

*На правах рукописи*

**Попова Лиана Владимировна**

**«ДЕМОНИЧЕСКОЕ»  
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА:  
КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ**

специальность – 24.00.01 – Теория и история культуры

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата культурологии

Москва 2014

Работа выполнена в отделе теории искусства Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации

**Научный руководитель:**

**Кондаков Игорь Вадимович**, доктор философских, кандидат филологических наук, профессор, действительный член РАЕН, ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет», кафедра истории и теории культуры, профессор

**Официальные оппоненты:**

**Шibaева Михалина Михайловна**, доктор философских наук, профессор, член-корреспондент РАЕН, профессор кафедры теории культуры, этики и эстетики Московского государственного университета культуры и искусств

**Мескин Владимир Алексеевич**, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВПО «Российский университет дружбы народов»

**Ведущая организация:** Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского»

Защита состоится 29 сентября 2014 года в 16.00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.01. в ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер, д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер, д. 5.

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2014 года.

Автореферата размещен на сайте ВАК Минобрнауки РФ [www.vak.ed.gov.ru](http://www.vak.ed.gov.ru)

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат культурологии



Стракович  
Юлия Владимировна

## **I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ**

### **Актуальность темы исследования**

Интерес к Серебряному веку и его художественной культуре в последнее время заметно возрос – как среди академического сообщества, так и среди широкого круга ценителей русской культуры. Переиздаются знаковые тексты эпохи, подлежащие серьезной переоценке и переосмыслению в новом историческом контексте; публикуются новые архивные источники, введение которых в научный оборот сопровождается новыми интерпретациями и выявлением соответствующих концептов культуры. Одним из таких концептов культуры Серебряного века является «демоническое». Вокруг него идут идеологические и научные споры, рождаются противоречивые трактовки и оценки, свидетельствующие о его важности для понимания культуры Серебряного века.

Понятия «демоническое», «демонизм» чаще всего воспринимаются с негативным оттенком, в том числе из-за того, что в российском обществе сильно влияние религиозных стереотипов. Однако этот термин многозначен и имеет множество оттенков. В русской философской мысли, в искусстве и литературе, особенно в Серебряном веке, отношение к «демоническому» – как к понятию, так и к самому явлению, было многообразным и противоречивым. Оно остается неоднозначным и в XXI веке, тем более что демонические образы, пережив различные трансформации, функционируют и в современной культуре, особенно связанной с постмодернизмом.

Интерес к «демоническому» возрастает в периоды дестабилизации, кризиса, цивилизационного слома и, напротив, угасает в периоды, характеризующиеся устойчивым, гармоничным развитием. Это означает, что настроения, складывающиеся в кризисные периоды, бессознательно фиксируют общественное неблагополучие, тревогу, смутное ожидание изменений к худшему, рационально не объяснимые. Воображаемое присутствие в общественной и культурной жизни неких «демонических сил» компенсирует необходимость выявления причинно-следственных связей и социальных факторов происходящего в реальности. В художественном творчестве проявление «демонического начала» означает власть культурно-бессознательного, иррационального, не контролируемого художником содержания.

Таким образом, представляется актуальным и перспективным изучение «демонического» как своеобразного феномена культуры, выявление его истоков и различных трансформаций в философии и эстетике, в литературе и искусстве Серебряного века.

### **Степень научной разработанности проблемы**

К началу XXI века в науке накоплен большой опыт в изучении Серебряного века, его философско-эстетических и культурфилософских проблем. В российской науке наиболее значительные исследования были проведены такими учеными, как С.С. Аверинцев, Н.А. Богомолов, В.В. Бычков, М.Л. Гаспаров, Вяч. Вс. Иванов, К.И. Исупов, И.В. Кондаков, О.А.

Кривцун, А.В. Лавров, В.А. Мескин, З.Г. Минц, Е.А.Сайко, Д.В. Сарабьянов, С.Л. Слободнюк, Г.Ю. Стернин, В.Н. Топоров, Н.А. Хренов, В.П. Шестаков, М.М. Шибаева, А.М. Эткинд и др.

Из зарубежных авторов наибольшего внимания заслуживают фундаментальные труды А. Ханзен-Лёве, а также других западных славистов, среди которых Ж. Нива, Е. Эткинд, Т. Венцлова, Ж.-К. Маркаде, Ж.К. Ланн и др.

Работы, посвященные проблематике «демонического» в культуре Серебряного века, можно разделить на три группы. Прежде всего, следует отметить взгляды религиозных философов – В. Соловьева, Е. Трубецкого, С. Франка, П. Флоренского, С. Булгакова, Н. Бердяева, Г. Федотова, И. Ильина и др., где понятие «демонического» рассматривается как противоречащее христианской идеологии и синонимичное «дьявольскому».

Вторая группа работ – исследования современных ученых, изучающих гностические традиции в творчестве поэтов и писателей Серебряного века. Это труды А.Ханзен-Леве «Русский символизм. Система поэтических мифов. Ранний символизм», «Мифопоэтический символизм. Космическая символика» и С.Л. Слободнюка «Русская литература начала XX века и традиции древнего гностицизма», «"Идущие путями зла..." Древний гностицизм и русская литература 1880-1930 гг.», «„Дьяволы“ „Серебряного“ века» и др. В этой традиции «демоническое» характеризует черты декадентской поэтики, связанные с эстетизацией зла.

Третья группа ученых, базируясь на наблюдениях Вяч.И. Иванова, культурфилософской эссеистике Д. Мережковского, З. Гиппиус, А. Белого, А. Блока, указывает на связь «демонического» с дионисийским. Здесь особое внимание заслуживают труды В.Н. Топорова «Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и крушение», К.Г.Исупова «Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века». Сюда же относятся труды малоизученного философа русского зарубежья В.Н. Ильина «Вавилон и Иерусалим. Демоническое и святое в литературе», где выявляются корни аполлонического и дионисийского в русской литературе, начиная с Пушкина и Лермонтова.

Особую значимость в понимании «демонического» представляют работы Н.В.Скородума, среди них «Гете и Шопенгауэр о природе демонического начала», где «демоническое» представлено как позитивное начало в искусстве, как творческая сила, как культурное бессознательное.

Феномен «демонического» как «двойника» человека изложен в работе М. Ямпольского «Демон и лабиринт» и во многих трудах В.К.Кантора, в том числе его книге «Русская классика, или Бытие России».

Следует отметить, что «демоническое» как явление культуры уже становилось предметом специальных исследований, но они, как правило, носили частный характер. Среди авторов соответствующих диссертационных работ: А.Е. Сискевич – «Демонический комплекс в художественном мире А.А. Ахматовой» (2010); Е.А. Нечаева – «Поэтика демонического в творчестве Э.Т.А. Гофмана» (2010); Т.Ю. Малкова – «Полигеничность

демонических образов романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»» (2012); С.В. Кирьянова – «Диалектика человеческого и демонического в немецкой фаустиане XVIII – XIX вв.» (2013). Все эти работы, выполненные в недавнее время, свидетельствуют о растущем научном интересе к феномену «демонического» в истории русской и зарубежной художественной культуры, о новых попытках его теоретического осмысления и исторического объяснения на различном литературно-художественном материале.

Попытка обобщения накопленных за последнее время представлений о «демоническом» была предпринята в диссертационном исследовании Н.А. Домахиной «Эстетика демонического в русской художественной культуре XIX – начала XX веков» (2007). Однако автор ограничил свою задачу рассмотрением лишь эстетических аспектов «демонического», отвлекаясь от этических и религиозно-мистических его сторон, от контекста культуры, что, по мнению диссертанта, существенно обедняет проблематику «демонического» в культуре. К тому же представление «демонического» как чисто эстетической категории довольно сомнительно.

При всей своей конкретно-научной значимости, вышеуказанные труды затрагивают отдельные историко-филологические и эстетические проблемы, но не дают целостного понимания «демонического» в истории мировой и отечественной культуры и, в частности, в художественной культуре Серебряного века. Данное исследование предлагает комплексный, междисциплинарный культурологический подход к феномену «демонического» и опирается на широкую источниковую и научно-теоретическую базу, представляемую современной гуманитаристикой.

