

А.В. Злочевская (Москва, Россия)

От декаданса к теургии

A.V. Zlochevskaya (Moscow, Russia)

From Decadence to Theurgy

Сотрудники Кафедры славяноведения философского факультета университета в г. Острава (Чешская республика) в последние годы активно и весьма плодотворно разрабатывают темы межславянских, в частности, русско-польских литературных связей¹.

Интересное развитие эта тема получила в новой коллективной монографии «Русская и польская литературная эссеистика конца XIX и начала XX в. в компаративном аспекте»². Сопоставительные исследования польского и русского модернизма не новость в компаративистике³. Параллели здесь напрашиваются сами собой. В данном случае необычен избранный авторами монографии ракурс исследования – типологические переключки в области литературно-философской эссеистики русских и польских символистов (В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого, Н. Бердяева, З. Пшесмыцкого, С. Пшибышевского, Б. Шульца и др.).

В новой книге чешских славистов представлена целостная концепция эволюции русского и польского символизма – его восхождения от декаданса к теургии.

Первая фаза эволюции проанализирована в содержательных статьях доктора филологических наук доцента Я. Ворела, магистров П. Лигоцкого и М. Призвары.

Глубокий анализ процесса становления и формирования философско-эстетической платформы русского декаданса содержит работа Я. Ворела «Поколение символистов-декадентов в русской литературе и ее эстетико-философские принципы в искусстве, истоки русской модернистской эссеистики». На материале статей Н.М. Минского «Старинный спор» (1884), «При свете совести» (1890) и «Религия будущего» (1905), Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной

¹ См. оригинальную работу молодых авторов о русской и польской песенной поэзии: *Jelinek I., Vorel J. a kol. Současná ruská a polská zpívaná poezie*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2015. 488 s.

² *Vorel J. a kol. Ruská a polská literární esejistika konce 19. a počátku 20. století v komparativním pojetí / Věd. red. J. Vorel, I. Jelinek, M. Pryzwara, P. Ligočský*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2017. 286 s.

³ См.: *Цыбенко Е.З.* Из истории русско-польских литературных связей XIX–XX вв. М., 1978. 289 с.; *Русская и польская литература конца XIX – начала XX в.: [Сб. статей] / Под ред. Е.З. Цыбенко, А.Г. Соколова*. М.: Изд-во МГУ; Варшавский ун-т, 1981. 272 с.; *Цыбенко Е.З.* Взаимосвязи польской и русской модернистской прозы рубежа XIX–XX веков (Пшибышевский, Берент, Брюсов, Арцыбашев, Белый) // Научные доклады филологического факультета МГУ. Вып. 1. М., 1996. С. 145–166 и др.

русской литературы» (1893), исследование «Гоголь и черт» (1906) и В.Я. Брюсова «Ключи тайн» (1903) и др. автор показал, как «старшие» символисты, преодолевая характерный для литературы реалистической социально-типологический взгляд на мир и на человека, акцентировали свое внимание на человеке внутреннем. «Мир психики, подчеркнутый индивидуализм, сознание своей конечности, упадка и особо важное значение духовного опыта и мистических прозрений, которые становятся способом познания скрытых сущностей» (стр. 13), – вот что характеризует творчество первого поколения русских модернистов. И, конечно, острое ощущение мистического подтекста «жизни действительной» как первоосновы бытия.

О польской эссеистике пишет П. Лигоцкий в главе «Основные эстетико-философские концепции в эссеистике декадентов-символистов польского модернизма. С. Пшибышевский и З. Пшесмыцкий “Мириам”». Печатными органами модернистского течения в польском искусстве¹ стали общественно-научные и литературно-художественные журналы «*Życie*» («Жизнь», 1899–1901), издававшийся С. Пшибышевским в Кракове, а затем «*Chimera*» («Химера», 1901–1907) – З. Пшесмыцким в Варшаве. На страницах этих изданий увидели свет главные манифесты польского модернизма.

