

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ**

На правах рукописи

Попова Лиана Владимировна

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

специальность – 24.00.01 – Теория и история культуры

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата культурологии**

Научный руководитель:
доктор философских, кандидат
филологических наук, профессор,
д.чл. РАЕН
Кондаков И.В.

Москва 2014

Содержание:

| | |
|--|-----|
| Введение | 3 |
| Глава 1. Культурфилософские истоки «демонического» | 15 |
| 1.1. Романтический генезис демонизма | 15 |
| 1.2. Феномен «демонического» в культуре неоромантизма | 36 |
| 1.3. «Демоническое» в свете русской теургической эстетики | 41 |
| Глава 2. Демонизм в русской литературе рубежа XIX – XX вв. | 54 |
| 2.1. Метаморфозы «демонического» | 54 |
| 2.2. Этическое и эстетическое в русской художественной культуре..... | 93 |
| 2.3. Эстетизация зла в русской поэзии | 102 |
| 2.4. «Демонизация» прозы Серебряного века | 119 |
| Глава 3. Трансформации «демонического» в искусстве Серебряного века | |
| | 133 |
| 3.1. «Демон» в творчестве М.А.Врубеля | 133 |
| 3.2. Эволюция образа Демона: Врубель – Коровин – Борисов-Мусатов..... | 156 |
| 3.3. Демоническое начало в искусстве модерна и авангарда | 170 |
| Заключение | 192 |
| Список источников и литературы | 197 |

Введение

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 особого внимания 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 «демоническое» 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 «демоническое» 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. Эткинда «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 – «внезаходим» 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 теневом 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.

Глава 1. Культурфилософские истоки «демонического»

1.1. Романтический генезис демонизма

Художник Александр Головин называл эпоху начала XX века «демонической»¹. В первую очередь это связано с творчеством Михаила Врубеля и его «демонианой». Именно о нем А.Н.Бенуа писал: «Будущие поколения, если только истинное просветление должно наступить для русского общества, будут оглядываться на последние десятки XIX в., как на «эпоху Врубеля»... Именно в нем наше время выразилось в самое красивое и самое печальное, на что оно только было способно».²

В настоящее время понятие «демоническое», «демонизм» несут порой отрицательную окраску. В обществе сильно влияние религиозных стереотипов. Таким образом, представляется актуальным и перспективным изучение истоков «демонического» и его различных трансформаций.

Отношение к «демоническому» пересматривается в эпоху Серебряного века. Как философско-эстетическое течение демонизм зарождается в эпоху Романтизма, которая, в свою очередь, базируется на античной традиции. Для этого обратимся к античной традиции, так как она лежит в основе европейской культуры.

В древнегреческой традиции Демон (даймон) связан с душой. Платон в диалоге «Тимей» представляет модель мира в виде сферы, в центр которой помещена душа. Диалог «Послезаконие» повествует о связи и различии души и тела. Душа разумна, в то время как тело не имеет разума. Душа правит – тело подчиняется. Душа – «причина всего, тело же не бывает причиной какого-либо

¹ Цит. по: Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.-М: Искусство, 1963. С.275.

² Цит. по: Указ. соч. С.339-340.

состояния»³. Душа наполняет небо живыми существами, она же производит людей. Что же касается даймонов, они занимают промежуточное место между божественными и земными космическими телами. Вслед за богами расположены звезды, за ними - гении (даймоны), затем следуют полубоги и, наконец, люди.

Даймоны созданы из эфира и воздуха, вследствие чего совершенно прозрачны, невидимы и неосязаемы, но они знают все мысли людей. Даймоны – истолкователи, которых следует почитать молитвами за благие вещания. Кроме того, они служат посредниками и высшим богам и друг другу⁴. В диалоге Платона «Пир» говорится о том, что они являются посредниками между богами и людьми. Благодаря им возможны прорицания и жреческое искусство, таинства, заклинания, чародейства. «Не соприкасаясь с людьми, боги общаются и беседуют с ними только через посредство гениев – и наяву и во сне»⁵.

Гений (демон) – некий 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). В диалоге «Ион» Платон повествует о поэтах, одержимых божественным вдохновением, полагая, что все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости, и сравнивая их с вакханками. Но ради этого бог отнимает у них рассудок и делает своими слугами, пророками, вещателями, чтобы мы, слушая их, знали, что «говорит сам бог и через них подает нам свой голос»⁶. Даймон Сократа – некий внутренний голос: «Началось у меня это с детства: вдруг какой-то голос, который всякий раз отклоняет меня от того, что я бываю намерен делать, а склоняет к чему-нибудь никогда не склоняет. Вот этот-то голос и не допускает меня заниматься государственными делами...»⁷. Следовательно, даймон не может навязать свою волю человеку. Решение принимает разумная его часть – душа, а даймон – лишь ее двойник.

³ Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т.4. М., 1994. С.449.

⁴ Там же.

⁵ Платон. Указ соч. Т.2. С. 113.

⁶ Платон. Указ. соч. Т.4. С.377.

⁷ Платон. Указ. соч. Т.1. С. 85-86.

В диалоге «Федр» Платон условно делит душу на три части: две части – кони, одна – возничий. Один из коней белой благородной масти, другой – дурной, черной. Первый – умеренный, второй – неистовый. Одним можно управлять с помощью приказа или слова, другим – лишь с помощью бича. Но возница может управлять упряжкой, кони «уступают и соглашаются выполнить его веления»⁸. Идеал античности – гармония человека с самим собой и внешним миром.

В VII – VI вв. до н.э. на территории Древнего Ирана возникло религиозно-философское течение, которое представляло собой маздеизм, реформированный пророком Заратуштрой (Зороастром). Основная идея зороастризма – зависимость миропорядка от борьбы двух противоборствующих начал: добра и зла, света и тьмы, жизни и смерти. Воплощение положительного начала Вселенной – Ахурамазда (Ормузд), отрицательного – Анхра-Манью (Ариман). Оба они – сыновья «Бесконечного времени» – бога Эрвана (Зервана). Человек имеет право выбирать свет или тьму, Добро или Зло.

Иудеи наследуют эту идею у зороастрийцев во время Вавилонского пленения, длившегося почти столетия, с 586 по 539 гг. до н.э. В книге пророка Иезекииля, написанной после Вавилонского плена (датируется 571 годом до н.э.) возникает тема покаяния. Грехи и преступления человека лежат на нем самом. Он может искупить свой грех через покаяние. Покаяние – пересмотр своей деятельности, внутренне обновление: «... не хочу смерти грешника, но чтобы грешник обратился от пути своего и жив был. Обратитесь, обратитесь от злых путей ваших; для чего умирать вам, дом Израилев?» (Иез. 33:11).

В книге пророка Захарии, датированной 520 годом до н.э., встречаются упоминания сатаны и великого иерея: «И показал он мне Иисуса, великого иерея, стоящего пред ангелом Господним, и сатану, стоящего по правую руку его, чтобы противодействовать ему» (Зах. 3:1). Здесь еще нет намека на злодеяния сатаны, который вскоре станет виновником всех бед. В книге Паралипоменон, датируемой 468 – 455 гг. до н.э., имеются следующие строки: «И восстал сатана на Израиля, и

⁸ Платон. Указ. соч. Т.2. С. 163.

возбудил Давида сделать счисление Израильтян.... И не угодно было в очах Божьих дело сие, и Он поразил Израиля» (1 Пар. 21:1–7). В этих словах уже отчетливо видится попытка теодицеи – оправдания Бога. Период после Вавилонского пленения – время апатии и пессимизма. Народ не доволен Яхве. Бог не выполнил обещаний перед своим народом. Не уменьшились его беды и страдания. Народ упрекает Бога: «Тщетно служение Богу, и что пользы, что мы соблюдали постановления Его?» (Мал. 3:14). «Где Бог правосудия?» (Мал. 2:17). «Кто даст с Сиона спасение Израилю!» (Пс. 13:7).

И теперь сатана – олицетворение зла, за которое ответ несет он, а не Бог. В книге Иова именно сатана задает Богу вопрос: «разве даром богобоязнен Иов?» (Иов. 1:9). Сатана заставляет Бога усомниться в преданности и благочестии Иова. Иов якобы любит Бога за те земные блага, которые Бог ниспосылает ему. Бог решает испытать Иова, лишив его всего: семьи, имущества, богатства.

Сатана – персонифицированное зло, вследствие чего он обретает силу. Вопрос о противодействии двух начал вновь обретает актуальность в эпоху эллинизма. Особенно отчетливо это выражается в учении неопифагорейцев и последователей Платона.

У неопифагорейцев (последователи Пифагора – I в. до н.э.) основа – единство и неопределенное двойственность (единица и два). Единство – основа всякого добра, великого совершенства и порядка, неизменного и вечного бытия. Двойственность – предел несовершенства и дурного качества, всякого беспорядка и изменчивости. Единство – божество, дух. Двойственность – материя, источник зла, Божество – мирообразующая сила (демиург). Мировая душа есть совокупность числовых отношений. Материя – телесный осязаемый субстрат всех вещей. Но мир – выражение вечных форм, идей и чисел. Материя сама по себе не может служить источником зла. Она может быть лишь вместилищем добра или зла. Огромное значение придается мировой душе. Через душу божество сообщается миру. Небесные светила – отражение самого бога. Обязанность попечения за отдельными существами возлагается на демонов, они полезны, поскольку они наказывают за преступления.

Наиболее видный деятель платонизма Плутарх Херонейский разделяет душу на две части: разумную и неразумную. Разумная часть души, которая не поглощается материей, есть **демон**. Божество стоит далеко от мира и действует посредством слуг – демонов. Платонизм защищает свободу воли человека и доказывает бессмертие души.

Идея противостояния добра и зла сильна и в христианстве. Говоря о христианстве, мы не можем обойти вниманием кумранскую общину (II в. до н.э. – I в. н.э.). Большинство ученых считают ее прообразом христианской общины, связывают эту общину с ессеями, которые порывали с культом Иерусалимского храма, восстановленного после возвращения евреев из Вавилонского плена, поскольку считали, что жречество отошло от веры отцов. Целью вступления в кумранскую общину был решительный разрыв, полное отделение от «людей тьмы», от «людей гибели» (вступившие в общину называли себя «сынами света»⁹), создание крепкого замкнутого – налицо проявление дуализма (свет-тьма). В книге Товит присутствуют два противостоящих друг другу духа: ангел Рафаил и дьявол Асмодей (из апокрифической литературы кумранской библиотеки)¹⁰.

Синоним названия общины «йоход» («вместе») встречается у иудео-христиан или эвионитов – «эвионим» («община нищих»). Особое место в общине занимает «учитель праведности», который упоминается в сочинении кумранской общины «Комментарий на Хавакума»: «Ибо нечестивый одолевает праведника (1:4). [Истолкование этого: нечестивец – это нечестивый священник, праведник – это Учитель праведности]¹¹. Здесь возникает противопоставление Учителя праведности – Нечестивого священника, против которого нужно бороться. Дуализм прослеживается и в учениях гностиков и неоплатоников, наиболее значимых оппонентов христианства.

В основе мировоззрения гностиков (II в.) находится представление о падении души в материальный мир. Материя – греховное и злое начало,

⁹ Амузин И. Кумранская община, М., 1983. С.108.

¹⁰ Там же, с.45.

¹¹ Комментарий на Хавакума // Тексты Кумрана, Вып.1, М., 1971, С.149.

враждебное богу и подлежащее преодолению. Тело, таким образом, - темница для души. Гностицизм развивает положения иранского дуализма (VII – VI до н.э.) о добре и зле, свете и тьме. Душа иерархично подчинена Богу. В «Толковании о душе» сказано: «До тех пор, пока она находилась у Отца, была она девственной..., а когда ушла в тело и вошла в эту жизнь, тогда оказалась в руках многочисленных разбойников: и перебрасывали ее друг другу и [осквернили] ее»¹².

Основоположник неоплатонизма Плотин выделяет три ипостаси: Единое (Оно), Ум (Нус), Мировая душа. Ум направлен на Единое, он есть эманация (нисхождение) Единого. Ум субстанциально не существует. Для этого есть специальный агент - мировая душа. Материя есть дно, ниже которого упасть нельзя, но, в отличие от гностиков, душа не есть что-то злое, это лишь - нехватка света: «Души касается веяние, идущее свыше. Откровение, сообщенное Умом, дало душе более ясное зрение. Это откровение вселяет в душу надежду на целостность, оно не позволяет ей рассеиваться и внушать любовь к сиянию Ума»¹³. Человек, по мнению Плотина, должен стремиться к богу путем отречения от всего земного. Душа через Ум вновь возвращается к Единому.

В гностическом произведении «Апокриф Иоанна» тоже встречаются понятия «Единого» и «Ума»: «Единое – это [единовластие], над которым нет ничего. Это [Бог истинный] и Отец [всего, Дух неизмеримый], кто надо [всем, кто] в нерушимости, кто [в свете чистом] – тот, кого [никакой свет глаза не может] узреть.... Ум обнаружился и предстал близ Христа.... И Ум захотел выполнить дело через слово неизмеримого Духа.... Ибо словом Христос... создал все вещи»¹⁴.

Почему же побеждает христианство? Учение о воскресении Христа, его воплощении есть результат преломления древних мистерий. К одному источнику обращались и гностики, и неоплатоники, и христиане. В каноническом

¹² Цит. по: Хосроев А. Александрийское христианство. М., 1991, С.205.

¹³ Цит. по: Адо П. Плотин, или Простота взгляда. М., 1991, С.76.

¹⁴ Апокрифы древних христиан. М., 1989, С.198-199.

«Евангелии от Иоанна» (к. I века) встречаются ипостаси «Слово и Бог». Это четко выраженная теолого-философская доктрина.

«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог.... И свет во тьме светит, и тьма не объяла его». (Иоанн. 1:1-5). Здесь ипостаси «Слово и Бог» равны между собой. Был «свет истинный, который просвещает всякого человека, приходящего в мир». (Иоан. 1:9).

Позднее из этих положений вырастает догмат о Троице (Отец, Сын, Святой Дух), принятый в 381г. в Константинополе. По мысли М.А.Старокадомского, Плотин «приблизился в своем учении к тринитарной проблеме»¹⁵, первый ввел термин «ипостась», «употребляя его, конечно, в своеобразном смысле»¹⁶. Христианство приблизило отвлеченные понятия. В нем «Слово стало плотью» (Иоанн.1:14). Веяние, идущее от Бога, может коснуться каждого человека, к нему обратившегося. Бог есть Свет, который светит во тьме.

Христос олицетворяет собой Свет, Добро. Христианский дуализм «Христос - Дьявол» достигает своего апогея в Средние века. Сатана (Дьявол) – олицетворение тьмы, Зла. Сатану в Средние века называют также Демоном, бесом, так как с точки зрения христиан, все языческие боги были бесами.

«Святая инквизиция» вела войну против приверженцев дьяволизма. В 1486 году выходит известнейший трактат по демонологии, написанный двумя инквизиторами, доминиканскими монахами Генрихом Крамером и Якобом Шпренгером. В XVI – XVII вв. начинается активная «охота на ведьм».

Во времена Реформации формируется легенда о докторе Иоганне Фаусте (1480 – 1540), докторе, чернокнижнике, жившем в Германии, который якобы 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». Гете писал своего «Фауста» с 1774 по 1831 год. То есть, начинает работу над ним в эпоху Просвещения, а заканчивает в

¹⁵ Старокадомский М.А. Неоплатонизм и христианство. // Богословские труды. Сб. 12. М., 1974. С.216.

¹⁶ Там же.

эпоху позднего Романтизма. «Фауст» знаменует собой разрыв с эпохой Просвещения:

«Теория, мой друг, суха,
Но зеленеет жизни древо».

Жизнь нельзя объяснить только с позиций разума. В ней много непознанного, неизведанного, она требует более глубокого исследования. Познать жизнь можно лишь, погрузившись в глубинные основы самой жизни. И такой метод проповедовали романтики.

Романтизм в европейской культуре конца XVIII – начала XIX вв. возник как реакция на Просвещение с его культом рационализма. Итогом Просвещения явились революции: Английская (1640-1660), Французская (1789-1799). Якобинский террор, последовавший за Французской революцией, невозможно было объяснить с позиций разума. В природе человека коренится много непознанного, неизведанного, иррационального. Романтикам свойственно вести поиск идеала в прошедших эпохах: в Средневековье, Возрождении. Именно романтики обращаются к Шекспиру, как к источнику вдохновения. Именно у Шекспира, в «Гамлете», есть фраза, определяющая несостоятельность доводов разума: «Гораций, много в мире есть того, что вашей философии не снилось»¹⁷. Именно ее избрал Д.Г.Байрон эпиграфом к «Манфреду».

Человеческая личность оказывается непостижимой. В ней много неосознанного, иррационального. И это неосознанное, иррациональное ассоциируется с «демоническим». Чтобы понять личность, нужно изучить ее характер. Для этого необходимо обратиться к истоку национального характера, «народного духа», по выражению И.Г.Гердера. Представители эпохи Просвещения рассматривали человека как «гражданина мира» (О.Голдсмит). Расширился «географический» ареал познания личности. В связи с этим выходят «Персидские письма» Монтескье (1721), «Задиг» Вольтера (1747). Романтики также обращаются к географии, чтобы показать метущегося героя (Д.Г.Байрон «Паломничество Чайльд-Гарольда»), личность мятежную, порой inferнальную.

¹⁷ Во избежание текстовых нагромождений ссылки на литературные источники не даются.

События прокатившихся по Европе революций, разруха, крушение надежд, отчаяние – все это ведет к переоценке ценностей, указывает на то, что мир несовершенен. В мире правит Зло. Гармония целостности кажется утраченной. Мир погружен в Хаос, в нем правят неведомые, непостижимые для разума, силы. Гармония, Бог, Красота, Добро – эти понятия забыты в научном мире Просвещения, что ведет к «убийству Бога», как определил это в XX веке А. Камю, рассматривая метафизические основы бунта и революции. По его мнению, революция убивает Бога в лице его заместителя: «До сих пор Бог принимал участие в истории через королей – но его исторического представителя убивают. Следовательно, остается видимость Бога, сосланного в небеса принципов»¹⁸.

Кто же правит миром? Встает вопрос о силе «судьбы», «рока», силе Зла. Романтический герой не может примириться с миром, который есть несовершенство. Встает проблема бытия в этом мире. Неспроста Фридрих Шлегель, один из теоретиков романтизма, обращается к Шекспиру в статье «Об изучении греческой поэзии». Гамлет, с его тоской по утраченной гармонии, является прообразом романтического героя. Романтический герой, подобно шекспировскому Гамлету, мучается вопросом: «быть или не быть»? Хотя есть характерные отличия Гамлета от романтического героя, прообразом которого является Фауст. Настроение и устремленность Гамлета – «результат его внешнего положения, сходная устремленность Фауста – его исконный характер»¹⁹.

У романтического героя, как и у Гамлета, два выхода: подчиниться «судьбе» или противостоять Злу. Романтический герой напряжен, находится в состоянии гипертонуса, склонен к крайностям. Несовершенство в его глазах тут же оборачивается Злом. Весь вопрос в том, что же является источником Зла?

Попытка разобраться в этом вопросе часто приводит к скрытым и необъяснимым явлениям. Романтики способны погружаться в пограничные зоны бытия. Поиск самоидентификации, связанный с этим национальный вопрос, направляет их взор к сферам, обойденным вниманием «просвещенцев».

¹⁸ Камю А. Бунтующий человек. (пер. с фр.). М, 1990. С.210.

¹⁹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.1. М., 1983. С.120.

Обращение к национальной традиции приводит к столкновению двух противоборствующих сил: язычества и христианства. Выходя из «образованной» среды, мы невольно попадаем в живой мир, где размыты границы между церковным учением и мифологическим сознанием. И «яблоком раздора» служит **демонизм** – явление, связанное и с той, и с другой традицией. В связи с этим представляется целесообразным рассмотреть отношение к демонизму язычества и христианства, как эти представления преломлялись в философской мысли, в менталитете различных эпох для того, чтобы понять, что унаследовал и привнес нового в это понятие романтизм.

Еще Джон Мильтон (1608 – 1674) в своей поэме «Потерянный рай» (1667) наделяет Сатану величием гордого и свободного духа. Сатана – тираноборец, которого жажда свободы довела до зла.

Образ Мефистофеля из поэмы Гете «Фауст» есть некая «реабилитация» Демона, которого в эпоху Средневековья называли «чертом», «дьяволом», «Сатаной». Мефистофель – «дух, привыкший отрицать». Но его отрицание не доходит до разрушения. Он «творит добро, всему желая зла». Творить – значить создавать. В чем же заключается созидание Мефистофеля?

«Я – части часть, которая была
 Когда-то всем и свет произвела.
 Свет этот – порожденье тьмы ночной
 И отнял место у нее самой.
 Он с ней не сладит, как бы ни хотел.
 Его удел – поверхность твердых тел.
 Он к ним прикован, связан с их судьбой,
 Лишь с помощью их может быть собой,
 И есть надежда, что, когда тела
 Разрушатся, сгорит и он дотла».

Без тьмы не было бы света. Что же касается Мефистофеля, то, его место среди «войска Господня». «И был день, когда пришли сыны Божии предстать пред Господа; между ними пришел и сатана» (Иов. 1:6). Этот фрагмент из книги

Иова во многом перекликается с «Прологом на небе» в «Фаусте», где Мефистофель дает человеку такую характеристику:

«Божок вселенной, человек таков,
 Каким и был он испокон веков.
 Он лучше б жил чуть-чуть, не озари
 Его ты божьей искрой изнутри.
 Он эту искру разумом зовет
 И с этой искрой скот скотом живет».

Главный грех человека - гордыня и спесь:

«...Только спесь
 Людская ваша с самомнением смелым
 Себя считает вместо части целым».

Мирча Элиаде отмечает двойственную роль Мефистофеля: несмотря на то, «что Мефистофель использует каждую возможность, чтобы помешать потоку Жизни, он тем самым стимулирует самое Жизнь. Он борется против Блага, но именно этим, в конце концов, творит Благо. Отрицая Жизнь, он во всем оказывается «коллегой» Бога. И потому Бог, обладающий божественным предвидением, охотно дает Мефистофеля в спутники человеку»²⁰. Мефистофель обладает некой «симпатией». Зло становится привлекательным.

В эстетике Романтизма пересматривается отношение к «прекрасному». Красота утрачивает доминирующее значение. Разрушается античный принцип «калокагатии», сочетания «прекрасного» и «доброе». «Прекрасному» соответствует антипод - «безобразное». Романтизму свойственен феномен «двойничества». С этим связано появление «двойника» главного героя, что наиболее четко проявилось в литературе. И очень часто этот двойник – отрицательный, что наиболее отчетливо проявилось у Гофмана в «Эликсирах сатаны», а также четко прослеживается у Д.Г.Байрона. А начинает формироваться это у Гете. Мефистофелю даны все полномочия в отношении Фауста:

²⁰ Элиаде М. Мефистофель и андрогин // Элиаде М. Азиатская алхимия. М., 1998. С.378.

«... Ты можешь гнать,

Пока он жив, его по всем уступам.

Кто ищет – вынужден блуждать».

Мефистофель – не просто двойник Фауста. После договора они оказываются связанными «кровью». Мефистофель интересно сыграть роль Фауста. Это отражено в IV сцена, где во время прихода студента, Мефистофель облачается в мантию Фауста и дает студенту наставления. Говоря о душе Фауста, стоит вновь вспомнить Платона, который уподобил душе возничему, правящему упряжкой из двух коней. Белый конь связан с добрыми намерениями, черный – с безудержной страстью. Душа древних – целостное единство. Душа Фауста двойственна:

«Но две души живут во мне,

И обе не в ладах друг с другом.

Одна, как страсть любви, пылка

И жадно льнет к земле всецело,

Другая вся за облака

Так и рванулась бы из тела».

Двойственность души – характерная черта романтического героя. Она и порождает смуту. Еще Ф.Шиллер в своей работе «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) писал: «Не бойся смуты во внешнем мире, бойся смуты внутри себя; стремись к единству, но не ищи его в единообразии; стремись к покою, но лишь уравнивая твою деятельность, а не прекращая ее»²¹.

Ф.Шлегель использует термин «душевная борьба». Для романтического героя характерны два вида конфликта: внутренний и внешний, при этом внутренний конфликт порождает внешний. Это хорошо видно на примере сказки Э.Т.А.Гофмана «Золотой горшок», главный герой которой, студент Ансельм, обладающий богатым внутренним миром, противопоставлен бюргерскому мещанству. Он живет в мире грез и фантазий, черпая вдохновение в природе, окружающим он кажется крайне рассеянным. «Лучше всего ему было, когда он

²¹ Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собрание сочинений в 7 т. Т.6. М., 1957. С.400.

мог бродить по лугам и рощам, и как бы оторвавшись от всего, что приковывало его к жалкой жизни, мог находить самого себя в созерцании тех образов, которые поднимались из его внутренней глубины».