**Объект исследования** – русская художественная культура Серебряного века.

**Предмет исследования** – феномен «демонического» в культуре Серебряного века.

**Хронологические рамки** исследования ориентированы на период с начала 1890-х гг. по 1917 год. Началом Серебряного века иногда считают 1893 г. (с момента публикации статьи Д.С.Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы»). Но эти рамки весьма условны, особенно когда речь идет о «демоническом». Феномен «демоническое» имеет глубокие корни в других культурных эпохах, генетически и типологически связанных с русским Ренессансом (другое наименование Серебряного века, предложенное Н.А. Бердяевым). В связи с этим, автор считает возможным приводить примеры из других временных периодов, делая соответствующие замечания.

**Источники** диссертации условно можно разделить на четыре группы. Первая – философско-эстетические работы русских философов Серебряного века. Прежде всего, это труды Н.А. Бердяева, основные среди которых – «Смысл творчества» и «Кризис искусства», а также других авторов, связанных с теургическим учением, – П.А. Флоренского «Столп и утверждение истины», С.Н. Булгакова «Свет невечерний», В.С. Соловьева «Общий смысл искусства» и «Три разговора». Большое значение для

диссертации имели культурфилософские работы Вяч. И. Иванова, А. Белого, А. Блока, теософско-антропософские труды Е. Блаватской и Р. Штейнера.

Ко второй группе источников следует отнести литературные тексты. Это произведения символистов: З.Гиппиус, Д. Мережковского, В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Блока, А. Белого и др. В рамках сравнительно-исторического анализа используются произведения А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Лермонтова, Ф. Достоевского.

Третья группа источников – визуальные. Сюда следует отнести произведения М. Врубеля, К. Коровина, В. Борисова-Мусатова, других художников, входивших в «Мир искусства», «Союз русских художников», «Голубую розу» и другие объединения начала XX века.

К четвертой группе источников следует отнести музыкальные произведения (А. Скрябин) и театральные источники Серебряного века.

**Цель исследования** – осмысление феномена «демонического» в художественной культуре Серебряного века.

**Задачи исследования:**

- изучение культурно-исторического генезиса «демонического»;
- интерпретация различных культурных трансформаций «демонического»;
- выявление связи «демонического» с коллективным бессознательным, объяснение его интуитивной, сверхчувственной природы;
- определение индивидуальной интерпретации «демонического» у различных представителей культуры Серебряного века (в философии, эстетике, литературе и искусстве);
- анализ «демонического» как творчески-бессознательного в становлении художника как творца;
- обоснование понятия «демонического» как культурфилософской категории.

**Теоретико-методологические основы исследования**

Диссертационное исследование выполнено в междисциплинарном поле на стыке культурологии, искусствознания, эстетики, истории философии.

В основу изучения «демонического» как творческого бессознательного положено учение К.Г.Юнга об архетипах «коллективного бессознательного». Учение Юнга об *Аниме (Анимус)* и *Тени* выбрано в качестве методологии анализа «демонического».

«Демоническое» рассматривается как синкретическое явление, структура которого включает эстетическое, этическое и сакральное начала, тесно взаимодействующие между собой. Организующим и синтезирующим компонентом в структуре «демонического» является сакральное. В основу аналитики сакрального положено учение М. Элиаде, представленное в его трудах «Космос и история», «Священное и мирское» и др. «Демоническое» с точки зрения сакрального изучалось С.Н.Зенкиным, который называет его «небожественным сакральным». Этот методологический подход также используется в диссертационном исследовании. Полезной для настоящего исследования была книга А.М. Эткинды «Хлыст: секты, революция и литература», в которой предложена оригинальная интерпретация «демонического» в культуре Серебряного века.

«Демоническое» есть «двойник» человека, теневой образ его «Я». Это положение разрабатывалось в той или иной степени разными исследователями. «Двойник» представляется негативной копией человека, отнимающей порой его телесную идентичность. Это можно встретить в трудах С.Н. Зенкина «Небожественное сакральное», М.Б. Ямпольского «Демон и лабиринт», во многих трудах В.К. Кантора, включая работу «Русская классика, или Бытие России».

### **Методы исследования**

Комплексный подход к изучению феномена «демонического» предполагает различные методы культурологического исследования: психоаналитический, герменевтический, феноменологический, семиотический, интертекстуальный, сравнительно-исторический и историко-типологический – в их сочетании и взаимодополнительности.

### **Гипотеза исследования**

В переходные, кризисные эпохи культурно-исторического развития, к которым относится и русская культура Серебряного века, причины происходящих глубинных изменений социального, политического, религиозного, этического и эстетического порядка, как правило, «затемнены» и мистифицированы. В этих условиях неизбежно возникают представления о «демоническом», не поддающиеся рациональному объяснению и научной интерпретации, но выступающие как «культурно-бессознательное» и трансцендентное «ядро», стоящее за любой поверхностной событийностью.

«Демоническое» как феномен культуры включает в себя три основных компонента: эстетический, этический, сакральный, которые тесно взаимосвязаны и образуют синкретическое единство.

В плане эстетическом «демоническое» сродни дионисийскому началу, впервые осмысленному Ф. Ницше. «Демоническое» представляет собой творческое бессознательное – ментальную разновидность «коллективного бессознательного». «Демоническое» конструктивно, творчески продуктивно, несмотря на преобладание отрицательных ценностей. Профанация «демонического» ведет к деструкции культуры и социальной патологии.

С «демоническим» связано декадентское переворачивание этических представлений. Добро и зло меняются местами. Зло становится привлекательным и эстетизируется. Добро кажется слабым и пассивным, а зло – активным и целеустремленным; человек – «вненаходим» добру и злу.

«Демоническое» принадлежит к сфере сакрального, к его особой, негативной ипостаси. Вслед за С.Н. Зенкиным его можно назвать «небожественным сакральным». В данном исследовании «демоническое» рассматривается как сакральная творческая сила, чреватая гибелью и разрушением, созидаящая амбивалентные, противоречивые ценности.

**Научная новизна исследования** заключается в том, что в данной работе впервые осуществлен комплексный анализ концепта «демоническое» на материале русской художественной культуры Серебряного века. В работе показаны истоки «демонического», изучены социокультурные факторы,

способствующие формированию представлений о «демоническом», осмысливается место «демонического» в культуре русского Ренессанса.

В диссертационном исследовании «демоническое» рассматривается в качестве обобщающей культурфилософской категории, включающей в себя три основных аспекта: сакральный, эстетический и этический, тесно взаимосвязанные между собой и образующие синкретическое единство, близкое по смыслу к дионисийству (в ницшеанском понимании). В работе объясняется, почему в художественной культуре Серебряного века «демоническое» занимает такое важное, а иногда и прямо центральное место.

В диссертации впервые раскрываются культурфилософские основания «демонического», связанные с *необъяснимостью* появления в индивидуальной и общественной жизни многообразных и непредсказуемых проявлений зла, нередко в привлекательной эстетической оболочке, заявляющего о себе как грозная и непреодолимая сила, властвующая в мире.

Отсюда ведет свое происхождение *синкретизм* «демонического», сочетающего в себе нравственные, эстетические и мистические смыслы, тесно взаимосвязанные друг с другом и специфицированные в своих исключительно негативных коннотациях (оправдание зла, эстетизация безобразного, сакрализация разрушения и гибели).

В диссертации впервые предпринято изучение «демонического» как проблемно-тематического, ценностно-смыслового и сюжетообразующего мотива в различных сферах русской культуры Серебряного века – в поэзии, прозе, живописи, музыке, эстетике и философии.

В работе впервые показано место «демонического» в культуре как универсальной культурфилософской категории, складывающейся в эпоху романтизма и получившей свое завершающее развитие на рубеже XIX – XX вв. – в формах раннего модернизма и авангарда.

#### **Теоретическая значимость исследования**

Результаты диссертации могут быть использованы в различных разделах культурологии, эстетического и культурфилософского знания. Материалы работы и результаты исследования могут быть применены для дальнейшего изучения феномена «демонического», в том числе в истории культуры не только Серебряного века, но и всего XX и начала XXI вв., для теоретических разработок в области истории искусства и литературы России и Европы, эстетики, этики, истории философии, истории религии.

#### **Практическая значимость исследования**

Материалы диссертации, ее выводы и обобщения могут быть использованы и уже активно использовались автором при подготовке широкого спектра общих и специальных курсов, посвященных проблемам теории и истории культуры, эстетики, литературы и искусства, религиоведения.