Особенно отчетливо упадническо-ниспровергательский вектор проявил себя в жизни и литературной деятельности С. Пшибышевского (1868–1927) – «гениального поляка», как называли его немецкие коллеги. Свою философскую позицию и взгляды на искусство С. Пшибышевский, «проклятый поэт» и «печальный сатана», высказал в статьях «Исповедуюсь» и «За “новое” искусство», опубликованных в 1899 г. на страницах «*Życie*». «Основной философской позиции Пшибышевского, – подчеркивает П. Лигоцкий, – стало убеждение в заложенном в самом устройстве общества сильнейшем антагонизме между гениальной творческой индивидуальностью и обывательской средой» (стр. 60). Отсюда – программные положения концепта искусства: равноценность добра и зла, аморализм и эротизм, демонизм. Главным источником творчества С. Пшибышевский провозглашал подсознательное «Я» художника.

Рецепция личности и произведений С. Пшибышевского в России интересно и достаточно подробно представлена в статье М. Призвары «“Славянские” контакты Станислава Пшибышевского». Благодаря издательству «Скорпион», публикациям на страницах журнала «Весы» и др., произведения С. Пшибышевского были хорошо известны русским читателям, особенно среди богемы. Автор романов «Синагога сатаны» и «Дети сатаны» был весьма популярен, хотя и воспринимался крайне неоднозначно. Резко негативно высказывались о С. Пшибышевском К. Чуковский и А. Луначарский: его антидемократизм и демонизм шокировали.

Напротив, для русских символистов С. Пшибышевский стал в определенном смысле фигурой культовой – примером для подражания. Однако не было единства и среди русских модернистов. Так, А. Белый воспринимал творчество «печального сатаны» как «чужое». Пик популярности «гениального поляка» приходится на конец XIX – начало XX в., после революции 1905–1907 гг. интерес к этой экстравагантной фигуре пошел на спад.

В свою очередь и сам С. Пшибышевский проявлял интерес к русской культуре. Так, он восхищался Достоевским, находя в его произведениях то, что было близко ему: мистичность и ярко выраженное дионисийское начало. Среди символистов как самого близкого себе называл К. Бальмонта.

Несравненно менее провокационной, в сравнении с С. Пшибышевским, была позиция другого яркого представителя польского модернизма – известного под псевдонимом «Мириам» З. Пшесмыцкого (1861–1944). П. Лигоцкий называет его

¹ Название этого направления – «Молодая Польша» (1891–1918) – происходит от цикла статей А. Гурского в журнале «*Życie*», по аналогии с «Молодая Германия».

«титаном труда» (стр. 56) за его интенсивную и чрезвычайно продуктивную литературную деятельность критика, переводчика, пропагандиста польской литературы за границей. В отличие от своего демонического соратника, главный редактор «Химеры» не доходил до эпатажной агрессии. В ранних работах он даже признавал связь литературы с жизнью и, более того, не отрицал роли народа в развитии искусства, но только зрелого народа, способного воспринимать настоящее искусство («Литературная атмосфера», 1887). Хотя критик и писал об изначальной враждебности общества по отношению к гениальной личности («Борьба с искусством», 1901), в целом его эстетическая позиция была вполне мирной: польский модернист провозглашал принцип «искусства для искусства» и самостоятельной ценности «прекрасного» как абсолютно бесполезного – в духе О. Уайльда. «Прекрасное, автономность, творчество, метафизика, трансцендентность, универсальность и надвременность» (стр. 65) – таковы основополагающие характеристики «нового искусства», по З. Пшесмыцкому.

Несколько неожиданно, но вполне убедительно выглядит рассмотрение П. Лигоцким («Литература факта периода “Молодой Польши”») мемуаристики как важной составляющей литературы польского модернизма. Жанр автобиографии у таких известных деятелей польского модернизма, как С. Пшибышевский, Т.Б. Желеньский, С. Выслянский, К. Ижиковский, Я. Каспрович и др., приобретает качественно новые черты: «правда и вымысел соединяются в единое органичное целое, тем самым рождая новый вид действительности, намного более впечатляющей, чем реальные события» (стр. 94). «Литература факта» под пером этих писателей превращается в искусство.

Скрытым нервом развития русского и польского символизма на первом, «декадентском» этапе развития стало отрицание положительных ценностей искусства «старого» и одновременно – формирование новых принципов творчества: оппозиция рационализму и позитивизму в философии, антидемократизм и антиреализм в искусстве; устремленность художника к воплощению «несуществующего» («меонизм» Н. Минского). Кумирами как русских, так польских модернистов стали Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, А. Бергсон – в философии, М. Метерлинк, С. Малларме, Г. Ибсен и др. – в литературе, а также К.Г. Юнг и З. Фрейд в области психологии. Замечу, что, помимо общего, были и некоторые различия в литературных предпочтениях: если русские символисты ориентировались в большей степени на новое искусство Франции, то польские – на искусство Германии и Скандинавии.

Индивидуализм и пессимизм, свобода от норм обывательской морали – было написано на знаменах как русского, так и польского модернизма. Однако эмоционально-этическая окраска различалась. Если в России внутренняя переориентация в системе философских и эстетических координат прошла сравнительно мягко, то подчеркнута ниспровергательскую окраску этот процесс приобрел в Польше, что во многом объясняется политическим положением страны: все положительные ценности, насаждаемые правительством России и подчиненным ей польским властям, вызвали внутреннее отторжение у национальной интеллигенции, воспринимаясь со скрытой враждебностью. Культурная ориентация польского модернизма преимущественно на Запад – в национальном плане то же ниспровергательство. Отличалась и хронология процесса: в первый период польский символизм развивался стремительно, в то время как русские модернисты делали лишь первые шаги.

Исследованию следующей фазы – формированию теургической концепции искусства – посвящены статьи Я. Ворела «От автономного эстетизма к теургическому символизму» и «Теургия в эстетическо-философской системе и эссеистике А. Белого». Мысль исследователя о двух внутренне связанных и в то же время друг другу противостоящих фазах развития русского модернизма весьма продуктивна¹. Это ключевая и в научном плане наиболее значимая часть монографии.

В 1900-е гг., как показал чешский ученый, с приходом в литературу А. Белого, А. Блока, Вяч. Иванова, С. Соловьева, Эллиса (Л.Л. Кобылинский), развивавших идеи неоплатонизма Вл. Соловьева, русский символизм вступил в качественно новую фазу развития. На смену крайнему разочарованию и пессимизму в эссеистике младосимволистов приходит мистико-религиозная концепция творчества как теургического служения – сотворение «второй» реальности – художественного мира, – более реальной, чем материальная. Искусство понимается как божественное в своей природе «жизнетворчество», оказывающее преобразующее воздействие на «жизнь действительную». Истоки нового мироощущения ясно просматриваются в наследии «старших» символистов, которые также считали «мистические силы сущностью бытия» (стр. 16). Но происходит преобразование ключевого в эстетике понятия «прекрасного»: от кантовского *красота как вневременный абсолют* к гегелевскому *красота как способ познания мира и его преобразования*.

Как образец и главную фигуру «младосимволистов» Я. Ворел рассматривает А. Белого, а его эссеистику – как наиболее полное выражение теургической концепции искусства. На материале глубокого анализа статей А. Белого («Символизм как способ понимания мира», 1903; «Магия слов», 1909; «Глоссология – поэма о звуке», 1922; «Арабески», 1911 и др.) исследователь выявляет основополагающие положения эстетики А. Белого. Центральная ее часть – концепция Логоса: слово заключает в себе теургическую составляющую, если внешний его уровень – звуковая оболочка материальна, то внутренняя заключает божественную сущность смысла. Так, через звук человек постигает божественное содержание слова. «Художественное творчество» для А. Белого «есть прямое продолжение творения космического, и, таким образом, искусство постепенно становится основой и “функцией” теургии, конечная цель которой – соединение микрокосмоса с макрокосмосом» (стр. 112).

Гносеологическая составляющая – важнейшая в эстетико-философской концепции «младосимволистов», а у А. Белого прежде всего. Познание, по убеждению А. Белого, возможно исключительно на пути постижения и сотворения живого целостного организма, а отнюдь не отдельных «мертвых форм». Отсюда мысль о том, что именно искусство, создающее органичное живое целое, способно постигать истинную суть вещей и самого бытия. Художественное творение хранит эту суть в «эмблематике смысла» – в символе. Искусство символизма для А. Белого – универсальный способ познания мира.