Романтический герой наделен богатой интуицией, вследствие чего расширяется ряд ассоциативных представлений. Шумящий куст бузины порождает в его воображении образ золотых змеек. На прогулке, в компании «здравомыслящих» людей, Ансельм восклицает: «”Ах, если бы это были вы, золотые змейки... ах, не здесь ли вы под волнами?” Так восклицал студент Ансельм и сделал при этом сильное движение, как будто хотел броситься из лодки в воду.

— Вы, сударь, взбесились! – закричал гребец и поймал его за борт фрака».

Западные романтики стремятся, по примеру древних греков, восстановить единство человека с природой, вследствие чего обращаются к народной традиции. Возникают образы живых существ, олицетворяющих силы природы. В германской средневековой традиции - это мифические существа: эльфы, феи, гномы, саламандры. В «Фаусте» Гете для заклинания злого духа использует заговор:

«Раздуй свое пламя,
Саламандра!
Разлейся ручьями,
Ундина!
Сильф, облаком взмой!
Инкуб, домовой,
В хозяйственном хламе,
Что нужно, отрой!».

Саламандра, Ундина, Сильфида (Сильф), Домовой - имена духов четырех стихий: Огня, Воды, Воздуха, Земли. Мифические существа принадлежат к сфере «сакрального». Мирча Элиаде, определяя сакральное, ставит вопрос о времени.

Конкретному «историческому» времени противопоставляется «Великое время», иначе говоря «мифологическое»²².

С.Н.Зенкин называет мифических существ «небожественным сакральным». По его мнению, сакральное амбивалентно, его можно определить через оппозицию: «святость» – «скверна» («пустота»)²³. Сакральное мыслится «как особая сверхъестественная или же социальная по своему происхождению сила, подобная энергии тепла или электричества и способная наполнять те или иные места и объекты»²⁴.

Мифические существа сохраняются в памяти людей как представления «коллективного бессознательного», как архетипы. Память о них переходит в легенды и ритуалы. В «Золотом горшке» повествуется о колдовских ритуалах, вызывающих видения, гаданиях, используется сказочная легенда о любви юноши Фосфора к прекрасной лилии. Добро и Зло представлены в образе доброго волшебника Саламандра, известного в обществе как архивариуса Линдгорста, и злой ведьмы. Золотая змейка оказывается дочерью архивариуса Серпентиной. Противостояние доброго волшебника и злой ведьмы – отражение внутренних сомнений Ансельма.

« - Ансельм, сказал князь духов, - не ты, но враждебное начало, стремившееся разрушительно проникнуть в твою душу и раздвоить тебя с самим тобою, виновно в твоём неверии. Ты доказал свою верность, будь свободен и счастлив!».

Сам Гофман с заметной долей иронии относится к своему герою, что порождает цепь смешных ситуаций. Сам о себе Ансельм говорит: «... но не ужасная ли это судьба, что я, сделавшись наконец студентом назло всем чертям, должен все-таки быть и оставаться чучелом гороховым?».

Противостоять реальной жизни, изменить ее полностью романтический герой неспособен. Гофман решает проблему с помощью иной, сказочной реальности. Решив вознаградить своего героя, он поселил, в результате, его в

²² Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С.27.

²³ Зенкин С.Н. Небожественное сакральное: Теория и практика. М., 2012. С.340.

²⁴ Там же, с.65.

сказочном имени Атлантида, где он живет в любви и согласии со своей Серпентиной.

Другой способ решения проблемы видится Гофману в творчестве: «Да разве и блаженство Ансельма есть не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы!» Гофман относится сам к своему герою с заметной долей иронии. Ирония – излюбленный прием романтиков. С.Киркегора, определяя понятие иронии, отмечал, что происходит столкновение одной действительности с другой, «и в этом столкновении заключен глубокий трагизм мировой истории»²⁵.

Другой важнейший вопрос, который встает перед романтиками – вопрос о взаимоотношении человека и судьбы. Особое внимание этой проблеме уделял Ф.Шлегель («Об изучении греческой поэзии») и других, а также в различных «Фрагментах»). Применительно к греческой *Ананке*, он употребляет термин, «слепая судьба». Но противоречие между судьбой и человеком устраняются «видимой божественностью человека»²⁶.

Если мы вспомним историю Средних веков в Западной Европе, то понятие «судьба» там не встречается. После победы христианства 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 иногда выступает Бог-отец, чаще – сам дьявол»²⁷. То есть судьба есть не что иное, как возмездие. Но ответственность за совершенные поступки лежит на самом человеке.

В поэме Байрона «Манфред» главный герой, подобно Фаусту, приходит к выводу, что «древо знания – не древо жизни». Он также призывает духов, олицетворяющих силы природы, в надежде разрешить свои сомнения. Среди этих духов появляется и «дух судьбы». Манфред ищет забвения. Но духи не могут дать

²⁵ Киркегор С. О понятии иронии // Логос. № 4. 1993. С.177.

²⁶ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.1, М., 1983. С.168.

²⁷ Там же, с.281.

ему забвенья. На земле нет ничего из того, что он бы любил или ненавидел. В рассуждениях Манфреда отмечена «двойственность» человека:

«Как царственно-прекрасен мир земной,
 Как величав во всех своих явлениях!
 Лишь мы, что назвались его царями,
 Лишь мы, смешенье праха с божеством,
 Равно и праху чуждые и небу,
 Мрачим своею двойственной природой
 Его чело, спокойное, волнуясь
 То жаждою возвыситься до неба,
 То жалкою привязанностью к праху...».

Подобно душе Фауста, душа Манфреда двойственна. Но, его демон-двойник находится внутри его самого, обрекая героя на страдание, так же, как и духи, которых призывает:

«Но властью чар, мне давших власть над вами,
 Я царь для вас. – Рабы, не забываетесь!
 Бессмертный дух, наследье Прометея,
 Огонь, во мне зажженный так же ярко,
 Могуч и всеобъемлющ, как и ваш,
 Хотя и облачен земною перстью».

Для анализа «демонического» как коллективного бессознательного» метод К.Г.Юнга представляется нам наиболее действенным, а именно, его учение об «Аниме» (Анимусе) и «Тени». К.Г.Юнг, говоря о бессознательном, на примере сновидений показывает, что «дух» «всегда нисходит сверху, а снизу поднимается все мутное и дурное. При таком понимании «дух» означает высшую свободу, парение над глубинами, выход из темницы хтонического»²⁸. К.Г. Юнг сравнивает бессознательное с футляром, в котором «заключено интимно-личностное»²⁹. Чтобы обрести себя, свое собственное «Я», *Самость* – то, что скрывается за

²⁸ Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991, С.110.

²⁹ Там же.

Персоной, человеку предстоит встретиться со своей *Тенью*. Для этого необходимо заглянуть в «зеркало вод»³⁰.

У Манфреда «душевная борьба» проявляется с особой силой. Привязанностей «к праху» у него нет. «Прахом» он зовет людей. Он с юности не был подвержен их слабостям. Творческий огонь Прометея сжигает его, так как творчеству он не нашел применения. Применить его можно лишь в реальной жизни. А это оказывается невозможным вследствие гордыни. «Дьявольская гордыня» в христианском понимании вполне применима к Манфреду. Как и любой романтический герой, он черпает силы в природе:

«... Пустыня. Я с отрадой
Дышал морозной свежестью на льдистых
Вершинах гор, среди нагих гранитов,
Где даже птица гнезд свивать не смеет...».

Он живет подобно христианскому отшельнику. «Пустыня» здесь понимается в значении «пустое место», лишённое людей. Наслаждаясь красотой, он не испытывает любви:

«... Мать Земля!
Ты, юная денница, вы, о горы,
Зачем вы так прекрасны? – Не могу
Я вас любить. – И ты, вселенной око,
На целый мир отверстое с любовью,
Ты не даешь отрады только мне!».

Любовь также не смогла его спасти. Возлюбленная Манфреда – его *Анима* (по терминологии К.Г.Юнга). *Анима*, по Юнгу, «может предстать и как ангел света, как «психопомп», явиться ведущей к высшему смыслу, о чем свидетельствует хотя бы Фауст»³¹. В связи с тем, что каждому полу присущи черты противоположного пола, *Анима* является двойником женского рода для мужчин, *Анимус* – двойником мужского рода для женщин.

³⁰ Там же, с.111.

³¹ Там же, с.118.

О возлюбленной Манфреда, Астарте, известно следующее, со слов Манфреда:

«Она была похожа на меня <...>
 ... Нас сближали одинаковые думы,
 Любовь к уединенью, стремленья
 К таинственным познаниям и жажда
 Объять умом вселенную, весь мир;
 Но ей не чуждо было и другое:
 Участье к людям, слезы и улыбки, –
 Которых я не ведаю, – смиренье, –
 Моей душе не сродное...<...>
 ... недостатки
 Ее натуры были и моими,
 Достоинства лишь ей принадлежали...».

По Юнгу, связь с *Анимой* «является пробой мужества и огненной ордальей для духовных и моральных сил мужчины»³². Античному человеку она виделась либо как богиня, либо как ведьма. Средневековому – как небесная госпожа или церковь. «Десимволизованный мир протестанта привел сначала к нездоровой сентиментальности, а потом к обострению моральных конфликтов...»³³.

Несмотря на свое безразличие ко всему, Манфред не склоняется в сторону зла, которое олицетворяет в поэме Дух Аримана:

«Пусть Ариман воздаст хвалу творцу,
 Кем создан он не ради поклоненья.
 Пусть он склонит главу: мы вместе
 Склоним тогда».

Вследствие душевного раскола Манфред не может примириться с самим собой. Невозможно для него и с примирение с небом. Это наглядно показывает встреча с аббатом. Без примирения с собой невозможно примириться с жизнью,

³² Там же, с.118.

³³ Там же.

но и покориться ей он не может. Манфред покоряется лишь смерти. Духи же над ним не властны.

Романтический герой страдает без смирения и умирает без покаяния. Но от возмездия все равно не уйти. Его наказание – в нем самом. В этом отношении Манфред – типичный романтический герой.

«Бессмертный дух сам суд себе творит
За добрые и злые помышленья...».

У Манфреда нет противостояния Творцу, Богу. Иное дело – Каин, герой одноименной мистерии Байрона. У Каина есть злой двойник (*Тень*) – Люцифер, а также и добрый (*Анима*) – Ада, его жена и сестра.

В «Каине» ставится, пожалуй, самый важный вопрос: кто же является источником Зла? Бог или его противник? Люцифер спрашивает Каина:

«Так кто ж злой дух? Тот, кто лишил вас жизни,
Иль тот, кто вам хотел дать жизнь, и радость,
И знание?».

Адам и Ева вкусили плод от дерева знания, вследствие чего дерево жизни навсегда для них и их потомства потеряно:

«...Дало же древо знанье,
Другое – жизнь дало бы. Жизнь есть благо,
И знание есть благо. Как же может
Быть злом добро?».

Плод от дерева знания – плод смерти. Люди утратили бессмертие. Но Люцифер вещает Каину, что нужно стремиться вкусить от дерева жизни. Это возможно лишь одним способом – сопротивляться. Но кому? Жизни, тем самым стимулируя Жизнь.

Для Байрона, Люцифер и библейский змий, соблаздивший Еву, – не тождественны:

«... Змий был змий, не больше,
Но и не меньше тех, кто соблазнились.
< ... > Разве стал бы

Я принимать подобье смертной твари?»).

Но древо знания не дало знания. Человек узнал лишь то, что он смертен. «Быть может, смерть даст высшее познание...» – такую загадку задает Люцифер Каину. Он переносит его в царство мертвых. Каин приходит к ужасному выводу: человек должен есть, пить, любить, работать, страдать и умереть. Этот удел завещан ему Богом.

Люцифер же внушает ему иное: ничто не может угасить духа. Он создан, чтобы царствовать. Для этого нужно созидать в себе:

«Мир внутренний, чтоб внешнего не видеть:

Сломи в себе земное естество

И приобщись духовному началу!»

Что есть зло? «Зло – лишь путь к добру», – завещал Адам своим сыновьям. Но добро и зло суть сами по себе. Бог благ, потому что он победитель. Если бы победил Люцифер, было бы наоборот:

«Но, если он дает добро, – зовите

Его благим; а если от него

Исходит зло, то изыщите верный

Источник зла, – не говорите: это

Свершил злой дух...».

В эпоху Романтизма происходит «переворачивание» этических представлений, наряду с эстетическими. Добро в лице Бога утрачивает свою привлекательность. Обретает привлекательность противник Бога, в данном случае – Люцифер. Прослеживается линия, намеченная еще Д.Мильтоном в «Потерянном рае». Зло становится привлекательным.

В эпоху Романтизма стираются грани между искусством, религией, философией. И «демоническое» начало становится связующим звеном.

Гете использует термины «демон», «демоническое»³⁴. Его понимание «демонического» восходит к античности – к Платону и Аристотелю. Демоны – посредники между людьми и высшими богами. В книге Эккермана «Разговоры с

³⁴ См.: Гете И.В. Поэзия и правда. Из моей жизни // Гете И.В. Собр. соч. в 10-ти т. Т.3. М.,1976.

Гете» приводится следующее: «Демоническое – позитивно. Поэтому Мефистофель, как чисто отрицательный персонаж, лишен демонического»³⁵. Этой фразой, брошенной в разговоре с Эккерманом, Гете, подчеркивает «демоничность», «двойственность» Фауста. Именно эта идея содержится в фильме А.Сокурова «Фауст» (2007). По мнению Н.А.Хренова, «носителем демонического здесь предстает не Мефистофель, а сам Фауст»³⁶. Мефистофель – демон по природе своей, Фауст – носитель «демонического».

Сам Гете утверждал: «Чем выше человек – тем больше он находится под влиянием демонов»³⁷. Демоническими личностями, по его мнению, являются Наполеон, Петр I, Фридрих Великий. Нельзя не согласиться с Н.В.Скородумом, что демоническое, в понимании Гете, относится к сфере «бессознательного», что «это такой же рабочий термин, как либидо или сизигийная пара «анимус – анима» в психологии К.Г.Юнга»³⁸.

«Демоническое», у Гете, - и Мефистофель, и Фауст. Фауст спускается в преисподнюю, чтобы посетить *Матерей*, богинь подземного мира. По мнению С.Н.Зенкина, *Матери* - «если не хтонические богини, то во всяком случае абиссальные, богини бездны»³⁹. Соприкоснувшись с хтонической бездной, Фауст сам становится демоном, который несет энергию смерти. Ведь именно Фауст становится виновником смерти Маргариты.

В творении Д.Г.Байрона «душевная борьба» Каина наглядно проиллюстрирована в 1-й сцене III акта, где условно сталкиваются *Тень* и *Анима*. Ада, его *Анима*, указывает на то, что виной его мыслей является злой дух, показавший ему «царство смерти», что пора перестать оплакивать «век Эдема» и что можно создать новый Эдем. Каин же считает, что он не должен страдать за тот грех, который не совершал.

³⁵ Цит. по: Скородум Н.В. Гете и Шопенгауэр о природе демонического начала // Мистико-эзотерические движения в теории и практике. История. Психология. Философия: Сб. материалов Второй международной научной конференции / Под ред. С.В.Пахомова. СПб., 2009. С.257.

³⁶ Хренов Н.А. Искусство как творчество культуры: архетипы святости и демонизма на российском экране эпохи глобализации // Ярославский педагогический вестник. 2013. -№1. Том I (Гуманитарные науки). С.237.

³⁷ Цит. по: Скородум Н.В. Указ. соч. С.257.

³⁸ Там же, с.264.

³⁹ Зенкин С.Н. Указ.соч. С.309.

По мнению К.Г.Юнга, «не только «теневою» сторону нашей личности мы не замечаем, игнорируем и подавляем. Мы проделываем то же самое и с нашими положительными качествами»⁴⁰. Кульминацией внутренней борьбы Каина является жертвоприношение, когда его жертвенник опрокинут, а жертва Авеля принята. Каин принес плоды от земли, а Авель первенцев от стад. Каин говорит, что кровавая жертва более угодна богу. Он хочет опрокинуть жертвенник Авеля, но Авель становится поперек дороги. Он говорит, что Бог ему дороже жизни.

«Так пусть она и будет жертвой богу!

Он любит кровь»,– отвечает Каин, убивая брата.

Тень (Люцифер) одерживает победу над *Анимой*. Но Каин совершил преступление. Его прокликает мать, его изгоняет семья.

Удел романтического героя в реальной жизни – либо изгнание, либо смерть. Он словно испытывает свою жизнь, судьбу на прочность. Все это получило дальнейшее развитие в творчестве «русского Байрона» – М.Ю.Лермонтова.

1.2. Феномен «демонического» в культуре неоромантизма

В художественной культуре Серебряного века пересматривается понятие «демонического». В этом сильно влияние Ф.Ницше. По его мнению, «у всех продуктивных людей именно инстинкт и представляет творчески-утвердительную силу»⁴¹. У Сократа, по мнению Ницше, «инстинкт становится критиком, а сознание творцом»⁴².

Ницше оказал огромное влияние на творчество М.А.Врубеля. Более подробно это освещено в работе Н.М.Домахиной «Эстетика демонического в

⁴⁰ Юнг К.Г. Указ. соч. С. 59.

⁴¹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм / Пер. с нем. Г.А.Рачинского // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т.1. М., 1990. С. 108.

⁴² Там же.

русской художественной культуре XIX – начала XX веков»⁴³. Н.И.Забела-Врубель, жена Врубеля, писала Н.Римскому-Корсакову. «Демон у него какой-то ницшеанец»⁴⁴. Образу Демона близок образ Пророка, которого изобразил Врубель. Ф.Ницше определил творческого деятеля как человека, который «сам завоёвывает себе свою культуру и принуждает богов вступить с ним в союз, ибо в своей самоприобретённой мудрости он держит в руке их существование и пределы»⁴⁵. Свои эстетические взгляды Ницше выразил в трактате «Рождение трагедии из духа музыки» (1871). Искусство, в представлении Ницше, - синтез двух противоборствующих начал: аполлонического и дионисийского. Аполлон - бог света, Солнца, гармонии, искусства в целом. Дионис - бог вина, веселья, эйфории. У древних греков, Аполлон является и богом музыки, недаром его атрибутом служит лира. Ницше наделяет этим свойством Диониса. Аполлон - бог пластических образов, он олицетворяет форму, меру, гармонию. Дионис – связан с непластическим искусством – искусством музыки. Взгляды Ницше базируются на учении А.Шопенгауэра, что видимый мир объят «покрывалом Майи». Мир есть иллюзия, сон. Аполлон, создатель образов, вещает их через сон. Но стоит человеку усомниться в формах познания явлений, покрывало Майи рвется, и природа празднует «праздник примирения со своим блудным сыном – человеком»⁴⁶. Человек сливается с «Первоединым» в пляске Диониса. Это состояние подобно состоянию опьянения, экстаза. Аполлонический художник является проводником божественного. Дионисийский художник сливается с «Первохудожником» мира. Противопоставленный этим состояниям художник является лишь «подражателем». Эталон творчества, для Ницше, - греческая трагедия. В ней, считает Ницше, художник является одновременно «художником опьянения и сна... в дионисическом опьянении и мистическом самоотчуждении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, падает он, и вот аполлоническим воздействием сна ему открывается его собственное

⁴³ Домахина Н.М. Эстетика демонического в русской художественной культуре XIX – начала XX веков: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / Домахина Надежда Михайловна. СПб., 2007.

⁴⁴ Цит. по: Коган Д.З. Указ.соч. С.318.

⁴⁵ Ницше Ф. Указ. соч. С.90.

⁴⁶ Там же, с.92

состояние, т.е. единство с внутренней первоосновой мира в символическом подобии сновидения»⁴⁷.

Воззрения Ф.Ницше также простираются «по ту сторону добра и зла». Греческий бог Аполлон связан у него с *principium individuationis*, это божество, «в жестах и взорах которого с нами говорит вся великая радость и мудрость «иллюзии», вместе со всей её красотой»⁴⁸. Но особое место в его учении занимает миф о Дионисе.

Относительно происхождения Диониса существует много различных мифов, но во всех мифах этот бог «дважды рожденный». Остановимся на некоторых из них. Дионис был сыном Зевса и Семелы, дочери фиванского царя Кадма. Это бог смерти и возрождения. Дионис рождается из смерти своей матери: Зевс явился перед Семелой во всем блеске огня и молний, та сгорела, преждевременно родив шестимесячного Диониса. Гермес зашил Диониса в бедро Зевса. Через три месяца Дионис вновь появился на свет⁴⁹. То есть, это наполовину человек, впоследствии ставший бессмертным богом.

Согласно другой версии, по приказу Геры титаны утащили Диониса и разорвали его на куски. Его бабка Рея собрала тело из кусков и вернула его к жизни⁵⁰. По просьбе Зевса Гермес превратил Диониса в козла и отдал на воспитание нимфам – Макриде, Эрато, Нисе, Бромии и Вакхе, живущим на геликонской горе Ниса. Позже Дионис попал на небо, Гера признала в нем сына Зевса, но наслала на него безумие. Другое объяснение одержимости – вино, которое изобрел Дионис. Отсюда вечные спутники Диониса – вакханки и сатиры.

Дионис почитается так же, как Загрей⁵¹, которого Персефона зачала от Зевса. Титаны разорвали его на куски, но Афине удалось спасти его сердце. Она вдохнула в него жизнь. Так он обрел бессмертие.

Ницше ссылается на ту версию мифа, где Дионис почитается как Загрей. Это раздробление, «представляющее дионисическое страдание по существу,

⁴⁷ Там же, с.63.

⁴⁸ Там же, с.61.

⁴⁹ См.: Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М., 1992. С. 39.

⁵⁰ Там же, с.73.

⁵¹ Там же, с.86.

подобно превращению в воздух, воду, землю и огонь, что, следовательно, мы должны рассматривать состояние индивидуации как источник и первооснову всякого страдания, как нечто само по себе достойное осуждения. Из улыбки этого Диониса возникли олимпийские боги, из слёз его — люди»⁵². От Диониса ведет свое происхождение греческий театр. Хор трагедии рождается из ритуального плача по Дионису. Возрождение Диониса означает конец индивидуации, а мистериальное учение трагедии — «основное познание о единстве всего существующего, взгляд на индивидуацию как изначальную причину зла, а искусство — как радостную надежду на возможность разрушения заклęcia индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства»⁵³.

Таких богов, как Дионис, принято называть хтоническими (от греч. — «земля, почва»). Они связаны с культом земли, символизируют собой зерно, опущенное в землю. Недаром, в некоторых версиях мифа матерью Диониса является Персефона, дочь Деметры, богини плодородия, и жена Аида, бога подземного царства. Аналогии Диониса можно встретить в мифах других народов⁵⁴. Ярчайший пример тому — Озирис, бог возрождения и царь загробного мира в древнем Египте. Он был убит своим братом Сетом, который хотел править вместо него, изрезан на 14 частей. Его части тела были разбросаны по всему Египту. Их собирает и оплакивает его Исида, его сестра и жена. В результате бог Ра сжалился, послал бога Анубиса забальзамировать Озириса, а сын Осириса Гор вернул его к жизни, дав ему проглотить свое око.

Мистерии древности являются одним из источников возникновения христианства. Теософ Р.Штейнер посвятил этому свою работу «Мистерии древности и христианство»⁵⁵. История рождения Иисуса Христа напоминает миф о Дионисе. Он был сыном Бога и земной женщины. Крест, на котором был распят Иисус, есть древний символ четырех стихий: огня, воды, воздуха и земли. Смерть Иисуса на кресте символизирует распад на части, развеществление, растворение. За ним следует воскресение, «в образе страдающего и на дереве распятого

⁵² Ницше Ф. Указ. соч. С.94.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Иванов В.И. Дионис и прадиониссийство. Спб., 1994.

⁵⁵ Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. М., 1990.

мирового Христа опять открылся древний Дионис, древнее мировое Древо Жизни»⁵⁶. История Христа напоминает историю Диониса, а его страдания – страдания Диониса и трагических героев, спрятавшихся за его маской (маска – необходимый атрибут греческого театра), и наконец, врубелевского «Демона». Христос и Демон – лишь маски Диониса.

Красота, в понимании Ф.Ницше, находится «по ту сторону добра и зла». К ней неприменима христианская мораль. Выходят на первый план «иные» боги – Аполлон и Дионис.

В.Иванов, развивая положения Ницше о дионисийском и апполоническом началах, определяет Аполлона, как бога «строя и меры, порядка и гармонии»⁵⁷, Диониса представляет как бога «неудержной скорби и неудержного веселья, варварским богом темных переживаний и неустроенных движений души»⁵⁸.

«Дионисийское» близко «демоническому». Недаром бог Дионис имеет демоническую природу. Связь Диониса с Персефоной также роднит его с демонами, указывает на связь с загробным миром. Участников шествий Диониса и называли «демонами винных выжимок»⁵⁹, что означало виноградарей, вымазавшихся красным осадком виноградного сока. Они уподоблялись Титанам, растерзавшим Диониса.