#### **Соответствие паспорту научной специальности**

Данное диссертационное исследование соответствует паспорту научной специальности 24.00.01 «Теория и история культуры» (Исторические науки, искусствоведение, культурология); в частности, параграфам: 7 «Культура и

религия», 9 «Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов», 11 «Взаимоотношение универсального и локального в культурном развитии», 16 «Традиции и механизмы культурного наследования», 17 «Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство)», 21 «Традиционная, массовая и элитарная культура», 22 «Культура и национальный характер», 23 «Личность и культура», 28 «Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира», 30 «Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции».

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Культура Серебряного века, будучи явлением переходной эпохи, представляла собой сгусток противоречий – эстетических и этических, религиозно-мистических и социально-политических, в своей совокупности подготавливавших культурный «взрыв» – русскую революцию. Интуитивное ощущение надвигающейся катастрофы, казавшейся «беспричинной», а потому непредсказуемой и необъяснимой, преследовало всех деятелей русской культуры этого времени. Бессознательная тревога, наполнявшая разные сферы русской культуры Серебряного века, пронизывавшая художественное и философское творчество представителей русского Ренессанса, выливалась в представления о «демонических» силах, властвующих над миром, культурой, творческими личностями и их душами.

2. Истоки «демонического» восходят прежде всего к романтической эстетике, постоянно апеллирующей к «двоемирию», т. е. к извечной антиномии полярных начал, правящих в мире и господствующих в душе романтической личности: Добро и Зло, Свет и Тень, Герой и толпа, Гений и мещанство, Творчество и пошлость повседневности и т.п. Сюда же относится соперничество Божественного и «демонического», причем обе сакральные категории противостоят обыденному, банальному, пошлому. В свою очередь, романтическая эстетика в этом плане апеллирует к барокко и классицизму (Дж. Мильдон) и даже обращена к античным корням.

3. Концепт «демонического», своеобразно выражающий *непознаваемость* новых тенденций общественно-исторического развития, окончательно сложился под влиянием декаданса, символизма и раннего модернизма, под давлением обострившихся социокультурных противоречий переходной эпохи и вызванных ими катастрофических и апокалиптических ожиданий, вскоре подтвердившихся (Русско-японская война, русская революция 1905 – 1917 гг., Первая мировая война и последующая Гражданская война).

4. Сакральное «демонического» предполагает наличие особой негативной энергетики, определяющей своеобразие ценностно-смыслового наполнения культуры. Демоническая энергия – энергия смерти, болезни, разрушения, по своей сути – хтоническая. Она связана с сакрализацией «потусторонних» сил, божеств «иногo» порядка – по отношению к официальной религии. «Иное» связано с представлением о «двойнике»

человека, его теневого alter ego, реализующимся независимо от его воли, даже вопреки ей; об «изнанке» мира, его «альтернативе». Оно сохраняется в народной традиции как архетипы «коллективного бессознательного», обладающего властью над человеком и человеческим.

5. Эстетический компонент «демонического» также связан с негативной энергетикой. Будучи направлена на ценности эстетического характера, она может оказаться как созидательной, так и разрушительной. Как созидательная, она творит культуру, как разрушительная – способна ее уничтожить. Однако еще важнее в эстетике «демонического», что она моделирует эстетизацию *негативного в культуре* – разрушения и распада, болезни и смерти, отрицания, сомнения, неверия и т.п., – в результате предстающего как самоценное содержание мироздания, находящегося на пороге апокалипсиса. Происходит инверсия эстетических ценностей в художественном творчестве и расширение границ эстетического.

6. Этический компонент «демонического» связан с переворачиванием привычных этических представлений. Добро и зло меняются местами. «Демоническое» становится привлекательным своей смелостью, решительностью, бунтарством против устоявшегося порядка, своим стремлением разрушить его устои и установить любыми средствами принципиально новое мироздание и новую нравственность.

7. «Демонизм» тесно связан с русской теургической эстетикой, представляя ее негативное, «теневое» продолжение. «Демоническое» как творчески созидательное начало сопоставимо с пониманием творчества русскими философами С. Булгаковым, В. Соловьевым, П. Флоренским, Н. Бердяевым и др. Диссертант проводит мысль о том, что демонизм явился творческим импульсом для формирования самого учения о теургии (божественном, религиозном творчестве) и предметом преодоления.

#### **Апробация исследования**

Концепция диссертации в ее различных аспектах и приложениях была представлена и обсуждена на 7 научных конференциях. В том числе:

- 1) Вторая международная конференция по культурологии «Изучение и сохранение культурного наследия» (Н.Новгород, Нижегородский архитектурно-строительный университет, Гуманитарно-художественный институт, 2011г.);
- 2) конференция «Социальное функционирование искусства» (Москва, ГИИ, 27 июня 2011г.);
- 3) круглый стол «Сакральное и секулярное в художественной культуре XX – начала XXI вв.» (Москва, ГИИ, 28 ноября 2011г.);
- 4) конференция молодых ученых «Современные проблемы искусствознания: взгляд молодых» (Москва, ГИИ, 18 апреля 2014г.).

По теме диссертации опубликовано 9 статей и тезисов докладов, общим объемом свыше 5 п. л., в том числе 3 статьи в изданиях, рекомендованных ВАК РФ. Еще 3 статьи находятся в печати.

#### **Структура работы**

Диссертация состоит из Введения, 3-х глав (10 параграфов), Заключения, Списка источников и литературы.

## II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обоснована актуальность и степень научной разработанности темы исследования, поставлена научная проблема, сформулированы цель и задачи исследования, его объект и предмет, обозначены методологические принципы работы и основные положения, выносимые на защиту, определены научная новизна исследования, теоретическая и практическая значимость, указано соответствие паспорту научной специальности, представлена апробация диссертации.

**Глава первая «Культурфилософские истоки “демонического”»** посвящена исследованию культурфилософских идей, повлиявших на становление феномена «демонического» в культуре.

В **параграфе 1.1. – «Романтический генезис демонизма»** – выделены основные философские идеи романтизма, определившие формирование романтического взгляда на искусство.

Как философско-эстетическое течение демонизм зарождается в эпоху романтизма, которая, в свою очередь, опирается на античную традицию. Для изучения генезиса этого явления диссертант обращается к античной традиции, так как она лежит в основании европейской культуры.

В древнегреческой традиции Демон (даймон) связан с душой. Даймоны занимают промежуточное место между божественными и космическими телами. Вслед за богами расположены звезды, за ними – гении (даймоны), затем следуют полубоги и, наконец, люди. Гений (демон) – своего рода двойник человека. Именно он, когда человек умирает, провожает его душу в Аид. Отбыв там нужный срок, душа возвращается на землю под предводительством другого демона (гения).

На более позднем этапе европейская культура объединяет в себе античную традицию и христианство. При этом утрачивается единство гармонии античной Греции. Вместо этого через иудео-христианскую традицию европейское сознание впитывает в себя иранский дуализм, манихейство. Христианский дуализм «Христос — Дьявол» достигает своего апогея в Средние века. Христос олицетворяет собой Свет, Добро. Сатана (Дьявол) — олицетворение тьмы, Зла. Сатану в Средние века называют также Демоном, бесом, так как с точки зрения христиан, все языческие боги были бесами. Языческие боги, а также другие мифические существа, представляют собой, с точки зрения средневековья, «небожественное сакральное».

Во времена Реформации формируется легенда о докторе Иоганне Фаусте, докторе, чернокнижнике, жившем в Германии, который заключил договор с демоном Мефистофелем и обрек свою душу на вечное проклятие. Эта легенда постепенно переосмысливается и находит свое воплощение в трагедии И.В.Гете «Фауст».

Романтизм в европейской культуре конца XVIII – начала XIX вв. возник как реакция на Просвещение с его культом рационализма. Итогом Просвещения явилась Великая французская революция (1789-1799). Якобинский террор, последовавший в ходе Французской революции,

невозможно было объяснить с позиций разума. В природе человека коренится много непознанного, неизведанного, иррационального.

Гармония, Бог, Красота, Добро – эти понятия были «забыты» в научном мире Просвещения, что вело к «убийству Бога». Кто же правит миром? Встает вопрос о силе «судьбы», «рока», роли Зла в борьбе с Добром. Романтический герой не мог примириться с миром, который есть несовершенство.

Попытка разобраться в этом вопросе часто приводило к скрытым и необъяснимым явлениям. Романтики были способны погружаться в пограничные зоны бытия. Поиск самоидентификации, связанный с этим национальный вопрос, направляет их взор к сферам, обойденным вниманием просветителей. Обращение к национальной традиции приводило к столкновению двух противоборствующих сил: язычества и христианства. Выходя из «образованной» среды, романтики невольно попадали в живой мир, где размыты границы между церковным учением и мифологическим сознанием. И «яблоком раздора» стало «демоническое» – явление, связанное и с той, и с другой традицией.

