысливается как эрос соборности. По Аверинцеву, комплекс дионисийских мотивов восходит к интуиции трансперсонального. (Аверинцев 1995: 21) Таким образом, в процессе разворачивании мифологема дионисийства, открывается *трансперсональная перспектива* русского символизма.

Мифологема Софии. Эта мифологема разворачивается как представление о животворящем женском начале Космоса. Ее истоки – в платоновской идее Мировой Души (диалог *Тимей*) и христианстве (книга Притчей Соломоновых) а также в гностическом учении о Софии-Ахамот. В основе учений о Софии лежат архетипические представления о женском начале. В русском фольклоре их олицетворяет Мать-Земля, воплощающая женское, рождающее

и хранящее начало, почитание которой переплетено с теплым и светлым культом Богородицы, *разительно отличающимся от католического аскетически-эротического почитания непорочной Девы Марии* (Иванов 1996: 3). При этом, как отмечает А.В. Иванов, оба этих культа не сливаются в народном сознании, а находятся в иерархическом соподчинении: Пресвятая Богородица – первая мать, вторая – Мать-Земля, третья – как *скорбь приняла* (Там же: 3).

В русский символизм учение о Софии пришло с трудами Вл. Соловьева, в которых, по А.Ф. Лосеву, выделяются десять смысловых аспектов: абсолютный, богочеловеческий, космологический, антропологический, универсально-феминистический, эстетически-теоретический, интимно-романтический, магический, национально-русский, эсхатологический. Причина такой разноречивости пафосе универсализма, вытекающем из учения о всеединстве. (Лосев 1995: 256) Из множества выделенных аспектов символизм воспринял, прежде всего, идею воплощенности Софии в материи, а также интимно-эмоциональное переживание Софии.

Свои отличия имеет учение о Софии П.А. Флоренского, в котором София выступает *пре-мирным, ипостасным собранием первообразов сущего* (Флоренский 1990а: 346), относясь к троичной иерархии божественной Личности и являясь ее *четвертым лицом*. Флоренский развивает учение о софийности культуры и творчества, рассматривая иконопись, православный храм, богослужение как способы воплощения Софии в предметности культуры. По Флоренскому, София стоит *на идеальной границе между божественной энергией и тварной пассивностью* (Флоренский 1996: 417). Ее различные состояния, т.е. соотношения тварного и нетварного обуславливают символику цветов. Разнообразие цветовых воплощений Софии в тварном мире зависит от созерцания ее по отношению к Божественному свету: от света София видится красной или розовой, как образ Божий для твари, от света – голубою или фиолетовою, как мировая душа, духовная суть мира, покрывало, завесившее природу. Третье состояние Софии – вне ее определения к Богу (так называемый райский аспект, когда нет добра и зла, есть лишь движение около Бога) воплощается в золотисто-зеленом и призрачно-изумрудном. (Там же: 414 – 418) Подобная интерпретация цветовой символики сближается с метафизикой цвета в иконописи. Однако простому человеческому глазу не дано созерцать Лик Софии. Для этого необходимы *чистота сердца, девственность и целомудренная непорочность* (Флоренский 1990а: 351). Лик Божественной Софии открывается лишь христианским подвижникам в сновидениях, таинственных видениях. Так, Равноапостольный

Кирилл узрел Софию в образе Небесной Девы, пламенеющей Эросом к Небу и его видение стало иконографическим сюжетом первой на Руси Софийной иконы Новгородского типа. В философии Флоренского софийность пронизывает всю культуру, которая, произрастая из культа, устанавливает связь Божественного и земного миров, и является условием и возможностью успешного завершения “теургического проекта” русского символизма – преображения жизни и самого человека.