В переосмысление понятия «демоническое» внес огромный вклад М.А.Врубель, чье творчество оказало творчество Врубеля на поэтов-символистов – Брюсова, Белого, Блока, Бальмонта. Это связано с образом Демона и его трактовкой самим Врубелем. Для Врубеля Демон значит «душа» и олицетворяет собой «вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни, и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе».⁶⁰

Из «падшего ангела» Демон превращается в «страдающего Диониса». Демон – есть некая внутренняя сила, инстинкт, «двойник» художника.

⁵⁶ Иванов В.И. Религия Диониса // Вопросы жизни. № 7. С.143.

⁵⁷ Там же, с.126.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Иванов В.И. Религия Диониса // Вопросы жизни. № 6. С.203.

⁶⁰ Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике С.304.

В эпоху Серебряного века, как и в Романтизме, стирается граница между искусством, философией и религией. «Демоническое» выступает неким связующим звеном.

1.3. «Демоническое» в свете русской теургической эстетики

Дионисическое искусство, по мнению Ницше, хочет убедить нас в вечной радости существования, но «свирепое жало этих мук пронзает нас в то самое мгновение, когда мы как бы слились в одно с безмерной изначальной радостью бытия и почувствовали в дионисическом восторге неразрушимость и вечность этой радости»⁶¹.

Как отметил Н.А.Бердяев, язычество не было только радостью, оно было также ужасом и смертельным испугом перед демонами и таинственными силами природы. «Умирают боги природы, Великий Пан уходит в глубину природы и остается надолго в пленении, заточении. Нужно было оттолкнуться от природы, победить в себе язычество. Нужно было освободиться от демонолатрии, от власти демонов природы, которые терзали древний мир и внушали ужас»⁶².

Человек, по мнению Бердяева, есть Божье творение. Миф об Адаме – миф о падении человека. Падший человек утратил свой образ и смешался с низшей природой. Ему необходимо обрести свой первичный образ и возвыситься. Ф.Ницше мечтал о сверхчеловеке, то есть хотел смешать образ человека с образом Бога. Античный же миф, раскрывающий духовный феномен - миф арийского происхождения, миф о Прометее. Прометей освобождает человека не от Бога, а от «богов природы»⁶³. Прометеевское начало в человеке есть вечное начало, с помощью которого человек поднимается к Богу. «Это был путь,

⁶¹ Ницше Ф. Указ. соч. С.122.

⁶² Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М., 1994. С.148.

⁶³ Там же, с.151.

которым шел древний человек к христианству, к явлению Нового Адама»⁶⁴. Сила, способная победить демонов, считает Бердяев, природы коренится в христианстве. Внутри христианства живет упование на новый период в отношении человека к природе, «когда человек вновь обратится к внутренней жизни природы, вновь увидит божественный космос, но соединит это с духовной властью над природой и ее стихиями, т.е. утвердит свое царственное положение в мире»⁶⁵.

Но христианская мораль, считает Бердяев, перестала быть творческой, ей «чужд дух Прометея»⁶⁶. Она во многом, остается ветхозаветным законом, обличающим грех, остается религией «послушания», а не религией любви. Путь к творчеству возможен лишь через жертву. Жертвенность предполагает «силу духа и исключает слабость духа»⁶⁷. Эту жертву совершает художник-теург. Теургия есть действие человека совместно с Богом. Теургия – «искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее»⁶⁸.

«Теургия» (др. греч. - «священнодействие», «жертвоприношение») – термин, известный еще у неоплатоников. В неоплатонизме мир представлен как эманация Единого. Ум (Нус) является эманацией от Единого. Нус, в свою очередь, эманурует Душу мира (Психе). Плотин понимал теургию как воссоединение с Божественным. На рубеже XIX – XX веков термин «теургия» использовался русскими философами – Вл.Соловьевым, Н.Бердяевым, П.Флоренским, С.Булгаковым. Переосмысливается само понятие «красоты». По мнению В.В.Бычкова, теургическая эстетика есть «специфически русское явление»⁶⁹. Она берет свое начало в первой четверти XIX века, когда «возникли робкие попытки отдельных мыслителей восстановить мосты с отечественной религиозной эстетикой Средневековья и создать на ее основе нечто новое»⁷⁰.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же, с.149.

⁶⁶ Бердяев Н.А. Смысл творчества. // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. – В 2-х т. Т.1. М., 1994. С.241.

⁶⁷ Там же, с.247.

⁶⁸ Там же, с.236.

⁶⁹ Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С.9.

⁷⁰ Там же, с.7.

В.С.Соловьев выразил свои взгляды в работах «Красота в природе», «Общий смысл искусства». Его интересуют связи этики и эстетики. Как связаны между собой добро и красота? Нуждаются ли добро и истина в эстетическом воплощении? Существование нравственного начала в мире предполагает его связь с миром материи. Если добро не нуждается в красоте, то будет ли оно полным? Красота же не есть свойство материального мира. Она призвана просветлить материальный мир, в том числе и недобрую его часть. Человек же, с его разумным началом, может воздействовать на природу со стороны идеального начала.

Совершенная красота, по Вл.Соловьеву, есть не только отражение от материи, а ее действительное присутствие в материи. Она предполагает связь между внутренним и внешним, духовным и вещественным. Она объединяет в себе два качества: 1) материализацию духовной сущности; 2) всецелое одухотворение материального явления. Абстрактный дух не способен творить, не способно творить и бездушное, не способное к одухотворению вещество. Красота действует вне человеческого мира, сама же природа равнодушна к красоте.

Для превращения физической красоты в духовную необходимы «три силы»: 1)объективация внутренних определений и качеств живой идею, «которые не могут быть выражены природой»⁷¹; 2)одухотворение природной красоты и; 3)увековечение ее индивидуальных проявлений.

Искусство есть вдохновенное пророчество, которое рождается из той связи, которая была между искусством и религией. Окончательная задача искусства – одухотворить, «пресуществить нашу действительную жизнь»⁷².

С.Н.Булгаков в своем труде «Свет невечерний» поясняет, что красота «первее искусства»⁷³. Красота есть созданный богом космос. Преобразовательная деятельность человека по отношению к природе, согласно Булгакову, есть хозяйство. Так человек творит культуру. Творчество требует двух условий: 1) замысла и свободы изваяния; 2) мощи и свободы исполнения. Но творческим

⁷¹Соловьев В.С. Сочинения в 2-т т. Т. 2. М., 1990. С.398

⁷² Там же, с.404.

⁷³Булгаков С.Н.Свет невечерний. М., 1994. С.318

началом человек творит не образ, а подобие. Простым хозяйственным трудовым днем нельзя творить новую жизнь.

Искусство, считает С.Булгаков, иерархически стоит выше хозяйства. Оно находится на грани двух миров: «здешнего» и «нездешнего». Именно искусство являет «нездешнюю» красоту земному миру. Искусство не владеет красотой. Искусство с помощью набора художественных символов ищет «ключ» к понимаю, к постижению красоты. Искусство – лишь путь к обретению красоты. «Поэтому оно само есть тоже лишь символ, зов, обетование, величавый жест, однако — увы! — упadaющий в бессилии»⁷⁴, так как искусство сознает свои границы. Трагедия хозяйства – в порабощенности, в будничности, прозаичности. Трагедия искусства – в открывающейся красоте мира и, одновременно, его безобразии. Искусство не спасает, оно лишь утешает. При этом искусство хочет стать «не утешающим только, а действенным, не символическим, а преображающим»⁷⁵.

С.Н.Булгаков переосмысливает положения Вл.Соловьева, который в основе учения о теургии поставил тезис Ф.М.Достоевского «Красота спасет мир». «Этим как будто только словесным определением задач искусства, как теургических, Соловьев много повредил отчетливому пониманию сущности самого вопроса, ее затемнив и даже извратив (и притом вопреки своему же собственному мировоззрению). Он направил духовные поиски на неверные пути, и теперь надо снова возвратить их к исходному пункту и прежде всего поставить принципиальный вопрос: можно ли говорить в применении к *человеческому* творчеству о теургии, θεοῦ ἐργον, о богодействе»⁷⁶? Теургия есть действие Бога. Деятельность человека отец Сергей Булгаков называет «антропоургией», которая является и софиургийной. Первое есть божественное нисхождение, излияние божественной Благодати на человека. Второе – человеческое восхождение. Областью теургии является религиозный культ, хотя эта область и не единственная. Бог дает человеку теургическую власть, она не может быть взята

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Там же, с.320.

⁷⁶ Там же.

самовольно или потугами личного творчества, а потому «теургия, как задача для человеческого усилия, невозможна и есть недоразумение или богоборство»⁷⁷. Христианская теургия и есть основа всякого духовного достижения в мире. Теургия есть «*божественная основа всякой софиургии*»⁷⁸. Ее ничто не может заменить и сравниться с ней. Иное космически-человеческое таинство есть антихристова «черная месса»⁷⁹.

Отц. Сергей Булгаков уподобил теургию церковному таинству. Здесь действует не лицо, а сан: «Подобно тому как трагическая маска своей ритуальной личиной закрывает индивидуальное лицо актера, а котурн изменяет его фигуру, так и в богослужебном обряде священными одеждами, установленными возгласиями и действиями, как бы устраняется индивидуальность священнослужителя...»⁸⁰. В теургическом акте, как и в таинстве, есть реальное присутствие Бога, что составляет «трансцендентный» элемент, «который сочетается с космической стихией и человеческим естеством»⁸¹. Человеческая энергия здесь заключена в женственном самоотдании души Богу. Жрец и жертва здесь неразрывны и тождественны, жрец становится жертвой. Область теургии не ограничивается одним священнодействием. Всякое служение, совершаемое под воздействием Божественной благодати, становится теургическим. Врач, лечащий научными средствами, но с молитвой, в некоторой степени, становится теургом. В связи с этим, особую важность приобретает пророческое движение. Пророк ощущает в словах и делах не свою волю, а Божью. Но при этом ему присуще напряжение индивидуальной энергии. Поэтому любое пророческое движение есть личное дерзновение и почин, так как пророк имеет индивидуальный лик. Но, совершение чуда под воздействием Божьей воли, предполагает некое смирение и преданность этой воли.

Религиозный культ есть колыбель культуры. Между искусством и культом существует тесная связь. Но искусство не может оставаться внутри храмовой

⁷⁷ Булгаков С.Н. Указ. соч. С.321.

⁷⁸ Там же (курсив автора).

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же, с.325-326.

⁸¹ Там же, с.322.

ограды, так как, посвящая себя религии, оно выполняет лишь служебную роль, а отношение к нему становится утилитарным, «хотя и в самом высшем смысле»⁸².

«Культура», по Булгакову, есть область всякой «секуляризации». В эпоху «культуры» область культа не получает художественного обогащения и новых знаний. Но, из всех «секуляризованных» обломков культа, искусство хранит память о религиозных корнях. Обособившись от культа, искусство пошло своим путем. Искусство, при выборе объекта, обладает «высшей свободой безгрешности, находится по ту сторону добра и зла»⁸³. К искусству не применимы этические масштабы: мораль поднимает свой голос там, где кончается искусство. «Поэтому истинное искусство обладает привилегией не бояться обнаженности и вообще не знает порнографии, т. е. преднамеренного смакования порока, и, наоборот, самая искусная порнография остается вне искусства»⁸⁴. Эпохи культурного подъема характерен примат не этики, а эстетики. Многие положения С.Н.Булгакова близки философии Ф.Ницше, с той разницей, что первый мыслит христианскими категориями.

Символическое искусство, по С.Н.Булгакову, не разрывает связь двух миров, оно прозревает эту связь, которая есть «мост от низшей реальности к высшей»⁸⁵. Помимо эстетической, у искусства есть и другие задачи. Оно верит в спасительную силу Красоты. Искусство являет Красоту, но оно не способно дать ей жизнь. Оно остается «отлученным от Красоты, как философия от истины»⁸⁶. Искусство стремится с помощью «синтеза», то есть объединения художественных средств разных искусств, достигнуть единства, как это происходит у Р.Вагнера. Но это ложный путь, искусство подменяется магией, колдовством. Формулировка «Красота спасет мир» не означает, что мир спасет искусство. Оно лишь причастно в Красоте. Перед лицом Красоты и само искусство может предстать эстетическим мещанством, «красивостью». Если на пути художника возникает такой «соблазн

⁸² Там же, с.327.

⁸³ Там же, с.328

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Там же, с.330.

⁸⁶ Там же, с.331.

искусством», то он должен принести себя в жертву. В таком случае наступает «кризис искусства».

Свободное, автономное искусство признает одну задачу – служение Красоте. На первый план выходит работа над формой, «которая иногда варварски пренебрегалась ради содержания»⁸⁷. Не искусство творит красоту, а художник не есть бог. Искусство не создает, оно лишь «являет» красоту, освобождая его от закрывающего ее безобразия. Таким образом, оно становится зеркалом, творя символы высшей реальности. «Благодаря своей связи с Космосом, реальность коего и есть Красота, искусство становится символическим»⁸⁸. Тем не менее, искусство должно оставаться искусством, ибо, «только будучи самим собой, является оно вестью горнего мира, обетованием Красоты»⁸⁹. По мнению, В.В.Бычкова, выше «уже и нельзя более поднять планку искусства»⁹⁰.

Вслед за С.Булгаковым, Н.Бердяев считает, что Космос и есть «красота как сущее»⁹¹. Путь к красоте – путь религиозно-творческий. Искусство может быть искуплением греха. В искусстве повторяется «Голгофская жертва»⁹². Границы творчества простираются дальше язычества и христианства. «Языческое искусство – классическое и имманентное. Христианское искусство – романтическое и трансцендентное»⁹³. В языческом искусстве идеал совершенства «посюсторонний», небо замкнуто над ним, за небом ничего нет. Христианское искусство раскрывает «запредельное». Но христианство верит лишь в то, что вечная красота возможна лишь в ином мире. В творческом художественном акте побеждается «тьма», она «преображается в красоту»⁹⁴. Ярчайший пример – Леонардо да Винчи, его «демоническая тьма» «сгорела в творческом акте, и он перешел к красоте»⁹⁵.

⁸⁷ Там же, с.329.

⁸⁸ Там же, с.330.

⁸⁹ Там же, с.334.

⁹⁰ Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С.291.

⁹¹ Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. – В 2-х т. Т.1. М., 1994. С.235.

⁹² Там же, с.227.

⁹³ Там же, с.219.

⁹⁴ Там же, с.227.

⁹⁵ Бердяев Н.А. Указ. соч. С.227.

В Богочеловечестве, согласно Н.Бердяеву, открывается воля Божья. Но воля человека должна открыться самим человеком. Абсолютный человек – сыновний Богу, Христос. Он восстанавливает подорванные силы человека. «Мир творится не только в Боге Отце, но и в Боге Сыне»⁹⁶. Космический смысл явления «Нового Адама» не раскрыт христианством. И потому задача человека и мира понимается как «возврат в лоно Бога Отца, к первоначальному состоянию»⁹⁷.

Творчество, считает Н.Бердяев, есть путь к свободе. Оно неотрывно от свободы. Свобода означает освобождение духа от «рабства природы», «космического прельщения». «Свободен дух человека лишь настолько, насколько он сверхприроден, выходит из порядка природы, трансцендентен ему»⁹⁸.

Согласно Н.Бердяеву, существуют формы рабства человека у природы, на которые он не дает сознательного согласия. Бердяев называет это «космическим прельщением». Таково насилие природной необходимости «над человеком», «вне его» и «внутри его»⁹⁹. Человек пытается противостоять этой власти с помощью техники. Но техника являет собой новую природу, пусть и созданную человеком. «Космическое прельщение», согласно Бердяеву, имеет разнообразные формы: эротико-сексуальное (в литературе его представителями являются Розанов, Лоуренс), национально-народное (мистика народничества), теллургическое (возврат к земле, расизм), коллективно-социальное (мистика коллективизма, коммунизм).

Дионисизм – космическое прельщение в различных формах: «Это есть жажда слияния с материнским космическим лоном, с матерью-землей, с безликой стихией, освобождающей от боли и ограниченности личного существования, или с безликим коллективизмом - национальным или социальным, преодолевающим раздельное, индивидуальное существование»¹⁰⁰. Космическое прельщение, в данном случае, означает экстатический выход за пределы существования, в

⁹⁶ Там же, с.145.

⁹⁷ Там же, с.146.

⁹⁸ Там же, с.151-152.

⁹⁹ Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека. М., 2010. С.111.

¹⁰⁰ Там же, с.112-113.

космическую стихию, приобщение к «первостихии». На этом основаны оргиастические культы. Но это есть порабощение человека космосом, природой.

Природа, по Бердяеву, представляет собой органическую иерархию живых существ. Человек есть царственная, высшая ступень иерархии – микрокосм. Падение человека влечет за собой падение всей природы. «Камни, растения и животные овладевают человеком и как бы мстят ему за собственную неволю»¹⁰¹. Более всего ответственен человек и менее всего камни. «Царь ответственнее, чем последний из его подданных»¹⁰². Падение человека есть потеря царственной свободы, зависимость от низших иерархий. Чтобы вернуть себе царственное положение в мире, человек должен отречься от соблазнов «мира сего», мира природной необходимости, который пал вместе с человеком. Пал не отдельный человек, а «все-человек, Перво-Адам»¹⁰³, и подняться может не отдельный человек, а «все-человек».

В античной трагедии человек также подвластен судьбе, року. Через дионисическую трагедию, через трагическое страдание человек пытается выйти из «подвластности роковым природным стихиям»¹⁰⁴. Героя ждет гибель. Античный титанизм не смог разрешить проблему «человеческой судьбы». Христианский подвижник, святой, достигает победы над роком, природой. «Трагический герой идет к гибели. Христианский святой идет к воскресению»¹⁰⁵. Дионисическое начало и есть та стихия, без которой человек не имеет истоков жизни. Дионисическая религия есть религия «безличного спасения»¹⁰⁶. Происходит «растерзание» личности, и ее катарсис через страдание. Личность зарождается в аполлоновской религии. Красота формы связана с аполлоническим началом. Космос есть красота, потому что в нем сочетаются «дионисическая стихия с аполлонической формой»¹⁰⁷. Окончательное раскрытие человеческой личности возможно лишь в христианстве.

¹⁰¹ Бердяев Н.А. Смысл творчества. С.90.

¹⁰² Там же, с.89.

¹⁰³ Там же, с.90.

¹⁰⁴ Бердяев Н.А. Философия свободного духа. С.151.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Там же, с.152.

¹⁰⁷ Там же.

Человек, согласно Бердяеву, не только выше всех природных иерархий, он выше ангелов. Ангелы – лишь «оправа Божьей славы»¹⁰⁸. «Природа ангелов – статическая. Человек – динамичен»¹⁰⁹. Лишь человек обладает творческой динамической силой. Чтобы творить он должен освободиться от силы «природной необходимости», от «соблазнов», от «тьмы». Человек находится во тьме. Доказательство тому – солнечный свет: «Великий знак унижения человека виден в том, что человек свет получает от солнца и что жизнь его вращается вокруг солнца.... Человек пал, и солнце ушло из него»¹¹⁰.

Апокалипсический образ Жены Облеченной в Солнце есть «образ возвращения Солнца внутрь человека»¹¹¹. Но Солнце возвращается внутрь человека лишь через воплощение в мир «Абсолютного Человека – Логоса». Человек должен творить совместно с Богом, поэтому истинное творчество всегда теургично. В теургии «творчество красоты в искусстве соединяется с творчеством красоты в природе»¹¹².

Чтобы узреть красоту, нужно, прежде всего, открыться ей. Для этого нужно обладать некой сверхчувственной интуицией. Нельзя не согласиться с Н.А.Хреновым, который считает, что русская теургическая эстетика возрождала «сверхчувственную стихию»¹¹³.

Эпоха начала XX века, по мнению Н.Бердяева, самая «невоплощенная и незаконченная» в ней «дух музыки господствует над духом пластики»¹¹⁴. Великая культура создает красоту в пластике. Такой была греко-латинская культуры. Германский дух музыки пророчествует о культуре. Таки пророком был Бетховен. Но музыка перестала быть пророчеством, стала развлечением буржуазии, архитектура погибла, скульптура стала «нескульптурной». Музыка, в лице Скрябина, пророчествует о новой мировой эпохе. «Пророческое будущее не принадлежит ни германскому духу музыки, ни латинскому духу пластики, а лишь

¹⁰⁸ Бердяев Н.А. Смысл творчества. С.91.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Там же, с.95.

¹¹¹ Там же.

¹¹² Там же, с.238.

¹¹³ Хренов Н.А. История искусства как научная дисциплина: некоторые суждения об ее актуальном состоянии и методологических перспективах // Искусствознание. № 1. 2011. С.67.

¹¹⁴ Бердяев Н.А. Смысл творчества. С.238.

синтетическому теургическому искусству,... переходящему за пределы культуры к новому бытию»¹¹⁵. И таким этапом в искусстве может быть «славянско-русское возрождение»¹¹⁶.

* * *

В эпоху Серебряного века наиболее ярким воплощением «демонического» явились «Демоны» М.А.Врубеля. Но само понятие «демонического» гораздо шире, оно объединяет философские, этические, эстетические, сакральные аспекты. «Демоническое» коренится в глубинах человеческой природы. Оно есть перво-религия, оно присутствовало в душе человека задолго до того, как он сам начал себя осознавать. У человека, еще на ранней стадии развития, был некий «двойник». Связано это еще с анимизмом, тотемизмом. Этот «двойник» осознавался как некое «божество». Это свойственно всем древним религиям. Именно из религии рождается искусство: из заклинаний божеств – гимны, песни, из охотничьих упражнений – танец. Искусство пластических образов не всегда отражало действительность. Многие произведения наскальной живописи (например, изображения в пещере Альтамира, Испания) представляют картины, увиденные во время транса, либо шаманского ритуала. Например, можно увидеть сцену превращения человека в животного. «Двойник» не обязательно был человеком, но он мог войти в тело человека и выйти. Он мог, как подарить жизнь, так и отнять ее.

В культуре Древней Греции, на которой основана европейская культура, почитались некие даймоны (демоны). Даймоны почитались как посредники между людьми и богами. «Даймон» есть «душа» и является спутником человека при жизни. Он же провожает душу смертного в Аид. Таков «демон Сократа». С возникновением монотеистических религий, будь то иудаизм или христианство, демоны объявляются «скверной», «нечистой силой». Бог-Личность символизирует Добро, остальные боги – Зло. При этом они не перестают быть некой сакральной силой, которая ведет к «раздвоению» человека. В христианской

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ Там же.

средневековой Европе подобные божества объявлялись бесами. С людьми, одержимыми бесами боролась «святая» инквизиция. Народная же традиция сохраняла их в памяти, будь то предания или ритуалы. Они сохраняли в образах «коллективного бессознательного» как архетипы. Затем рождались легенды. Легенда о докторе Фаусте – одна из таких легенд. Именно Фауст, с его «двойственной» душой, становится предтечей романтиков.

Романтическая душа «двойственна». Она имеет своего сакрального «двойника». Этот двойник есть «иное» божество, которой находится в оппозиции христианскому Богу. Романтики не могут до конца побелить христианский «комплекс вины». Противник Бога привлекателен, следовательно, становится привлекательным зло, так злом, с точки зрения христианства, является то, что стоит в оппозиции Богу, который есть Добро.

В античной традиции, благодаря даймонам возможны прорицательство и различные виды искусств. Демон – творческая сила художника. В христианской традиции, эта сила дается Богом. В Романтической традиции, она дается «двойником», следовательно, не христианским Богом. Эта сила смертоносна, так как демоны связаны с подземным миром: с Аидом – в античной традиции, с Адом – в христианстве. Романтический герой заканчивает свою жизнь трагически, а, если остается в живых, то становится носителем этой силы, как Каин у Д.Г.Байрона.

Демоническая энергетика – некая сакральная сила. Она, как правило, амбивалентна. С одной стороны, она может подарить творческое озарение, с другой – погубить безвозвратно, так как эта энергия смертоносна. Ведь демоны – хтонические божества. В то же время, демоны выполняют функцию возмездия, присваивая себе этим полномочия Бога.

Отношение к «демоническому» пересматривается в эпоху Серебряного века. Сильное влияние оказали взгляды Ф.Ницше, который ввел новые эстетические категории: аполлоническое и дионисийское.

Аполлоническое связано с гармонией, порядком, строем. Дионисийское значит импульсивное, необузданное, связанное со стихией. «Демоническое»

близко дионисийскому. Бог Дионис имеет двойную природу: «благого властителя» и «одичалого демона». Аполлоническое связано с формой, дионисийское – с содержанием. Истинное искусство представляет гармонию содержания и формы, аполлонического и дионисийского. Красота, в понимании Ф.Ницше, лежит «по ту сторону добра и зла». К ней не применимы этические параметры.