В связи с этим диссертантом рассматривается отношение к «демоническому» язычества и христианства, – как эти представления преломлялись в философской мысли, в искусстве, в менталитете различных эпох – для того, чтобы понять, что унаследовал и что привнес нового в это понятие романтизм.

Еще Джон Мильтон (1608 – 1674), в своей поэме «Потерянный рай» (1667) наделял Сатану величием гордого и свободного духа. Сатана – тираноборец, которого жажда свободы довела до апологии Зла как средства борьбы с тиранией Бога.

«Фауст» Гете возникает на границе двух эпох: Просвещения и Романтизма. Образ Мефистофеля представляет собой своеобразную «реабилитацию» Демона, которого в эпоху Средневековья называли «чертом», «дьяволом», «Сатаной». Мефистофель – «дух, привыкший отрицать». Но его отрицание не доходит до абсолютного разрушения. Он «творит добро, всему желая зла». Творить – значит создавать новое, даже если это новое Зло.

Мирча Элиаде отмечает двойственную роль Мефистофеля: несмотря на то, что Мефистофель пытается помешать потоку Жизни, он, тем не менее, стимулирует самую Жизнь. Он борется против Блага, но именно этим, в той или иной мере, творит Благо. Он не во всем оказывается «соперником» Бога. И потому Бог охотно дает Мефистофеля в спутники человеку. Мефистофель обладает некоторой «симпатией» для читателя – не только художественной, но и идейной. Он – носитель разрушительной иронии и вековой мудрости.

Диссертант рассматривает учение Гете о «демоническом». Согласно Гете, «демоническое» позитивно. Чем выше человек, тем больше у него «демонического». Демоническими личностями Гете считал, например, Наполеона, Петра I, Фридриха Великого. «Демоническое» принадлежит к

сфере бессознательного и потому оно движет поведением и страстями незаурядных людей помимо их воли.

В эпоху романтизма происходит «переворачивание» этических представлений, наряду с эстетическими. Добро в лице Бога утрачивает свою привлекательность. Становится по-своему привлекательным олицетворение Зла, творческое начало, альтернативное божественному.

Фауст связывает собой Просвещение и Романтизм. Его душа «двойственна». Двойственность души – характерная черта романтического героя. Она и порождает душевную смуту. Для ее обозначения Ф.Шлегель использует термин «душевная борьба». Таковы герои Шиллера, Гофмана, Байрона, Гейне и других романтиков. Возникают «двойники» героев. Позитивное и негативное в душевном мире романтического персонажа противостоят друг другу, образуя романтическое «двоемирие». К характеристике «двойника», с точки зрения диссертанта, вполне применимо учение К.Г.Юнга об «Аниме – Анимусе» и «Тени».

Западные романтики стремились, по примеру древних греков, восстановить единство человека с природой, вследствие чего обращались к народной традиции. Возникали образы живых существ, олицетворяющих силы природы. В германской средневековой традиции – это мифические существа: эльфы, феи, гномы, саламандры.

Мифические существа принадлежат к сфере «сакрального». Мирча Элиаде, определяя сакральное, ставит вопрос о художественном времени. Конкретному «историческому» времени противопоставляется «Великое время», то есть, время «мифологическое». С.Н. Зенкин называет мифических и демонических существ «небожественным сакральным».

Другая проблема, которая встает перед романтиками, – вопрос о взаимоотношении человека и судьбы. Особое внимание этой проблеме уделял Ф. Шлегель. Применительно к греческой *Ананке*, он употребляет термин «слепая судьба». После победы христианства, по его мнению, оно полностью забыто. Вместо этого появляются понятия «Божий суд», «Божественная Справедливость». В основе европейской романтической драмы, по Шлегелю, заложено восприятие судьбы с религиозно-христианской точки зрения: вместо судьбы в современной трагедии выступает Бог-отец, либо «дьявол». То есть судьба есть не что иное, как возмездие. Но ответственность за совершенные поступки лежит на самом человеке. Романтический герой страдает без смирения и умирает без покаяния. Но от возмездия ему все равно не уйти. Его наказание – в нем самом. В этом отношении Манфред Д.Г.Байрона – типичный романтический герой, столкнувшийся со «слепой судьбой».

В мистерии Дж. Байрона «Каин» ставится, пожалуй, самый важный для романтика вопрос: кто же является источником Зла? Бог или его сакральный антипод? Обретает идейно-эстетическую привлекательность противник Бога, в данном случае – Люцифер. Прослеживается линия, намеченная еще Д. Мильтоном в «Потерянном рае». Зло эстетизируется и наполняется философским смыслом, становится привлекательным «демоническое» начало

в культуре. Незаметно в романтизме стираются грани между искусством, религией, философией, формируется новый синкретизм.

**В параграфе 1.2. – «Феномен “демонического” в культуре неоромантизма»** – выделены основные культурфилософские идеи неоромантизма, развивавшие романтические традиции и определившие формирование взгляда на искусство на рубеже XIX – XX вв.

В понимании «демонического» в художественной культуре Серебряного века сильно влияние Ф. Ницше. Ницше, в своем трактате «Рождение трагедии из духа музыки» определил волю художника как творческую энергию, а искусство как синтез двух начал – аполлонического и дионисийского. Истинно художественное произведение содержит в себе оба элемента. Основное внимание Ницше уделяет мифу о Дионисе, исследования которого продолжил русский символист Вяч. Иванов. Диссертант рассматривает несколько версий происхождения мифа о Дионисе. Во всех версиях Дионис – дважды рожденный бог, умирающий и воскресающий. Таких богов называют хтоническими, они связаны с культом земли, земледельческими культурами. Рассматриваются аналоги мифа о Дионисе в представлении народов, отличных от древнегреческой цивилизации.

Вяч. Иванов отметил аналогию Диониса и Христа: они оба – умирающие и воскресающие боги. Дионис связан с Персефоной и Деметрой, а, следовательно, с загробным миром. Он имеет демоническую природу. Таким образом, «демоническое» сродни дионисийскому. Демон – творческий двойник человека, но двойник – по своей природе амбивалентный.

Красота, в понимании Ф. Ницше и его продолжателей-символистов, находится «по ту сторону добра и зла». К ней неприменима христианская мораль. На первый план символистской эстетики выходят «иные» боги – Аполлон и Дионис. В эпоху Серебряного века, как и в романтизме, стирается граница между искусством, философией и религией. «Демоническое» выступает неким связующим звеном, «фокусом», соединяющим разные стороны культуры в синкретическое целое.

**Параграф 1.3. – «“Демоническое” в свете русской теургической эстетики»** – посвящен взаимосвязи искусства и религии, эстетического и трансцендентного в представлениях художников и мыслителей Серебряного века.

Центральная проблема, занимающая русских философов рубежа XIX – начала XX вв., – учение о теургии (*теургия* – «священнодействие»). В нем переосмысливаются основные эстетические категории, в том числе, понятие «красоты». Согласно Вл. Соловьеву, красота существует вне человеческого мира. Для превращения красоты физической в красоту духовную необходимы «три силы»: 1) «живая идея»; 2) одухотворение красоты природной; 3) увековечение ее индивидуальных проявлений.

С.Н.Булгаков ставит вопрос: применимо ли понятие «теургии» к человеческой деятельности? Теургия – Божественное деяние. Деятельность человека – «антропоургия». Но она может быть «софиургийной». Теургия – божественное излияние. Софиургия – человеческое восхождение. Теургию

можно уподобить церковному таинству, где жрец и жертва тождественны. Между искусством и культом существует неразрывная связь. Любое пророческое движение в искусстве – дерзновение и почин. С другой стороны, искусство не может оставаться внутри храмовой ограды. К искусству неприменимы этические масштабы. Мораль начинается там, где заканчивается искусство.

Задача свободного, автономного искусства, по Булгакову, – служение красоте. Но искусство не создает, а лишь «являет» красоту. Поэтому искусство становится символическим. Космос есть красота. Искусство лишь причастно к красоте. Только благодаря связи с космосом искусство может быть вестью «горнего» мира.