Если у Флоренского понимание Софии было органично вписано в его картину мира, то для А. Белого и Вяч. Иванова София связывалась с образом Вечной Женственности. В символистской теории творчества образ Софии-Премудрости отражается в виде Музы, в то время как религиозный символ Сына отражается то в образе Аполлона, то в образе Диониса. Отношения Музы и Аполлона рассматриваются как отношение женственной стихии теургического творчества (Софии) к мужскому (Лику Логоса) (Белый 1994: 65). София является источником творческого порыва творца-теурга: *Когда призвана Вечная Женственность, – как ребенок во чреве выигрывает некий бог в лоне Мировой Души: и тогда певцы начинают петь* (Иванов 1994а: 344). Такая интерпретация Софии родила в культуре русского символизма специфический вариант софийного мифа – мистическое поклонение реальной женщине (для которого характерно отсутствие плотского удовольствия), что определяло характер взаимоотношений А. Белого, А. Блока, Серг. Соловьева с Л.Д. Менделеевой. Из этого мифа вышла эротикомистическая софианская поэзия, этот же миф создал в России куртуазную традицию, которой на русской почве не существовало (Нива 1995: 87). Исследователи художественного творчества символистов отмечали гетерогенность символистского мифа о Софии. Так, у Белого наблюдается переплетение образов Софии-Премудрости и Софии-Ахамот гностиков. (Тилкерс 1995: 617 – 646)

В целом мифологема Софии, подобно мифологеме дионисийства, представляет собой сложное напластование языческих античных, славянских и христианских представлений. Разворачивание ее символистами порождает миф о русской земле как материнской, женственной душе, как народной стихии, стихии жизни, противостоящей духу Аримана, который убил жизнь в *наслоениях верхних, в надстройках, в общественностях* (Белый 1998: 537).

Для русских символистов миф был не просто феноменом культуры, он был феноменом жизни, в том числе и личной судьбы. Мифологизм символистов стал истоком идеи жизнотворчества, рассматриваемой не только как теория, но и как жизненная прак-

тика. Концепция жизнетворчества включала в себя два аспекта: неразрывную связь творчества и биографии, их взаимообусловленность, их единое целое и творение новой жизни, т.е. реализацию *теургического проекта* по преобразению бытия на практике. С.С. Хоружий определил жизнетворчество как обладание персональной мифологемой (Хоружий 1996: 528), имеющее своим истоком жизненный миф и рассмотрел творчество П.А. Флоренского как разворачивание мифологемы Эдема (Хоружий 1999). Эта мифологема воплотилась в онтологической парадигме философии Флоренского и картине символической реальности, а также в воспоминаниях философа, где мир детства, Колхида, выступает как *Первозданный Эдем, непорочное райское бытие*, ощущение которого утрачивается с вторжением в жизнь стихий греха и смерти, но в конце жизни, в результате духовных поисков, восстанавливается. Новым Эдемом о. Павла предстает Троице-Сергиева Лавра. Дополняя мысли С.С. Хоружего, Г.Д. Гачев определяет мифологему Флоренского как *самочувствие Адама в Эдеме: Какой же "ад"? Ад есть "А-ид"... А по-гречески это: "А-идес", буквально: "не-вид", т.е. ты не видишь, т.е. неправильно видишь. Надо поставить зрение (как ставят голос певцу) – тогда ты увидишь смысл и рай – да, рай и радость! – даже в том, что тебе, незрячему, уставившемуся в тьму крошечную, – представляется как ад* (Гачев 1991: 68). Если стать на позицию Вяч. Иванова, утверждающего, что в истоке представления о рае лежит *нормальное отношение макрокосма и микрокосма, – ноуменальное всечувствование вещей, как равно и тождественно сухих вместе внутри и вне человека*, то философия и жизнь Флоренского являют яркий пример такого гармоничного соотношения.

Основываясь на методологическом подходе С.С. Хоружего, мы можем выделить и описать персональные мифологемы А. Белого и Вяч. Иванова.

Персональной мифологемой А. Белого является мифологема аргонавтизма, разворачиваемая в миф об аргонавтах, совершающих путь к новой культуре (золотому руно). Кружок "аргонавтов" сгруппировался вокруг А. Белого в начале XX века, примерно в 1901 – 1904 гг. Собственно кружком его вряд ли можно назвать, т.к. он не был каким-то организационно оформленным объединением. Это был союз единомышленников, "чудаков", олицетворявших собой "психологический тип того времени" (А. Белый, С. Соловьев, Вас. Владимиров, А.С. Петровский, М. Эртель, братья Кобылинские и др.). Само название "аргонавты" возникло позже и было придумано Львом Кобылинским (Эллисом), вдохновленным стихотворением А. Белого "Золотое руно", где в образе руна воспевалось солнце.