Многие положения Ф.Ницше перекликаются с взглядами русских философов, представителей русской теургической эстетики, хотя они мыслят в духе христианства. Возможно, без демонизма, не было бы русской теургической эстетики. Демонизм явился тем творческим импульсом, который активизировал их и заставил обратиться к русским национальным духовным истокам.

Само понятие «демоническое» широко, объединяет много различных культурных аспектов. Но все же, можно выделить три основных аспекта. «Демоническое» есть некая точка пересечения трех векторов: этического, эстетического и сакрального.

Глава 2. Демонизм в русской литературе рубежа XIX – XX вв.

2.1. Метаморфозы «демонического»

Н.А.Бердяев проводит четкую границу между «Диаволом» и «демонами». Диавол – падший ангел. Природа ангелов статична. «Диавол лишен творческой, динамической силы, потому что и ангел не обладает ею и не призван к ней»¹¹⁷. Падший ангел, скрывая бессилие, живет ложью и обманом. Человек же «и падший не окончательно теряет свою творческую силу»¹¹⁸. Царственное место человека в мире, по мнению Бердяева, восстанавливается через воплощение Сына Божьего. Своей динамикой в Космосе человек должен прославлять Творца.

Что же касается демонов, считает Бердяев, то они принадлежат к царству природы, к миру «природной необходимости», который человеку необходимо победить, чтобы войти в «царство духа». «Демоническое» и «диаволическое» не тождественны. Эти понятия отождествляются лишь благодаря христианству. Христианство преследовало духов природы, как «злых демонов». Изгнание «демонов природы» символизирует смерть «великого Пана». Средневековое христианство клеймило магов и магию, называя ее «черной», как «рабство у природной необходимости». Но вместе с тем христианство таит в себе «могучие силы возрождения великого Пана и нового одухотворения природы»¹¹⁹. Человек вновь займет главенствующее положение в природе. «Магия станет светлой»¹²⁰. Она обретет творческий, активный характер и «расколдует» природу. Это и будет

¹¹⁷ Бердяев Н.А. Смысл творчества. С.92.

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Там же, с.294.

¹²⁰ Там же, с.95.

«новый диониссизм» - диониссизм, прошедший через религиозный смысл культуры»¹²¹.

Демонизм в русской художественной культуре отчасти явился продолжением демонизма западноевропейского. Двойственность души – характерная черта романтического героя. В связи с этим, человеческая личность становится особенно интересной, интерес вызывает как *Анима*, так и *Тень*. Но в целом «демоническое» в русской культуре связано с народной языческой традицией. «Демоническое» - силы олицетворяющие духов природы, из которых наиболее яркое воплощение – русалка. К этому образу обращался А.С.Пушкин. Еще К.Г.Юнг характеризует русалку как *Аниму*.

Духовное бытие, по Юнгу, связано с духом природы, «эльфическим духом» - *Анимой*. «Ведь «Анимой» называют душу, обозначая тем самым нечто чудесное и бессмертное»¹²². Анима – природный архетип. «Демон», по Юнгу, является *Анимой*: «... душа есть демон – податель жизни, эльфическая игра которого со всех сторон окружает человека. Поэтому в догмах этот демон наказуется проклятиями и искупается благословениями, далеко выходящими за пределы возможного»¹²³.

Человек, живущий на земле, находится в состоянии борьбы с самим собой, «с собственной душой и ее демонизмом»¹²⁴. *Анима* принадлежит к сфере метафизики, к «царству богов», она - «по ту сторону добра и зла». Разрушаются многие моральные предписания, и часто на поверхность выходят те силы, «которым лучше было бы оставаться в бессознательном...»¹²⁵. «Желая жизни, Анима желает и добра, и зла»¹²⁶. Нельзя рассматривать *Аниму* как единственный аспект бессознательного, так как она является лишь одним из его архетипов. Говоря о «двойнике», мы имеем в виду как *Аниму*, так и *Тень*.

В русской художественной культуре тема «демона» как двойника наиболее ярко выражена в творчестве М.Ю.Лермонтова, хотя встречается и у А.С.Пушкина.

¹²¹ Там же, с.256.

¹²² Там же, с.115.

¹²³ Там же, с.116.

¹²⁴ Там же, с.118.

¹²⁵ Юнг К.Г. Указ. соч. С.117.

¹²⁶ Там же.

Философ русского зарубежья В.Н.Ильин, отмечая значимость Пушкина для философии, отмечает, что главная проблема состоит в том, что многие поэты, в том числе и Пушкин, не понаслышке знакомые с философией и эстетикой, «прямо ненавидели философию»¹²⁷, хотя принесли ей много пользы. Поэтому для понимания философско-эстетических аспектов «демонического» необходимо обращение к литературе.

М.Ю.Лермонтов рождением своего «Демона» обязан Пушкину и Байрону. В одной из ранних редакций «Демона» 1831 года он цитирует «Каина» Байрона, где устами Люцифера сказано:

«Я знаю мысли
Смертных и сочувствую им, и заодно с вами»¹²⁸.

Источником вдохновения явилось стихотворение Пушкина «Демон» (1823). У Пушкина Демон предстает «злобным гением», который приходит в тот момент,

«Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь...».

Этот Демон презирает вдохновение, не верит в любовь, в свободу,

«И ничего во всей природе
Благословить он не хотел».

Пушкин ставит вопрос о злодействе. Совместимо ли: гений и злодейство? Этот вопрос остается риторическим в «Моцарте и Сальери» (1830):

«А Бонаротти? Или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы – и не был
Убийцею создатель Ватикана?».

Лермонтов, по выражению Д.С.Мережковского, «первый в русской литературе поднял религиозный вопрос о зле»¹²⁹. Наиболее ярко это проявилось в поэме «Демон». Разрабатывать эту тему он начал в 1829 году.

¹²⁷ В.Н.Ильин. Вавилон и Иерусалим. Спб., 2011. С.80.

¹²⁸ См.: Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. Т.2. М., 1986. С.453.

В стихотворении «Мой демон», написанном в том же 1829 году, он показал Демона «духом зла» - «Собрание зол его стихия». Демон уподоблен стихийной силе природы:

«Он любит бури роковые,
И пену рек, и шум дубров».

Этот Демон, как и Демон Пушкина, не может быть источником вдохновения:

«И муза кротких вдохновений
Страшится неземных очей».

В том же 1829 году он задумал и начал писать поэму «Демон», которую завершил в 1841 году. Поэма претерпела девять редакций. В редакции 1829 года слово «демон» пишется еще с маленькой буквы. Лермонтов еще только выбирает сюжет из набросков. В одной из версий, демон узнает, что ангел любит смертную. Демон обольщает ее так, что она скоро покидает ангела, но вскоре умирает и становится «духом зла»¹³⁰. В другой версии, демон влюбляется в монахиню, он отвечает ему взаимностью. Но Демон видит ее ангела-хранителя, и от зависти решается погубить ее. Она умирает, ее душа улетает в ад. Ангел плачет, а демон «упрекает его язвительной улыбкой»¹³¹.

То есть Демон зол, завистлив, мстителен. В редакции «Демона» 1830 года видны изменения. Демон губит людей без всякой нужды, но злодеяния не радуют его. Этот Демон «душой измученною болен». Демон – «сын вечности», из которой он низвергнут в поток земного бытия, он за гранью добра и зла:

«Бесконечность
Его тревожить не могла.
<Он равнодушно видел вечность,>
Не зная ни добра, ни зла,
Губя людей без всякой нужды».

Демону отказано в любви:

¹²⁹ Мережковский Д.С. М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи разных лет. М., 1991. С.397.

¹³⁰ Лермонтов. Указ. соч. Т.2. С.437.

¹³¹ Там же, с.438.

«Он связан клятвой роковою.

(И эту клятву молвил он,

Когда блистающий Сион

Оставил с гордым сатаною...».

Лермонтов четко указывает на то, что Демон не является сатаной, не является его помощником, этот Демон одинокий и обособленный. В 1830 году Лермонтов пишет новую версию стихотворения «Мой демон» («Собрание зол его стихия»), где Демон близок к демонам античности, провожающим душу в загробный мир:

«Когда же кто-нибудь нисходит

В могилу с трепетной душой,

Он час последний с ним проводит,

Но не утешен им больной».

Этот Демон из породы демонов, дающих вдохновение поэтам. У Пушкина – это «злобный гений». Лермонтов наделяет своего Демона эпитетом «гордый»:

«И гордый демон не отстанет,

Пока живу я, от меня,

И ум мой озарять он станет

Лучом чудесного огня;

Покажет образ совершенства

И вдруг отнимет навсегда

И, дав предчувствия блаженства,

Не даст мне счастья никогда».

Этот Демон и явился двойником поэта на всю жизнь до самой смерти. В редакции 1830 года слово «Демон» уже пишется с заглавной буквы. Сохраняется сюжетная линия: Демон влюбляется в монахиню, с помощью любви он хотел «на путь спасенья возвратиться», но видит в ее келье посланника рая. Демон губит монахиню:

«Они счастливы, святы оба!

И – мщенье, ненависть и злоба

Взыграли демонской душой».

Как отмечает исследователь творчества Лермонтова Г.П.Макогоненко, проблема мести – важнейшая в демонизме, в философии романтического героя. «Месть как наказание обидчика, как отказ от подлой покорности злу и его носителям, отказ от духовного рабства и убивающего личность равнодушия ко всему предстает спасительной в современных условиях, она выводит человека на путь активной борьбы за справедливость»¹³².

Такое понимание мести свойственно Вадиму. К теме демонизма Лермонтов обращается и в романе «Вадим», работа над которым велась в 1832-1834 годах, параллельно работе над поэмой «Демон». Как верно указано Любовью Романчук¹³³, в романе «Вадим» впервые дается описание внешности демона, который персонифицируется в образ Вадима. Он был «горбоват и кривоног... лицо его было длинно, смугло; прямой нос, курчавые волосы; широкий лоб его был желт как лоб ученого, мрачен как облако, покрывающее солнце в день бури». Демона выдает «сила души». Его душа «еще не жила по-настоящему, но собирала все свои силы, чтобы переполнить жизнь и прежде времени вырваться в вечность». Его товарищи «боялись его голоса и взгляда; они уважали в нем какой-то величайший порок, а не безграничное несчастье, демона – но не человека». Особое внимание привлекает взгляд демона – «в его глазах было столько огня и ума, столько неземного...».

Есть сведения, что глаза Лермонтова «имели магнетическое влияние»¹³⁴. Из воспоминаний И.С.Тургенева следует, что во внешности Лермонтова «было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз. Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых плечах, возбуждала ощущение неприятное»¹³⁵. Но при этом, «внимание каждого и не знавшего его

¹³² Макогоненко Г.П. Творческий путь Михаила Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. Т.1. С.22.

¹³³ Романчук Л. Метаморфозы образа Сатаны. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/> (дата обращения: 13.10.2013).

¹³⁴ Цит по: Мережковский Д.С. Указ. соч. // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи разных лет. С.392.

¹³⁵ Там же.

невольно на нем останавливалось»¹³⁶. Частично Лермонтов наделяет своей внешностью Вадима. При этом он балансирует между Вадимом и Печориным.

Основной проблемой в демонизме остается проблема зла. В «Вадиме» зло имеет социальную окраску. Родители Вадима были разорены, умерли в нищете, сам он вынужден скитаться нищим, сестра Ольга - приживалка в доме врага: «Это был ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве». Ненависть – единственное наследство, завещанное Вадиму умирающим отцом. Восстановление справедливости для Вадима возможно лишь с помощью ненависти и мести. «Само небо» хочет, чтобы он отомстил за отца. Сам же Лермонтов стоит за гранью добра и зла: «Впрочем, разве ангел и демон произошли не от одного начала?..» - задается он вопросом в «Вадиме». Если применить подход К.Г.Юнга, то демон – *Тень* Вадима: «... какой-то бешеный демон поселился в меня...». Сестра - его двойник женского рода, *Анима*. Ангела-деву изобразил Лермонтов в поэме «Ангел смерти». В заметках Лермонтова 1830 года есть запись: «Написать поэму «Ангел смерти». Ангел смерти при смерти девы влетает в ее тело из сожаления к любезному и раскаивается, ибо это был человек мрачный и кровожадный начальник греков. Он ранен в сражении и должен умереть; ангел уже не ангел, а только дева, и его поцелуй не облегчает смерти юноши, как бывало прежде. Ангел покидает тело девы, но с тех пор его поцелуи мучительны умирающим»¹³⁷.

В поэме «Ангел смерти» Ангел приходит к выводу, что смертные:

«Состраданья

Они не могут заслужить;

Не награжденье – наказанье

Последний миг их должен быть».

В окончательной версии поэмы «Демон» Демон не является духом зла:

«То не был ада дух ужасный,

Порочный мученик, - о нет!

¹³⁶ Там же.

¹³⁷ Лермонтов М.Ю. Указ. соч. Т.4. С.369.

Он был похож на вечер ясный:

Ни день, ни ночь, - ни мрак, ни свет!..».

Кто же он, этот Демон? «Не одно ли из тех двойственных существ, которые в борьбе дьявола с Богом не примкнули ни к той, ни к другой стороне? – не душа ли человеческая до рождения? – не душа ли самого Лермонтова в той прошлой вечности, которую он так ясно чувствовал?»¹³⁸, - задавался вопросом Мережковский. Именно как «душу» стремился показать Демона М.А.Врубель, особенно в «Демоне сидящем» (1890). Именно Врубель отобразил «слезу Демона», воспетую Лермонтовым:

«И, чудо! Из померкших глаз

Слеза тяжелая катится...

Поныне возле кельи той

Насквозь прожженный виден камень,

Нечеловеческой слезой».

Д.С.Мережковский задавался вопросом: кто же примирит Бога с дьяволом? «На этот вопрос и отвечает лермонтовский Демон: любовь как влюбленность, Вечная Женственность»¹³⁹. Любовь к Тамаре дает Демону надежду на примирение с небом:

«Хочу я с небом примириться,

Хочу любить, хочу молиться,

Хочу я веровать добру»¹⁴⁰.

Но Тамару губит посланник рая, чего не было в предыдущих редакциях поэмы. У Лермонтова, как и у Байрона, переворачиваются этические представления, они словно «по ту сторону добра и зла». Еще байроновский Люцифер, раскрывающий Каину тайны бытия и подготавливающий его к испытаниям, по выражению Л.Романчук, «низлагает с себя ответственность за

¹³⁸ Мережковский Д.С. Указ. соч. // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи разных лет. М., 1991. С.400.

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ Лермонтов М.Ю. Указ. соч. Т.2. С.68.

мировое зло»¹⁴¹. В «Демоне» Лермонтова, в посмертный час, когда решалась участь души Тамары, то, как в «Фаусте» Гете, явился Ангел, чтобы ее забрать:

«Она страдала и любила –
И рай открылся для любви!..».

Носителем зла является Бог, а не Демон.

До 1835 года известно, что у Лермонтова уже были пять редакций «Демона». Параллельно он работает над «Маскарадом». Его занимает тема «демона, сошедшего в быт»¹⁴², каким многие исследователи считают Арбенина. Известно, что первый вариант «Маскарада» Лермонтов представил в 1835 году в драматическую цензуру Третьего отделения собственной его императорского величества канцелярии.

Арбенин – типичный романтический герой, который родился:

«С душой кипучею, как лава,
Покуда не растопится, тверда
Она, как камень... но плоха забава
С ее потоком встретиться...».

Бог не является для Арбенина носителем зла:

«Бог справедлив! И я едва ли
Не осужден нести печали
За все грехи минувших дней».

Носителем зла является светское общество, в котором царят не люди, не лица, а личины, маски. Это отражено Лермонтовым и в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1 января 1840):

«Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски».

В «Маскараде» Лермонтов дает определение «маски»:

«Под маской все чины равны,
У маски ни души, ни званья нет, - есть тело.

¹⁴¹ Романчук Л. Указ. соч. URL:<http://19v-euro-lit.niv.ru/> (дата обращения: 13.10.2013).

¹⁴² Макогоненко Г.П. Указ. соч. // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. Т.1. С.20.

И если маскою черты утаены,
То маску с чувств снимают смело».

Именно под маской баронесса Штраль признается в чувстве князю Звездичу, а после, испугавшись, отдает ему браслет, принадлежавший жене Арбенина. Арбенин подозревает жену в измене, что и составляет основной конфликт драмы. Любовь к жене Нине, подобно любви Демона к Тамаре, возродила его к новой жизни. Свой жизненный путь он характеризует так:

«Все перечувствовал, все понял, все узнал,
Любил я часто, чаще ненавидел,
И более всего страдал!».

Конфликт драмы можно разделить на внешний и внутренний. Внешний – противостояние Арбенина и светского общества, где проходимец Шприх – один из виднейших его представителей. Об обществе Арбенин высказывается:

«Видал я много рож...».

И о Шприхе:

«А этакой не выдумать нарочно;
Улыбка злобная, глаза... стеклярус точно,
Взглянуть – не человек, - а с чертом не похож».

Шприх является прообразом гоголевского черта, своей легковесностью он напоминает Хлестакова.

Внутренний конфликт заключен во внутреннем расколе Арбенина. Нина, его жена, - его двойник женского рода, *Анима*. Она связана с его настоящим и будущим. За ним следом идет его прошлое, *Тень*, в образе Неизвестного в маске, который и предрекает несчастье. Этот Неизвестный напоминает «человека в черном» из трагедии «Моцарт и Сальери» Пушкина, который является Моцарту и заказывает ему «Реквием». Неизвестный и «человек в черном» являются вестниками смерти.

Арбенин убивает свою жену. Потеря *Анимы* означает, что часть души гибнет. В данном случае, это ее разумная часть – Арбенин сходит с ума. В этом драматургическом повороте заключен важнейший аспект демонизма – возмездие.

Арбенин, ненавидевший зло, сам его же и совершает. В результате, от возмездия ему не уйти:

«Казнит злодея провиденье!».

Первый вариант «Маскарада» (1835), представленный в драматическую цензуру, был возвращен Лермонтову цензором Е.Ольдекопом для переделки. Пьеса заинтересовала самого Бенкендорфа, возглавлявшего в то время, Третье отделение с.е.и.в. канцелярии. Его возмутило, что в том варианте пьесы, Арбенин убивает жену и остается безнаказанным. Бенкендорф требовал примирения супругов.

Лермонтов предложил новый вариант пьесы в январе 1836 года, которая состояла из четырех актов, где Лермонтов вводит фигуру Неизвестного. Арбенин отравляет жену и сходит с ума. (Эта версия считается официальной на сегодняшний день, ставится в театрах). Появляется тема возмездия романтическому герою. Но и этот вариант был отклонен. Бенкендорф требовал примирения супругов.

Лермонтов мечтал, чтобы пьеса была поставлена на сцене. Для этого он пишет новый вариант, представленный в цензуру в октябре 1836 года под названием «Арбенин». В этом варианте, жена и в самом деле, готова изменить Арбенину, но он не убивает ее, а уезжает навсегда. Таким образом, исчезает важный аспект – возмездие романтическому герою. Арбенин лишь пугает Нину тем, что, якобы подсыпал ей яд. При этом он ее глубоко презирает:

«Мы ж в дураках: на первом бале

Она любовника или мужа вновь найдет».

Но и «Арбенин» не был принят к постановке. «Маскарад» был поставлен впервые в 1862 году в Малом театре в Москве.

В словах Арбенина: «Жизнь – вечность, смерть – лишь миг» чувствуется «обреченность» на жизнь. Эта обреченность порождает скуку. Скучающий, странствующий герой получил воплощение в «Герое нашего времени».

«Героя нашего времени» Лермонтов писал с 1838 (по другой версии, с конца 1837) года по 1840, параллельно «Демону». И в этом романе Лермонтову не

удалось обойти стороной тему демонизма. «Демон» захватил его целиком, в его заметках 1830 года даже есть такая запись: «... написать длинную сатирическую поэму: приключения Демона»¹⁴³.

Григорий Александрович Печорин появляется еще в романе «Княгиня Лиговская» (1836), который писался параллельно «Маскараду». Отношения Печорина и Красинского напоминают отношения Арбенина и Неизвестного. После того, как Печорин чуть не задавил Красинского на гнедом рысаке, и предложил ему драться, ответ Красинского таков: «... и вы думаете, что я буду достаточно вознагражден, когда всажу вам в сердце свинцовый шарик!.. нет, я б желал, чтоб вы жили вечно и чтоб я мог вечно мстить вам». В этих словах слышится мотив возмездия за содеянное зло. В романе «Герой нашего времени» Печорин осознает, что он – носитель зла. Но что есть зло? Для Печорина зло связано с понятием действия: «идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действию... тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует». Печорин, подобно гетевскому Мефистофелю, приводит жизнь в движение. Движет им при этом, если применить терминологию Ницше, «воля к власти»: «... первое мое удовольствие – подчинять моей воле все, что меня окружает, возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха».

Любовь Печорина к Вере, княгине Лиговской, является зеркальным отражением его любви к Варваре Лопухиной, вышедшей замуж за Н.Ф.Бахметева. Но трудно представить Веру женой Печорина. И превращение Варвары Лопухиной в законную супругу Лермонтова, по выражению Д.Мережковского, «все равно, что превращение Тамары в «семипудовую купчиху», о которой может мечтать не Демон, а только черт с «хвостом датской собаки»»¹⁴⁴.

Многое ясно из описания внешности Печорина. В «Княгине Лиговской» видится портретное сходство с самим Лермонтовым: «Лицо его смуглое, неправильное, но полное выразительности... на нем глубокие следы прошедшего

¹⁴³ Лермонтов М.Ю. Указ. соч. (Заметки, планы, сюжеты). Т.4. С.370.

¹⁴⁴ Мережковский Д.С. Указ.соч. // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи разных лет. С.404.

и чудные обещания будущности... толпа же говорила, что в его улыбке, в его странно блестящих глазах есть что-то...». «На балах Печорин с своею невыгодной наружностью терялся в толпе зрителей, был или печален, или слишком зол, потому что самолюбие его страдало»¹⁴⁵. У него есть двойник – портрет неизвестного мужчины неизвестного художника, который находится у него в кабинете: «Голова была больше натуральной величины, волосы гладко упали по обеим сторонам лба, который кругло и сильно выдавался... Глаза, устремленные вперед, блистали страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски». Каждый раз, когда Печорин смотрел на нее, то «видел в ней новое выражение; она сделалась его собеседником в минуты одиночества и метания – и он, как партизан Байрона, назвал ее портретом Лары».

В «Герое нашего времени» портрет Печорина отличается от предыдущего: «Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое телосложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов...». О скрытности его характера говорит его походка, которая была «небрежна и ленива», но он «не размахивал руками». Его внешность полна контрастов: «Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные – признак породы в человека, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади». Особое внимание уделяется его глазам, которые «сияли каким-то фосфорическим блеском». В его глазах, карего цвета, была одна особенность: «...они не смеялись, когда он смеялся!.. Это признак – или злого нрава, или глубокой постоянной грусти». Печорин был: «...вообще очень не дурен и имел одну из тех физиономий, которые особенно нравятся женщинам светским». При этом в его образе много женского: «Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся; как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение его тела изобразило какую-то нервическую слабость; он сидел, как сидит Бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала... Его кожа имела какую-то женскую нежность...».

¹⁴⁵ Там же, с.128.

Печорин являет собой соединение мужского и женского начал. Это – некий андрогин. Это – собирательный образ, тип, даже архетип. В предисловии ко второму изданию романа автор разъяснял, что это – портрет «не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии. Вы мне скажете опять, что человек не может быть так дурен, а я вам скажу, что ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не верите в действительность Печорина?»¹⁴⁶.

Печорин не имеет возраста: «С первого взгляда на лицо его я бы не дал ему более двадцати трех лет, хотя после я готов был дать ему тридцать. В его улыбке было что-то детское». Он, как Демон, выброшен из Вечности в Бытие, которое его утомляет. При этом Печорин «историчен»: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...»¹⁴⁷. В XIX веке остро ставился вопрос о судьбах молодого поколения в среде западноевропейских и русских писателей. Альфред Мюссе пишет «Исповедь сына века» (1836), Ги де Мопассан «Милого друга» (1885).

Печорин действует, повинувшись инстинкту. Он не очень задумывается о средствах достижения цели, и, результатом его действий часто оказывается зло и, даже смерть. Смерть является одним из аспектов демонизма. Демоническая энергетика, по мнению Л.Романчук, есть «энергетика смерти, то самое дыхание бездны, хаоса, которое особенно ощутимо в творчестве романтиков»¹⁴⁸. В «Дневнике Печорина» есть следующее: «Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы.... Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, - не самая ли это сладкая пища нашей гордости?». При этом он сам удивляется: «Неужели зло так привлекательно?».

¹⁴⁶ Лермонтов М.Ю. Собр. соч. Т.4. С.198.

¹⁴⁷ Там же, с.243.

¹⁴⁸ Романчук Л. Указ.соч. URL:<http://19v-euro-lit.niv.ru/> (дата обращения: 13.10.2013).

