





Альбом

Л.В. Шапошникова

Звездный цветок*

*Солнце наивного реализма закатилось;
осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя.
Оттого писатели даже с большим талантом
не могут ничего поделать с искусством, если
они не крещены «огнем и духом символизма».*

Александр Блок

*Символизм есть путь, а не последняя цель, символизм —
мост к творчеству нового бытия, а не само новое бытие.
Символизм — вечное в искусстве, ибо всякое подлинное
искусство есть путь к новому бытию, мост к иному миру.*

Николай Бердяев

Сейчас трудно ответить на вопрос: что возникло раньше? То ли символизм стоял у истоков русской Духовной революции, то ли сама Духовная революция сформировала его. Определенно можно сказать только одно — энергетический прорыв в пространстве русской культуры, произошедший в конце XIX — начале XX века, сотворил символизм как явление мировоззренческого характера, тесно взаимодействующее с вышеупомянутой Духовной революцией.

Нетрудно догадаться, что слово «символизм» происходит от корневого — «символ». Само это слово, пришедшее к нам из глубины прошедших веков, не новое. Значение его имеет множество оттенков и исторических толкований.

По своей сути символ есть энергия, посредством мифа связанная с Высшим Инобытием и в силу этого являющаяся основой истинного искусства. Символ есть смысл художественного образа и его серебряная нить, соединяющая небесное с земным в той таинственной точке, где отливается инобытийная Красота в земную материю, где разгораются вещи сны и проявляются чудные нездешние видения. «Подобно солнечному лучу, — писал Вячеслав Иванов, — символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в

* Печатается по: Шапошникова Л.В. Тернистый путь красоты. М., 2001.

каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение. <...> В каждой точке пересечения символа, как луча нисходящего, со сферой сознания он является знаменем, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе»¹. И еще: «Образ и подобие высших реальностей, отпечатленные в символе, составляют его живую душу и движущую энергию; символ — не мертвый слепок или идол этой реальности, но ее наполовину оживленный носитель и участник»².

«Всю свою жизнь, — писал П.А. Флоренский, — я думал, в сущности, об одном: об отношении явления к ноумену, об обнаружении ноумена в феноменах, о его выявлении, о его воплощении. Это — вопрос о символе»³. Теория символа, созданная творцами Серебряного века, выводила символизм как таковой за рамки просто художественного направления. «Для нас, — утверждал Вячеслав Иванов, — символизм есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение разворачивающейся спирали»⁴. В символе, образе подлинного искусства, объединена энергетика двух миров — Невидимого и проявленного, Тонкого и плотного, Высшего и низшего. При этом символ, его образ и форма, принадлежит предметно проявленному и плотному миру, но его энергетика несет качество непроявленного и тонкого — того Высшего Мира, который данный образ и символизирует. Два мира, два состояния материи, два разных качества энергетике пересекаются и живут в символе. В этом его энергетическая особенность, в этом заключена Красота его образа. Через эту двойственность символа и пролегает нелегкий путь земной Красоты, ведомый таинственным и сокровенным процессом энергоинформационного обмена в глубинах Космоса. «Истинный символизм, — писал Вячеслав Иванов перед Первой мировой войной, — не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней. Он не подменяет вещей и, говоря о море, понимает земное море, и, говоря о высях снеговых <...> понимает вершины земных гор. К одному стремится он, как искусство: к эластичности образа, к его внутренней жизнеспособности и экстенсивности в душе, куда он западает, как семя, долженствующее возрасти

и дать колос. Символизм в этом смысле есть утверждение экстенсивной энергии слова и художества»⁵.

Этот «звездный цветок» Павел Флоренский называл «вещественно-энергетическим носителем»⁶.

Поэт Андрей Белый определял его как «образ, видоизмененный переживанием»⁷.

Целая плеяда блестящих русских поэтов, художников, музыкантов стала ядром нового философско-художественного мышления, названного символизмом. Справедливости ради надо отметить, что символизм как таковой был явлением мирового масштаба. Но пути русского и западного символизма разошлись по ряду причин различного свойства. Они отличаются друг от друга не только по художественным формам, но и по сути своего философского содержания и по той роли, которую сыграли тот и другой в пространстве мировой мысли. Забегая вперед, необходимо сказать, что на Западе символизм не вышел из рамок художественного направления, в то время как в России символистское художественное мышление стало предтечей нового миропонимания, которое сложилось в XX переломном веке. В силу этого русские символисты выдвигали и пытались решать те проблемы, которые на Западе оставляли равнодушными большую часть художников.

К сожалению, до сих пор в российском культурном пространстве не существует аргументированного мнения, что же собой представлял символизм. Мнения эти зачастую резко расходятся. Одни утверждают, что символисты являли собой группу эстетствующих интеллигентов, другие говорят о незначительности их «чуждого массам» вклада в русскую культуру. На подобные оценки символизма и отдельных личностей, представлявших направление в целом, прямо и напористо влияли те идеологические клише, которые живы еще и сейчас. Немалую путаницу в освещении проблем, возникающих в связи с символизмом, внесли те искусствоведы, чьи оценки были далеки от философских течений, с которыми символизм был связан, а также те, кто проявил явное стремление удержать его в искусственных рамках бесплодного художественного направления. В ряде исследований, опубликованных за последние годы, их авторы отошли от этой устоявшейся традиции и дают

¹ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 143.

² Там же. С. 197.

³ Флоренский П. Особенное. М., 1990. С. 13.

⁴ Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 196.

⁵ Там же.

⁶ Флоренский П. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 321.

⁷ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 257.

более глубокую и разностороннюю оценку символизма как таковому⁸.

Символизм как течение, затронувшее основные виды искусства, возник в Европе, прежде всего во Франции, а затем распространился на значительную часть Западного полушария. Европейский символизм имел в XVIII веке отдельных своих предшественников, таких, как швейцарский художник и писатель И.Г. Фюссли и английский поэт и художник Уильям Блейк. Западный символизм, за малым исключением, не затронул существенно пространство культуры Востока. На то были свои причины. Восток и его искусство никогда не отходили от изысканных форм символизма коренного, мировоззренческого, имевшего свою основу в самой восточной философии. Именно такой символизм и повлиял на многих европейских представителей этого течения, но не наоборот. Более того, сам европейский символизм конца XIX — начала XX века в значительной мере был продуктом этого влияния. Что же касается русского символизма, то его развитие не пошло в русле узкого художественного направления Запада, а обрело глубокий мировоззренческий характер, прочно связанный с новой русской философией Серебряного века. И символизм и эта философия начали действовать в пространстве Духовной революции России с конца XIX века. Положение России на средостении Востока и Запада в немалой степени содействовало этому. Поэтому русский символизм, почти не замеченный Западом и до сих пор там не оцененный, в значительной мере отличался от европейского и нес в себе те особые черты, которые позволяют нам поставить его в ряд эволюционных явлений XX столетия.

Европейский символизм не получил того революционного мировоззренческого звучания, какое было присуще символизму России. Исторические судьбы того и другого сложились по-разному, и различными были результаты их воздействия на мировую культуру. Если западный символизм хронологически и опередил русский, то это не повод для утверждения, что символизм в Россию пришел из Европы. Последний имел свои корни в русской национальной культуре и в тех социально-исторических условиях, которые сложились к тому времени в России. С определенной долей уверенности можно утверждать, что если бы в Европе и не возникло ничего подобного, то Россия

не смогла бы уйти от своего символизма, которым она была, если можно так сказать, уже беременна. Эволюция поставила перед XX веком свои задачи, и именно Россия в большей мере, чем другие страны, отвечала им и была готова к их восприятию. И то, что русский символизм оказался связанным с Духовной революцией и теми течениями, которые формировали новое мышление наступающей эпохи, объясняет многие особенности, которые были присущи именно русскому символизму — тому «звездному цветку», по выражению Вячеслава Иванова, который расцвел в пространстве между Востоком и Западом.