Н.А.Бердяев, как и С.Н.Булгаков, отстаивает положение, что «Космос есть красота». Путь к красоте – путь религиозно-творческий. Искусство может быть искуплением греха. В искусстве повторяется «Голгофская жертва». Языческое искусство имманентно, христианское – трансцендентно. Оно раскрывает «запредельное». Путь к творчеству возможен лишь через жертву. Теургия – действие человека совместно с Богом. Творчество есть путь к свободе. Свобода, по Бердяеву, освобождение от рабства природы. Дионисизм – одна из форм прельщения: жажда слияния с «материнским космическим лоном». На этом основаны оргиастические культы. Но это есть порабощение человека природой.

Человеку принадлежит царственное положение в мире природы. Падение человека – потеря этой царственной природы. Все человечество пало вместе с Адамом, поэтому подняться должно все человечество, а не отдельный человек. Человек не только выше всех природных иерархий, он выше ангелов. Ангелы не могут творить. Их природа статична. Человек – динамичен. Лишь он обладает творческой динамической силой. Но, чтобы творить, он должен освободиться от мира «природной необходимости». Человек должен творить совместно с Богом, потому что истинное творчество всегда теургично.

Эпоха XX века, по Бердяеву, самая «невоплощенная» и «невыраженная». В ней германский «дух музыки» господствует над латинским «духом пластики». Великая культура создает красоту в пластике. Будущее принадлежит не германскому духу, не латинскому, а лишь теургическому искусству. Возлагается надежда на «славяно-русское возрождение», открывающее пути к теургическому искусству.

Многие положения Ф. Ницше перекликаются со взглядами русских философов, представителей русской теургической эстетики, хотя они мыслят в духе обновленного христианства. Демонизм явился тем творческим импульсом, который активизировал богоискателей и заставил обратиться к русским национальным духовным истокам.

Понятие «демонического» широко и объединяет много различных культурных аспектов. Но все же, можно выделить в нем три основных аспекта. «Демоническое» есть точка пересечения трех векторов: этического,

эстетического и сакрального, причем среди них главенствующим является сакральное, объединяющее в себе и эстетическое, и эстетическое.

**Вторая глава «Демонизм в русской литературе рубежа XIX – XX вв.»** посвящена изучению различных аспектов «демонического» в творчестве поэтов и прозаиков Серебряного века.

В **параграфе 2.1. «Метаморфозы “демонического”»** исследуются истоки и трансформации «демонического» в русской художественной культуре. Диссертант обращается к учению Н. Бердяева, который проводит четкую границу между «диаволом» и «демоном». Диавол – падший ангел, он лишен творческой динамической силы. Этой силой обладает лишь человек, который, будучи даже «падшим», не теряет ее окончательно. Демоны, по Бердяеву, принадлежат к царству природы, к миру «природной необходимости», который человеку нужно победить, чтобы войти в «царство духа».

Демонизм в русской художественной культуре явился продолжением и развитием демонизма западноевропейского. Двойственность души – характерная черта романтического героя. Для анализа «демонического» в качестве наиболее подходящего подхода автором используется учение К.Г.Юнга об архетипах «коллективного бессознательного», разновидностью которого является «демоническое». В связи с этим, человеческая личность становится особенно многозначной и интересной, интерес вызывают как *Анима*, так и *Тень* – различные формы культурного «удвоения» личности.

Согласно К.Г.Юнгу, «демоническое» принадлежит к «коллективному бессознательному». Демон есть *Анима*, «эльфический дух», он связан с природой. *Анима* может предстать и как ангел света, и, как богиня, и как ведьма. *Анима* – двойник женского рода для мужчин, *Анимус* – двойник мужского рода для женщин. Но, если говорить о двойнике человека, не следует забывать и его отрицательного двойника – *Тень*.

Если применить терминологию К.Г.Юнга к русской классике, к реинтерпретации которой обращались деятели культуры Серебряного века, то у А. Пушкина *Аниму* представляет русалка. Демон же может быть «злым гением». Он представляет собой *Тень*. У М. Лермонтова Демон неотделим от Тамары. Он имеет андрогинную природу (*Анима-Тень*). Андрогинная природа Демона прослеживается в поэме «Ангел смерти» (Ангел-дева), в «Маскараде» (Арбенин – Нина), в «Герое нашего времени» в образе и характере Печорина / Грушницкого. У Н. Гоголя наблюдается профанация «демонического». Демон низводится до уровня черта, дьявола, Вия, Носа. Он представляет собой *Тень* героя, *Аниму* у Гоголя представляют ведьмы, русалки, утопленницы. Линию Гоголя, связанную с профанацией «демонического» продолжают М. Салтыков-Щедрин, А. Сухово-Кобылин, Ф. Достоевский.

Вслед за Лермонтовым и Гоголем Ф.М.Достоевский ставит вопрос о творческом зле и вслед за Пушкиным – вопрос о злодействе. Зло, по Достоевскому, заключено в отрицании Бога. Если Бога нет, то вступает в силу основной карамазовский принцип «все дозволено». Если у Гоголя

*Аниму* представляет ведьма, то у Достоевского в этой роли выступают «кликуши» (Лебядкина в «Бесах»), а также inferнальные женщины – Грушенька, Катерина Ивановна, Настасья Филипповна, Полина.

«Демоническая» энергия связана с земляной «карамазовской силой». Все братья Карамазовы обладают ей. Алексей благодаря земле обретает силу. Хтоническое начало слышится в речах Дмитрия и Ивана Карамазовых. С культом земли связан оргиазм Федора Павловича Карамазова, страсти Дмитрия, Грушеньки. Архаическое поклонение земле свойственно старцу Зосиме. Образу Зосимы, воплощающего христианское подвижничество, противостоит отец Ферапонт, несущий в себе демоническое начало.

Три брата Карамазовых являют собой продолжение романтических героев (Ф. Шиллер). Герои Достоевского восстают против зла, которое часто носит социальный характер. Для Дмитрия, Ивана, Смердякова зло концентрируется в образе отца. Демоническая Тень Ивана – Черт, с которым он ведет философские споры. Демоническая энергия Ивана вступает во взаимодействие с демонической энергией «четвертого брата» Карамазовых – Смердякова. Смердяков напоминает типичного романтического злодея. В русской литературе он перекликается с образом лермонтовского Вадима, способного на восстание. Д. Мережковский усматривал в образе Смердякова «грядущего хама», Н. Бердяев – одного из «бесов русской революции».

Николай Ставрогин – яркое воплощение романтического героя, но со знаком «минус», продолжение линии лермонтовских персонажей. У Ставрогина несколько «двойников»: Петр Верховенский, Шатов, Кириллов. Отрицательным двойником Ставрогина, его Тенью, выступает Петр Верховенский. Ставрогина и Верховенского роднит демоническая энергия. Ставрогин ближе к Демону, Верховенский – к черту. Он – великий Сатана, собирающий вокруг себя мелких «бесов».

Смертоносная энергия Ставрогина проявляется в том, что он становится причиной смерти Матрешки. Демону не обязательно убивать самому. Убивать можно, не желая этого. Хотя Ставрогин сам убил двоих на дуэли, на его совести одно отравление. Из-за него гибнут Лиза с Маврикием, Лебядкин с сестрой. Трагедия Лебядкиной предвосхищает ситуацию из «Карамазовых». Иван желает смерти отца, – его убивает Смердяков. Ставрогин мечтает избавиться от Лебядкиной, – Верховенский нанимает убийцу. Верховенский избавляется от Шатова, мечтая заполучить Ставрогина, ведь Шатов оскорбил Ставрогина. И хотя Ставрогин предупреждает Шатова об опасности со стороны Верховенского, Шатов гибнет. Власть «демонического» – искушение героев Достоевского.

У Достоевского «демоническое» предстает в виде «бесов», вселившихся в людей. Бес – теневой двойник человека. У Д. Мережковского «бес» превращается в «Грядущего Хама», у Вл. Соловьева – в Антихриста. Емкость и масштаб «демонического» пропорциональны его символичности.

В **параграфе 2.2. – «Этическое и эстетическое в русской художественной культуре»** – выделяются основные аспекты демонизма, применительно к культуре Серебряного века.

У Вл. Соловьева усиливается этический момент. Он обращается к традиционным христианским ценностям, основанным на разделении добра и зла. Соловьев создает образ «грядущего человека» в духе христианской традиции. Происходит постепенное превращение человека одаренного, талантливого, духовно богатого – в Антихриста.