Подобно Демону, который становится невольным виновником смерти Тамары, Печорин становится причиной гибели Бэлы. Как уже было сказано в предыдущей главе о важности критериев «судьбы», «рока» в демонизме, лермонтовский Демон (в редакции 1830 года):

«... жег печатью роковой

Все то, к чему он прикасался...».

В последней версии Лермонтов заменил «роковую печать» «божьей карой» и использует это во фрагменте с гибелью жениха Тамары:

«На беззаботную семью

Как гром слетела божья кара!

Упала на постель свою,

Рыдает бедная Тамара...».

Похожая ситуация прослеживается и в «Герое нашего времени». В «Бэле» Печорин затевает интригу с братом Бэлу, который в обмен на лошадь, помогает ему выкрасть сестру. Бэлу убивает Казбич, которому она обещана в жены. В «Тамани» Печорин сам едва не становится жертвой, но при этом нарушается уклад жизни людей. Но причину Печорин видит не в себе, а в «судьбе»: «И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва сам не пошел ко дну».

В «Княжне Мери» Печорин сам совершает убийство: убивает на дуэли Грушницкого. Причиной становится его интрига с княжной Мери, которую он затевает, чтобы отвести подозрение от Веры. Любовь к Вере связана для него с высшей ценностью – свободой. В этом смысле Вера является его *Анимой*. Есть и внешнее сходство Веры с Печориным, она – «блондинка с черными глазами».

В «Княжне Мери» Вера оказывается замужем во второй раз. И это вполне устраивает Печорина. «Как бы страстно я ни любил женщину, - говорит Печорин, - если она даст мне только почувствовать, что я должен на ней жениться, - прости любовь! Мое сердце превращается в камень... Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь мою, даже честь поставлю на карту, но свободы моей не

продам». В изречениях Лермонтова есть следующее: «Сколько любовь приятнее женитьбы, столько роман занимательнее истории». Любовь, как высшая ценность, принадлежит Вечности.

Печорин боится сделаться рабом женщины, и из этой боязни ему нужно приобрести власть над ней. И ему это часто удавалось: «... или это – магнетическое влияние сильного организма? или мне просто не удалось встретить женщину с упорным характером?». Женщину с твердой волей он любил один раз: «Мы расстались врагами, - и то, может быть, если б я ее встретил пятью годами позже, мы расстались бы иначе...». Со слабыми женщинами ему гораздо проще. Он обманывает Мери, потому что ему так удобно, он похищает Бэлу, потому что она ему «нравится», но вскоре приходит к заключению, что «любовь дикарки не многим любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой».

Но от наказания через *Аниму* не уйти. Ярчайший образ *Анимы* явил еще А.С.Пушкин в «Русалке» (1832):

«С той поры,
Как бросилась без памяти я в воду
Отчаянной и презренной девчонкой
И в глубине Днепра-реки очнулась
Русалкою холодной и могучей,
Прошло семь долгих лет – я каждый день
О мщенье помышляю...
И ныне, кажется, мой час настал».

О том, что в качестве *Анимы* могут восприниматься архетипические образы, олицетворяющие природные стихии, например, русалки, отмечено К.Г.Юнгом¹⁴⁹.

В «Тамани» Печорин встречает такую «русалку»: «... на крыше моей хаты стояла девушка в полосатом платье, с распущенными косами, настоящая русалка... Решительно, я никогда подобной женщины не видывал. Она была

¹⁴⁹ Юнг К.Г. Указ. соч. С.114.

далеко не красавица.... В ней было много породы... порода в женщинах, как в лошадях, великое дело...». Эта встреча едва не стоила Печорину жизни. Его чуть не поглотила водная стихия.

Потеря *Анимы* связана у Печорина с разлукой с Верой: «При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете – дороже жизни, чести, счастья!».

Морская стихия является для него символом возрождения: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится... он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль...».

Что же явилось *Анимой* для самого Лермонтова? Из его стихотворений («Родина», 1841) вырисовывается яркий образ – образ родины, отчизны, которую он любит «странною любовью»:

«Но я люблю – за что, не знаю сам –
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...»

Этот образ родины, как Вечной Женственности, получил свое развитие у А.Блока (1908):

«Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу...».

Что же касается Печорина, то у него есть двойник мужского рода – доктор Вернер. Он появляется в «Княжне Мэри». Его внешность – нечто среднее между Вадимом и Печориным в «Княгине Лиговской»: «... он был мал ростом и худ, и слаб, как ребенок; одна нога у него короче другой, как у Байрона; в сравнении с туловищем голова его казалась огромна...». Он носит все черное, молодежь прозвала его Мефистофелем, и ему это очень нравилось. И Печорин, И Вернер несут в себе смертоносную энергию. Это проявляется даже в их мыслях. Вернер

убежден, то «рано или поздно, в одно прекрасное утро» он умрет, а Печорин, что «в один прегадкий вечер имел несчастье родиться».

Вернер подобен демону, провожающему души умерших: «Обыкновенно Вернер исподтишка насмеялся над своими больными; но я раз видел, как он плакал над умирающим солдатом...». Вернер – посредник между живыми и мертвыми. Именно Вернер уничтожает доказательства против Печорина после его дуэли с Грушницким, вынул пулю из груди Грушницкого, чтобы все думали, что произошел несчастный случай.

У Печорина «душа испорчена светом», он утомлен жизнью, мечтает умереть по дороге в Америку, Аравию, Индию, что напоминает отношение к смерти самого Лермонтова. В октябре 1832 года он писал М.А.Лопухиной, сестре Варвары Лопухиной, что его последняя цель – «умереть с пулею в груди – это лучше медленной агонии старика. А потому, если начнется война, клянусь вам богом, что всегда буду впереди»¹⁵⁰. При этом он уповает на «волю провидения»¹⁵¹. У Лермонтова, по мнению Д.С.Мережковского, «поразительно сильно развито чувство вечной необходимости, чувство рока – «фатализм»¹⁵². Наиболее ярко это проявилось в «Демоне», «Маскараде», и, наконец, в «Герое нашего времени».

Рождение «Героя нашего времени» связано со ссылкой Лермонтова на Кавказ в наказание за стихотворение «Смерть поэта» (1837), посвященное Пушкину. Все подвластно провидению, даже жизнь и смерть поэта. Убийца Пушкина:

«На ловлю счастья и чинов
Заброшен к нам по воле рока;
Смеясь, он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он нашей славы;
Не мог понять в сей миг кровавый,

¹⁵⁰ Цит. по: Мережковский. Указ. соч. С.399.

¹⁵¹ Там же.

¹⁵² Там же, с.396.

На что он руку поднимал!..».

В «Фаталисте», завершающем «Героя нашего времени» заходит спор о предопределении. Печорин с холодностью игрока ставит против Вулича: «Утверждаю, что нет предопределения». При этом инстинкт смерти его не подводит, он чувствует, что Вулич умрет. Вулич стреляет себе в висок, его спасает то, что пистолет дает осечку, но он все равно гибнет от удара шашки пьяного казака. «После всего этого как бы кажется не сделаться фаталистом», - думает Печорин. При этом он остается скептиком: «Но кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет?.. и как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!..». Скептицизм никак не сказывается на решительности характера: «... я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится – а смерти не минуешь». Именно поэтому Печорин так же, как и Вулич, решает испытать судьбу, решив взять живьем казака, зарубившего Вулича. Это ему удается. Печорин остается жив: пуля просвистела над ухом и сорвала лишь эполет.

Таков и сам Лермонтов. Многое известно о храбрости поручика Тенгинского пехотного полка М.Ю.Лермонтова. Например, что за операцию в Большой Чечне он был представлен к золотой шпаге. О последних его минутах узнаем из рассказа кн. Васильчикова: «Никогда не забуду того спокойного, почти веселого выражения, которое играло на лице его перед дулом пистолета, уже направленного на него»¹⁵³. Да и была ли его смерть в июле 1841 года случайной? Если сопоставить даты его жизни и смерти: 1814 и 1841, то «41» является зеркальным отражением «14». Похоже, он оставался фаталистом до конца. По мнению В.Ильина, дуэль Лермонтова и все, что ей предшествовало, было «замаскированным саомубийством»¹⁵⁴

Какова же, с точки зрения Лермонтова, судьба России? Какая доля уготовлена ей провидением? На этот вопрос Лермонтов отвечает: «У России нет прошедшего; она вся в настоящем и будущем»¹⁵⁵. По мнению

¹⁵³ Цит. по: Мережковский Д.С. Указ. соч. // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи разных лет. С.396.

¹⁵⁴ Ильин В.Н. Вавилон и Иерусалим. С.283.

¹⁵⁵ Лермонтов М.Ю. Указ. соч. Т.4. (Заметки, планы, сюжеты). С.376.

Д.С.Мережковского, именно от Лермонтова мы получили «образок святой»¹⁵⁶ - завет матери, родины. «И если мы когда-нибудь дойдем до народа в предстоящем религиозном движении от небесного идеализма к земному реализму, от старого неба к новой земле – «Земле Божией», «Матери Божией», то не от Пушкина, а от Лермонтова начнется это религиозное народничество»¹⁵⁷.

У Н.В.Гоголя образ родины предстает в виде русской тройки, которая несетя в Вечность. Кони несутся, слышав «с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди, и почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная богом!..».

Езда на русской тройке сравнима с полетом, а тройка – с птицей: «Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес, с темными строями елей и сосен, с топорным стуком и вороньим криком, летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканье, где не успевает означиться пропадающий предмет, - только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся неподвижны». А что же остается на земле? Наиболее ценным в этом отношении нам представляется исследование Д.С.Мережковского «Гоголь и черт» (1906).

Бог есть бесконечность, черт – отрицание Бога, а, следовательно, отрицание бесконечного, которое выдает себя за безначальное и бесконечное. Черт – «нуменальная середина сущего, отрицание всех глубин и вершин – вечная плоскость, вечная пошлость»¹⁵⁸. Эта плоскость и есть поверхность земли, о которую ударились мировоззрение Гоголя, где столкнулись язычество и христианство.

Романтизм Гоголя связан с народной традицией. Местом, где сосредоточены демонические начала, оказывается земная природа, населенная русалками, лешими, чертями. «Хоровод» русалок появляется в повести «Майская

¹⁵⁶ Мережковский Д.С. М.Ю.Лермонтов – поэт сверхчеловечества // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи разных лет. С.415.

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Мережковский Д.С. Гоголь и черт // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи разных лет. С.213.

ночь, или Утопленница» (1829): «В тонком серебряном тумане мелькали девушки легкие, как тени. Тело их было как будто изваяно из прозрачных облаков и будто светилось насквозь при серебряном месяце». Русалки предстают как некие фантомы, состоящие из эфира. Природа представляет собой сильное женское начало – *Аниму*. Именно этого женского начала и боится Гоголь, что и выразилось у него в образах ведьм.

Ведьма может явиться в образе злой мачехи, как в «Майской ночи». Может представлять собой комический персонаж, как Солоха, в «Ночи перед Рождеством» (1832), которая заманивает дьячков. Ей противостоит набожный ее сын, кузнец Вакула, который постоянно «чертыхается». И, конечно же, ярчайший образ ведьмы воплощен в «Вие» (1835). В «Вие» ведьма предстает сначала в виде старухи, затем в виде молодой девушки, потом снова становится старухой, что символизирует смену времен года (зима – весна) и космический круговорот в природе. Рождение предполагает смерть и возрождение.

У Гоголя именно ведьма несет в себе энергию смерти, которая страшит самого писателя, в предсмертных видениях которого являлись, по определению Мережковского, «его собственная им самим убитая муза, сверкающая страшной красотой ведьма в гробу среди церкви и уставленный на него палец Вия»¹⁵⁹. Вий, как демоническая сакральная сила, несет в себе демоническую энергетику. Он связан с подземным миром, с преисподней. Посмотреть в глаза Вия – значит посмотреть в глаза смерти. По мнению С.Н.Зенкина, подземные боги и богини «смертоносны – их нечеловеческий, безлицый взгляд убивает». Эта участь постигает Хому Брута.

Не только в ведьмах, чертях, Вие заключено зло. Вопрос о природе зла остается одним из важнейших для Гоголя. В этом плане он явился продолжателем Лермонтова. Как отмечает Д.С.Мережковский, Гоголь первым увидел вечное зло «не в трагедии, а в отсутствии всего трагического, не в силе, а в бессилье, не в безумных крайностях, а в слишком благоразумной середине... не в самом

¹⁵⁹ Там же, с.303.

великом, а в самом малом»¹⁶⁰. Мережковский сравнивает Гоголя с Лейбницем: Гоголь открыл «дифференциальное исчисление» бесконечно малых величин добра и зла. Он первый понял, «что черт и есть самое малое, которое лишь вследствие нашей собственной малости кажется великим, - самое слабое, которое лишь вследствие нашей собственной слабости кажется сильным»¹⁶¹.

Именно черт способен становиться большим и малым. Изменение величины тела на физическом уровне наблюдается в «Ночи перед Рождеством», где черт предстает в своем зверином облике, с «собачьим рыльцем». Черт может поместиться в мешке, в кармане кузнеца Вакулы, увеличиться в размерах так, что способен служить транспортным средством – поднять Вакулу в воздух. «И кузнец обомлел от страха, чувствуя себя подымающимся на воздух».

Полет Вакулы на черте есть метафора. Смысл данной метафоры таков: нужно «подавить» в себе черта, только тогда возможен подъем в духовном развитии, ибо черт (дьявол) есть противоположность духовному развитию. Черт хитер, но его можно перехитрить:

« - Я готов! – сказал кузнец. – У вас, я слышал, расписываются кровью; постой же, я достану в кармане гвоздь! – Тут он заложил назад руку – и хватя черта за хвост.

- Вишь, какой шутник! – закричал, смеясь черт. – Ну, полно, довольно уже шалить!

- Постой, голубчик! – закричал кузнец, - а вот это как тебе покажется? – при сем слове кузнец сотворил крест, и черт сделался тих, как ягненок...».

Черт побеждается лишь крестным знаменем. Ни у кого из русских писателей нет столь ярого антагонизма язычества и христианства. Но заглушить в себе зов природы Гоголь до конца не мог, подобно Хоме Бруту, который не дочертил круг, через который не переходит ведьма. Поэтому Гоголь испытывал, по мнению Мережковского, «панический» ужас, который «объяснился в тот день, когда родился Христос и умер великий Пан. В конце язычества есть начало

¹⁶⁰ Мережковский Д.С. Указ. соч. С.214.

¹⁶¹ Там же.

христианства; в конце земного – начало небесного, в конце плоти – начало того, что за плотью»¹⁶².

Черта не всегда можно распознать, так как он пластичен, подвержен деформации. Он не всегда узнаваем, его часто можно принять за другого. Лермонтов показал Демона без маски на фоне всеобщего «маскарада». Гоголь, по мнению Д.Мережковского, «первый увидел черта без маски»¹⁶³, при этом лицо его оказалось страшным «не своей необычайностью, а обыкновенностью, пошлостью; первый понял, что лицо черта есть не далекое, чуждое, странное, фантастическое, а самое близкое, самое знакомое, вообще реальное «человеческое, слишком человеческое лицо», лицо толпы, лицо «как у всех», почти наше собственное лицо в те минуты, когда мы не смеем быть собою и соглашаемся быть «как все»¹⁶⁴.

Хлестаков и Чичиков у Гоголя – черти «без маски». По словам Пушкина: «То были двух бесов изображенья»¹⁶⁵. Именно они представляют собой «Великую Середину». Оба – представители среднего сословия, «ни то, ни се» - совершенная пошлость»¹⁶⁶. Середина проявляется во внешности Чичикова: «... не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод. Въезд его не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным...». Черт надевает личину коллежского советника, помещика Павла Ивановича Чичикова.

Что касается Хлестакова, то он – «один из тех людей, который в канцеляриях называют пустейшими», «без царя в голове». В замечании для актеров сказано: «Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет». Именно, простоты, тогда он с легкостью вписывается в любое окружение. Чичиков сам заявил о себе, как о помещике, коллежском советнике. Хлестакова же ревизором сделал, по мнению Белинского,

¹⁶² Мережковский Д.С. Указ. соч. С.253.

¹⁶³ Там же, с.214.

¹⁶⁴ Там же, с.214-215.

¹⁶⁵ Цит. по: Мережковский Д.С. Указ. соч. С.215.

¹⁶⁶ Там же, с.228.

«страх городничего»¹⁶⁷, Хлестаков не есть ревизор. Здесь мы имеем дело с подменой, с двойником. По мнению М.Ямпольского, деформация включает в себя два тела, «одно из которых действует как печать, а второе выступает в качестве отпечатка»¹⁶⁸. То есть второе тело является неким двойником. «Двойник не обязательно принимает форму демона»¹⁶⁹. Импринт часто оказывается «негативным отпечатком, а не позитивной телесной копией»¹⁷⁰.

Мотив двойника наблюдается в образах Добчинского и Бобчинского. У них одно имя на двоих – Петр Иванович. И говорят они одно и то же, постоянно перебивая друг друга:

Бобчинский. «Э!» - говорю я Петру Ивановичу.

Добчинский. Нет, Петр Иванович, это я сказал «э!»

Бобчинский. Сначала вы сказали, а потом и я сказал».

В этом плане интересна киноверсия «Ревизора» (1996) режиссера Сергея Газарова, где он делает Бобчинского и Добчинского одним человеком – сумасшедшим, страдающим раздвоением личности. Мотив двойника виден у Лермонтова в «Двух братьях» (1836), написанных в то же время, что и «Ревизор». Романтики продолжают традицию Ф.Шиллера «Коварство и любовь» (1783), но традиция имеет более глубокие корни.

В «Ревизоре» (1836) силен момент судьбы, возмездия. На вопрос Луки Лукича о ревизоре городничий отвечает: «Так уж, видно, судьба! До сих пор благодарение богу, подбирались к другим городам; теперь очередь пришла к нашему». Ревизор, указывает Мережковский, - «воплощенный рок, совесть человеческая, правосудие божеское»¹⁷¹. Неспроста Гоголь особое значение придавал «Немой сцене», следующей за тем, как получено известие, что едет настоящий ревизор. Место городничему отводится на сцене «посередине в виде столба, с распростертыми руками и запрокинутою назад головою»¹⁷².

¹⁶⁷ Цит. по: Манн Ю. Примечания // Гоголь Н.В. Избранные сочинения. Т.2. С. 458.

¹⁶⁸ Ямпольский М. Демон и лабиринт. М., 1996. С.7.

¹⁶⁹ Там же.

¹⁷⁰ Там же.

¹⁷¹ Мережковский Д.С. Указ. соч. С.224-225.

¹⁷² Гоголь Н.В. Указ. соч. с.80.

Романтическая ирония превращается у Гоголя в смех. Этот смех он превращает в средство борьбы с чертом. Все время Гоголь думал о том, как «черта выставить дураком»¹⁷³. В «Ревизоре» черт смеется над людьми. «Все мне дают займы сколько угодно. Оригиналы страшные. От смеху ты бы умер. Ты, я знаю, пишешь статейки: помести их в свою литературу....», - пишет Хлестаков своему другу Тряпичкину. Но и Хлестаков – «рука судьбы», жители губернского города получили по заслугам.

Гоголь писал Шевыреву 27 апреля 1847 года: «Уже с давних пор я только и хлопочу о том, чтобы после моего сочинения насмеялся вволю человек над чертом»¹⁷⁴. Видимо, он имел в виду свою работу над «Мертвыми душами», первый том которых был опубликован в 1842 году, второй – в 1855-м.

Главным героем «Мертвых душ» оказывается не Чичиков, ни Собакевич, ни Манилов, ни им подобные. Главный герой – Русь-тройка. И, если Лермонтов на фоне всероссийского «Маскарада» показал единственное лицо без маски – лицо демона, то Гоголь снял маски не только с черта, он снял маски со всех обитателей Руси. И из-за маски показались звериные лики. «Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма похожим на средней величины медведя. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинные, панталоны длинные, ступнями ступал он вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги... его даже звали Михайлом Семеновичем». Именно от Собакевича можно получить точную характеристику других обитателей города, например, губернатора: «Дайте ему только нож да выпустите на большую дорогу – зарежет, за копейку зарежет! Он да еще вице-губернатор – это Гога и Магога!.. Все хриstopродавцы. Один там только и есть порядочный человек: прокурор; да и тот, если сказать правду, свинья». И именно устами Собакевича, совершенно случайно, в разговоре об умерших крестьянах, указывается на то, кто же на самом деле суть «мертвые души»: «Да, конечно, мертвые, - сказал Собакевич, как бы одумавшись и припомнив, что они и в самом

¹⁷³ Цит. по: Мережковский Д.С. Указ. соч. С.213.

¹⁷⁴ Там же.

деле были уже мертвые, а потом прибавил: - Впрочем, и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? мухи, а не люди». О самом Собакевиче у Гоголя сказано: «Казалось, в этом теле совсем не было души». «Мертвыми душами» оказываются и Манилов, И Ноздрев, И Плюшкин, и Коробочка, и другие обитатели губернского города NN, подобно гоголевским мертвецам, встающим из могил. Тяга Чичикова к «мертвым душам» представляет собой особый вид энергии – энергетику смерти, демоническую энергетику.

Галерею «мертвых душ» продолжил пополнять М.Е.Салтыков-Щедрин. Его «Дикий помещик» (1869) показал трансформацию гоголевского Плюшкина, его дальнейшее падение. «Весь он, с головы до ног, оброс волосами, словно древний Исав, а ногти у него сделались как железные. Сморгаться уж он давно перестал, ходил же все больше на четвереньках.... Утратил даже способность произносить членораздельные звуки.... Но хвоста еще не приобрел.... Словно стрела соскочит с дерева, вцепится в добычу, разорвет ее ногтями, да так со всеми внутренностями, даже со шкурой, и съест».

Новые трансформации черта наблюдаются в трилогии А.В.Сухово-Кобылина. Разницу между чертом и Демоном показал еще Лермонтов в «Вадиме»: «Если бы я был черт, то не мучил бы людей, а презирал бы их...». Гоголевские черти презирают людей и смеются над ними, хотя им приходится спасаться бегством. В своей трилогии («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина»), вышедшей в 1869 году, Сухово-Кобылин выводит на арену черта в образе чиновника Кандида Касторовича Тарелкина, попадающего в комичные ситуации, и постоянно остающегося в дураках. «Это называют... дар неба; жизнь! Я не прочь: дай мне небо... жизнь, но дай же мне оно и средства к существованию». Вот оно – главное несчастье черта! На земле нужно трудиться, а черту нужно все быстро и сразу, как Чичикову, как Хлестакову, так и Тарелкину. Быстро, налету схватить и исчезнуть, испариться. Хотя такой же проходимец, как и он сам, Варравин указывает ему на то, как добывается «состояние»: «Потом да кровью пришло оно ко мне... Голого взял меня Антон Трофимыч Крек да и мял.... Испил я из рук его чашу горечи...».

Согласно Мережковскому, главная сила дьявола – «умение казаться не тем, что он есть»¹⁷⁵. Тарелкин известен в обществе, как и Чичиков, - коллежский советник. Не отличается умом, как и Хлестаков. Не имея ни состояния, ни родства, сумел «схватить» орден Станислава. Тарелкин вызывает зависть у сослуживцев, один из них, Шило, характеризует его: «... не родись умен, а родись подлец». Является завидным женихом. Способен изменять внешность – носит парик и вставные зубы. И, хотя ему положен двойной оклад, он его постоянно проматывает, и его постоянно преследуют кредиторы.

Образ Тарелкина связан с демонической энергетикой – энергетикой смерти. Именно с его помощью Варравин доводит до смерти помещика Муромского, выманив у него крупную взятку. Правда, Тарелкину ничего не достается. Его по-прежнему преследуют кредиторы. Тарелкин присутствует в двух частях трилогии - «Дело» и «Смерть Тарелкина», где он решает «умереть» сам, но «наперекор и закону, и природе», «себе в сласть и удовольствие»¹⁷⁶. Что такое смерть, по мнению Тарелкина? «Конец всех счетов! И я кончил свои счета, сольдировал долги, квит с покровителями, свободен от друзей». Тарелкин инсценирует собственные похороны, хоронит вместо себя куклу и «воскресает» под именем надворного советника Силы Силича Копылова.

С образом Тарелкина связан еще один аспект демонизма – с мезтью. Тарелкин хочет отомстить Варравину, выманить у него деньги с помощью компрометирующих писем, но терпит фиаско. И у Тарелкина, и у Варравина есть «двойники». У Тарелкина – Сила Копылов. Варравин же является к Тарелкину в день его «похорон» в качестве кредитора под видом хромого капитана Полутатарина, в шинели и в зеленых очках, что является аллюзией гоголевского капитана Копейкина. Именно Варравин раскрывает обман – находит вместо нужных ему бумаг парик и вставную челюсть Тарелкина. Снова происходит превращение, на этот раз Копылова в Тарелкина. Мошенникам ничего не остается, как договориться между собой. Варравин получает бумаги, а

¹⁷⁵ Там же, с.214.