Россия, пережив множество влияний и с Востока и с Запада, ассимилировала эти влияния. В ее художественной культуре не было подражания, что и выразилось в своеобразии русского искусства, в оригинальности его форм и образов. Скифы, Византия, татаро-монголы, западные художественные школы, включая все тот же символизм, — культура России вбирала в себя все это, и то, что возникало в ее пространстве, уже не было похоже на первоисточник, и новые художественные образы обретали совсем иной смысл, нежели тот, который был в них заложен изначально.

Существовала определенная разница между мироощущением русских художников-символистов и западных. Первые глубоко переживали современное положение России, остро чувствовали кризисные, тупиковые моменты в ее развитии, болезненно ощущали несправедливость общественного устройства страны, активно осмысливали ее будущее. Художественная и социальная деятельность их нередко сливалась воедино, и сама жизнь с ее трудностями и безобразиями становилась предметом для размышлений и художественных ощущений. У западных символистов отсутствовала такая целостность даже тогда, когда их восприятие окружающей действительности совпадало с ощущениями их русских собратьев по искусству. Конечно, исторические условия, в которых существовали те и другие, были различны. То, что происходило в начале века в искусстве Запада, скорее походило на игру европейских художников с различными течениями и направлениями и не соотносилось с той глубиной восприятия действительности, которая была свойственна русским символистам. «То было, — писал В.Э. Мишле, — отважное и яростное неприятие замшелого материализма, отхожих мест литературы и искусств-

⁸ В связи с этим можно назвать следующие труды: *Неклюдова М.Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М., 1991; *Символизм в России.* СПб., 1996; *Русакова А.А.* Символизм в русской живописи. М., 1995, и др.

ва, деспотизма плутократов. Одни погружаются в постижение полузабытой тайной науки: их тут же обзывают весьма неточно оккультистами. Другие отстраненно наблюдают — может быть, чересчур отстраненно, — как живет мир символа: их нарекли символистами. Третьих вдохновляют возможности индивидуализма — это анархисты. Все симпатизируют друг другу. Все объединены против официоза»⁹.

Вся эта «отважная» суета, происходившая в то время в художественном пространстве Франции, так ничего и не принесла. Ибо все это «отважное неприятие» было замкнуто в индивидуальном внутреннем мире художника, и поэтому символизм воспринимался не как обновление жизни, а как обновление, в первую очередь, мистицизма, смысл которого оставался неясным и загадочным. Расцвет русского символизма пришелся на 1907–1910 годы, совпавшие с увяданием его европейского собрата, который так и не смог установить приоритета духа над материей. Значительная часть крупных европейских художников покинула к этому времени подмостки символизма, в то время как в пространстве русского символизма образовалась блестящая плеяда наиболее одаренных художников и творцов, таких, как А. Блок, Вяч. Иванов, Андрей Белый, И. Анненский. Они дополнили ряды так называемых «старших символистов», в число которых входили Д. Мережковский и З. Гиппиус, Н. Минский и Ф. Сологуб, К. Бальмонт и В. Брюсов. Я перечислила лишь поэтов. Что касается художников, то многие из них, такие, как Н. Рерих, Л. Бакст, К. Чюрленис, А. Бенуа, К. Богаевский, В. Борисов-Мусатов, М. Врубель, М. Добужинский, К. Малевич, К. Петров-Водкин, К. Сомов, Н. Сапунов и другие, вошли в историю не только русской, но и мировой культуры. И в этом созвездии имен нельзя не упомянуть гениального композитора и музыканта А. Скрябина, уникальность творчества которого признается сейчас во всем мире.

Все они несли нам солнечное искусство, надежду на лучшее будущее и, наконец, ту Красоту, которая укрепляет внутренний мир человека и преобразует его.

В Европе же бездуховная техногенная цивилизация, развитие которой усилилось особенно в годы, предшествующие Первой мировой войне, давила на культуру, на художественное творчество, на души самих творцов. И под этим давлением, как под валуном, из-под которого пыта-

ется пробиться чахлое, бледное растение, умирал истинный символизм Запада, вбирая в себя сюжеты зла, эротики, демонизма, оккультных ужасов и прочих безобразий.

Но тем не менее в меру своих возможностей он отразил то новое, что уже наметила эволюция в пространстве XX века. Новое, как посев, когда брошенные в землю зерна где-то чуть взошли, где-то — нет, а где-то дали дружные всходы. Так и с «зернами», которые эволюция забрасывает на Планету. Все зависит от энергетических условий той почвы, на которую они попадают. Зерна символизма взошли раньше в Европе, но раньше отцвели и осыпались. Более поздние всходы в России распустились пышным цветом и вместе с остальными факторами сформировали новое мышление, новое мироощущение. Русский символизм просуществовал до 20-х годов, до того момента, когда русская культура стала перекраиваться под идеологию тоталитарного государства. Судьба носителей нового мировоззрения оказалась столь же трагичной, как и та участь, которая постигла русскую Духовную революцию.

Духовная революция в России начиналась с искусства. «В своих выводах, — писал Андрей Белый, — в области морали, эстетики, психологии новое искусство не раз опережало медленный путь научно-философского мышления; и там, где наука и философия еще не давали ответа, этот ответ давался художником...»¹⁰ Принимая во внимание справедливость данного замечания, следует отметить, что в пространстве русского символизма творцы искусства мыслили как философы, а философы были поэтами, живописцами и музыкантами. Эволюция, следуя своему таинственному плану, нередко проявляла в одном человеке синтез различных видов творчества. «Сквозь почти захлестнувшее художника или поэта-символиста душевное смятение во внутреннем его существовании все сильнее проступает радостное и одновременно жуткое чувство приближения к некоей тайне — пока еще очень смутное предчувствие рождения из космического хаоса современности нового мира, мира неведомого, прекрасного и страшного неотвратимостью своего зачатия в вихре мировых катаклизмов»¹¹.

Весть эволюции о приближении Новой эпохи, нового витка в спирали восхождения, была принята, в первую очередь, в пространстве символического искусства. «Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Путь —

⁹ Энциклопедия символизма. М., 1998. С. 333.

¹⁰ Белый А. Арабески. М., 1911. С. 248.

¹¹ Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М., 1991. С. 49.

интуиция, вдохновенное угадывание...»¹² — писал один из крупных поэтов-символистов Валерий Брюсов. Познание мира через искусство уводило в глубины человеческого сознания, где пульсировали тонкой энергией миры одухотворенного Космоса. «Искусство конца XIX или начала XX века, — писал Н.А. Бердяев, — стоит под знаком символизма. Лишь в символизме раскрывается истинная природа всякого творчества художественного. И трагедия творчества в символизме достигает своей вершины.