«Демоническое» у Вл.Соловьева, есть прямая антитеза Христу. Он есть зло, но это зло привлекательно. За самозванцем идут толпы народа. Он обладает некой сакральной силой, несет смертоносную энергию. Князь, внезапно исчезающий в разгар спора, - это и есть антихрист, Князь Тьмы.

Самозванец есть зло, которой приходит под маской добра. Маска – атрибут Диониса. «Демоническое» сродни дионисийскому.

В «Грядущем Хаме» (1905) Д.Мережковский продолжает линию Достоевского. Наиболее яркий, по его мнению, образ библейского Хама – лакей Смердяков. У Хама три лица: 1) самодержавие; 2) православие – воздаяние Кесарю Божьего; 3) хулиганство, босячество, «черная сотня». Эти три начала духовного мещанства соединились против трех начал духовного благородства: против земли, народа – «живой плоти», против церкви – живой души, против интеллигенции – «живого духа России». «Демоническое» у Мережковского обретает не одни библейские коннотации, но и современные, национальные: «Грядущий Хам» – это не только антихрист, но и революция в России, наступление босячества, будущий тоталитаризм.

Вслед за философом В.С.Соловьевым, он видит спасение во Вселенской Церкви Третьего Завета, в явлении св. Софии, Премудрости Божьей. Как и для В.Соловьева, она для него – «Жена, облеченная в Солнце». А «Грядущего Хама» победит «Грядущий Христос».

**Параграф 2.3. «Эстетизация зла в русской поэзии»** посвящен проявлению «демонического» в творчестве поэтов Серебряного века.

«Старшие» символисты испытали на себе влияние западного эстетизма и декаданса. На Западе их основными представителями оказались Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме, О. Уайльд. Декадентам свойственна поэтизация Зла, темных сил, упадка, разрушения. При этом границы искусства раздвигаются почти беспредельно – за счет снятия запретов на изображение Зла. Однако за декадентским эпатажем у русских символистов стоит трагическое переживание своей сопричастности мировому Злу, предчувствие исторического Возмездия, воплощенного в демонизме революции.

Поэты-символисты одинаково поклонялись и античным богам – Аполлону и Дионису, и Христу, и Сатане. Люцифер, Сатана выступают, в их интерпретации, подчас как «двойники Христа». И они не всегда отрицательны в буквальном смысле. У З. Гиппиус Дьяволенок – «божья тварь», и он достоин сожаления. Но дружба с Дьяволом небезопасна: человек сам проникается «демоническим» и перестает различать добро и зло.

У В.Брюсова отношение к демону неоднозначно. С одной стороны, он – тайная сила, ведущая человека к подвигу, с другой – «призрак гробовой» («Демон самоубийства»). Брюсов воспевает абсолютно свободную,

индивидуалистическую творческую личность, которой доступны «все моря, все пристани», которая одинаково поклоняется и «Господу», и «Дьяволу», чем они как стимулы творчества уравниваются.

Уравниваются «Бог и дьявол» и у К. Бальмонта. К «демону» Бальмонт относится иначе. Его демон близок к сократовскому, он несет «дар успокоенья». Демон, у Бальмонта, – вестник иной, лучшей жизни. Поэтому Бальмонт воспевает Смерть. По Бальмонту, если бы в Смерти не было красоты, Смерть не существовала бы в природе. Природа сама по себе – бездна. Бальмонт воспевает как бездну «океан», «туман», «огонь».

В поэзии Д. Мережковского две бездны – жизнь и смерть.

Воспевает бездну и А.Блок. Властитель бездны – демон. За бездной следует «пустота». «Демоническое» у Блока, сродни дионисийскому экстазу. Оно часто связано с женскими образами – Фаина, Кармен. В пляске Кармен заключена тайна мироздания. Фаина, Кармен – разновидности *Анимы*. Воплощением *Анимы* явились образы Прекрасной Дамы и самой России.

Прекрасная Дама Блока вызвала острую критику о. Павла Флоренского. По его мнению, мистика Блока подлинна, но, по терминологии православия, – это явное «бесовидение». Прекрасная Дама – хула на Богородицу, Святую Софию. «Демоническое» у Блока заслоняет, затемняет святость.

У Блока преобладают гностические мотивы: «демон утра» равен «демону ночи». Христос едва ли не уравнивается с Люцифером. Блок воспевает как бездну «демонического» грядущие катастрофы: «мировой пожар», «метель», «вьюгу». «Вьюга» кружится в поэме «Двенадцать», там же чувствуется дыхание «мирового пожара», пожара революции. Грядущий во главе красногвардейцев «в белом венчике из роз» Иисус Христос – сам подобие демона, ведущего «бесов революции» – не то к победе антихриста, не то в апокалиптическую бездну.

«Пожар» воспевают и А.Белый. Пожаром пылает само солнце. Красный цвет, у Белого, не только цвет пламени пожарищ, смерти, но и цвет приближающейся революции и жизнотворчества. Соприкосновение с «демоническим» открывало перед русским символизмом бездну амбивалентных смыслов, противоречивых настроений и предчувствий.

**Параграф 2.4.** – «“Демонизация” прозы Серебряного века» – посвящен выявлению «демонического» в творчестве писателей «Серебряного века». Символисты проявляли большой интерес к психологической составляющей человеческой личности, к глубинам подсознания, к «теневого» стороне души.

Ф. Сологуб в романе «Мелкий бес» продолжил линию Ф. Достоевского, у которого *Тень* – отрицательный двойник, представляет собой «беса», «черта», «дьявола», овладевающего человеком. Главный герой Сологуба, «мелкий бес» Передонов, имеет своего двойника – Недотыкомку, которая выступает и как *Анима*, и как *Тень*. С одной стороны, Передонов вызывает «гомерический» смех, с другой, – он демон-оборотень, обладающей смертоносной энергией. Дионисизм и пантеизм в романе связаны с Людмилой Рутиловой и Пыльниковым, которые, будучи

проникнуты чувственным эротизмом и эстетизмом, наполнены артистичностью и жизнотворчеством и противопоставлены Передонову как демонической, губительной стихии.

Образ Демона постепенно становится символом. Если у Сологуба, Демон – разновидность «беса», «черта», то у В.Брюсова налицо процесс «раздвоения». В романе «Огненный ангел» ангел Мадизель – двойник Ренаты, *Анимус*. У нее, подобно Передонову, потеряна связь между «предметом» и «смыслом». Ангел мерещится ей в образе земного человека. Ангел Мадизель наделен смертоносной демонической энергией. Мадизель и Рената напоминают лермонтовских Демона и Тамару.

У А. Белого «демоническим» предстает сам Петербург (роман «Петербург»), который являет собой воплощение бездны и Хаоса. Как знамение Хаоса появляется во время митинга «красное домино», подобно «Маске Красной Смерти» Э. По. Возникает в «кроваво-багровых» тонах «Медный всадник», подобно Красному Всаднику Апокалипсиса. А гуляющие по проспектам террористы – будущие «бесы русской революции».

Отец и сын Аблеуховы – противостояние аполлонического и дионисийского. Сцена галлюцинации Николая Аблеухова, превращение его в бомбу, роднит его с «Дионисом терзаемым». «Дионисом терзаемым» предстает и Петр Дарьяльский, герой романа А.Белого «Серебряный голубь».

Демоны Д. Мережковского – античные боги, отвергнутые христианством. Особенно показательна сцена шабаша ведьм из романа «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», где описано превращение Ночного Козла в Диониса.

«Демоническое» наиболее ярко проявилось в эпоху Серебряного века. Это связано во многом с тем, что в эту эпоху с творчества снимаются все ограничения. Серебряный век не знает «середины», не ведает границ. Он обращен в бесконечность, в «бездну». Эту «бездну» как природные явления воспевают поэты-символисты. Она связана с Хаосом, пустотой. Именно на Хаос они возлагали надежды в творении нового мира. «Демоническое» же есть «бездна» человеческой личности, нечто непостижимое, непознанное. Воспевая бездну, символисты воспевают и ее властителя – Демона. В этом плане у них был свой предтеча и идейный вдохновитель – художник М. Врубель.

**Глава третья – «Трансформации «демонического» в искусстве Серебряного века»** – посвящена изучению демонических мотивов в искусстве Серебряного века.

**Параграф 3.1. – «„Демон“ в творчестве М.А. Врубеля»** – посвящен осмыслению «демонических начал» в творчестве Михаила Врубеля.

На рубеже XIX – начала XX вв. художник мыслил себя творцом. Носителем «прекрасного» для него является само искусство. «Красота» создается, а не воссоздается художником, творческая сила которого уподоблена силам природы.

Мифологическая реальность – та почва, где сталкиваются две противоположные традиции: языческая и христианская. Эта реальность

воскрешает и порождает символические образы. Так появился образ Демона, навеянный поэмой М.Лермонтова, музыкой А.Рубинштейна и получивший яркое воплощение в живописи М.Врубеля.

Как определил трактовку «Демона сидящего» (1890) сам Врубель, Демон значит «душа», и олицетворяет он собой борьбу мятущегося человеческого духа. Демон Врубеля не является духом зла. Это страдающий герой, раздираемый внутренними противоречиями. Этим он близок «Демону» Лермонтова.

Врубель определил Демона как дух, соединяющий мужской и женский облик. В эскизе демон напоминал женщину, и, как свидетельствует К.Коровин, в образе Демона он узнавал знакомую даму.

Демонические образы угадываются во всех картинах Врубеля, в том числе – «Гамлет и Офелия». В последнем варианте этой картины Гамлет имеет лик Демона. Гамлет везде изображен с Офелией. Соединение мужского и женского дает единое целое. Лик Демона возникает как в одном из вариантов картины «Сирень» в образе девушки, так и в других картинах – «Муза», «Серафим».

Лик Демона имеет и другую ипостась – Христа. Сохранился один из вариантов картины «Христос в Гефсиманском саду», где лик Христа напоминает Демона. Демонические черты имеет и пророк Моисей в Кирилловской церкви, куда Врубель был приглашен для реставрации. Эскизы Врубеля для Владимирского собора в Киеве были отвергнуты реставрационной комиссией из-за проступающих сквозь христианские образы черт демонизма. Так Демон постепенно вытесняет Христа.

Картина «Демон поверженный» (1902) возникает из картины «Утро» (1897), на которой изображены четыре аллегорические фигуры: Просыпающаяся Земля, Вода, Улетающий туман, Солнечный луч. «Демон поверженный» вырастает из женской фигуры «Просыпающаяся земля», то есть, по-прежнему, это – дух, соединяющий мужской и женский облик, несущий в себе хтоническое начало.

Врубель придавал большое значение цвету. Его цветовая гамма связана с древнеиндийским учением о чакрах. Согласно этому учению, сине-фиолетовый цвет связан с «третьим глазом», внутренним зрением. Лиловый цвет связан с «венечной чакрой», с центром духовной жизни. Врубель был знаком с восточной философией и трудами Е. Блаватской. Согласно учению Блаватской, добро и зло субстанциально не существуют, они присутствуют лишь в представлении людей. Демон – существо иного порядка, он – «по ту сторону добра и зла». «Демон поверженный» разбивается о суровую земную действительность.

«Демону поверженному» предшествовал «Демон летящий» (1899), который не был завершен, и «Пророк» (1898). Образ «Пророка» Врубель разрабатывал до последнего момента, пока не лишился зрения. Пророк – великий реформатор, он всегда в оппозиции к миру. Этим он близок Демону. Образ Демона у Врубеля – андрогин, имеющий мужской и женский облик, олицетворяющий и *Аниму*, и *Тень*.

**В параграфе 3.2. – «Эволюция образа Демона: Врубель – Коровин – Борисов-Мусатов»** – исследуется развитие темы «демонического», положенное Врубелем, и дальнейшие трансформации демонических образов.

В изобразительном искусстве тему демонизма продолжил К.Коровин. Работа Коровина над «Демоном» была связана с Мариинским театром и оперой А.Рубинштейна, для постановки которой он писал декорации, разрабатывал эскизы костюмов. Все это было ново и не принято публикой. Ситуация изменилась после того, как в роли «Демона» выступил Ф. Шаляпин. Шаляпин в работе над ролью исходил из рисунков и картин Врубеля. Коровин создал для него грим, парик, костюм. Демон был избавлен от крыльев, лампочки (сияния в волосах). Одет демон был в черный плащ, на груди блестел панцирь. При всем «революционном» решении образа Демона, это был скорбящий герой. Демон скорбел перед кельей Тамары. Такой мятущийся Демон и изображен в картине Коровина 1903 года. Этот Демон театрален. Лица же Демонов Врубеля – застывшие маски. Это – особый знак, который получил развитие в творчестве В. Борисова-Мусатова.

Противопоставление светлого и темного начала связано с женскими образами. В картине «Встреча у колонны» изображены две женщины, одна в темном платье, другая – в светлом. Во взгляде женщины в темном прослеживаются «демонические» черты. Борисов-Мусатов испытал влияние литературных идей о «Еве и Лилит». Эта идея хорошо представлена в произведениях Ф. Сологуба, в его пьесе «Заложники жизни», в рассказах («Звериный быт»), а также, у К. Гамсуна в романе «Пан».

Демонические мотивы проявились у Борисова-Мусатова в 1894 году, когда умер его отец. Сохранился рисунок гуашью «Духи, похищающие душу», написанный в размытых сиренево-лиловых тонах. В изображении одного из духов – отголоски стиля Врубеля. Один из духов похож на отца художника, своего рода его двойник. Демоны Борисова-Мусатова близки к греческим даймонам, провожающих души в Аид. Демон как двойник присутствует в картине Борисова-Мусатова «Реквием» (1905), написанной в память Н.Ю. Станюкович. Демонической копией дворца в Зубриловке стал дом-дворец в картине «Призраки» (1903). Дом напоминает замок из «готического романа» с ожившими привидениями, что характерно для неоромантической тенденции, с ее культом «демонического».

Одна из последних картин Борисова-Мусатова «Осенняя песнь» (1905) – воплощение его пантеистических устремлений. Пан – спутник Диониса, демон природы.

Обращение Серебряного века к античности, как к истоку художественного творения, возвело на пьедестал нового бога – Диониса. Он становится верховным божеством, вдохновляющим художников. Остальные боги – лишь маски Диониса. И этими масками, в конечном счете, оказываются Христос и Демон.

**Параграф 3.3. – «Демоническое начало в искусстве модерна и авангарда»** – посвящен изучению «демонического» в изобразительном искусстве, театре, музыке Серебряного века.

Было нечто общее, объединяющее романтическую и народную тенденции – демоническое начало. Наиболее знаковой в этом отношении оказалась картина Л. Бакста «Древний ужас», где мир словно погрузился в хаос. Примечательно, что в этой картине присутствует элемент «маски» в виде архаической улыбки на лице античной богини.

Маска – атрибут бога Диониса, который имеет демоническую природу. В театр маска пришла из ритуала. Сцена – место проявления «демонического». Театр Серебряного века становится особым культурным феноменом. Театральное искусство развивалось во всех возможных направлениях: драматическом, оперном, исполнительском. В эти годы прославился Ф.И. Шаляпин, который обладал сильным голосом и талантом драматического актера. Именно после того, как Шаляпин исполнил «Демона» А. Рубинштейна, этот образ получил новую трактовку. Демонические мотивы нашли свое отражение и в вокальной лирике. Были написаны романсы, на стихи символистов. Наиболее яркое произведение из них – романс С. Прокофьева на стихи З. Гиппиус «Девочка в сером платице».

Но отдельное место занимает русский балет. В этом велика заслуга С.П. Дягилева, объединившего вокруг себя художников, композиторов, артистов. Благодаря его «Русским сезонам» (с 1907 года) зарубежная публика узнала о русском искусстве. И он – сосредоточие «демонического». Демонические образы, особенно женские, ярко выражены в балетах Н. Черепнина «Павильон Армиды», «Маска Красной смерти». К образам «губительной красоты» можно отнести Шемаханскую царицу из «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова, Паулину из музыкальной драмы В. Ребрикова «Женщина с кинжалом», Колдунью из одноименной оперы М. Иванова-Борецкого.

Демонически-роковая героиня – *femme fatale* – один из мотивов «мифологии» модерна. Образ манящей загадочной «незнакомки» присутствует в галерее женских портретов Л. Бакста («Ужин»), Б. Григорьева («Сафо»), К. Серова («Портрет Иды Рубинштейн»). Лица героинь, во многом, напоминают загадочные «маски».

Художники «Мира искусства», много работавшие для театра, привносят элемент маски в живопись – Л. Бакст, А. Бенуа, Е. Лансере. Маска – атрибут демонизма. Само изображение маски возникает у К. Сомова, среди его воссозданий героев итальянской комедии «дель арте». У М. Добужинского маска превращается в куклу («Кукла»), а затем в «гримасу» («Гримасы города», 1908). На картине предстает мрачный Петербург. Подобные «гримасы» присущи картинам Б. Григорьева (циклы «Расея», «Лики России»). «Гримасами» подернута вся Россия. Петербург предстает полным ужаса и хаоса и в изображении А. Бенуа (илл. к «Медному всаднику» А. Пушкина).

Битва вселенского масштаба предстает в картине Н. Рериха «Небесный бой». Пантеистические мотивы присущи картинам А. Рылова и К. Богаевского. Демонический мотив пляски видится в картине Ф. Малявина «Вихрь». С пляской, танцами связано творчество Л. Бакста, который много

работал для театра («Полуденный отдых Фавна», «Шехерезада», «Саломея», «Жар-птица»), в его эскизах декораций и костюмов. Они полны демонического «буйства».

Демоническое буйство слышится и в музыке балета И. Стравинского «Весна священная», где он обращается к языческому культу матери-Земли. «Демоническое» в музыке проявилось еще у П. Чайковского в балете «Лебединое озеро». Это связано с образом Одетты-Одиллии. «Демон» – «Злой Гений» – выступает как «двойник» Лебеда и хозяин Озера.

Отсчет нового направления в искусстве русской живописи начинается с объединения «Голубая роза» (1907), члены которого считали своими предшественниками Врубеля и Борисова-Мусатова. Красота, в понимании «голуборозовцев», есть символ вечности. «Голуборозовцы» и Н. Рерих оказались ближе всех других художников к учению о теургии.

К. Петров-Водкин, близкий к объединению «Голубая роза», творит новые мифы, перерабатывая библейские сюжеты. Так, образ Красного коня апокалипсиса запечатлен им в картине «Купание Красного коня».

Поиск формы часто сопровождается разрушением самой формы. «Деформация» наблюдается в творчестве художников объединения «Бубновый валет». В творчестве А. Лентулова эта «деформация» заключена в дроблении предмета на плоскости, в чем видится влияние кубизма. Это проявилось в картинах «Василий Блаженный», «Колокольня Ивана Великого. Звон». Лентулов продолжил линию М. Добужинского с его «гримасами». Подобные «деформации» наблюдаются и в творчестве М. Ларионова и Н. Гончаровой.

Новое искусство, по мнению Н. Бердяева, лишено «катарсиса». Аналитическое искусство – кризис латинского «духа пластики», который уступает место германскому «духу музыки». Выражением этого в русском искусстве явилось творчество А. Скрябина, особенно ярко проявившееся в «Поэме экстаза» и «Поэме огня (Прометей)». Но композитор, тяготевший к теургии, так и не завершил ни «Предварительного Действа», ни своей «Мистерии», оставаясь во власти «демонических» порывов. Выход из кризиса Бердяев видел лишь в теургическом искусстве, преодолевающим демонизм.

**В Заключении** подведены итоги проведенного исследования и сформулированы основные выводы в соответствии с поставленной целью, задачами и гипотезой, намечены перспективы дальнейшей разработки поставленной проблемы.

Автор диссертации доказал сосуществование в «демоническом» трех основных аспектов: сакрального, этического и эстетического, которые, тесно переплетаясь между собой, с необходимостью присутствуют во всех исторических версиях «демонического» и достигают своей кульминации в Серебряном веке.

«Демонически-сакральное» предполагает наличие особой негативной энергетики. Демоническая энергия – энергия смерти, разрушения, распада; это темная, хтоническая сила. Она связана с «потусторонним», с божествами

«иноного», страшного, губительного порядка, в отличие от священных образов официальной религии, дарующих своим адептам спасение. Демонически-сакральное символизировало в культуре Серебряного века предошущение грядущей цивилизационной катастрофы, необъяснимой и страшной в своей непознаваемости.

Отсюда вытекает и этический аспект «демонического», связанный с нетрадиционным соотношением в мире добра и зла. «Демоническое» размывает понятия добра и зла, уравнивая их в правах. Человек становится свободен, но свободен в равной мере – как для созидательного творчества, так и для разрушения, уничтожения. В этом смысле «демоническое» амбивалентно: оно может выступать как творческое, так и как разрушительное начало. Однако нравственно-негативное начало все же доминирует, предполагая торжество зла, не исключающее добра. Однако «демоническое» Серебряного века далеко от упоения злом; скорее это предупреждение о приближении эпохи, связанной с тотальным торжеством Зла и разрушений, победой Грядущего Хама.

В эстетическом плане «демоническое» как созидательное начало рождает новое искусство, новое, как по форме, так и по содержанию. Это новое репрезентирует себя как критическое по отношению к прошлому, привычному, традиционному, обращаясь к иронии, насмешке, сарказму, гротеску как инструментам отрицания в культуре. «Демоническое» в искусстве тесно связано с эстетизацией зла, сомнения, разрушения, с оправданием безобразного как необходимой составляющей мироздания. В эстетическом плане «демоническое» так же амбивалентно, как и в этическом. Но эстетический демонизм Серебряного века не является апологией безобразного и злого, – это переживание ужаса от неумолимого крушения всех ценностей предшествующей культуры.

Все три аспекта «демонического» тесно связаны и активно взаимодействуют друг с другом, порождая синкретические образы и идеи, обладающие огромной силой эмоционально-психологического и интеллектуального воздействия. Без «демонического» как *культурно-бессознательного* не было бы Серебряного века, с его религиозно-философскими исканиями и теургической эстетикой; не было бы и культуры как таковой, с ее противоречиями и контрастами.

Поэтому концепт «демонического», воплощающий в себе неосознаваемые опасности и тревоги человеческого бытия, непредсказуемость и необъяснимость негативных тенденций жизни и кризиса культуры, соблазны отрицания и сомнения в победе созидательных и позитивных начал мироздания, может и должен претендовать на статус универсальной культурфилософской категории.

**Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях автора:**

***Статьи в изданиях, входящих в перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Минобрнауки России:***

1. *Попова Л.В.* Интерпретация «демонического» в философии и эстетике Серебряного века // Знание. Понимание. Умение. – 2013. - № 2. - С.268-272 (0,4 п. л.).
2. *Попова Л.В.* «Демоническое» в творчестве М.А.Врубеля // Знание. Понимание. Умение. – 2013. - № 4. – С.278-282 (0, 4 п. л.).
3. *Попова Л.В.* Демонизм в поэзии «Серебряного века» // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А.Некрасова – 2013. – Т.19. - №6 – С.175-179 (0,6 п. л.).

***Статьи в других изданиях:***

4. *Попова Л.В.* М.А.Врубель: проблема творческой эманации // Дни аспирантуры РГГУ: Материалы научных конференций. Материалы круглого стола. Научные статьи. Переводы. Вып.6. В 2 ч. Ч.1. – М.: РГГУ, 2012. – С.247-256 (0,7 п. л.).
5. *Попова Л.В.* Демонизм у Достоевского // Дни аспирантуры РГГУ: Материалы научных конференций. Материалы круглого стола. Научные статьи. Вып.7. В 2 ч. Ч.1. – М.: РГГУ, 2013. – С.176-187 (0,7 п. л.).
6. *Попова Л.В.* Истоки демонизма в западноевропейском романтизме // Труды молодых ученых и аспирантов / РАНХ и ГС при президенте РФ. Нижегородский институт управления / Науч. ред. С.А.Тимохина; сост. А.Н.Сидоров. Вып.11. – Н.Новгород, 2012. – С.319-322 (0,4 п. л.).
7. *Попова Л.В.* «Демонические мотивы в русской художественной культуре второй половины XIX – н.ХХ вв.» // «Изучение и сохранение культурного наследия»: сб. науч. статей и докладов, Вторая международная конференция по культурологии. - Нижегород. гос. архитектур.-строит. ун-т. – Н.Новгород: ННГАСУ, 2012. – С.39-41 (0,2 п. л.).
8. *Попова Л.В.* «Призраки» двадцатого века // Искусство в начале XXI века: проблемы и тенденции. – М.: ГИИ, 2013 – С.119-132 (1 п. л.).
9. *Попова Л.В.* Феномен демонического в культуре «Серебряного века» // Культурно-антропологические исследования: научный журнал. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2013. – № 2. – С.110-121 (0, 7 п. л.).