¹⁷⁶ Там же, с.195.

Тарелкин - свободу, он надеется еще получить место управляющего в каком-нибудь именье.

Мотив «двойника» присутствует и в изображении чиновников Чибисова и Ибисова по типу Бобчинского и Добчинского. У Сухово-Кобылина, как и у Гоголя, присутствуют множество мелких черт - людей без души, «мертвых душ», которые боятся главного черта, как «великого Сатану». «... Да, всю кровь высосали..., людей нет – всё демоны», - к такому выводу приходит Тарелкин.

Если Демон Лермонтова является противником зла, то во второй половине XIX века в русской художественной культуре отношение к нему неоднозначно. В творчестве Гоголя происходит профанация образа Демона, превращение его в черта, что получило отклик и развитие в русской литературе. Но импульс получен от Лермонтова. Достоевский, христианский бунт Ивана Карамазова вышли, по выражению Мережковского, из «лермонтовского демонизма, богоборчества»¹⁷⁷. Вслед за Лермонтовым и Гоголем, Ф.М.Достоевский ставит вопрос о 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». Почему человечество теряет веру в Бога? По Фрейду¹⁷⁸, образ отца ассоциируется с образом Бога. Вопрос об атеизме у Достоевского стоит наиболее остро в романах «Бесы» (1872) и «Братья Карамазовы» (1880). Братья Карамазовы: Дмитрий, Иван и Алексей в раннем детстве теряют матерей, оказываются оторванными от отца. Наиболее цельной в психологическом смысле натурой является Алеша Карамазов. Образ *Анимы* у него связан с образом матери, Софьи Ивановны, которую он потерял в возрасте четырех лет, но хранит в памяти ее образ («точно как будто она стоит передо мной как живая»). Он помнит тот момент, когда она молится богородице, ее лицо «исступленное, но прекрасное». О матери его известно, что она страдала нервной болезнью, в народе женщин, страдающей этой болезнью называли «кликушами».

¹⁷⁷ Мережковский Д.С. М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. С.407.

¹⁷⁸ Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. «Я» и «Оно». Книга 2. Тбилиси, 1991.

Если у Гоголя *Аниму* представляет ведьма, то у Достоевского в этой роли выступают «кликуши», помешанные (Лебядкина в «Бесах»), а также inferнальные женщины. Достоевский описывает сцену исцеления страцем Зосимой одной из «кликуш»: «Наложив ей не голову эпитимью, старец прочел над ней молитву, и она тотчас затихла и успокоилась».

На Руси был распространен вид этой нервной болезни, что являлось следствием тяжелой женской доли, часто встречалось у крестьянок, было связано с изнурительными работами, неправильными родами, горем, побоями. Если больных приводили в церковь, к обедне, то они могли визжать, лаять по-собачьи, но, когда выносили дары, «беснование» прекращалось. Часто происходило исцеление посредством веры. Перед этим у нервнобольных женщин происходило сотрясение всего тела в момент преклонения перед дарами, вызванное ожиданием «чуда исцеления».

Вера, по мнению Достоевского, «не от чуда рождается, а чудо от веры». Не верующий реалист всегда найдет возможность не поверить чуду. Если же чудо совершится на его глазах, «то он скорее не поверит своим чувствам, чем допустит факт». Алеша Карамазов изначально и является таким реалистом. Он обретает духовного отца в лице старца Зосимы, но до самой веры ему еще далеко. Он был «человеколюбцем», а монастырская среда представляла для него дорогу «из мрака людской злобы к свету любви души его». По-поводу того, что его называют монахом, он высказывается: «А я в бога-то вот, может быть, и не верую».

Алеша ждет чуда после смерти Зосимы, но чуда не происходит. Он в кризисе. Именно в эти минуты он соглашается с Иваном: «Я против бога моего не бунтуюсь, а только «мира его не принимаю». Но чудо случается во время молитвы когда читают Евангелие, отрывок из «Канны Галилейской». Он словно слышит голос Зосимы. «Кто-то посетил мою душу в тот час», - скажет он потом. Так происходит его «обращение» в веру. По В.Джеймсу, с помощью обращения «достигаются новые вершины духовной жизни, вершины относительно героические, где появляются новые силы и новые стремления».

«Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга». В этих выразилась мечта Достоевского о соединении земли и духа, одна из его основных идей. Именно с землей связана карамазовская сила. Это сила «земляная и неистовая, необделанная... Даже носится ли дух божий вверху этой силы – и того не знаю», - говорит Алеша. С этой силой связана демоническая энергетика – энергетика смерти.

В языческой Греции культ земли связан с культом Деметры и Персефоны, дочери Деметры, которую похищает Аид, бог подземного царства. Персефона символизирует зерно, упавшее в землю. Языческое поклонение земле слышится в речах Дмитрия Карамазова: «Восхвалим природу: видишь, солнца сколько, небо-то как чисто, листья все зелены, совсем еще лето...». Он поет ей гимн, используя оду «К радости» Ф.Шиллера.

С культом земли связан оргиазм Федора Павловича Карамазова, оргиазм Дмитрия, Грушеньки: «Началась почти оргия, пир на весь мир. Грушенька закричала первая, чтоб ей дали вина: «Пить хочу, совсем пьяная хочу напиться...». Сам же Митя был как в бреду и предчувствовал «свое счастье».

Материя и дух сливаются воедино в образе старца Зосимы. Он проповедует радость и счастье на земле: «Ибо для счастья созданы люди...». Но радость, в учении Зосимы, познается через страдание. Зосима целует землю, как мать. Он уходит из жизни, склонившись лицом ниц к земле: «... распростер руки свои и, как бы в радостном восторге, целуя землю и молясь (как сам учил), тихо и радостно отдал душу богу». Образу Зосимы, воплощающего христианское подвижничество, противостоит отец Ферапонт, несущий в себе демоническое начало.

Ничто не может победить карамазовскую жажду жизни. «Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз, поверишь ли, не знаешь за что и любишь...», - восклицает Иван.

Дмитрий Карамазов готов петь гимн Богу: «...если бога с земли изгонят, мы под землей его сретим! Каторжному без бога быть невозможно, невозможнее, чем некторжному». И тогда мы, подземные человеки, запоем из недр земли трагический гимн богу, у которого радость! Да здравствует Бог и его радость! Люблю его!».

Дмитрий Карамазов, старший брат, сын Федора Павловича от первой жены, Аделаиды Ивановны, был, как и другие братья разлучен с отцом, рано потерял мать. Земля связана для него с *Анимой*, и, как *Тень* тянется за ним двойник-отпечаток с пороками, наследованными от отца – пьянством, разгулом. Отсюда тяга к inferнальным женщинам: Грушеньке, Катерине Ивановне, к «самородкам в грязи» - уличным девчонкам. При этом он ближе других братьев стоит к вере, он верит «чуду промысла божьего»: «Богу известно мое сердце, он видит мое отчаяние».

Три брата Карамазовых являют собой продолжение романтических героев. Даже прокурор в обвинительной речи против Дмитрия восклицает: «...у тех Гамлеты, а у нас пока еще Карамазовы!». И Дмитрий, и Иван любят цитировать Шиллера. Для Ивана свойственно рыцарское поклонение даме, что проявляется в отношениях с Катериной Ивановной. Да и Дмитрий способен увидеть в грязи «самородков». Что касается Алеши, то он – существо «не от мира сего», благословленный Зосимой на «послушание в миру». Благодаря «обращению» он открывает в себе новый запас сил. Одно из его деяний – меры, принятые им для спасения Илюши Снегирева. Феномен «обращения» изучался религиозным философом В.Джеймсом. По его мнению, когда человек сам чувствует себя «спасенным», то спасение «маленького человека всегда будет для него великим спасением и величайшим из всех событий его жизни»¹⁷⁹.

Романтический герой восстает против зла. Зло часто носит социальный характер. Для Дмитрия Карамазова зло концентрируется в образе отца, который отказывает ему в средствах, на которые у Дмитрия есть законное право. Поэтому он вел беспорядочную жизнь, не доучился в гимназии, попал в военную школу,

¹⁷⁹ Джеймс В. Многообразие религиозного опыта. Спб., 1993. С.195.

служил на Кавказе, дрался на дуэли, был разжалован, потом снова выслужился. Любил сорить деньгами и, конечно, наделал долгов. В отношениях Дмитрия с отцов силен также такой аспект, как ревность. Объектом ревности служит inferнальная женщина - Грушенька, которая тоже является романтической героиней. Соприкоснувшись со злом (в юности она обманута и брошена польским паном, которого любила), она сама по себе является носителем зла, нарочно сталкивает Дмитрия с отцом. В своей inferнальности Грушенька сродни Настасье Филипповне из «Идиота» (1868). В Грушеньке, словно, сошлись «свет и тьма»: «...никто того не видит и не знает во всей вселенной, а как сойдет мрак ночной, все так же, как и девчонкой, пять лет тому, лежу иной раз, скрежещу зубами и всю ночь плачу...». Тем не менее, именно Грушенька являет собой пример христианской любви, наряду с Алешей Карамазовым, любви «ни за что».

Иван Карамазов, в отличие от Дмитрия, может обеспечить себя сам материально. С юности он зарабатывает на хлеб насущный, сотрудничая с журналами. Он изначально является посредником, примиряющим отца и брата. Но и он недолюбливает отца, допускает его убийство Дмитрием. «Знай, что я всегда его защищу. Но в желаниях моих я оставляю за собой в данном случае полный простор», - признается он Алексею. Как ученый, Иван знаком с современными ему западными теориями: позитивизм, дарвинизм. Отсюда его взгляд на отношения Дмитрия и отца: «Один гад съедает другую гадину...». Но его волнует вопрос веры. Вслед за Вольтером он утверждает, что «если бы не было бога, то его следовало бы выдумать». И именно Богу он не может простить страдания маленьких детей. Иное дело взрослые: у них есть возмездие, «они съели яблоко и познали добро и зло и стали» яко бози». Он отвергает гармонию, которая не стоит слезинки ребенка.

Иван равнодушен к тому, что, что Дмитрий может убить отца. Это объясняется тем, он брошен отцом в раннем детстве, а с братом знакомится, будучи уже взрослым. Связи духовной ни с отцом, ни с Дмитрием у него нет. Будучи Карамазовым, он понимает, что в каждом человеке «таится зверь». Его

равнодушие к смерти отца оказывается сильнее деятельного буйства Дмитрия, который хотел убить, но «спас ангел-хранитель».

Карамазовы обладают демонической смертоносной энергией. Федор Павлович сводит в могилу двух жен. У Алеши эта сила побеждается посредством духа. У Ивана она проявляется даже сильнее, чем у Дмитрия. Нервная болезнь Ивана является возмездием, наказанием романтического героя. Это своего рода – наказание через *Аниму*, нервной болезнью страдала его мать.

Демоническая энергия Ивана вступает во взаимодействие с демонической энергией «четвертого брата» Карамазовых – Смердякова. Смердяков, незаконный сын Федора Павловича и Лизаветы Смердящей, существо злобное, завистливое, социально-обделенное, никаких прав на наследство у него нет. Его воспитатель, лакей Федора Павловича Григорий, назвал его произошедшим от «бесова сына и от праведницы». То же самое можно сказать и о трех братьях Карамазовых, которых воспитывал в раннем детстве тот же Григорий.

Смердяков – типичный романтический злодей. В русской литературе он является продолжением лермонтовского Вадима, способного поднять крестьянское восстание. Иван Карамазов характеризует Смердякова: «Передовое мясо, впрочем, когда срок наступит». Д.Мережковский называл его «грядущим хамом», Н.Бердяев – одним из «бесов русской революции».

И подобного «передового мяса» много в романе «Бесы». Это касается «пятерки», которой руководит Петр Верховенский. Петр Верховенский продолжает ряд таких литературных героев, как Шприх (М.Лермонтов «Маскарад»), Хлестаков, Чичиков, Тарелкин. Иначе говоря, это живое воплощение «черта». Петр Верховенский является *Тенью* Ставрогина, его отрицательным двойником.

Николай Ставрогин – яркое воплощение романтического героя, но со знаком «минус», продолжение линии лермонтовских персонажей, а порой и самого Лермонтова. Это проявляется в отношениях с дамами. Например, в обществе, известно о его «зверском поступке» с дамой из хорошего общества, с

которую он был в связи, а потом оскорбил ее публично, о раздавленных рысаками людях, что напоминает Печорина из «Княгини Лиговской».

Если сравнивать со странностями Печорина, то у Ставрогина «странность» превращается в буйство. Правда, этой странности есть объяснение - нервная болезнь. Его воспитатель, Степан Трофимович Верховенский, называет это «внезапным демоном иронии», который терзает его воспитанника. Ставрогин сам признается, что он был болен, но лечился. Его сумасшествие следует из сцены с Гагановым, которого он схватил за нос и провел перед членами клуба, из сцены с губернатором, которого он укусил за ухо. После сцены с Гагановым он не только не мутился, «но, напротив, улыбался злобно и весело, «без малейшего раскаяния».

Сцена с Гагановым-отцом указывает, что странности Ставрогина сродни странностям Дона Кихота, который по-мнению М.Фуко, «не ищет иных доказательств, кроме сверкания сходств»¹⁸⁰. Гаганов постоянно в карточной игре повторяет, что «его не проведут за нос», что выводит Ставрогина из себя. М.Фуко, характеризуя странности Дона Кихота, отмечает, что он утверждает *Иное* своим действием. «Письмена и вещи больше не сходятся между собой. Дон Кихот блуждает среди них наугад»¹⁸¹. Дон Кихот пытается восстановить *Тождество*, сражаясь с ветряными мельницами. Ставрогин восстанавливает *Тождество* «слова» и «дела».

Большинство людей, видевших Ставрогина, поражала его внешность: «писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен», «лицо его напоминает маску». Одни дамы его обожают, другие – ненавидят. Известно, что он имел разом две дуэли: одного из противников убил, другого искалечил. Был разжалован в солдаты, но ему удалось отличиться, получил крест, был произведен в унтер-офицеры, затем в офицеры. Но вскоре вышел в отставку. Иначе говоря, сильно напоминает Дмитрия Карамазова.

Сын Гаганова, вместо отца вызывает его на дуэль. Ставрогин его ранит, после чего оскорбляет выстрелом в сторону. Ставрогин относится к людям, не

¹⁸⁰ Фуко М. Слова и вещи. Спб., 1993. С.82.

¹⁸¹ Там же, с.83.

ведающим страха. «На дуэли он мог стоять под выстрелом противника хладнокровно, сам целить и убивать до зверства спокойно». Все это роднит его с лермонтовскими персонажами. Но он оставляет без внимания оскорбления со стороны Шатова, когда тот ударил его кулаком по лицу.

Шатов – бывший крепостной его матери, недоучившийся студент. Он был освобожден от рабства указом императора, но продолжает чувствовать себя рабом. Он бежит в Америку, трудится на плантациях, но, то рабство оказывается невыносимее. В Европе сходится с социалистами, вернувшись на родину, меняет свое мировоззрение. Своим «учителем» он считает Ставрогина. Шатов является добрым двойником Ставрогина, его «совестью». С одной стороны, жена изменяет Шатову со Ставрогиным, с другой – именно Ставрогин высылает ему деньги, чтобы тот вернулся из Америки. Шатов подозревает, что его сестра Дарья вовлечена в авантюру Ставрогиным, плюс еще интрига Ставрогина и Лизой и его женитьба на Лебядкиной.

Шатов – представитель русского народа, для которого «народ есть бог». У кого «нет народа, у того нет бога». На обвинение его Ставрогиным, что он Бога низводит до атрибута народности, Шатов отвечает: «Напротив, народ возношу до бога... Народ – это тело божие». Шатов верует в Россию, в православие, единственный «народ-«богоносец» - это русский народ». Он верует в тело Христово, в то, что новое причастие совершится в России, но сам он лишь «будет веровать в бога». Но этот «грядущий Христос» может оказаться Антихристом.

Другой двойник-оппонент Ставрогина – инженер Кириллов. Жизнь, по мнению Кириллова, есть боль и страх. Человек любит жизнь, поэтому он не свободен. Подлинная свобода наступит тогда, когда будет все равно, жить или не жить. И это будет новый человек. «Кто победит боль и страх, тот сам бог будет». Для этого нужно совершить самоубийство «с рассудка», а не от отчаяния, злости или сумасшествия. Атрибут божества – своеволие. Кириллов выступает против Бога, тем самым подтверждает свою веру в него. Недаром, Петр Верховенский приходит к выводу, что Кириллов верует «еще больше попа». Придет новый бог, и «имя ему человекобог».

« - Богочеловек?

- Человекобог, в этом разница, - отвечает Кириллов Ставрогину.

Именно Кириллов дает точную характеристику вере Ставрогина: «Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует». Вследствие этого Ставрогин испытывает внутренний диссонанс, вследствие его внутреннего конфликта происходит конфликт с внешним миром. Ставрогин, подобно Печорину, понимает, что он источник зла. Многих дам прельщало, что на душе у Ставрогина есть «роковая тайна», другие предполагали, что он убийца, и это нравилось.

Главная беда Ставрогина в том, что он не знает, куда «приложить свою силу», в чем он признается в письме Даше, сестре Шатова: «Все всегда мелко и вяло». Его тяготит одно из преступлений, как он считает, тягчайшее – соращение Матрешы, девочки-подростка. Матреша кончает жизнь самоубийством, так как думает, что она «бога убила». В целях самонаказания он женится на помешанной Марье Тимофеевне Лебядкиной. В этом видится наказание романтического героя через *Аниму*, которую олицетворяют Матреша и Лебядкина. Поиск *Анимы* у Ставрогина связан с нарушенной связью его с матерью, с родиной. Он записывается в граждане кантона Ури, подобно Герцену, хочет скрыться в Швейцарии. В России он «более, чем в другом месте, не любил жить; но даже и в ней ничего не мог возненавидеть».

Отношения Ставрогина и Лизы напоминают отношения Тамары и Демона. Он оставляет себе надежду на «мгновенье», на спасение в любви. Но этого не происходит. Он не способен любить. Достоевский определяет «ад» славами старца Зосимы: «Страдание о том, что нельзя уж более любить».

Часть души Ставрогина потеряна навсегда. А выжить с другой ее половиной, с «бесом» оказывается невозможно. Бес является ему в галлюцинациях, в галлюцинациях он видит и Матрешу, грозящую ему кулачком. В исповеди архиерею Тихону он признается, что верует в беса, совсем не веруя в бога». Это бес куда более низкой природы, чем Демон: «Это просто маленький,

гаденький, золотушный бесенок с насморком, из неудавшихся». Этот бесенок подобен черту Ивана Карамазова, который страдает ревматизмом и оспой.

Ставрогину не свойственен страх «мира сего». Подобно Дон Кихоту, начитавшемуся рыцарских романов, он предан одному «тексту». И этот текст – Библия. Он видит, что библейские заповеди очень редко соблюдаются в жизни, вследствие чего понятия «добра» и «зла» для него размыты. Отсюда его «вера» и «неверие». Согласно Библии, у него есть грех, который невозможно простить – смерть Матрешы. В разговоре с Тихоном, он ссылается на Библию: «... ведь сказано в книге: «Если соблазните единого от малых сил» - помните? По Евангелию, больше преступления нет и не может <быть>. Вот в этой книге!». И хотя Тихон утверждает, что прощение возможно, нужно лишь простить самому себе, Ставрогин «приговаривает» себя к смерти. Фатальность Ставрогина оказывается сильнее фатальности лермонтовских персонажей. Этот момент силен в «Идиоте» у Настасьи Филипповны. Она словно ждет, когда ее зарежет Рогожин. В самоубийстве Кириллова наоборот видится попытка преодоления фатальности. То же самое видится в «Братьях Карамазовых». Если Дмитрий сначала согласен идти в ссылку, то после соглашается бежать в Америку. И он находит поддержку у Алеши: «... не нужен тебе, не готовому, такой великомученический крест. Если бы ты убил отца, то я бы сожалел, что ты отвергаешь свой крест. Но ты невинен, и такого креста слишком для тебя много».

Ставрогин не может победить «беса» внутри себя, но он может устоять перед реальным, искушающим «бесом» - Петром Верховенским. Петр Верховенский, сын Петра Трофимовича Верховенского, воспитателя Ставрогина. Так же, как и Ставрогин, Петр Верховенский теряет рано мать, отец отдает его на воспитание другим людям. Связь с отцом потеряна, к тому же Степан Трофимович не уверен, что это его родной сын, точно также и Петр не уверен, что Степан Трофимович - его родной отец.

Петр Верховенский формирует вокруг себя «пятерку» увлеченных социалистов, нигилистов, народников: Липутин, Виргинский, Шигалев, Лямшин, Толкаченко. В авантюру Верховенским вовлечены Шатов, Кириллов, Ставрогин.

Сам себя он характеризует как нельзя более точно: «Я мошенник, а не социалист». Его задача – сеять пожары, смуту, разврат, смерть. Среди «пятерки» выделяется социалист Шигалев со своей программой, согласно которой человечество делится на две неравные части. Одна десятая часть получает свободу, а девять десятых обращается в «стадо» покорных. Для этого, первым делом, понижается уровень образования, наук и талантов, «не надо высших способностей! Высшие способности всегда захватывали власть и были деспотами... Рабы должны быть равны... в стаде должно быть равенство». Что более всего восхищает Верховенского в программе Шигалева, так это «шпионство». Каждый член сообщества «смотрит за другим и обязан доносом. Каждый принадлежит всем, а все каждому». И такие соглядатаи вырастают из смердяковых, из «лакейства», «хамства». Достоевский называет Смердякова «Созерцателем»: «... он иногда в доме же, аль хоть на дворе, или на улице, случалось, останавливался, задумывался и стоял так по десятку даже минут. Физиономист, взглядевшись в него, сказал бы, что тут ни думы, ни мысли нет, так какое-то созерцание». И таких созерцателей много в народе. Если созерцателя спросить, о чем он думает, «то наверно ничего бы ни припомнил, но зато наверно затаил бы в себе впечатление, под которым находился во время своего созерцания...».

Верховенский в своих бредовых идеях идет дальше Шигалева. Главное посеять смуту. «Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам...». И вот здесь-то и нужно подать «Ивана-царевича», нового Бога. И Верховенский делает ставку на Ставрогина. Красавец, аристократ, идущий в демократию. Верховенский может получить через Ставрогина безграничную власть: «Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк...». Нужно нового «Бога», самозванца, Антихриста. Именно эту идею будет развивать впоследствии Вл.Соловьев.

Верховенский не выбирает средства, все средства хороши, в том числе, убийство. Он предлагает сделку Ставрогину, а взамен – покончить с Лебядкиной и ее братом, чтобы Ставрогин мог жениться на Лизе. Но Ставрогин отвергает «меч кесаря», предложенный ему. 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 Матрешы. 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. Ситуация с Лебядкиной напоминает ситуацию из Карамазовых. Иван желает смерти отца - его убивает Смердяков. Ставрогин мечтает избавиться от Лебядкиной – Верховенский нанимает убийцу. Верховенский узбавляется от Шатова, мечтая заполучить Ставрогина, ведь Шатов оскорбил Ставрогина. И хотя Ставрогин предупреждает Шатова об опасности со стороны Верховенского, Шатов гибнет. Верховенский умело подбивает Кириллова к самоубийству, чтобы на него пало подозрение в убийстве Шатова, мастерски им спланированное. Причем, самому удается скрыться, исчезнуть, подобно гоголевским персонажам.

Пожар и убийство происходят во время бала у губернаторши, у которой Верховенский пользуется большим доверием. Этот бал – продолжение лермонтовского «Маскарада». В сцене «маскарада» видится разгул «бесовщины» в образе «мещанской середины». Представители этой «середины» не постоят за ценой, чтобы спрятать свои лица и выдать себя за других, в данном случае, за представителей высшего общества. Но это им не удастся: «Музыку не отпустили и уходивших музыкантов избили. К утру всю «палатку Прохорыча» снесли, пили без памяти, плясали комаринского без цензуры, комнаты изгадили, и только на рассвете часть этой ватаги, совсем пьяная подроспела на догоравшее пожарище на новые беспорядки...».

Достоевский определяет состояние России словами Степана Трофимовича Верховенского: «Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, - все это язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века!».

Россия оказывается кишасей бесами, «мелкими бесами», из которых вырастет потом «Грядущий Хам» Д.С.Мережковского, «Антихрист» В.С.Соловьева, «Бесы русской революции» Н.А.Бердяева.

2.2. Этическое и эстетическое в русской художественной культуре

У В.С.Соловьева усиливается этический момент. Еще в предисловии к «Трем разговорам» (1900) он ставит вопрос: «Есть ли зло недостаток, несовершенство, само собой исчезающее с ростом добра, или он есть действительная сила, посредством соблазнов владеющая нашим миром...?»¹⁸². Соловьев мыслит в рамках христианской традиции. Зло также реально, как и Добро. Добро, у него связано с Богом, зло – с дьяволом. На разделение добра и зла указывает стих Евангелия, на который ссылается Соловьев: «Думаете ли вы, что Я мир пришел принести на землю? Нет, говорю вам, - но разделение». (Лук. 12:51).