Трудность проблемы символизма в том, что, с одной стороны, всякое искусство символично, с другой стороны, есть новое символическое искусство, которое знаменует рождение новой души и не бывшей еще формы творчества. Конечно, Данте и Гете были символистами. Конечно, символизм можно вскрыть в самом существе всякого подлинного, большого искусства, в самой природе творческого акта, рождающего ценность красоты. В искусстве творится не новое бытие, а лишь знаки нового бытия, символы его. Искусство всегда учит тому, что все преходящее есть символ иного, непреходящего бытия»¹³. Теургия, понятие о которой ввел в культурный оборот философ Владимир Соловьев, была предчувствием и прозрением движений Космической эволюции в пространстве плотного мира. Она давала возможность человечеству обрести те крылья, которые могли поднять его и вырвать из тупика различных кризисов: онтологических, социальных, экономических, художественных, — кризисов, которыми был так богат XX век. Они могли вознести человека на более высокую ступень эволюционного восхождения, откуда открывался совсем иной обзор новых путей Творчества, Красоты и дальнейшего преображения материи. Художественное мышление в пространстве нового символизма превратилось в доктрину нового творчества, в самом широком смысле этого слова. «Жизнь есть форма творчества. Назначение искусства в возбуждении к творческой деятельности»¹⁴, — писал Андрей Белый. Ему вторил Бердяев: символизм «перебрасывает мост к новому, небывшему творчеству бытия»¹⁵. «...Символизм не хотел и не мог быть “только искусством”»¹⁶, — откликнулся Вячеслав Иванов. Прекрасно об этой особен-

ности русского символизма сказал в своем предисловии к книге Андрея Белого «Символизм как миропонимание» Л.А. Сугай: «Для них художник не только творец образов, но и демиург, создающий миры; новое искусство в основе своей религиозно, это теургия — магия, с помощью которой можно изменить ход событий, “заключить хаос”, подчинить себе при помощи слов. Высшая цель символизма — это цель культуры — сотворение нового человека»¹⁷.

Но художественному мировоззрению символистов, ставшему уже неотъемлемой частью нового мышления русской Духовной революции, мощно противостояла предшествующая грубо материалистическая концепция нового человека, опиравшаяся не на связь с Высшим, а на концепции старого социологического мышления XIX века. В 1916 году Бердяев написал пророческие слова: «Судьба символистов, предтеч новой жизни в творчестве, жертвенна и трагична»¹⁸. Философ не ошибся.

Новое теургическое творчество, которое несло в себе преобразующий духовный потенциал, являлось путем совершенствования, Преображения человека, одухотворения его внутренней структуры. Появившаяся в 20-е годы прошлого века философская система Живой Этики ввела понятие Огня как Космической энергии и понятие Мира Огненного как цели, как более высокой ступени преображения и одухотворения плотной материи.

«Самые потрясающие перерождения, — сказано в одной из ее книг, — совершаются огненными явлениями. Мир земной преображается лишь Огнем»¹⁹. Бытует крайне неверное представление о том, что преображение доступно каждому и наступит когда-нибудь тот волшебный час, когда мы все сразу преобразимся и станем лучше, чище и выше. Это иллюзия «плоского» понимания сложнейшего космического процесса. Огненная энергия преображения требует высокого уровня сознания самого человека, который достигается тяжелым трудом совершенствования. «...Только опытом прежних существований, — предупреждают создатели Живой Этики, — накапливается то качество, которое называется культурностью. Истинное понимание сотрудничества, пламенность

¹² Брюсов В. Ключи тайн // Весы. 1904, № 1. С. 21.

¹³ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 1. С. 228—229.

¹⁴ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 160.

¹⁵ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С. 229.

¹⁶ Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 187.

¹⁷ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 5.

¹⁸ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С. 230.

¹⁹ Мир Огненный. Ч. I, 50.

мышления, возвышенность деятельности, утонченность восприятий, любовь к Красоте — каждое из этих качеств может сложиться лишь упорным устремлением. Люди не могут думать, что мгновенное озарение может немедленно создать возвышенную природу человека. Озарение может открыть сокровищницу, но если она пуста, то и последствия не будет»²⁰. Сокровищница эта заполняется дарами необычными. Прежде всего — осознанием существования Миров Высших и пониманием их жизненной необходимости в эволюции земного человечества. «Ты полюбишь вспышки и сияние огней. В напряжении пламени ты найдешь не ужас, но трепет восторга, и огонь, правильно воспринятый, укрепит сущность твою»²¹, — сказано в Живой Этике. В сокровищнице человеческого духа должно находиться осознание и Красоты, и причастности человека к этой Красоте. «На пути к Миру Огненному запомним о великом принципе Красоты»²². И еще: «Когда Повторяю о Красоте, Хочу приучить к великой Красоте Огненного Мира. Каждый, кто может любить прекрасное, уже преображает часть жизни Земли»²³.

Итак, в Живой Этике искусство признано одним из важнейших, если не самым важным фактором в преображении плотного мира и земного человечества. Ибо именно оно низводит творящий Огонь высокой энергетики на Землю. Только через искусство и Красоту огненные энергии Космической эволюции в сотрудничестве с энергией человеческого духа преображают инертную материю плотного мира. И хотя идеологи символизма не были знакомы с Живой Этикой, их мысли были созвучны философской концепции искусства, которую мы находим в книгах Учения. Идея теургии и теургического искусства, выдвинутая символистами в начале XX века, была прочно связана с энергетическим феноменом Инобытия и его преображающей ролью на Земле. Владимир Соловьев, поэт и философ, подошел к мысли о том, что в художественном акте возможно преобразить реальность, сделать ее энергетически более высокой, а материю — менее плотной. Для этого художник должен вырваться за границы известного нам механизма творчества «восхождение — нисхождение» и, выйдя за пре-

делы его, найти путь к новому творчеству и стать сотворцом Инобытия, его энергетики, его сил, его Красоты. «Он должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, — писал Вячеслав Иванов, — должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи»²⁴.

Теургическая концепция искусства по-иному рассматривала рукотворчество плотного мира и по-новому осмысливала Красоту как таковую. В Преображении Вселенной художник-теург не должен «налагать свою волю на поверхность вещей», а должен, как считал Вячеслав Иванов, «прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей. Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так должен он облегчать вещам выявление красоты; чуткими пальцами призван он снимать пелены, заграждающие рождение слова. Он утончит слух и будет слышать, “что говорят вещи”, изоцирит зрение и научится понимать смысл форм и видеть разум явлений. Нежными и вещими станут его творческие прикосновения. Глина сама будет слагаться под его перстами в образ, которого она ждала, и слова в созвучия, представленные в стихии языка. Только эта открытость духа сделает художника носителем божественного откровения»²⁵. «В художнике-теурге, — точно определяет Н.А. Бердяев, — осуществится власть человека над природой через красоту. Ибо красота есть великая сила и она мир спасет»²⁶.

Мы знаем, что в теле человека находятся семь основных энергетических центров, которые соответствуют семи энергетическим видам земного человечества. В каждом энергетическом виде в процессе Преображения открывается очередной, более высокий центр, который становится для остальных действующих центров доминирующим и синтезирующим. Центры обуславливают работу наших органов чувств. У нас, в пятом виде человечества, действуют пять энергетических центров и пять органов чувств. В шестом виде их будет шесть. Энергетика нового, шестого чувства ляжет в основу чувства Красоты. В этом будет заключаться смысл Преображения. Николай Гумилев, один из выдающихся поэтов России, написал провидческое стихотворение, которое так и называл «Шестое чувство».

²⁰ Надземное, 590.

²¹ Мир Огненный. Ч. I, 106.

²² Мир Огненный. Ч. III, 183.

²³ Мир Огненный. Ч. I, 576.

²⁴ Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 160.

²⁵ Там же. С. 144.

²⁶ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. I. С. 239.