Здесь, однако, необходимо уточнение: свою концепцию художественного творчества как теургического акта А. Белый создавал не один, но в тесном сотрудничестве с Вяч. Ивановым (см. его работы: «Ницше и Дионис», 1904; «Две стихии в

¹ Ранее этот процесс был проанализирован Я. Ворелом на материале сначала творчества А. Белого, а затем русского символизма в целом. См.: *Vorel J. Astrální próza Andreje Bělého*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2007. 302 s.; *Vorel J. Od dekadence k teurgii (Esteticko filozofická hledání české a ruské literatury přelomu 19. a 20. století)*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2012. 378 s. В отечественной литературе об этом см.: *Бычков В.В. Русская теургическая эстетика*. М.: Ладомир, 2007. 743 с. и др.

современном символизме», 1908; «Marginalia», 1912), и роль последнего в создании нового, мистико-религиозного понимания искусства явно недостаточно освещена в коллективном труде чешских авторов. А между тем именно Вяч. Иванову принадлежит главная формула «жизнетворчества» русских «младосимволистов»: «a realibus ad realiora» («Две стихии в современном символизме»).

Типологически коррелирует с исканиями русских «младосимволических», как убедительно показала магистр М. Фуциманова («Эссеистика Бруно Шульца»), творчество талантливого польского художника, писателя и эссеиста еврейского происхождения Б. Шульца (1892–1942). Его концепция символического искусства, рассматриваемая чешской исследовательницей на материале письма С.И. Вицкевичу и статьи «Мифологизация действительности» (Студио. 1939. № 3–4) – «программной исповеди», «литературно-философском манифесте» (стр. 143), явно корреспондирует с учением Вяч. Иванова о мифе как основе искусства, а также с углубленными изысканиями А. Белого в области слова-символа. Роднит польского художника с русскими символистами второго поколения и концепция синкретичного, «универсального» образа, не только реализованная Б. Шульцем в практике его художественного творчества, но и теоретически сформулированная в эссеистике.

К сожалению, резко контрастирует с общим высоким уровнем других глав монографии работа И. Елинека «Философская эссеистика Николая Бердяева»: это не что иное, как комментарий переводчика к текстам Н. Бердяева (рассмотрены различные варианты перевода на чешский язык понятий «теургия» и «соборность»; по-своему это небезынтересно), а не аналитика. Подглавка «Авторский стиль Николая Бердяева» представляет собой подборку цитат из работ ученого из Праги доктора философских наук Г. Никла. Характеристики стиля русского философа глубоки и содержательны, но, к сожалению, не принадлежат И. Елинеку.

Полезным дополнением к аналитическим статьям монографии стали *Приложения* – переводы программных работ русских и польских символистов на чешский язык: «Ключи тайн» В. Брюсова, «О символизме» Ф. Сологуба, «Искусство будущего», «Символизм», «Искусство», «Символизм как миропонимание», «Смысл искусства» и «Магия слов» А. Белого, «Исповедуюсь» и «О “новом” искусстве» С. Пшибышевского, «Литературная атмосфера» и «Наши цели» З. Пшесмицкого (Мириам), Письмо Б. Шульца С.И. Вицкевичу и его же статья «Мифологизация действительности», а также «Кризис искусства», «Пикассо» и «Астральный роман» Н. Бердяева.

Несмотря на некоторую неравноценность составивших коллективную монографию работ, в целом этот труд, бесспорно, чрезвычайно солидная и интересная реплика в многоголосье научных полемики и обмена мнениями по проблемам компаративистики и мирового литературного процесса вообще, модернизма и русско-польских связей, в частности.

Сведения об авторе:

Алла Владимировна Злочевская,
доктор филол. наук
ст. научный сотрудник
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Alla V. Zlochevskaya,
Doctor of Philology
Senior Researcher
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
zlocevskaya@mail.ru