Если добрые люди станут добрее, потеряют ли злые свою злобу? И, если какой-нибудь человек до конца проведет заповедь Христову о любви к врагам, получит силу превращать своей кротостью злые души в добрые? Г(-н) Z приводит в пример кроткого человека (Деларю), который в награду за свою доброту получил смерть. Деларю, в данном случае, - метафора. Нужно ли противиться злу? По мнению г(-на) Z, в сущности, «зла вовсе нет, оно является только вследствие нашего ошибочного мнения, по которому мы полагаем, что зло есть, и начинаем действовать согласно этому предположению»¹⁸³.

Зло существует и выражается в сопротивлении и перевесе низших качеств над высшими. Индивидуальное зло – перевес низшей сторона человека, когда его звериные, скотские страсти противятся лучшим стремлениям души. Общественно зло - когда толпа, индивидуально поработанная злу, противится усилиям лучших

¹⁸² Соловьев В.С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об антихристе и с приложениями. М.,1991. С.5.

¹⁸³ Там же, с.133.

людей и одолевает их. Физическое зло в человеке – это когда низшие материальные компоненты его тела противостоят «живой и светлой силе, связывающей их в прекрасную форму организма, сопротивляются и расторгают эту форму, уничтожая реальную подкладку всего высшего. Это есть крайнее зло, называемое смертью»¹⁸⁴.

Победа добра над злом заключена, по Вл.Соловьеву, в действительном воскресении и в царстве Божьем. Люди, действующие по совести, исполняют волю Божью. Совесть можно сравнить с гением (демоном) Сократа, который сопровождал его «предостерегая его от недолжных поступков, но никогда не указывая положительно, что ему делать»¹⁸⁵. Совесть, так или иначе, связана со свободой выбора. Совесть нужно уметь отличать от разума, поскольку разум может служить для дел безнравственных. Правильного выбора одних совести и разума мало. Нужна «третья сила». Соловьев называет ее «вдохновением добра» или прямым положительным действием самого доброго начала в человеке. Для этого мало исполнять Божью волю лишь по евангельским заповедям. Если добро исчерпывается исполнением «правила», то где же тут место для вдохновения? «Правило» раз навсегда дано, определено и одинаково для всех»¹⁸⁶.

Соловьева, как и Достоевского, волнует вопросы, связанные с верой. Как поверить в истину воскресения, засвидетельствованную исторически? Особенно, после того, как Европа прошла путь позитивизма. Позитивизм также опасен, как панмонголизм. Д.С. Мережковский «Грядущем Хаме» (1905) определяет это так: «В Европе позитивизм только делается, - в Китае он уже сделался религией. Духовная основа Китая, учение Лао-Дзы и Конфуция – совершенный позитивизм, религия без бога, «религия земная, безнебесная, как выражается Герцен о европейском научном реализме...»¹⁸⁷.

Наиболее четко это отражено Ф.Достоевским в беседе Ивана Карамазова с чертом: «... надо всего только разрушить в человечестве идею о боге, вот с чего надо приняться за дело!.. Раз человечество отречется поголовно от бога..., то само

¹⁸⁴ Там же, с.136.

¹⁸⁵ Там же, с.140.

¹⁸⁶ Там же, с.142.

¹⁸⁷ Мережковский Д.С. Грядущий Хам // Мережковский Д.С. Больная Россия. Л., 1991. С.16.

собою, без антропофагии, падет все прежнее мировоззрение и, главное, вся прежняя нравственность, и наступит все новое. Люди совоюются, чтобы взять от жизни все, что она может дать, но непременно для счастья и радости в одном только здешнем мире. Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости и явится человеко-бог. Ежечасо побеждая уже без границ природу, волю своею и наукой, человек тем самым ежечасо будет ощущать наслаждение столь высокое, что оно заменит ему все прежние упования наслаждений небесных. Всякий узнает, что он смертен весь, без воскресения, и примет смерть гордо, как бог». По мнению Д.Мережковского, Достоевский «едва не сделал нам величайшего зла, какое может сделать человек человеку, - едва не соблазнил нас соблазном Антихриста, впрочем не по своей вине, ибо единственный путь ко Христу Грядущему – ближе всех путей к Антихристу»¹⁸⁸. В «Бесах», в бредовых идеях Петра Верховенского, возникает «Иван Царевич», то есть самозванец. Самозванец очень ловок, обладает «обманчивой и соблазнительной личиной добра»¹⁸⁹. Личина, маска, как атрибут Диониса, становится особенно популярной в культуре Серебряного века. По мнению С.Г.Исаева, маска «выявляет демоническую подоплеку авантюрной психологии и лицедейства»¹⁹⁰.

Соловьев создает образ «грядущего человека» в духе христианской традиции. Происходит постепенное превращение человека одаренного, талантливое, духовно богатого в Антихриста. Схема развития сверхчеловека взята из Евангелий. Подобно Христу, сверхчеловек к тридцати трем годам формируется как великий мыслитель, общественный деятель, плюс ко всему, он еще и писатель. Но есть один изъян: «... ясный ум всегда указывал ему истину того, во что должно верить: добро, Бога, Мессию, В это он верил, но любил он только одного себя, Он верил в Бога, но в глубине души невольно и безотчетно предпочитал ему себя»¹⁹¹.

Само происхождение «грядущего человека» окутано мраком неизвестности: «Мать его, особа снисходительного, была отлично известна обоим полушариям,

¹⁸⁸ Мережковский Д.С. Пророк русской революции // Мережковский Д.С. В тихом омуте. С.310.

¹⁸⁹ Соловьев В.С. Указ.соч. С.144.

¹⁹⁰ Исаев С.Г. Литературно-художественные маски: Теория и поэтика. Спб., 2012, С.153.

¹⁹¹ Соловьев В.С. Указ. соч. С. 156.

но слишком много разных лиц имели одинаковый повод считать его своими отцами».¹⁹² И это неспроста. Здесь явное противопоставление матери Антихриста матери Христа – деве Марии.

Этот человек - спиритуалист, аскет, филантроп. Наделенный красотой, гениальностью, сильно снабженный дарами Божьими, он счел себя сыном Божьим. «Одним словом, он признал себя тем, чем был в действительности Христос»¹⁹³. Христа он считает своим предшественником, применяет к себе все, что сказано в Евангелии о втором пришествии спасителя: «А вдруг не я, а тот... галилеянин... Вдруг он не предтеча мой, а настоящий, первый и последний?.. Вдруг Он придет ко мне... сейчас, сюда... Что же я скажу ему? Ведь я должен буду склониться перед Ним, как последний глупый христианин, как русский мужик какой-нибудь, бессмысленно бормотать: «Господи Сусе Христе, помилуй мя грешного»... Я, светлый гений, сверхчеловек. Нет, никогда!».¹⁹⁴

Вместо уважения к Христу растет в его сердце зависть, а затем жгучая злоба: «Я, я, а не Он! Нет его в живых, нет и не будет. Не воскрес, не воскрес, не воскрес!»¹⁹⁵ Глухой ночью оказывается он краю обрыва, бросается вниз, но, невидимая сила отбрасывает его назад, и невидимый искуситель говорит ему: «Я бог и отец твой. А тот нищий, распятый – мне и тебе чужой. У меня нет другого сына, кроме тебя...».¹⁹⁶ Здесь имеет место встреча со своим отрицательным двойником, *Тенью*. Сцена перекликается со сценой искушения Христа.

Об искушении Христа говорится устами великого инквизитора в «Братьях Карамазовых»: «О, ты понял тогда, что, сделав лишь шаг, лишь движение броситься вниз, ты тотчас бы и искусил господа, и веру в него всю потерял, и разбился бы о землю, которую спасти пришел, и возрадовался бы умный дух, искушавший тебя. Но, повторяю, много ли таких, как ты? И неужели ты в самом деле мог допустить хоть на минуту, что и людям будет под силу подобное искушение?».

¹⁹² Там же, с.164

¹⁹³ Там же, с. 157.

¹⁹⁴ Там же, с. 159.

¹⁹⁵ Там же.

¹⁹⁶ Там же, с.160.

В «Юлиане Отступнике» Мережковского есть сцена искушения Юлиана. В роли искусителя выступает Максим Эфесский. Д.Мережковский сообщает похожий факт из биографии Соловьева, описывает одно из «видений» Соловьева, правда, при этом ссылается на воспоминания В.Величко: «Во время плавания по финским шхерам, в паровой каюте, ранним сумеречным утром представилось ему, будто бы на соседней койке сидит кто-то маленький, серенький, мохнатый и смотрит на него в упор.

- А знаешь ли ты, что Христос воскрес? – проговорил Соловьев, осеня себя крестным знаменем.

- Воскрес-то Он, воскрес, а ты от меня все-таки не отделаешься! – ответил тот и залился таким смехом, что бедного философа мороз продрал по коже»¹⁹⁷. По мнению Мережковского, то, что Соловьев «действительно верил в черта, хотя и старался скрыть свою веру под шуткой, - видно по стихотворению «Морские черти». И «Повесть об антихристе» доказывает, что он теоретически допускал и религиозно утверждал *видимое* воплощение зла»¹⁹⁸.

«Грядущий человек» Соловьева – полный антагонист Христа: «Христос принес меч, я принесу мир. Он грозил земле страшным последним судом. Но ведь последним судьей буду я, и суд мой будет не судом правды только, а судом милости. Будет и правда в моем суде, но не правда воздаятельная, а правда распределительная. Я всех различу и каждому дам то, что ему нужно».¹⁹⁹ Высший, небесный суд заменяется примитивным земным судом. «Грядущий человек пишет книгу под названием: «Открытый путь к вселенскому миру и благоденствию», где даже не упоминается имя Христа.

Соловьев наделяет «грядущего человека» профессией ученого-артиллериста, то есть, выражаясь терминологией Платона, просвещенный стражник. Этого стражника единогласно выбирают в пожизненные президенты Европейских Соединенных Штатов. Он устанавливает на земле «равенство всеобщей сытости» и вселенский мир.

¹⁹⁷ Мережковский Д.С. Немой пророк. // Мережковский Д.С. В тихом омуте. С.117.

¹⁹⁸ Там же, с.118.

¹⁹⁹ Соловьев В.С. Указ. соч. С. 158.

Но остается актуальным один вопрос - религиозный. В XXI веке осталось очень мало христиан. Папство изгнано из Рима и нашло приют в Петербурге. В евангелической церкви еще остались люди искренно верующие, соединявшие обширную ученость с глубокой религиозностью, со стремлением возродить образ древнего христианства. Русское православие, потерявшее значительное количество мнимых, номинальных, верующих, объединяется со староверами, растет в силе духа.

Еще в «Оправдании добра» Соловьев приводит в пример всемирный конгресс религий в Чикаго, где азиаты – буддисты и брамины обращались к европейцам: «Вы посылаете к нам миссионеров проповедовать вашу религию, но, познакомившись с вами за последние два века, мы видим, что вся ваша жизнь идет наперекор требованиям вашей веры и что вами двигает не дух правды и любви, завещанный вам вашим богом, а дух корысти и насилия, свойственный всем дурным людям. Значит, одно из двух: или ваша религия, при своем внутреннем превосходстве, не может быть практически осуществленной и, следовательно, не годится даже для вас, ее исповедующих; или же вы так дурны, что не хотите исполнять то, что можете и должны. И в том, и в другом случае вы не имеете перед нами никакого преимущества и должны оставить нас в покое».²⁰⁰

Соловьев возлагает все надежды на русскую православную церковь, именно она должна объединить все ветви христианства в единую вселенскую церковь. В «Краткой повести об антихристе», основной конфликт разгорается с появлением нового двойника «грядущего человека» мага Аполлония, вызывавшего огонь с неба. Аполлоний напоминает Максима Эфесского из «Юлиана Отступника».

Соловьев представляет нам вселенский собор XXI века, собор будущего, где мы видим попытку власти светской подчинить себе власть духовную. Председательствует в нем «грядущий человек», он требует верующих признать его истинным духовным вождем, предлагая им выгодную сделку. Все верующие переходят на его сторону, кроме трех глав основных христианских конфессий: старца Иоанна – главы православных христиан, папы Петра – главы католиков,

²⁰⁰ Соловьев В.С. Собрание сочинений в 2-х т. Т.1. М., 1988. С.483.

профессора Паули (Павла) – главы протестантов. Они-то и объявляют «грядущего человека» Антихристом, так как он отказывается исповедать имя Христово. В конце мы видим чудо истинного воскресения: оживают убиенные магом Аполлоном Иоанн и Петр. Возникает новозаветный образ, символизирующий вселенскую церковь: «жена, облеченная в солнце, под ногами ее луна, и на главе венец из двенадцати звезд».²⁰¹ Это имена та хоругвь, за которой христиане движутся к Синаю навстречу воскресшему Христу. «В то время от Синая к Сиону двигалась толпа христиан, предводимых Петром, Иоанном и Павлом, а с разных сторон бежали еще иные восторженные толпы: то были все казненные антихристом евреи и христиане. Они ожили и воцарились с Христом на тысячу лет»²⁰².

Д.Мережковский называет Соловьева гностиком: «Гностицизм и есть начало соловьевской реставрации, искусственного воскрешения старины в теократических грезах в вселенском самодержавии и вселенском православии под верховным водительством вселенской догматики – или схоластики, ибо гностицизм, в противоположность прагматизму, утверждает главный источник схоластики – неразрешимый спор человеческого разума и божественного откровения»²⁰³.

«Демоническое» у Вл.Соловьева, есть прямая антитеза Христу. Он есть зло, но это зло привлекательно. За самозванцем идут толпы народа. Он обладает некой сакральной энергией, это есть энергия смерти.

В «Грядущем Хама» (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:

²⁰¹ Соловьев В.С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об антихристе и с приложениями. С.185.

²⁰² Там же, с.187.

²⁰³ Мережковский Д.С. Немой пророк. С.125.

против земли, народа - живой плоти», против церкви – живой души, против интеллигенции – живого духа России».²⁰⁴

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

По мнению А.Ханзен-Леве, Мережковский отличает «действие дьявола, который едва ли может быть персонифицирован, от черта (Сатаны, Люцифера, Антихриста и т.д.)»²⁰⁵. Под «диаволизмом» понимается «акт «разъединения», рассекающего целостного, цельного, положительного»²⁰⁶. Олицетворением диаволизма является антитворец (в гностическом смысле – «демиург») и диаволический, демиургический художник. Диаволизм 90-х гг. понимается «положительно, как программа веселого, агрессивного разрушения, деструкции, снижения установленных положительных оценок»²⁰⁷. Творца-демиурга Ханзен-Леве называет «человеко-демоном, то есть диаволически извращенным мессией»²⁰⁸. «Демоническое» и «диаволическое» у Ханзен-Леве тождественны, хотя он четко отделяет «дьявола» от «черта».

На самом деле, демоническое искусство близко к искусству диониссийскому. Согласно Ф.Ницше, бог Дионис обладает «двойственной природой жестокого одичалого демона и благого, кроткого властителя»²⁰⁹. Начало творчество связано с возрождением Диониса, что означает «конец индивидуации»²¹⁰. По мнению В.И. Иванова, спутники Диониса Силены (козлы – сатиры) имеют демоническую природу. Они «близки героям как, хтонические демоны <...> демонические выходцы из могил, спутники возвращающейся из подземного царства Персефоны, <...> - души умерших людей, совлекшиеся

²⁰⁴ Мережковский Д.С. Мережковский Д.С. Грядущий Хам // Мережковский Д.С. Большая Россия. Л., 1991. С.43.

²⁰⁵ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм /Пер. с нем.

С.Бромерло, А.Ц.Масевича и А.Е.Барзаха. Спб., 1999. С.310.

²⁰⁶ Хансен-Леве А. К типологии возвышенного в русском символизме // Блоковский сборник. XII. Тарту, 1993. С.30.

²⁰⁷ Там же, с.31.

²⁰⁸ Ханзен-Леве А. Русский символизм. С.314.

²⁰⁹ Ницше Ф. Указ. соч. С.94.

²¹⁰ Там же.

человеческой индивидуации, слитые в своей стихийной жизни со стихийной жизнью природы...»²¹¹.

В дальнейшем, будем называть активное творческое начало творческого деятеля, будь то поэт, писатель, художник, музыкант, **демоническим**, которое, в плане эстетическом, сродни дионисическому. Хотя, само понятие «демоническое» гораздо шире, равно как и дионисийское. Дионисийским восхищались, оно же и наводило ужас. Тем не менее, дионисизм оказался очень силен именно на русской почве.

Конец XIX века, по мнению Н.Бердяева, явил собой вечную противоположность классического и романтического, которые принимают новые формы – реализма и символизма. Реализм в искусстве – «крайняя форма приспособления к «миру сему»²¹², он «буржуазен». Истинная природа творчества раскрывается в символизме.

Символ, по мнению Бердяева, есть «мост, переброшенный от творческого акта к сокровенной, последней реальности»²¹³. Но символизм – не последний лозунг творчества: «Дальше символизма – мистический реализм; дальше искусства теургия»²¹⁴. Символизм не теургичен, он не создает новое бытие. Его мировое значение состоит в том, что он есть «кризис всякой срединной культуры»²¹⁵.

2.3. Эстетизация зла в русской поэзии

Начало Серебряного века в России связывают с символизмом. Само понятие «Серебряный век» возникает позднее, в среде русской эмиграции. До сих пор нет единого мнения, кому первому принадлежит название термина, встречается он у писателей Николая Оцупа, Сергея Маковского.

²¹¹ Иванов В.И. Дионис и прадионисийство. С.231.

²¹² Бердяев Н.А. Смысл творчества. С.227-228.

²¹³ Там же, с.229.

²¹⁴ Там же.

²¹⁵ Там же, с.230.

Как и символисты запада, русские символисты черпают вдохновение в Античности, Возрождении, Романтизме. Особый интерес представляла Античность. Поэты-символисты переводили античных авторов. Среди них – И.Анненский, Д.Мережковский, К.Бальмонт. Но основным источником для вдохновения, переосмысления явилась родная почва, и, прежде всего, русская классика, а именно, «Золотой век» русской культуры, творчество Пушкина и Лермонтова. Название «Серебряный век» возникает по аналогии «Золотой век». Большой интерес вызывало у символистов творчество Гоголя, Тютчева, Фета, и, более всего, Достоевского. Начало движения было положено докладом Д.Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», прочитанного в 1892 году, где тот высказался о том, что «всюду чувствуется возрождение вечного идеального искусства»²¹⁶, только в России оно омрачено «утилитарно-народническим педантизмом критики, на Западе — грубым материализмом экспериментального романа»²¹⁷.

В русском символизме выделяют два основных периода: «ранний» (символизм 90-х годов – ранние произведения Ф.Сологуба, К.Бальмонта, В.Брюсова, З.Гиппиус, Д.Мережковского) и символизм «второго поколения» (с 1900-х годов – А.Блок, А.Белый). Есть еще третий период, начинается он примерно с 1907 (после «Балаганчика» А.Блока) - «гротескно-карнавальный», по определению А.Ханзен-Леве. По его мнению, в раннем символизме религия, философия «целиком заменяются искусством»²¹⁸. У символистов «второго поколения» - искусство, литература «целиком заменяются религиозными и мифологическими функциями»²¹⁹.

«Старшие» символисты испытали на себе влияние западного эстетизма и декаданса. На западе их основными представителями оказались О.Уайльд, П.Верлен, С.Малларме, Ш.Бодлер. Декадентам свойственна поэтизация Зла,

²¹⁶ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Критика русского символизма: В 2 т. Т.1. М., 2002. С.60.

²¹⁷ Там же.

²¹⁸ Хансен-Леве А. К типологии возвышенного в русском символизме. С.30.

²¹⁹ Там же.

темных сил, упадка. Они одинаково поклонялись и Христу, и его антиподу – Дьяволу. Это свойственно и русским декадентам, например, В.Брюсову:

«Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья,
И Господа и Дьявола
Хочу прославить я».

С одной стороны, декаденты воспевали Красоту, считали ее свободной от всяких этических параметров. О.Уайльд считал ее свободной и от «одухотворенности»: «... подлинная красота исчезает там, где появляется одухотворенность» («Портрет Дориана Грея»). С другой стороны, декаденты воспевали «безобразное» (Г.Аполлинер «Гниющий чародей»). Воспевание «безобразного» особенно ярко проявилось в творчестве З.Гиппиус («Дьяволенок», 1906):

«Мне повстречался дьяволенок,
Худой и щуплый – как комар.
Он телом был совсем ребенок,
Лицом же дик: остер и стар.

<...>

Смотрю при лампе: дохлый, гадкий,
Не то дитя, не то старик.
И все твердит: «Я сладкий, сладкий...»
Оставил я его. Привык».

Нельзя не согласиться с выражением А.Ханзен-Леве: «Эстетизированный, и тем самым позитивно оцениваемый принцип зла, действует изнутри, как двойник...»²²⁰.

«Безобразное», у З.Гиппиус, есть некий «двойник».

«И оба стали мы – единый.
Уже я с ним – я в нем, я в нем!
Я сам в ненастье пахну псиной

²²⁰ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мифов. Ранний символизм. М., 1999. С.320.

И шерсть лижу перед огнем...».

Декаданс принято считать синонимом упадка. С другой стороны, он явился некой эстетической революцией. Искусство получило полную автономию, с него были сняты все ограничения. Воспевалось и «светлое», и «темное». Искусство оказалось в ситуации безграничного выбора. Но в этом-то и таилась опасность, так как возрастала ответственность творческого деятеля за свое творчество.

Что есть символ? Валерий Брюсов, принадлежащий к «старшим» символистам, в «Огненном ангеле» характеризует символы как «эмблемы, завещанные нам древностью, тем первым народом земли, который жил в общении с богом и ангелами». И эти люди знали «не тени вещей, но самые вещи».

Символическая поэзия, поэзия, по определению К.Бальмонта, поэзия, в которой сливаются два содержания – «скрытая отвлеченность и очевидная красота»²²¹. Он считал, что заблуждаются те, кто думает, что символическая поэзия «создана главным образом французами»²²². Это заблуждение вызвано «гегемонией французского языка, благодаря которой все, что пишется по-французски, читается немедленно большой публикой»²²³. Среди имен «выдающихся символистов, декадентов и импрессионистов», Бальмонт называет: Уильяма Блейка, Шелли, Данте Россетти, Оскара Уайльда – Англия, из американцев – это Э. По, Уолт Уитмен, из скандинавов – Г.Ибсен, К.Гамсун, А.Стринберг, в Германии – Ф.Ницше и Гауптман, в России – Фет, Случевский, Тютчев, в Бельгии – Метерлинк, Верхарн, в Италии – Д'Аннунцио, во Франции – Бодлер, Вилье де Лиль Адамс, Гюисманс, Рембо. «Надо назвать также Верлена и Малларме, но их слава так преувеличена, что о них даже неприятно упоминать: в литературной перспективе они занимают место им неподобающее»²²⁴. Первым символистом XIX века, по мнению Бальмонта, был Эдгар По, многие мысли которого развивал Бодлер, переводивший его на французский язык. Русские символисты были хорошо знакомы с творчеством западных мастеров, но искали

²²¹ Бальмонт К.Д. Элементарные слова о символической поэзии // Критика русского символизма: В 2 т. Т.1. М., 2002. С.248.

²²² Там же, с.250.

²²³ Там же.

²²⁴ Там же, с.251.

вдохновение, в русской классике. Брюсов, Сологуб, Гиппиус, Мережковский, Бальмонт видели своего учителя в Ф.И.Тютчеве. По мнению Бальмонта, Тютчев – поэт-пантеист, у него, подобно Гете и Шелли, есть убеждение, что «Природа есть сущность одухотворенная»²²⁵. По мнению Бальмонта, Красота заключена в самой природе: «В Природе нет наших задач, в ней нет ни добра, ни зла, ни высокого, ни низкого. Ничего в ней нет, кроме Движения и Красоты, безупречной и неумолимой»²²⁶. В природе заключена тайна. «Природа - самодовлеющее царство, она живет своей жизнью. Она преследует лишь свои великие цели; разум их не видит и может только подозревать об их существовании - или видеть их на мгновение беглым взглядом, в минуты просветленности, которые называются экстазом». Наряду с Дионисом и Аполлоном символисты поклоняются Великому Пану.

Основным постулатом символистов явилось изречение Тютчева «Мысль изреченная есть ложь» из стихотворения «Silentium». Важно то, что спрятано за мыслью, предметом, символом. С этим связано обращение символистов, особенно «младших» (А.Белый, А.Блок), к философии Канта, Шопенгауэра. Возникает также психологический интерес к человеческой личности, к глубинам подсознания, к «теневой», демонической стороне человеческой души. В связи с этим особый интерес вызывало творчество Достоевского.