*Прекрасно в нас влюбленное вино
И добрый хлеб, что в печь для нас садится,
И женщина, которою дано,
Сперва измучившись, нам насладиться.*

*Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?*

*Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать.
Мгновение бежит неудержимо,
И мы ломаем руки, но опять
Осуждены идти все мимо, мимо.*

<...>

*Так, век за веком — скоро ли, Господь? —
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства²⁷.*

«Задание всякого творческого акта, — отмечает Н.А. Бердяев, — создание иного бытия, иной жизни, прорыв через “мир сей” к миру иному, от хаотически-тяжелого и уродливого мира к свободному и прекрасному космосу. Задание творческого художественного акта — теургическое»²⁸.

Эти теургические грезы философов и художников-символистов несли в себе предощущение и предвидение тех процессов, которые уже начались в Невидимом и Высшем, откуда через необозримые звездные пространства и вечность неслись мысли, извещающие о новом этапе Космической эволюции, о наступлении Преображения человечества и Царстве Новой Красоты. Чуткие души художников и философов улавливали эти искры и знаки Инобытия, и в таинственных глубинах их сокровенной духовной жизни возникало то, что в земном пространстве называлось велением Космоса. Сама Духовная революция звучала Красотой, и знамя Красоты, поднятое над ней, свидетельствовало о возможности Преображения, о великих энергиях, лившихся из Инобытия и несших человечеству желаемое обновление. Теургическое искусство было дерзкой мечтой земного человека начала XX века, прорывавшегося сквозь «Врата ада» к инобытийному творчеству, которое должно было определить судьбу Преображения человечества. У мечты были свои земные основания, земные надежды, и они вели к

той «святой тропе», на которой и сосредоточилась нужная для Преображения энергетика Инобытия, накопленная за многие века.

«Космическая красота — цель мирового процесса, это иное, высшее бытие, бытие творимое»²⁹, — писал Н.А. Бердяев.

«Истинно, жемчужины искусства, — утверждают создатели Живой Этики, — дают возношение человечеству, и, истинно, огни духотворчества дают человечеству новое понимание Красоты»³⁰.

Создатели земной рукотворной Красоты тонко чувствовали Красоту Космоса. И не только Красоту, но и Законы, которыми этот Космос управляется. «Бриллиантовые узоры созвездий, — писал Андрей Белый, — неподвижны в черном мировом бреду, где все несетя и где нет ничего, что есть. Земля кружится вокруг Солнца, мчащегося к созвездию Геркулеса! А куда мчится созвездие Геркулеса? — Сумасшедшая пляска бездонного мира.

Куда мы летим? Какие пространства пересечем, улета? Летя, улетим ли? Кто полетит нам навстречу?

И то тут, то там, подтверждая странные мысли, золотые точки зажигаются на небесах; зажигаются, сгорают в эфирно-воздушных складках земной фаты. Зажигаются, тухнут — и летят, и летят прочь от земли сквозь бездонные страны небытия, чтобы снова через миллионы лет загореться. Хочется крикнуть минутным знакомым: “Здравствуйте!.. Куда летите?.. Поклонитесь Вечности!..” Все это совершается в недостижимых высях»³¹.

В пространстве русской Духовной революции, во тьме апокалиптической ночи, когда рушился старый мир, сложился тот единственно верный путь для человечества, который шел через тернии к звездам его Космической эволюции. Путь был нелегкий. Он требовал от человека напряжения всех его сил, осознания им космической реальности, его окружавшей, понимания им смысла и сути Инобытия, Невидимого и Высшего. Путь этот шел через искусство и Красоту. На земле в XX веке пробил «Час Красоты» — той Красоты, которая спасет, ибо в ней одной и заключалась возможность Преображения и Восхождения человека. Воспользуется ли человечество таким путем — это уже другой вопрос. Отзовется ли оно на «Час Красоты» или, не услышав его, будет продолжать блуждать в ночи, потеряв тот единствен-

²⁷ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 350.

²⁸ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С. 218.

²⁹ Там же. С. 235.

³⁰ Иерархия, 359.

³¹ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 248.

ный ориентир, который поставила на земных туманных и кровавых дорогах Космическая эволюция? XX век должен был дать на это ответ. В 1916 году, в разгар Первой мировой войны, Е.Н. Трубецкой писал: «Человек не может оставаться только человеком: он должен или подняться над собой или упасть в бездну, вырасти или в Бога или в зверя. В настоящий исторический момент человечество стоит на перепутье»³². На перепутье стоять очень долго нельзя. Восхождение имеет свои сроки, падение же есть пропущенные сроки этого восхождения. Известно, что падать легче, чем восходить...

В Древней Греции когда-то существовали Элевсинские мистерии, кульминационным пунктом которых являлась ночь Посвящения. В эту ночь пресуществлялись души посвящаемых путем творческих переживаний. В 1908 году Андрей Белый, размышляя о смысле подобных мистерий, писал: «И не на сцене придет к нам великая ночь Эпоптии (Посвящения. — Л.Ш.). Эта ночь ныне спускается над человеческой жизнью. В последних прозрениях нашей жизни мы переходим ее грань. И ни жизнью, ни формой искусства мы не спасемся от искуса. Мы уже иногда бываем за видимой жизнью, за искусством, за религией — плывем на последнем корабле к роковому бою: наша плоть перерождается. Мы изменимся или умрем. Перед посвящением в эпопты мисты становились у храма. Из храма мерцали молнии: врата открывались, и призраки с песьими головами шли навстречу посвященным. Мы — посвящаем себя в новую жизнь, и вот врата ее открываются, из врат выйдут призраки с песьими головами: это призраки ужаса и вырождения. Но некоторые из нас, посвященные в молчание этой великой ночи, возьмутся за руки, и призраки с песьими головами, залааяв, сольются с ночью»³³.

Но в XX веке призраки зла с песьими головами не испугались посвященных, взявшихся за руки. Они разорвали цепь этих рук и уничтожили посвященных поодиночке. Они изгнали уцелевших из страны, называвшейся Россией, ибо для них не существовало ни Инобытия, ни посвященных, ни человека со всей его космической жизнью и со всеми его духовными накоплениями. Социальная революция и ее идеологи не признавали ничего подобного. Они видели мир так, как им позволяло его видеть их собственное сознание, а потому обозрение получалось малым и

плоским. Русская Духовная революция несла потери, лишаясь лучших своих носителей огня, Красоты, свободной и независимой мысли. Духовное и интеллектуальное движение к реальному Новому миру, обусловленное Великими Законами Космоса, замедлялось, а временами и вовсе останавливалось. Пришедшие к власти после революции, подобно мистериальным призракам с песьими головами, чертили загадочные магические круги, из которых под покровом апокалиптической ночи возникали плывущие, неустойчивые миражи другого «нового мира», другого «светлого будущего».

В 1919 году Вячеслав Иванов написал вещи строки о русской революции:

*Да, сей костер мы поджигали,
И совесть правду говорит,
Хотя предчувствия не лгали,
Что сердце наше в нем сгорит*³⁴.

Именно социальная активность символистов, их бесстрашное вторжение в жизнь и были причиной смешения представлений о революции. Они мечтали об общей, универсальной революции, а Россия разделила ее на две — социальную и Духовную, — противостоящие друг другу. Художники и творцы символизма не сразу поняли, что костер они разожгли в пространстве Духовной революции, а сердца их сгорели в огне социальной революции.

Символисты не только говорили о новом миропонимании, но и сами ощущали этот мир по-другому. Для них он был объемлен, многогранен, красив и загадочен. В нем жила Тайна, которую надо было открыть. Она жила в каждом движении природы и человеческой души, что свидетельствовало о каких-то неведомых и непредсказуемых силах, об их нездешней игре, об их столкновениях и схватках, затухании и возрождении. Тайна вела художника так же, как она вела весь мир. Он открывал этот мир заново, и в кажущейся его привычности и скуке временами вспыхивало что-то новое, и освещалась озарениями высокая Красота иного мира, иного бытия.

«...По приезде в Петербург, — писал в своих воспоминаниях М.В. Добужинский, — я ощущал все время как бы озарение и носил в себе чувство, похожее на влюбленность: меня совершенно поразило Петербург, который я увидел после двухлетнего отсутствия, — теперь я смотрел на него

³² Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. М., 1993. С. 217.

³³ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 167.

³⁴ Цит. по: Пайман А. История русского символизма. М., 1998. С. 265.

совсем новыми глазами <...> Волновало и то, что этот мир, каким я его увидел, кажется, никем еще не был замечен, и как художник я, точно первый, открываю его с его томительной и горькой поэзией. Конечно, я был охвачен, как и все мое поколение, веяниями символизма, и, естественно, что мне было близко ощущение тайны, чем, казалось, был полон Петербург, каким я его видел...»³⁵

Истинные творцы символизма обладали иной, более напряженной энергетикой, чем все остальные. В них, недоступные для других, жили маги, пророки, заклинатели природных сил. Им было ведомо то, чего не знали другие, они слышали звуки небес, им была знакома музыка сфер.

«Художники, — писал Александр Блок, — как вестники древних трагедий, приходят оттуда (с высоты. — Л.Ш.) к нам, в размеренную жизнь, с печатью безумия и рока на лице»³⁶.

Под их влиянием знакомые нам испокон веков виды искусства меняли свое обличье, обрели иную душу. Даже скульптура, казалось, такая прочная и неподвижная, и та вдруг «задышала», утратила тяжесть и твердость форм. Один из критиков писал о скульпторе А.Т. Матвееве: «...матвеевские сюжеты вытекают из метафорической формы его мастерства. Все элементы скульптурной формы служат у него не имитации живого в мертвом, а превращению мертвого в живое, неподвижного — в подвижное, бесчувственного — в одухотворенное»³⁷. Работы французского скульптора Огюста Родена являются также блестящим примером такого мастерства. В произведениях символистов Красота не только получала свое завершение, но и как бы начинала оживать, дышать и двигаться. Через совершенные ее формы грезилась уже иная, неземная Красота. Красота, которой коснулась не рука земного мастера, а резец или кисть того божественного Художника, которому все было доступно, для которого все было возможно.

Никогда еще музыка не играла в искусстве в целом такой важной роли, как во времена расцвета символизма. Индийский музыкант Хазрат Инайят Хан утверждал, что Красота есть музыка. И поэтому именно музыка становилась критерием качества этой Красоты, уровнем ее духовности. «...Только музыка, — отмечал он, —

при всей своей красоте, силе, очаровании, может вознести душу над пределами формы. Именно поэтому в древние времена величайшие пророки были великими музыкантами»³⁸. Музыка и ритм звучали в произведениях символистов — в живописи, скульптуре, поэзии, архитектуре.

«...Музыка интересует нас, привлекает наше внимание и доставляет нам удовольствие, потому что она соответствует ритму и тону, которые удерживают механизм всего нашего существа в целостности. То, что нравится нам в любом из наших искусств, будь то рисунок, живопись, резьба, архитектура, скульптура или поэзия, есть стоящая за ними гармония, музыка»³⁹. И то, что творцы символизма признали музыку самым важным, можно сказать, базовым видом искусства, наложило печать высокой Красоты на все творчество русского символизма, сделало эту Красоту вершиной искусства XX века. И в этой Красоте, достигшей, казалось, уже своего завершения, зарождалась, как туманность новой галактики, неведомая еще нам Красота Новой эпохи, Нового человека. Она выплескивалась огненной музыкой Скрябина, сонатами Чюрлениса, за звуками которых уже грезились космические миры Новой Красоты, несущие нам грядущие открытия и новые откровения.

«Современное человечество, — писал поэт Андрей Белый в 1904 году, — взволновано приближением внутренней музыки к поверхности сознания. Оно захвачено не событием, а символом иного. Пока иное не воплотится, не прояснятся волнующие нас символы современного творчества. Только близорукие в вопросах духа ищут ясности в символах. Душа не звучит их — не узнают они ничего.

К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ. Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет.

Символ пробуждает музыку души. <...> Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души — вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка — окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия»⁴⁰.

Символисты были уверены, что в наступающей Новой эпохе музыка не только станет гос-

³⁵ Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987. С. 187–188.

³⁶ Блок А. Сочинения. В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 146.

³⁷ Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М., 1995. С. 268.

³⁸ Хан Хазрат Инайят. Мистицизм звука. М., 1997. С. 100.

³⁹ Там же. С. 105.

⁴⁰ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 246.

подствующим видом искусства, но и положит начало тому синтезу, который объединит все искусства в единое слитное творчество, придаст ему совершенно иное качество и пробудит в нем магию божественного Творца.

Музыка стала прямо и непосредственно влиять на творчество символистов, извлекая из неведомых глубин его новые сочетания красок и форм, выводя их как бы из какого-то нездешнего пространства. У художницы Елены Поленовой «странно одухотворены, похожи и непохожи на реальные травы, живущие таинственной жизнью растения с прихотливо изгибающимися стеблями и как бы излучающими душный аромат цветами». Художница признавалась, что многие свои орнаменты она мысленно видела в красках в момент исполнения музыкальных пьес: «Положительно, музыка будит заснувшие комбинации красок»⁴¹.

*О музыке всегда и снова!
Стихи крылатые твои
Пусть ищут, за чертой земного,
Иных небес, иной любви!*⁴² —

писал французский поэт Поль Верлен.

Какими потрясающе поющими красками художественных полотен полыхал наступавший закат прежней Красоты, достигшей своего апогея в начале XX века. Такая Красота уже не могла существовать в старых формах, в изжитых озарениях. Своим совершенством она исчерпала себя. И создатели ее, символисты, уже предчувствовали это и говорили о тех крыльях, которые должны были перенести человечество через пропасть наступающей апокалиптической ночи, чтобы достигнуть иной, еще неизвестной Красоты и иного творчества.

Новому искусству, как писал Андрей Белый в том же 1904 году, «принадлежит близкое будущее. Но когда это будущее станет настоящим, искусство, приготовив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство — менее искусство. Оно — знамение, предтеча.

Изменение способа выражения искусства совершается постепенно. Современное искусство при таком изменении часто шло ощупью. Многие спотыкались на этом пути. Артезианские воды, пробиваясь наружу, бьют грязью. Только

потом солнце зажигает чистоту водного хрустала миллионами рубинов»⁴³.

Но до «чистоты водного хрустала» с «миллионами рубинов» ни одному из символистов дожить не удалось. Артезианские колодцы до сих пор бьют грязью, в которой загублено все лучшее, что было в России в начале века.

Мировоззрение символистов включало в себя новые подходы не только к проблемам пространства, но и времени. Они острее, чем кто-либо, ощущали целостность времени — единство прошлого, настоящего и будущего. Они искали в этой временной троичности ценности, которые их объединяли и служили как бы мостом от одного времени к другому — от прошлого к настоящему, от настоящего к будущему. Культура человечества двигалась по этим вехам, вбирая в себя все наиболее энергетически устойчивое, красивое и отбрасывая все слабое, незначительное, лишенное энергии дальнейшего продвижения. И истинные художники были наделены не только талантом и умением, но в их внутренней сущности присутствовала та магия, в которой таились способности пророка, как будто они прошли через многие века и череду жизней и принесли сюда, в XX век, все, что в них накопилось за годы их путешествия через время. Символисты легко возвращались в прошлое, которое через них продолжало жить в образах, звуках и цвете, и так же легко уходили в будущее, где это прошлое обретало совсем другое звучание и не существующие еще формы. В своих произведениях они проявляли эти формы, извлекая их из невиданной таинственной области, где не было ни времени, ни пространства. Эти формы уже несли в себе ту неведомую, таинственную Красоту, которой еще предстояло состояться. Творцы жили как бы сразу во всех временах — прошлом, настоящем и будущем, — и это клало на их полотна, стихи и музыку тонкий, нездешний отсвет. Материально его определить нельзя — это некое энергетическое явление, напитанное всем тем, что звучало глубоко и пронзительно в самой внутренней сути художников. Их внутренний взор проникал не только в другие времена, но и в другие пространства. Это придавало произведениям символистов только им присущие прозрачность и многомерность. За всем этим жили одухотворенность материи и изысканная материальность духа.

⁴¹ Символизм в России. СПб., 1996. С. 19.

⁴² Энциклопедия символизма. С. 293.

⁴³ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 248.

В начале века один из авторов журнала «Золотое руно» писал: «Итальянское Возрождение возникло в коллизии двух традиций, классической античной и романтической средневековой. Высшие достижения его рождены в столкновении средневековой легенды, проникающей своим ароматом всю жизнь до мельчайших ее разветвлений, с далекими сияющими идеалами классической красоты и завершенности. И не такова ли судьба всякого возрождения?»⁴⁴

В отличие от искусства эпохи Возрождения символизм начала XX века вобрал в себя эстетические накопления прошедших веков, соединил в себе не только две европейские традиции — античную и средневековую, но и традиции Запада и Востока.

Крупнейший художник и философ С.Н. Рерих отмечал, что искусство время от времени «пытается открыть заново или воскресить великий дух, который двигал древними, и это повторное открытие ведет к новым свершениям, завоеваниям и опять же к новому развитию»⁴⁵. И то, что некоторые искусствоведы, анализируя наследие символизма, называли сознательным уходом в прошлое от насущных и острых проблем действительности, на самом деле было закономерным процессом синтеза, рождавшим и трансформировавшим Красоту в пространстве XX века.

Никогда еще прошлое не находило такого точного и ритмично-красивого отображения, как на художественных полотнах, в поэзии и музыке России начала века. Н. Рерих, В. Васнецов, А. Бенуа, Н. Римский-Корсаков, В. Брюсов, А. Блок и многие другие подарили нам это прошлое в его многоцветном, словесном и музыкальном богатстве.

Символистов влекла также эстетика сказки, мифа, легенды, на изображении которых они отработывали свои представления о Красоте и искали в свободном от ограничений пространстве свой эталон этой Красоты.

«Затаенное и напряженное звучание цветковых пятен, создающих впечатление мерцания драгоценных камней <...>, может быть, несколько неожиданно, заставляет вспомнить о роскоши византийских мозаик. Невольно возникает мысль, что именно эта “живописная” по своей природе линия эстетического развития,

идушая от Византии и непосредственно принесенная на русскую почву Феофаном Греком, соприкоснувшаяся где-то и когда-то с традицией восточной, уходящая своими корнями еще дальше — в глубь античности, с невиданной силой вдруг возродилась в искусстве Врубеля. Недаром же лицо девочки по своему типу напоминает фаюмские портреты или помпейский “Женский портрет” I века н. э. из музея в Неаполе. В искусстве Врубеля это слияние разных традиций обернулось подлинным живописным “ренессансом”, исключительным по своему богатству и сказавшемуся в нем творческому горению»⁴⁶. Это о картине М. Врубеля «Девочка на фоне персидского ковра».

Синтетическое мироощущение с особой силой проявилось в работах К. Петрова-Водкина, так похожих иногда на древние фрески, но в которых бился пульс современной жизни и светилось совершенство ее Красоты. Такие художники, как Н. Рерих и К. Сомов, возродили для жизни целые исторические полотна. Рериховские «Заморские гости» и «Город строят» являются уникальными образцами подобной живописи.

Космическая эволюция свидетельствовала о новом этапе в развитии материи, об ее утончении, о повышении ее энергетического потенциала. Женское начало символизировало собой процесс одухотворения и преображения этой материи. Интуиция самих символистов, их вещи предвидения поставили образ прекрасной женщины на высокий пьедестал совершенной Красоты. О приходе вечной женственности возвестил Владимир Соловьев, поэт и философ.

*Знайте же: вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилось с пучиною вод.*

*Все, чем красна Афродита мирская,
Радость домов, и лесов, и морей, —
Все совместит красота неземная
Чище, сильнее, и живей, и полней»⁴⁷.*

В нем постоянно жило непреходящее ощущение внутренней связи этого начала с чем-то нездешним, проявлявшимся порой в земной женщине.

⁴⁴ Муратов П. Солнечные часы // Золотое руно. 1908, № 10. С. 62.

⁴⁵ Рерих С.Н. Стремиться к Прекрасному. М., 1993. С. 25.

⁴⁶ Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. С. 345.

⁴⁷ Соловьев В. Чтения о богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров»: Краткая повесть об Антихристе. СПб., 1994. С. 401—402.

Близко, далеко, не здесь и не там,
В царстве мистических грез,
В мире, невидимом смертным очам,
В мире без смеха и слез,

Там я, богиня, впервые тебя
Ночью туманной узнал.
Странным ребенком был я тогда,
Странные сны я видал.

В образе чуждом являлася ты,
Смутно твой голос звучал,
Смутным сознанием детской мечты
Долго тебя я считал.

Ныне опять ты являешься мне
С лаской нежданной любви,
Вижу тебя я уже не во сне,
Ясны мне речи твои.

Мне, оглушенному в мире чужом
Гулом невнятных речей,
Вдруг прозвучало в приветии твоём
Слово отчизны моей.

Голос отчизны в волшебных речах,
В свете лазурных очей,
Отблеск отчизны в эфирных лучах,
В золоте чудных кудрей.

Все, чем живет мое сердце и ум,
Все, что трепещет в груди,
Все силы чувства, желаний и дум
Отдал я в руки твои.

Деспот угрюмый, холодное «я»,
Гибель почуя, дрожит,
Издали лишь завидел тебя,
Стихнул, бледнеет, бежит.

Пусть он погибнет, надменный беглец;
В вольной неволе и в смерти живой,
Я и алтарь, я и жертва, и жрец,
С мукой блаженства стою пред тобой⁴⁸.

Весь блоковский цикл стихов о Прекрасной Даме пронизан тем же поклонением идеальному женскому началу.

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад.

В тени у высокой колонны
Дрожу от скрипа дверей.
А в лицо мне глядит, озаренный,
Только образ, лишь сон о Ней.

О, я привык к этим ризам
Величавой, Вечной Жены!
Высоко бегут по карнизам
Улыбки, сказки и сны.

О, Святая, как ласковы свечи,
Как отрадны Твои черты!
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая — Ты⁴⁹.

Значителен и необычен образ «Царицы Небесной», созданный Н.К. Рерихом в росписях церкви в Талашкине. Позже идея этого образа была развита художником и воплощена в полотне «Матерь Мира».

«Учения говорят, — писал он, — о наступившей эпохе Матери Мира. Близкая всем сердцам, Почитаемая умом каждого рожденного, Матерь Мира опять становится у великого кормила. Будет счастлив и убережен тот, кто поймет этот Лик эволюции!»⁵⁰

«Лик эволюции», который сложился в пространстве русского символизма, был явлением собирательным. Символизм объединил всю историческую материю этого образа и осмыслил его как несущий в себе не только эстетику, но и глубокий эволюционный смысл.

Я и алтарь, я и жертва, и жрец,
С мукой блаженства стою пред Тобой.

Этот «Лик эволюции» вобрал в себя и древних богинь Греции и Востока, и христианских мадонн, и фантастические существа из сказок и старинных легенд. В нем словно аккумулировалась духовная энергия прошедших веков, чтобы затем проявиться в искусстве XX века блоковской «Прекрасной Дамой», мадоннами Петрова-Водкина, мифологическими образами Врубеля, изысканностью женских портретов Борисова-Мусатова. Художники, поэты, музыканты высветили в земной женщине Красоту, тонкость и гармонию, которые она несла в себе, но не всегда могла проявить. Они отобразили ту истинную суть женского начала, которое получило в их искусстве подлинно эволюционное звучание.

⁴⁸ Соловьев В. Чтения о богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. С. 376—377.

⁴⁹ Блок А. Сочинения. Т. 1. С. 73.

⁵⁰ Рерих Н. Держава Света. Священный Дозор. Рига, 1992. С. 34.

Эволюция «зарядила» русских символистов энергией творчества, энергией теургии, о которой они так много говорили и писали. Эта энергия, действуя во внутреннем пространстве человека, требовала выхода в жизнь, во внешний мир. И поэтому неудивительно, что творцов символизма так привлекал театр. И не только потому, что под его крышей объединялись различные виды искусства, что позволяло художникам вместе работать и общаться, но и потому, что театр был «слепком» реальной жизни в такой степени, что нередко он становился самой жизнью, а жизнь — театром. На подмостках театра, казалось, творила сама теургия. Там художники создавали «вторую реальность», которая подчинялась их замыслам, их взглядам, их художественным концепциям. Они как бы превращались на какое-то время в богов-творцов, которые создавали свои миры творческой свободы, управляя их пространством и временем.

Глубочайшее понимание театрального действия как такового обнаружил крупнейший русский философ П.А. Флоренский. В своем предисловии к книге Н.Я. Симанович-Ефимовой «Записки петрушечника», где речь идет о кукольном театре, он писал: «Когда же небо вдруг расчистилось и омытое, склонявшееся к вечеру солнце осветило березы, песструю толпу и несколько красивых лоскутов старинных тканей, с нежностью переданных Ефимовыми из бабушкиных сундуков в театр петрушек, — как солнечный луч, засветилась в сознании живая сказка. Балаганчик, и петрушки, и окружавшие театр дети — все вместе построилось в одно искусство, которое больше, чем искусство, потому что тут помимо предвзятого намерения исполнителей звучат вещие голоса души и проскальзывают тайные силы природы. <...> Куклы, из тряпок, кусков дерева и бумажной массы, совершенно явно оживают и действуют самостоятельно: они уже не следуют движениям управляющей ими руки, а, напротив, сами ее направляют, у них свои желания и вкусы, и становится совершенно очевидным, что в известной обстановке через них действуют особые силы. Это представление начинается игрою, но далее — вращается в глубь жизни и граничит то с магиею, то с мистерию»⁵¹. И далее Павел Флоренский раз-

мышляет о «третьей силе», которая участвует в спектакле помимо кукольника и кукол, и о том, «для чего существует самый театр»⁵². Именно эта «третья сила» и создает «новую реальность». Под «новой реальностью» философ имеет в виду таинственное влияние Инобытия, включающееся в действие и воздействующее самым непосредственным образом на зрителей, которые составляют вместе с актерами и их куклами единое целое. «Итак, духовная гармония, — продолжает П.А. Флоренский, — которая открывается внезапно при обращении, живет в тех самых слоях личности, которые будит в нас кукла»⁵³.

И если таким образом действует на зрителя кукла, то воздействие актера-человека будет во много раз сильнее. Впечатления Павла Флоренского и его наблюдение спектакля кукольного театра настолько глубоки и правдивы, что могут служить философским ключом к театральному действию в целом. Театр стоял ближе, чем какой-либо другой вид искусства, к людям, проникал в их внутренние глубины и вовлекал их в какое-то странное и сильное взаимодействие с тем, что происходило на театральных подмостках.

*Я — Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети,
И в сердце — первая любовь
Жива — к единственной на свете.*

*Тебя, Офелию мою,
Увел далеко жизни холод,
И гибну, принц, в родном краю
Клинок отравленным заколот»⁵⁴.*

Театральные работы художников-символистов представляют собой красочную феерию Красоты, фантазии, мастерства и той глубинной тонкости, в которой таился нездешний ритм и излучалась высокая энергетика. Театральные декорации и костюмы создавали Н. Рерих, Л. Бакст, А. Бенуа, А. Головин, К. Коровин, Б. Анисфельд, К. Юон, С. Судейкин, Н. Гончарова, М. Добужинский, М. Ларионов и многие другие. Все выдающиеся композиторы этого периода писали музыку для театра. Именно театральные работы художников придавали удивительную праздничность символистскому ис-

⁵¹ Флоренский П. Сочинения. В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 534.

⁵² Там же. С. 535.

⁵³ Там же. С. 536.

⁵⁴ Блок А. Сочинения. Т. 1. С. 420.

куству. Павел Флоренский, который обладал удивительной способностью находить в привычном предмете или событии их глубинный, сущностный смысл, так писал о празднике: «Праздник — от праздный, т.е. пустой, незанятый; и весьма нередко достаточно снять грузы привычного и мелочно-повседневного, чтобы тут же вышли наружу задавленные ими: и вещь знание, и чувство коренной связи с миром, и близкая к экстатической радость бытия»⁵⁵.

Театр — это праздник. Праздничной является Красота народного искусства, карнавала, народного представления с его традиционными персонажами. Загадочная, подчас неожиданная игра масок, необычность «клоунских», непохожих на наши костюмов, раскованная свободная речь в сочетании с подлинными человеческими чувствами свидетельствовали о присутствии во всем этом какой-то тайны, какого-то странного «двигателя» в самом человеке и в событиях, в которых этот человек принимал участие.

На картинах русских художников возникали театральные маски, горели неожиданные сочетания цветов, вспыхивали манящие огни карнавалов, взлетали фейерверки над головами веселящихся дам и кавалеров. К. Сомов, С. Судейкин, В. Владимиров, А. Фонвизин, Б. Григорьев, Б. Анисфельд были увлечены персонажами итальянской комедии дель арте, венецианскими карнавалами — всем тем, что несло Красоту, свободу и радость. Они создавали на своих полотнах тот праздничный нездешний мир, который жил, оплодотворенный Светом Инобытия, в глубинах нашей плотной материи, готовый прорваться Новой, грядущей Красотой.

Но символизм так и не создал той Новой Красоты, о которой говорили его философы и поэты. Для этого были свои немаловажные причины.

«Символисты — жертвенные предтечи и провозвестники грядущей мировой эпохи творчества»⁵⁶, — писал Н.А. Бердяев в 1916 году, когда, казалось, еще ничего не предвещало того, что вскоре произойдет. «Но символизм, — говорит философ, — не может быть последним лозун-

гом художественного творчества. Дальше символизма — мистический реализм; дальше искусства — теургия»⁵⁷. Символизм как художественное мировоззрение был детищем Духовной революции и вместе с ней сошел на время со сцены, где разыгрывалась трагедия русской Культуры. В 1918 году Бердяев писал: «Новое искусство будет творить уже не в образах физической плоти, а в образах иной, более тонкой плоти, оно перейдет от тел материальных к телам душевным»⁵⁸.

Такое искусство, которое потом назовут звонким словом «космизм», уже зарождалось в глубинах «обреченного на смерть» символизма. Социальная революция погубила не только сам символизм, но и его носителей. Судьба уготовила им раннюю смерть, изгнание, нищету и забвение на своей Родине. Александр Блок умер, когда ему был 41 год, Василий Чекрыгин — в 25 лет, Андрей Белый и Лев Бакст не дожили до шестидесяти. С.В. Воинов погиб в 20-е годы в Соловецком лагере. Многие художники и поэты вынуждены были покинуть Россию и провести свои последние дни во Франции, Италии, Индии, США. Среди них: Н.С. Гончарова, Б.Д. Григорьев, М.В. Добужинский, В.В. Кандинский, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, К.Д. Бальмонт, А.Н. Бенуа, С.П. Дягилев, А.М. Ремизов, Вячеслав Иванов, К.А. Коровин, М.Ф. Ларионов, Н.Д. Милиоти, Н.К. Рерих, Н.П. Рябушинский, К.А. Сомов, С.Ю. Судейкин.

Та же участь постигла философов Серебряного века. Многие из них также оказались за рубежом, где доживали свои дни, не имея связи с Родиной. И все же эстетическая эпоха символизма выполнила свою эволюционную миссию, совершив тайный посев Новой Красоты, которая ждала своего осуществления.

Русские философы, поэты и художники, умиравшие в нищете и гонениях, несмотря ни на что, беспредельно верили в Россию. «Верю в Россию. Она — будет. Мы — будем. Будут люди. Будут новые времена и новые пространства. Россия — большой луг, зеленый, зацветающий цветами»⁵⁹, — писал Андрей Белый.

⁵⁵ Флоренский П. Сочинения. Т. 2. С. 533.

⁵⁶ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С. 231.

⁵⁷ Там же. С. 229.

⁵⁸ Там же. Т. 2. С. 413—414.

⁵⁹ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 15.



М. Врубель. Царевна-лебедь. 1900



Е. Поленова. Зверь (Змий), 1905—1908



Е. Поленова. Иван-Царевич и Жар-птица. 1896



Н. Сапунов. Куст шиповника. 1908



Н. Сапунов. Голубые гортензии. 1910



П. Кузнецов. Мираж в степи. 1912



П. Кузнецов. Стрижка барашков. 1910



Д. Стеллецкий. Утро. 1912



Д. Стеллецкий. Вечер. 1912



А. Головин. Цветы и фарфоровые вазы. 1912



А. Бенуа. Китайский павильон. Ревнивец, 1906



К. Сомов. Зима. Каток (фрагмент). 1915



К. Сомов. Юноша на коленях перед дамой. 1916



Н. Рерих. Завоевание Казани. 1914



Н. Рерих. Варяжский путь. 1907



А. Бакст. Эскиз костюма индийского юноши к балету Н.А. Римского-Корсакова «Шехерезада». 1910



Л. Бакст. Нимфа. Эскиз костюма к балету М. Равеля «Дафнис и Хлоя». 1912



Н. Рерих. Баян. 1910



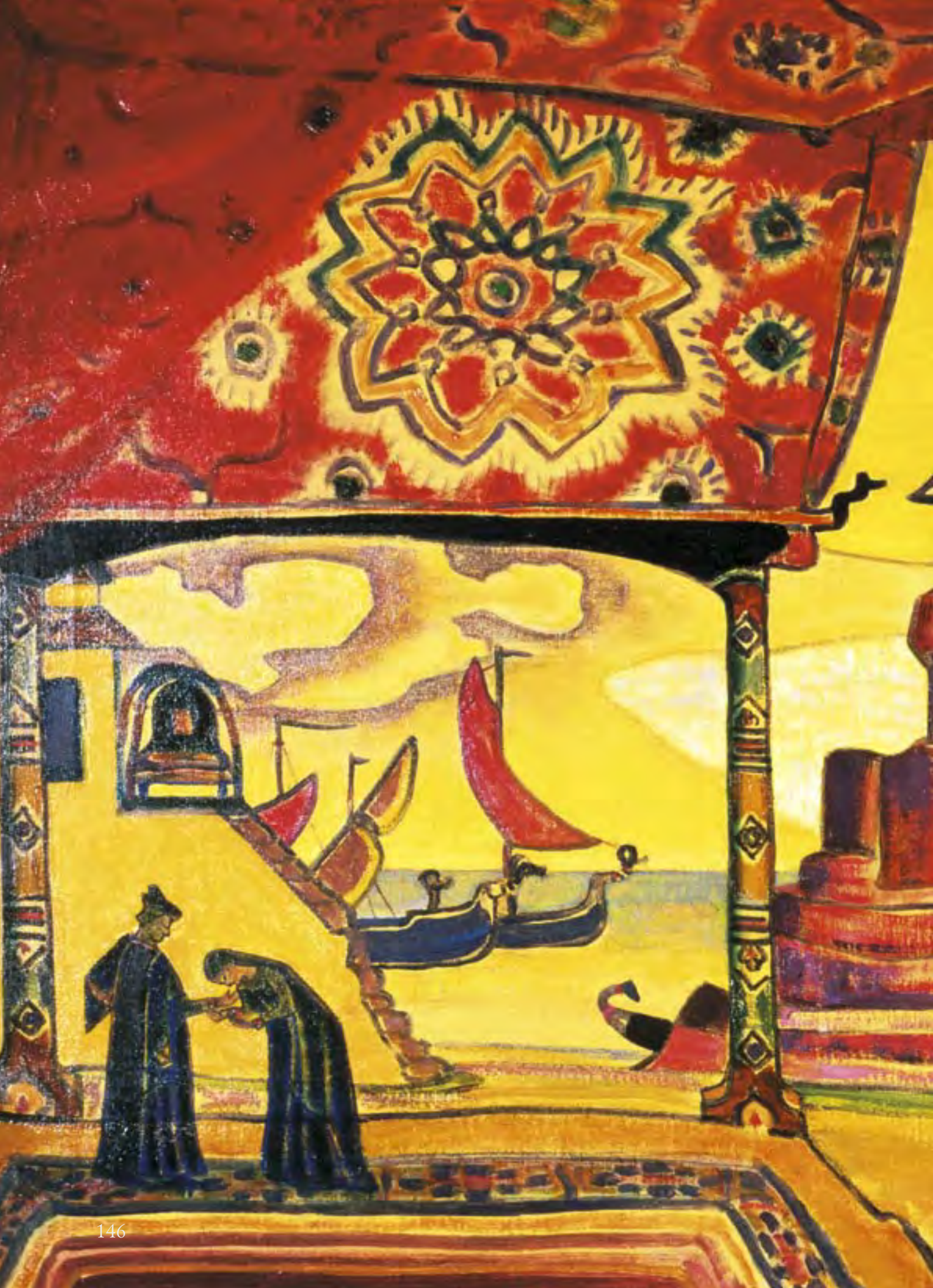
А. Рябушкин. Едут. 1901



Н. Рерих. Мать Сольвейг. Эскиз костюма к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт». 1912



Н. Рерих. Отец Ингфрид. Эскиз костюма к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт». 1912





*Н. Рерих. Леденец. Эскиз декорации к опере
Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». 1919*



К. Сомов. Арлекин и дама. 1921



К. Сомов. Пьеро и дама. 1910



К. Сомов. Язычок Колумбины. 1915



К. Сомов. Итальянская комедия. 1914



Г. Фогелер. Русалочка (фрагмент триптиха), 1910



Н. Калмаков. Китайянка. 1913