Название это оказалось удачным: план выражения удивительно соответствовал плану содержания: поиски “золотого руна” уподоблялись символистским поискам основ новой культуры, новой жизни. Большинство “аргонатов” – молодые люди, вышедшие из среды позитивистски ориентированной интеллигенции, восстававшие против мира “отцов”, образа жизни “профессорских квартир”. А. Белый писал о своих единомышленниках: *Представьте себе кучку полуистерзанных бытом юношей, процарапывающихся сквозь тяжелые арбатские камни и устраивающих “мировые культурные революции” с надеждою перестроить в три года Москву; а за ней – всю вселенную.* (Белый: 124) Ставя программой-максимум задачу пересоздания жизни, “аргонаты” начали с реализации программы-минимум – переустройства быта и человеческих отношений. Это нашло отражение в системе ритуальных акций и действий. Они встречали рассветы и провожали закаты, гадали по звездам, распознавали знамения, выработали особый язык – “мифологический жаргон”, который был понятен лишь посвященным. Когда этот язык выходил за пределы этого кружка “аргонатов”, то воспринимался как лепет безумца. Именно такое впечатление производили странные карточки, рассылаемые А. Белым от имени мифических существ редакторам некоторых журналов: *Виндалай Левулович Белорог. Единорог. Белендриковы поля, 24-й излом. № 31. Огыга Пемевич Кохтик-Ррогигов. Единорог. Вечные боязни. Серничихинский тупик, Д. Омова* (Лавров 1995: 140).

Подобные шутки и чудачества для “аргонатов” не были позерством или театральной игрой. В отличие от эпохи барокко, пронизанной игровым элементом, эпоха символизма не принимала игры как своего содержания. Мифотворчество “аргонатов” носило принципиально неигровой характер. Символисты не играли в новую реальность, а создавали ее, наделяя все ими созданное онтологическим статусом. По воспоминаниям А. Белого, “кентавры, фавны” были для “аргонатов”, не какими-нибудь стихийными духами, а способами восприятия. В облике мифических существ угадывались облики реальных людей, знакомых и близких: *В XVIII веке носили парики и Матрену называли Пленирой; в XX веке сняли парики; в 1901 году студенты-естественники говорили: Здесь бегал фавн; под фавном разумели... приват-доцента Крапивина.* (Белый: 124) Мифологизация человеческих отношений и обыденной жизни была одним из проявлений жизнетворческих устремлений аргонатов и символистского мировоззрения в целом, когда действительность оказывалась символом, а символ – действительностью. Жизнетворчество выполняло функцию культурного праксиса, творящего акт

познания не отвлечением от действительности, а пересозданием его. (Белый: 435) Это пересоздание не укладывалось в рациональные рамки и шокировало обыденное сознание. Но именно этого и добивались символисты, противопоставляя свой жизнестроительный пафос размеренному, рационализированному, но “хиреющему” ритму жизни. Их чудачества возводились в ранг священного безумия, которое было проявлением возникшего в кругах “аргонавтов” мифа о Ф. Ницше как предтече, провозвестнике будущего переорождения. Сами же они считали себя его последователями, возлагая на собственные плечи функцию путеводителей в походе за “золотым руном” новой культуры. Об этом убедительно свидетельствуют юношеские заметки А. Белого: *Я зову вас, братья, от разлагающегося стоящего болота, к которому привели вас живые мертвецы, – к голубому океану! Я зову вас на горные вершины! Вы орлы, которым сказали, что у них подрезаны крылья и которые поверили на слово ... Проснитесь!.. Тогда вы прогоните от себя непрошенных мудрецов, тогда вы посмеетесь вместе со мной своей прежней слепоте! Проснитесь, назло мудрецам* (Лавров 1980: 121).

Аргонавтизм просуществовал недолго. Юношеский пыл вскоре охладел, у участников этого кружка определились собственные творческие пути. Однако их духовная общность сохранялась еще долгое время. Что касается А. Белого, то можно сказать, что вся его жизнь – это поход за “золотым руном”, разворачивание его персональной мифологемы в миф об “Арго” XX столетия. Среди аргонавтов сам А. Белый ощущал себя Орфеем и был уверен, что именно через искусство лежит путь к новой культуре. Искусство должно преобразить “хиреющий ритм жизни”, помочь ощутить первозданную музыкальную стихию. Белый настаивает на необходимости “музыкальной” программы жизни, разделенной на песни (подвиги). Люди утратили собственный строй души и превратились в тень: *... и души наши – не воскресшие Эвридики, тихо спящие над Летой забвения: но Лето выступает из берегов: она нас потопит, если не услышим мы призывающей песни Орфея* (Белый 1994: 177). Человечество, по Белому, подошло к тому рубежу культуры, за которым либо смерть, либо новые формы жизни. Кристаллизация этих форм должна произойти в результате осуществления идеи жизнетворчества.