Символисты противопоставляют себя мещанству, буржуазной «середине». Как справедливо отметил Н.Бердяев, символисты «отказываются от всякого приспособления к этому миру»²²⁷, от его канонов. Их судьба трагична, они приносят себя в жертву ради свободы творчества. Символизм, по мнению Бердяева, есть «кризис всякой срединной культуры»²²⁸. И в этом «его мировое значение»²²⁹.

Поэты символисты одинаково поклонялись и античным богам, и Христу. Раннее творчество Мережковского – это воспевание Эллады. Античные боги

²²⁵ Там же, с.257.

²²⁶ Там же, с.258.

²²⁷ Бердяев Н.А. Смысл творчества. С.230.

²²⁸ Там же.

²²⁹ Там же.

равны Иисусу Христу. «Служи Ариману, служи Ормузду, - как хочешь, но помни: оба равны; царство дьявола равно царству Бога... великие страстотерпцы-галилеяне достигают такой же свободы, как Прометей и Люцифер». Люцифер, Сатана, Дьявол выступают как «двойники» Христа. У З.Н.Гиппиус дьявол является «божьей тварью», и он достоин сожаленья:

«За Дьявола Тебя молю,
Господь! И он — Твое созданье.
Я Дьявола за то люблю,
Что вижу в нем — мое страданье.

Борясь и мучаясь, он сеть
Свою заботливо сплетает...
И не могу я не жалеть
Того, кто, как и я, — страдает...».

В стихотворении Гиппиус «Соблазн» Сатана выступает как «двойник» героя:

«Он служит: то светильник зажигает,
То рясу мне поправит на груди,
То спавшие мне четки подымает
И шепчет: "С Нами будь, не уходи...».

У К.Д.Бальмонта (1867-1942) в стихотворении «Бог и дьявол» дьявол и бог как творческие стимулы уравниваются:

«Я люблю тебя, дьявол, я люблю тебя бог,
Одному мои стоны, и другому – мой вздох,
Одному мои крики, а другому – мечты,
Но вы оба велики, вы восторг Красоты».

Зато иначе относится Бальмонт к «демону». В сонете «Смерть» демон близок к сократовскому:

«Суровый призрак, демон, дух всеильный,
Владыка всех пространств и всех времен...

<....>

Ты всем несешь свой дар успокоенья,
И даже тем, кто суетной душой
Исполнен дерзновенного сомненья.

К тебе, о царь, владыка, дух забвенья,
Из бездны зол несется возглас мой:
Приди. Я жду. Я жажду примиренья»!

Неоднозначно отношение к демону у В.Я.Брюсова. С одной стороны, демон – тайная сила, ведущая человека к подвигу, что видно из стихотворения «Наш демон» (1908):

«У каждого свой тайный демон.
Влечет неумолимо он
Наполеона через Неман
И Цезаря чрез Рубикон

Не демон ли тебе, Россия,
Пути указывал в былом, -
На берег Сити в дни Батыя,
На берег Дона при Донском».

Демон, у Брюсова, - покровитель не только человека, но и целого народа, страны, в данном случае России, недаром встречается выражение «наш демон. Русский народ» - народ «демонический», то есть могущественный, сильный, способный на великие свершения:

«Где ты, наш демон? Или бросил
Ты вверенный тебе народ,
Как моряка без мачт без весел,
Как путника в глуши болот?

Явись в лучах, как страж господень,

Иль встань, как призрак гробовой...».

Примечательны здесь выражения: «страж господень» и «призрак гробовой». Демон может, как спасти, так и погубить. По мере роста пессимистических тенденций в русском обществе, демон, у Брюсова, превращается в «Демона самоубийства» (1910):

«Он в вечер одинокий – вспомните,
 Когда глухие сны томят,
 Как врач искусный в нашей комнате,
 Нам подает в стакане яд».

Этот Демон «в руку всовывает нож», «кладет гильзы в барабан», но он по своему притягателен, окутан покровом тайны:

«В его улыбке, странно-длительной,
 В глубокой тени черных глаз
 Есть омут тайны соблазнительной,
 Властительно влекущей нас...».

В стихотворении «Болезнь» (1920) появляется демон «сумрачной болезни»:

«Демон сумрачной болезни
 Сел на грудь мою и жмет.
 Все бесплодней, бесполезней
 Дней бесцветных долгий счет.

<...>

Что ж! Порвать давно готов я
 Жизни спутанную нить,
 Кончив повесть, послесловья,
 Всем понятного, не длить.

<...>

Словно бывши на спектакле,
 Пятый акт не досмотреть
 И уйти... куда – во мрак ли,

В свет ли яркий?..».

«Во мрак» или «в свет»? Что ждет нас после смерти? Поэтам символистам свойственна сакрализация смерти. Если Брюсов сомневается - мрак или свет, то Бальмонта нет никакого сомнения, что смерть

«... начало жизни,
Того существованья неземного,
Перед которым наша жизнь темна...».

За смертью следует «лучшая жизнь», смерть является «вестью» этой лучшей жизни:

«Живи, молись – делами и словами,
И смерть встречай как лучшей жизни весть».

По мнению Бальмонта, если бы в смерти не было красоты, «смерть не существовала бы в Природе, потому что Природа цельная сущность, а в цельности все гармонично»²³⁰. В смерти столько же красоты, «сколько в том, что мы называем жизнью, но только нам эта красота кажется ужасной»²³¹. И эту красоту ощутил, как считает Бальмонт, Тютчев – поэт, воспевающий природу: «Как истинный поэт-пантеист, Тютчев любит Природу не только в ее ясных спокойных состояниях, но в моменты бури, в минуты разногласия и разложения. Более того: такие состояния Природы, когда основной элемент Вселенной - смерть - просвечивает сквозь все живущее, особенно дороги душе поэта. Он чувствует глубокое художественное волнение перед величественным зрелищем Мировой Красоты, возникающей, чтобы исчезнуть. То, что мы называем злом, исполняет Тютчева ощущением художественной красоты, - необходимое следствие всякого глубокого проникновения в сложную душу Природы»²³².

Природа – «царство демонов». Как указывает Н.В. Скородум, ссылаясь на Гете, демоническое проявляется «у бездны на краю»²³³. По мнению А.Ханзен-Леве, «положение «между», «междубытие» типично для «декадентства», интерпозиция «на грани», «промежуток» (по Тынянову), но только без

²³⁰ Бальмонт К.Д. Элементарные слова о символической поэзии. С.260.

²³¹ Там же.

²³² Там же, с.259-260.

²³³ Скородум Н.В. Указ. соч. С.258.

продолжения, оксюморонная позиция в тоже самое время в конце (времени, столетия, истории) и в начале (несовершившегося будущего, несостоявшейся утопии, неожиданного апокалипсиса)»²³⁴.

Бальмонт – поэт, воспевающий «бездну». Что есть для него бездна? В стихотворении «Альбатрос» он воспекает туман и океан:

«Над пустыней ночью морей альбатрос одинокий,
Разрезая ударами крыльев соленый туман,
Любовался, как царством своим, этой бездной широкой,
И, едва колыхаясь, качался под под ним океан.

<...>

О, блаженство быть сильным и гордым и вечно свободным!

Одиночество! Мир тебе! Море, покой, тишина!».

В стихотворении «Что мне нравится» этой бездной являются «грозовой раскат», «громовые тучи», а главное, огонь:

«Да, огонь красивее между всех живых,
В искрах ликование духов мировых.

В пламени ликующем — самый яркий цвет.

В жизни — смерть, и в смерти — жизнь.

Всем живым — привет».

У Д.С.Мережковского (1866-1941) две бездны – жизнь и смерть («Двойная бездна», 1901):

«И смерть и жизнь – родные бездны:

Они подобны и равны,

Друг другу чужды и любезны,

Одна в другой отражены.

<...>

Ведут к единой цели оба,

И все равно, куда идти...».

²³⁴ Хансен-Леве А. К типологии возвышенного в русском символизме. С.38.

Какую из этих бездн выбрать – решать самому человеку:

«Ты сам свой Бог, ты сам – свой ближний,
 О, будь же собственным творцом,
 Будь бездной верхней, бездной нижней,
 Своим началом и концом».

У человека, согласно Мережковскому, есть двойник («Темный ангел», 1895):

«Я – ангел детства, друг единственный,
 Всегда - с тобой.

<...>

И совершаются пророчества:

Темно вокруг.

О, страшный ангел одиночества,

Последний друг,

Полны могильной безмятежностью

Твои шаги...».

Жизнь, как бездна, предстает и у А.Белого (1880 – 1934), она подобна «океану» Бальмонта:

«Жизнь – бирюзовою волною

Разбрызганная глубина.

Своею пеною дневною

Нам очи задымит она.

<...>

И отверзается над нами

Недостижимый край родной

Открытою над облаками

Лазоревою глубиной».

(«Жизнь», 1908)

Демон, У А.Белого, как двойник человека, возникает из туманного мрака («Демон», 1908):

«Из снежных тающих смерчей,
Средь серых каменных строений,
В туманный сумрак, в блеск свечей
Мой безымянный брат, мой гений

Сходил во сне и наяву...

<...>

Известные будил сомненья...».

Демон – не только двойник человека, он является двойником планеты, вестником загробного мира, воплощением рока («Демон», 1929):

«Из струй неперемнной Леты
Склоненный в день, пустой и злой, -
Ты – морочная тень планеты;
Ты –
- шорох, -
вылепленный мглой!

Блистай в мирах, как месяц млечный,
Летая мертвой головой!
Летай, как прах, - как страх извечный
Над этой –
- бездной –
- роковой!».

Певцом «бездны» можно назвать и А.А.Блока (1880-1921). Властитель бездны – Демон (Иди, иди за мной – покорной»):

«Иди, иди за мной – покорной
И верною моей рабой.
Я на сверкнувший гребень горный

Взлечу уверенно с тобой.

Я пронесу тебя над бездной,
Ее бездонностью дразня...».

За бездной следует «пустота»:

«Ты полетишь, как камень зыбкий,
В сияющую пустоту...»

Блок, по мнению С.Л.Слободнюка, «поет *желание* смерти, но не саму Смерть»²³⁵. В стихотворении «Все бытие и сущее согласно» (1901) слышится ожидание смерти:

«Я здесь в конце, исполненный прозренья,
Я перешел граничную черту.
Я только жду условного виденья,
Чтоб отлететь в иную пустоту».

Как свидетельствует В.Ф.Ходасевич, «Блок умирал несколько месяцев... и никто не называл и не умел назвать его болезнь. Но от чего же он все-таки умер? Неизвестно. Он умер как-то «вообще», оттого, что был болен весь, оттого, что не мог больше жить. Он умер от смерти»²³⁶.

Бальмонт – платоник, он молится «Единому»:

«Он живет, пред кем проводит
Этот мир всю роскошь сил,
Он, Единый, не уходит,
В час захода всех светил».

Блок, в отличие от Бальмонта, – гностик. «Демон утра», у Блока, тождественен «демону ночи»:

«Есть демон утра. Дымно светел он,
Золотокудрый и счастливый.

< ... >

²³⁵ Слободнюк С.Л. Соловьиный ад. Трилогия вочеловечения Александра Блока: онтология небытия. Спб., 2002. С.31.

²³⁶ Цит. по: А.А.Блок в восприятии современников // Блок А.А. Избранное. С.393-394.

Но как ночью тьмой сквозит лазурь,
 Так этот лик сквозит порой ужасным,
 И золото кудрей – червонно-красным,
 И голос – рокотом забытых бурь».

По мнению С.Л.Слободнюка, у Блока, как минимум, четыре божества: Благой, Единый, София, Люцифер²³⁷. Благой – владыка Смерти, Единый – могильного мира. Плюс еще появляется «демоническая Дама» и «Двуликий», который является прообразом Христа и Антихриста. Ведь «евангельская звезда, увиденная волхвами на востоке, как известно, парадоксальным образом соотносима не только с одним именем Сына – Утренняя Звезда, но и с его противником Люцифером»²³⁸. Это скорее «анти-Христос, старший брат которого начнет разгуливать по страницам «Двенадцати»²³⁹:

«И идут без имени святого
 Все двенадцать — вдаль.
 Ко всему готовы,
 Ничего не жаль...».

Что есть «пустота» для Блока? Хаос, из которого должен родиться новый мир, своего рода – «демоническая среда». «Демоническим» предстает у Блока и образ самой России с ее «разбойной красотой»:

«Россия, нищая Россия,
 Мне избы серые твои,
 Твои мне песни ветровые –
 Как слезы первые любви!
 <...>
 Какому хочешь чародею
 Отдай разбойную красу».

Россия, у Блока – яркое воплощение *Анимы*. В этом смысле, он – продолжатель Лермонтова.

²³⁷ Слободнюк С.Л. Соловьиный ад. С.83.

²³⁸ Там же, с.140.

²³⁹ Там же.

Аниму у Блока представляют также женские образы – Фаина, Кармен, таковым является и образ «Прекрасной Дамы». Как отметил в свое время свящ. П.Флоренский, эта тема восходит по тематике – «к литературному пушкинскому романсу «Жил на свете рыцарь бедный» и к «Трем видениям» Соловьева»²⁴⁰, а по «тематике культовой - католическому средневековому культу Богоматери - представляет искажение (пародию) подлинного восприятия «Честнейшей Херувим...»²⁴¹. Мистика Блока подлинна, но, по терминологии православия, - «это иногда его «прелесть», иногда же явные бесовидения»²⁴². П.Флоренский судит с христианской позиции, по его мнению, мистические предпосылки символизма «быть поняты и оценены только в предпосылках религии, т.е. православия»²⁴³. Характерная особенность блоковской «Прекрасной Дамы», считает П.Флоренский, - «изменчивость ее лика, встреча с нею не в храме только, но и в «кабаках, переулках, извивах», перевоплощаемость Ее, Святой, в блудницу, «Владычицы вселенной, красоты неизреченной, Девы Зари Купины» - в ресторанную девку, - изобличает у Блока хлыстовский строй мыслей, допускающий возможность и даже требующей воплощения Богородицы в любую женщину»²⁴⁴. Образ «Прекрасной Дамы» - хула на Богоматерь, Святую Софию.

Учение о Святой Софии является центральным в философии П.Флоренского. София или Премудрость есть Любовь Божия в живом существе, «творческий акт»²⁴⁵ Бога. «В отношении к твари София есть Ангел-Хранитель твари, Идеальная личность мира»²⁴⁶. Она есть проблеск вечного достоинства личности, образ Божий в человеке. Она – четвертая в триединстве²⁴⁷. София есть Дух Святой. «Но Дух святой являет Себя твари, как девство, как внутреннее целомудрие и смиренная непорочность.... В этом смысле София есть Девство, как

²⁴⁰ Флоренский П. О Блоке // Павел Флоренский и символисты: Опыты литературные. Статьи. Переписка. М., 2004. С.602.

²⁴¹ Там же, с.601.

²⁴² Там же.

²⁴³ Там же.

²⁴⁴ Там же, с.603.

²⁴⁵ Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 2012. С.328.

²⁴⁶ Там же, с.329.

²⁴⁷ Там же, с.352.

горняя сила, дающая девственность»²⁴⁸. Носительница Девства – Дева Мария, Богородица. София есть разум твари, ее духовность, святость, чистота, непорочность, ее красота. Церковь есть София по преимуществу. Софией по преимуществу является красота души Девы Марии. «София есть Красота»²⁴⁹.

Образ «Прекрасной Дамы», согласно П.Флоренскому, является существенным признаком «блоковского демонизма»²⁵⁰. «Демоническое» же, у А.Блока, сродни «диониссийскому» экстазу, оно часто связано с женскими образами – таковы Фаина, Кармен. В пляске Кармен заключена тайна мироздания:

«Там – дикий сплав миров, где часть души вселенской

Рыдает, исходя гармонией светил.

<...>

Сама себе закон – летишь ты мимо,

К созвездиям иным, не ведая орбит,

И этот мир тебе – лишь красный облак дыма,

Где что-то жжет, поет, тревожит и горит».

Как утверждал сам Блок, «всякая культура – научная ли, художественная ли – демонична. И именно чем научнее, чем художественнее, тем демоничнее.... Но демонизм есть сила»²⁵¹. По мнению В.Н.Топорова, Блок знал две гармонии – «ясную и светлую, примиряющую аполлоническую и туманную, темную, возбуждающую дионисийскую»²⁵². За его внешней формой, его «похожестью» на Аполлона скрывался Дионис. Известно, что незадолго до смерти, Блок разбил скульптуру Аполлона, которую он хранил в своем шкафу²⁵³.

Подобно Бальмонту, Блок воспевает огонь, как «бездну». «Безднами» у Блока являются «туман», «метель», «вьюга». Фаина является в образе «снежной девы» и «огненной девы»:

«Бывало, вьюга ей осыплет

²⁴⁸ Там же, с.353.

²⁴⁹ Там же, с.354.

²⁵⁰ Флоренский П. О Блоке. С.603.

²⁵¹ Цит. по: Топоров В.Н. Из истории петербургского аполлонизма: его золотые дни и его крушение. М., 2004. С.34-35.

²⁵² Топоров В.Н. Из истории петербургского аполлонизма: его золотые дни и его крушение. С. 26.

²⁵³ Там же, с.47.

Звездами плечи, грудь и стан, -
 Все снится ей родной Египет
 Сквозь тусклый северный туман».

<...>

«Я вся – весна! Я вся – в огне!
 Не подходи и ты ко мне...».

«Вьюга» кружится и на страницах поэмы «Двенадцать» (1918):

«Ветер, ветер –
 На всем Божьем свете!

Завивает ветерок
 Белый снежок».

Наряду с «вьюгой» Блок воспеваает «мировой пожар», который являет собой революция:

«Мы на горе всем буржуям
 Мировой пожар раздуем,
 Мировой пожар в крови —
 Господи благослови!»!

Пожар воспевается в раннем творчестве А.Белого. Пожаром пылает само солнце («За солнцем», 1903):

«Пожаром закат златомирный пылает
 лучистой воздушностью мир пронизав,
 над нивою мирной кресты зажигает
 и дальние абрисы глав.

<...>

Летим к горизонту: там занавес красный
 сквозит беззакатностью дня.
 Скорей к горизонту! Там занавес красный
 весь соткан из грез и огня».

Красный цвет у А.Белого - не только цвет солнца. Как определил его сам Белый, огненный цвет – цвет революции²⁵⁴. Между искусством и революцией, считает Белый, существует теснейшая связь: «Революция – проявление творческих сил»²⁵⁵. Связь революции и творчества видится Белому в связи двух образов: «упадающей над головой кометы и... неподвижной звезды внутри нас»²⁵⁶. Безусловно, революция – демоническое начало. А демоническое начало связано со смертью:

«Входит гость, щелкнет костью,
Взвев саван: гостя смерть.

Гость: - немое, роковое
Огневое домино –
Неживую голову
Над хозяйкой склонено.

<...>

Только там по гулким залам –
Там, где пусто и темно, -
С окровавленным кинжалом
Пробежало домино».

Красный цвет – цвет зарева пожарищ, которыми охвачена вся Россия. Русские классики, словно, предвидели этот «пожар». Пожаром и убийством заканчивается бал-маскарад у губернаторши в романе Достоевского «Бесы». Пожаром, устраиваемым Передоновым, заканчивается бал-маскарад в «Мелком бесе» Ф.Сологуба. Взрывом бомбы заканчивается бал-маскарад в романе Андрея Белого «Петербург» (1913). А эпоха Серебряного века заканчивается революцией 1917 года. По мнению Н.А.Хренова, «демоническое» - «это то, что способствует

²⁵⁴ Белый А. Революции и культура // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С.297.

²⁵⁵ Там же, с.300.

²⁵⁶ Там же, с.308.

творчеству культуры, но одновременно и то, что может культуру разрушить, что в XX в. и произошло»²⁵⁷.

2.4. «Демонизация» прозы Серебряного века

Особый интерес символистов вызывает психологическая составляющая человеческой личности, глубины подсознания, «тенивая» сторона человеческой души. Это связано с увлечением символистов, особенно «младших» (А.Белый, А.Блок), с философией Канта, Шопенгауэра, а также с увлечением ими теософскими учениями (Р.Штейнер, Е.Блаватская). И, конечно же, особый интерес вызывало творчество Достоевского.

Достоевский показывает героев, лишенных связи с *Анимой*. Таковы братья Карамазовы – Дмитрий и Иван. Если у Гоголя *Аниму* представляет ведьма, то у Достоевского в этой роли выступают «кликуши», помешанные (Лебядкина в «Бесах»), а также inferнальные женщины. *Тень*, у героев Достоевского, представляет собой отрицательного двойника, а также «беса», «черта», «дьявола». Эту линию Достоевского продолжил Федор Сологуб в романе «Мелкий бес» (1892-1902). Главная сила дьявола, по Мережковскому, - «уменье казаться не тем, что он есть». Ардальон Борисович Передонов, учитель гимназии рекомендует себя статским советником. Звание это очень высокое для учителя гимназии. Он мечтает о месте инспектора в Петербурге. Это «доходное место» для него сродни тому, чем являются для пушкинского Германа три заветные карты. Ради этого он готов жениться на своей родственнице Варваре, обещавшей ему протекцию у княгини Волчанской в Петербурге. Если не поможет Варвара, самому стать любовником княгини. Передонов сеет ложь, и сам поддается обману.

²⁵⁷ Хренов Н.А. Искусство как творчество культуры: архетипы святости и демонизма на российском экране эпохи глобализации. С.237.

Рост «вверх» возможен для Передонова только по вертикали служебной лестницы. При этом он глубоко презирает тех, кто ниже его по положению: «Передонов говорил иногда «ты» гимназистам не из дворян; дворянам же он всегда говорил «вы». Он узнавал в канцелярии, кто какого сословия, и его память цепко держалась за эти различия».

Изначально Передонов производит благоприятное впечатление в обществе, является завидным женихом. Рутитов сватает ему сразу трех своих сестер, правда они – бесприданницы. Его успех в обществе вполне объясним: ведь общество состоит из подобных ему «мелких бесов». Взять, к примеру, его соседку Грушину, которая высказывается о «душе»: «Ну, какая там душа!.. что у пса, что у человека, один пар, а души нет. Пока жил, пота и был». Недаром, Ф.Сологуб, подобно М.Лермонтову, пояснял читателем, что не себя он изобразил в образе Передонова: «Нет, мои милые современники, это о вас я писал мой роман о Мелком Бесе и жуткой недотыкомке, об Ардалионе и Варваре Передоновых, Павле Володине, Дарье, Людмиле и Валерии Рутитовых, Александре Пыльникове и других. О вас...».

Главная цель в жизни Передонова – стремление к благополучию и комфорту, что и является одним из признаков «беса», «черта». К комфорту стремились еще Хлестаков и Чичиков. Быть счастливым для Передонова – значит «ничего не делать и, замкнувшись от мира, ублажать свою утробу».

Черт Ивана Карамазова мечтает воплотиться в «семипудовую купчиху», «войти в церковь и поставить свечку от чистого сердца». Передонов ходит в церковь, но его дурманит запах ладана. Но необходимо показать, «что он – человек верующий». При этом церковные обряды и таинства кажутся Передонову «злым колдовством, направленным к порабощению простого народа». И именно во время молебна появляется его «двойник» - «удивительная тварь неопределенных очертаний, - маленькая серая, юркая недотыкомка». «Когда же он протягивал к ней руку, она быстро ускользала, убегала за дверь или под шкаф, а через минуту появлялась снова, и дрожала, и дразнилась, - серая, безликая, юркая». Недотыкомка не имеет аналогий в русском фольклоре. По мнению

М.В.Козьменко, наиболее «родственен ей образ Лиха Одноглазого – неотвязчивого демона несчастной судьбы в русских сказках»²⁵⁸, есть сходство с «огненной саламандрой средневекового западноевропейского фольклора или чудовищным насекомым, преследующим во сне Ипполита, героя романа Достоевского «Идиот»²⁵⁹.

Недотыкомка часто появляется во время молебна. Ее можно характеризовать как *Тень* Передонова, но одновременно и *Аниму*, воплощение злого рока, так как у Передонова нет никакого идеала, нет ничего святого. В результате его чувства «были тупы, и сознание его было растлевающим и умерщвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь». Передонов представляет собой романтического героя, но со знаком «минус». Передонов отрицает гармонию внешнего мира, симметрию, порядок, подобно художникам модерна, отрицающим прямую линию, заменяющим ее изгибом. «В предметах ему бросались в глаза неисправности, и радовали его. Когда он проходил мимо прямостоящего и чистого столба, ему хотелось покривить его или испакостить. Он смеялся от радости, когда при нем что-нибудь пачкали». Зло становится нормой в этом мире. Бога в мире не существует. Передонов – типичный романтический злодей, в нем есть что-то от Смердякова.

У Передонова, подобно Дон Кихоту, потеряна связь между предметом и «смыслом». Он весь во власти «призраков». «Призраки заслонили от него мир. