

8. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – Минск, 2000.

9. Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. – Л.: Сов. писатель, 1991.

10. Эпштейн М. Русская культура на перепутье. Секуляризация и переход от двоичной системы к троичной. // Звезда. – 1999. – № 2. – С. 158-165.

Ш43 (4рос) = 44.2) [6] \* 8 | Иванов В  
+ Ш43 (4н1м)

**Б.ШАЛАГИНОВ**

## **И.В.ГЁТЕ В ДУМАХ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА**

Решающее слово в утверждении ценности художественного произведения прошлого принадлежит эпохе, в которую оно предстаёт как наиболее востребованное. Согласно напечатлённому духовному образу, оно занимает место на художественном Олимпе, пока новая эпоха не откроет в нём новое содержание и не заставит целый ряд поколений смотреть на него своими глазами.

Такова судьба немалого числа гениев, забытых вскоре после своей эпохи, такова судьба творчества Гёте, возрождённого к новой жизни русскими символистами, жаждащими и нашедшими в нём новые духовные откровения. Наше сегодняшнее общение с Гёте – это диалог не с «немецким Юпитером», привыкшим к «поклонению и воскурениям» (Г.Гейне), не с «непокорным, насмешливым, презирающим мир гением, а порой осторожным, всем довольным, узким филистером» (Ф.Энгельс), не с «равнодушным к делам олимпийцем, не знавшим ни муки, ни сомнений», как оценили его русские «шестидесятники». Сегодня мы общаемся с образом «великого ясновидца Мировой Души» (III, 155)<sup>1</sup>, эстетического пророка и символиста, утверждённым в нашем сознании русскими символистами: К. Бальмонтом, Д. Мережковским, С. Соловьёвым, Андреем Белым, Э. Метнером, Вяч. Ивановым.

---

<sup>1</sup> Первая цифра в скобках означает том, вторая – страницу издания: Иванов Вяч. Собрание сочинений. – Брюссель. – Т. I, 1971; т. II, 1974; т. III, 1979; т. IV, 1987.

Вяч. Иванову принадлежит двойная заслуга в истории русской культуры: философско-эстетическое обоснование русского символизма как отражения высшей точки русской духовной жизни на рубеже веков и создание образа Гёте-символиста, в думах о котором он выстраивал своё теургическое и эстетико-мессианское учение.

В предпринятом Вяч. Ивановым анализе собственной эпохи мы находим понятия, разработанные в эстетике Гёте, Шиллера и йенских романтиков. Его историческое время в области духовной жизни лишено «целостности» и характеризуется расколом на «обособленные области творчества религиозного, научного, художественного» со «своими частными задачами». В области религии повсеместной становится «утрата чувства внутренней личности, а эта утрата приводит к самолюбивой уязвимости, душевному подполью, унынию...» (III, 258). Личность «в своём вожделении самоутвердиться [...] утверждала свои случайные признаки, из коих одним говорит рок: «Это истлеет в могиле», другим дух времени: «Это отнимется у личности в пользу вида» (III, 256). В области искусства настаёт эпоха «нового александризма» с её «благоуханием изысканности и умирания, цветов и склепа» (III, 73). Между тем, поэзия ничего иного не хочет, как быть «вселенскою, младенческою, мифотворческою», вернуться «к истине и простоте младенческой» (III, 76). Она жаждет быть приобщённой «снова, как равноправный член и сестра, к хорошему искусств: музыки, живописи, скульптуры, пляски» (III, 75). Что же касается до самого художника, то истинное творчество должно направляться не искусственно возбуждаемым рассудком, не гипертрофированной рефлексией, а ощущением целостности внутреннего бытия, в котором отражается целостность бытия всеобщего. «Гениальный ум носит в себе цельный образ мира», и в нём «всё так же стройно-последовательно, так же взаимно обусловлено, как в мире действительном» (III, 113). «Горе, если он (художник – Б.Ш.) узнает о своём гении, о своей солнечности [...] Ибо художник угадывает волю творца миров» (III, 115). Эта сопричастность художественного творчества всеобщему бытию, вечному, живому, прекрасному, мыслящему Космосу, была открыта древними греками, она и обусловила эстетически непреходящее значение их искусства. «Со всем мифологическим мирозерцанием древности неразрывно сплеталось это исконное чувство мироустроительной мощи искусства. В на-

чальных умозрениях ему отвечало верование в музыкальную гармонию, как первооснову Вселенной» (III, 176).

В этих размышлениях многое навеяно винкельмановско-гётевской эстетикой «целостности» искусства, соотносённости отдельного с объективно прекрасной и вечной основой, в качестве которой для греков, согласно Винкельману, выступал Космос; шеллингианской философией «тождества» природы и духа, учением о символе и мифе, которыми увенчивается бесконечное становление природы; шиллеровскими размышлениями о «наивной» и «сентиментальной» поэзии; наконец, утопией Фихте и Новалиса о неизбежном грядущем возвращении человека, всех сторон его духовной и физической жизни к целостности и обретении её через красоту, искусство.

Вяч. Иванов среди наиболее важных завоеваний эпохи Гёте выделил именно эстетическую утопию, которая, по его мнению, решала проблему гармонизации личности через её приобщение к красоте, Космосу, духу. «Есть неложные признаки, указывающие на то, что индивидуалистическое разделение людей – только переходное состояние человечества, что будущее стоит под знаком универсального коллективизма. Мне приходилось не раз высказываться о постулате новой «органической культуры», проистекающей из сознания, что современная «критическая» эпоха культуры [...] уже изжила себя самоё [...] Человечество близится к распутью...» (III, 257).

Вяч. Иванов полагал, что изжила себя рассудочная, рефлексивная культура, превращавшая художественное творчество в довлеющую себе, узко интеллектуальную сферу и разъединявшая народ и художника. «Приближается долгая ночь мертвенного застоя», – восклицают испуганные друзья культуры [...] Мы боимся иной опасности – опасности от «культуры» [...] Да мимо идёт народа чаша духовного рабства! [...] Тогда встретится наш художник и наш народ. Страна покроется оркестрами и фимелами, где будет плясать хоровод, где в действие трагедии или комедии, народного дифирамба или народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество, ибо истинное мифотворчество – соборно [...] Тогда художник впервые окажется только художником, ремесленником весёлого ремесла, исполнитель творческих заказов общины, рукою и устами знающей

свою красоту толпы, ведущим медиумом народа-художника» (III, 77).

То, что эта утопия имеет своим происхождением идеи гётевской эпохи, доказывает её близость высказываниям двух крупнейших мыслителей, пришедших к ней позже Вяч. Иванова. Это Т. Манн и М. Хайдеггер. «Характерной чертой послебуржуазного мира будет то, что он освободит искусство от торжественной изоляции, которая была результатом отделения культуры от культа, её возвышения до роли заменителя религии, – писал Т. Манн в 1946 г. – Освобождено будет искусство от пребывания наедине с образованной элитой, именуемой «публикой» [...] Искусство окажется в полном одиночестве, одиночестве предсмертном, если оно не найдёт пути к «народу», то есть, выражаясь неромантически, к массам [...] Оно отбросит свои меланхолические амбиции, и уделом его будет новая невинность, даже бесхитрость. Будущее увидит в нём – оно само снова увидит в себе служанку содружества, которое будет охватывать нечто куда более широкое, чем «образованность», которое не будет обладать культурой, а будет, возможно, самой культурой...».<sup>1</sup>

По М. Хайдеггеру, культура в 20 веке «утратила связь с бытием» и превратилась в «метафизическую культуру». Художник древности был заинтересован не актом творчества, и тем более не рефлексией о нём, а творением; не способом переживания мира, а миром как таковым. Теперь это утрачено. Идеалом искусства для Хайдеггера является такое его состояние, когда творец вовлечён в сущность бытия, в «открытость сущего» и отражает его на себе. Понять художественное произведение значит – понять образ самого бытия, удержанного художником, а не самодовлеющее произведение как акт субъективного «схватывания».<sup>2</sup>

Все три мыслителя видят причину деградации искусства и самой жизни в их разрыве с объективными основами бытия, с трансцендентным, в «обмирщении», в растворении в эмпирическом. Вяч. Иванов ставит вопрос о связи реального с трансцендентным, и таким образом выводит на первый план проблему символа. Он стре-

---

<sup>1</sup> Манн Т. Письма. – М.: Наука, 1975. – С. 195.

<sup>2</sup> См.: Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному. – М.: Прогресс, 1997. – С. 336–337.

мится возродить *символическое* понимание мира как основу для синтеза рассудка и чувственности, индивидуального и «соборного», конечного и бесконечного, космического и земного.

В Гёте Вяч. Иванов видит прежде всего символиста и в этом — духовного предтечу своего времени: «В сфере поэзии принцип символизма, некогда утверждаемый Гёте, после долгих уклонов и блужданий, снова поднимается нами в значении, которое придавал ему Гёте, и его поэтика оказывается, в общем, нашу поэтикою последних лет» (IV, 112). Путь Гёте «был путь символического реализма» (IV, 263). Шиллер также был символистом: «Дружба Гёте и Шиллера была дружбою поэтов-символистов» (IV, 137).

Такое широкое толкование символизма заставляет предположить в нём больше, нежели только художественное содержание. Вяч. Иванов, следуя Гёте, видит в символе не бесплотную метафизическую идею, далеко отстоящую от чувственности. Он — тождество чувственного (природы) и интеллигенции (духа), явленное в пластической форме. Вот почему так важно было Вяч. Иванову выяснить природу Гётевского «первофеномена». Он убедительно сделал это первым в Европе.

В понимании Гёте, идея вещи, как объясняет Вяч. Иванов, — это её повторяющиеся видовые свойства, которые представлены зримо и имманентны самой вещи. Но речь идёт не о «статистической» общности, целостности признаков, а о такой, которая как бы содержит в себе направляющую энергию, заставляющую вещь становиться (развиваться) в заданном изначально направлении. Зримый, реальный, первоначальный образ становления — это и есть его «прафеномен» (Urphänomen). Например, по мнению Гёте, для любого растения — это лист. Любое развитие осуществляется как воплощение первофеномена в разные, но изначально родственные формы. Гёте видел задачу художника в раскрытии «первофеноменов» как единства направляющей к становлению энергии и её пластического выражения (см. IV, 137, 143).

Вяч. Иванов тонко замечает, что в таком понимании движение и покой тождественны и как бы уравнивают друг друга, и это было первое важное следствие Гётевской идеи. Гёте представлял себе природу как «бесконечно живую и движущуюся, этот ткацкий станок, ткущий, по его выражению, живую одежду Бога, как абсо-

лютный покой» (III, 141). Опираясь на это классическое тождество, которое в немецкой классической эстетике генетически восходит к винкельмановскому представлению об античной скульптуре, Вяч. Иванов стремится синтезировать важные элементы символической эстетики своего времени, которые он, вслед за Ницше, именовал стихиями Диониса и Аполлона: «Великая стихия неэллинизма, варварства, живёт отдельною жизнью рядом с миром стихии эллинской. Оба мира относятся один к другому как царство формы и царство содержания, как формальный строй и рождающий хаос, как Аполлон и Дионис [...] – наш, варварский, наш, славянский бог. И вечно повторяется старая сказка о похищении Елены дикими любовниками: вечно варвар-Фауст влюблён в прекрасную, и Хаос ищет строя и лика...» (III, 70). В этих словах заявлено гордое притязание русского символизма на своё европейское, даже планетарное значение.

Второе важное следствие заключается в том, что пластично выраженная имманентная вещь-идея не только выступает в единстве с вещью, но и предстаёт как *красота*. А это позволяло Вяч. Иванову онтологизировать красоту, не порывая с её трансцендентностью. «Природу и идею нельзя разъединить, не разрушая либо жизни, либо искусства», – цитирует Вяч. Иванов немецкого поэта. – «Прекрасное есть обнаружение тайных законов природы, которые без его выявления остались бы для нас вечно сокрытыми» (IV, 144).

Какое практическое значение имели эти мысли для русского символизма? Тут исток, пожалуй, главной идеи Вяч. Иванова – о преобразующем, «пресуществляющем» мир – *теургическом* назначении искусства, возникшей не без влияния В. С. Соловьёва.<sup>1</sup> «Но завершаются сроки разделения [...] Теургическая задача отныне – всеобщее воссоединение. Отсюда – соборность как основа теургического действия» (III, 187). Именно в соборности «соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, самобытной и неповторимой сущности, своей целокупной творческой свободы [...] В каждом Слово приняло плоть и обитает со

---

<sup>1</sup> См.: Соловьёв В.С. Общий смысл искусства. // Собр. соч. – Т.6. – СПб. – С. 89-90; Иванов Вяч. Взгляд Скрябина на искусство. // Указ. изд. – Т. III. – С. 182.

всеми, и во всех звучит разное, но Слово каждого находит отзвук во всех, и всё – одно свободное согласие, ибо все – одно Слово» (III, 260).

По мнению Вяч. Иванова, вера в искусство «как в силу освобождающую» была жива «в Кантов век – в душе Гёте, в душе Шеллинга и первых романтиков йенского кружка, особенно ж в божественно открытой душе мистика Новалиса, блистательно, но лишь интуитивно наметившего учение о теургическом назначении искусства» (III, 180). «Магический идеалист» Новалис (как и «мистический реалист» Скрябин) оказался ближе к идеалу теургизма, нежели «символический реалист» Гёте: «Гёте призывал к чистому созерцанию, Новалису нужно разрешить проблему космического действия. Гёте ограничивался познанием; для Новалиса познание – акт мирового творчества. Поэзия для Гёте – безвольное созерцание [...]; для Новалиса истинная поэзия – теургия» (IV, 264).

Понимание искусства как теургического акта, в целом чуждое европейской эстетике 18–19 вв., впервые возникло именно в эстетике русского символизма и вскоре увлекло отдельных западных мыслителей, в частности М. Хайдеггера. Однако «европейское искусство слишком рефлексировано, слишком ощущает дистанцию между собой и своим предметом, чтобы быть теургическим, и это достаточно ясно показывает Хайдеггер».<sup>1</sup>

Таким образом, налицо два прочтения одной и той же культурной эпохи, два образа немецкого гения, один из которых явился мощным, оплодотворяющим стимулом для духовного развития целой нации, другой же был всего лишь добросовестной рукой занесён на почётную страницу анналов культурной истории.

---

<sup>1</sup> Гайденок П.П. Указ. соч. – С. 344.