Интересно, что во второй половине жизни Белого происходит своеобразное пересечение его персональной мифологемы с мифологемой Флоренского – он посещает Колхиду, первозданный рай о.Павла: *теперь мне понятно, что Колхида пламенна ... “Золотое Руно” – цихидзирские утесы, проступающие из каскадов зелени и*

цветов; здесь все – миф и рай; но “мифы” – умерли; “рай” – потерян; Я, старый аргонавт, после 25-летних скитаний приплыл-таки с К.Н. к берегу Золотого Руна; ... Я, старый аргонавт, здесь говорю “да” своему “аргонавтизму”, и мы с К.Н., уже в мыслях отчаливаем от страны Золотого Руна – к иному Руну (Белый 1998: 517). Белый констатирует смерть “древних мифов”, чтобы творить новый – миф о преобразующем жизнь творчестве. Таким образом, для Белого мифотворчество есть жизнетворчество.

Персональной мифологемой Вяч.Иванова, как и магистральным мифом его культурологической концепции, является мифологема дионисийства, которая разворачивалась на знаменитой “башне” Вячеслава Иванова. “Башней” называли угловой выступ многоэтажного дома по Таврической улице, д. 25, где в 1905 году поселился Вяч. Иванов после возвращения из-за границы. Ее посещали Ф. Сологуб, З. Гиппиус, А. Блок, М. Кузмин, К. Сомов, М. Добужинский, Л. Бакст, В. Розанов, Н. Бердяев, Вс. Мейерхольд, В. Комиссаржевская, порой из Москвы приезжал А. Белый, иногда приходил А. Луначарский. Это далеко не полный перечень участников ивановских “сред”. Воскрешая атмосферу античного симпозиона, сократического пира Вяч. Иванов пытался заложить основы для возрождения коллективных форм творчества. Действо на “башне” начиналось после двенадцати часов ночи. Гостей встречали сам хозяин в облике греческого трагика Агафона, празднующего в платоновом “Пире” свою первую поэтическую победу, и его жена, Л.Д. Зиновьева-Аннибал, носившая имя Диотимы, героини “Пира”, которую посетители всегда видели облаченной в пурпурный хитон (по Иванову, пурпурный оттенок – знак дионисова действия). Ивановскому симпозиону была присуща свобода выражения мысли, равный авторитет участников, как начинающих поэтов, так и корифеев, незавершенность диалогов, сочетание вербальных и невербальных форм общения, когда чтение стихов, исполнение музыки, представление спектаклей сменялось разными коллективными действиями. Сократический спор и дионисийское начало сливались в единую мистерию, в которую в то же время вкраплялись христианские элементы – открытость людям и миру, любовь к ближнему (бескорыстная поддержка мэтром символизма молодых начинающих поэтов), религиозная близость, перерастающая в “дружбу-филию”. В мистерии человеческих отношений органично соединялись жизнь и художественное творчество, составившее основу мифотворчества символистов.

Дионисийское действо на “башне” свершалось в годы первой русской революции, когда на улицах Москвы и Петербурга воплощался вариант российского дионисийства, об опасности которого

предупреждал Вяч. Иванов, ибо Дионису легко явиться у нас гибельною силою, неистовством только разрушительным (Иванов 1994а: 83). И вверху, на “башне”, и внизу, на улицах, воплощалась идея жизнетворчества. Но основания у этих “жизнетворческих проектов” были разные. Проект Иванова основывался на действии закона культурной памяти, онтологической памяти человечества, ядром которой выступает религиозное мироощущение, ощущение связи с Божественным всеединством, революционный проект – на разрушении этой памяти, забвении религиозных основ жизни и создании обмирщенного варианта социального мифа. Однако послереволюционная Россия позаимствовала у символистов идеи о коллективных формах творчества и об “умном веселии народном”: массы выходили на митинги, демонстрации, праздничные шествия, неся в руках знаки дионисова действия (алые флаги).

Для русских символистов миф выступал формой культуры, в которой прошлое встречалось с будущим. Условием такой встречи являлось преодоление “настоящего” – новоевропейской рационалистической культуры, кризиса индивидуализма. Возрождение мифа не означало попытку возврата в “золотой век”. Оно знаменовало наступление качественно новой эпохи развития мира и человеческой культуры, проходящих стадии “тезы”, “антитезы”, “синтеза”. Кризис, к которому, по их мнению, пришла европейская культура, есть конец эпохи “антитезы”, после чего появятся ростки новой жизни, пробивающиеся сквозь толщу культурных напластований. Это будет новое древо, но произрастет оно из семян эпохи “тезы” – эпохи мифологического сознания. Задача символистского творчества оберегать и удобрять эти всходы, содействуя тем самым преобразению существующей действительности, рождению новой жизни.

Литература:

- Аверинцев С.С. Разноречия и связанность мысли Вячеслава Иванова // Иванов В.И. *Лик и личины России. Эстетика и литературная теория.* [Сост., предисл., примеч. С.С. Аверинцева]. М.: Искусство, 1995.
- Акулинин В.Н. *Философия всеединства. От Вл.С. Соловьёва к П.А. Флоренскому.* Новосибирск.: Наука. Сиб. отделение, 1990.
- Белый А. *Символизм как миропонимание* / Сост., вступ. Ст. и прим. Л.А. Сугай М.: Республика, 1994.
- Андрей Белый и Иванов-Разумник. *Переписка.* СПб б., Atheneum, Феникс, 1998.
- Белый А. *Начало века.* М.
- Белый А. *На рубеже двух столетий.* М.
- Гачев Г.Д. *Русская Дума: Портреты русских мыслителей.* М.: Новости, 1991.

Иванов А.В. *Философско-богословская идея Софии: современный контекст истолкования* // Вестник Моск. ун-та сер. 7. Философия. 1996 № 2 С. 3 – 18.

Иванов В.И. *Родное и вселенское.* / Сост., вступ. Ст. и прим. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994.

Иванов В.И. *Эллинская религия страдающего Бога.* // Эсхил. Трагедии. В переводе Вяч. Иванова. М.: Наука, 1989. – С. 307 – 350.

Иванов В.И. *Дионис и прадионисийство.* – СПб б.: Алетейя, 1994.

Лавров А.В. *Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого* // Памятники культуры, 1979 Л., 1980

Лавров А.В. *Андрей Белый в 1910-е годы. Жизнь и литературная деятельность.* М.: Новое литературное обозрение, 1995.

Лосев А.Ф. *Проблема символа и реалистическое искусство.* М.: Искусство, 1995.

Лосев А.Ф. *Владимир Соловьев и его время.* М.: Прогресс, 1990.

Мицн З.Г. *О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов.* // Ученые записки Тартус. ун-та. 1979. Вып 459. С. 76 – 120.

Нива Ж. *Символизм.* // История русской литературы. XX век. “Серебрянный век”. М., 1995.

Тилкерс О. *Образ Софии в четвертой симфонии Андрея Белого.* // *Russian Literature. Croatian and Serbian. Czech and Slovak. Polish.* XXXVII (1995) Hokth-Holland, 15 May 1995. С. 617 – 646.

Флоренский П.А. *Столп и утверждение истины. Полутом I.* М.: Правда, 1990а.

Флоренский П.А. *Столп и утверждение истины Полутом II.* М.: Правда, 1990б.

Флоренский П.А. *Сочинения Т. 2. У водоразделов мысли.* – М.: Правда, 1990в.

Флоренский П.А., священник. *Сочинения. В 4 т. Т. 2.* Сост и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачева. М.: Мысль, 1996.

Фридман И.Н. *Эстетика. Катартика. Теургия. “Теургический проект” в философии искусства* Вл. Соловьева Вяч. Иванова – А.Ф. Лосева. // *Начала.* 1994 № 1. – С. 139 – 176.

Хоружий С.С. *Философский символизм П.А. Флоренского и его жизненные истоки.* // П.А. Флоренский: *Pro et contra.* СПб б., 1996 С. 525 – 557.

Хоружий С.С. *Мирозерцание Флоренского.* Томск: Водолей, 1999.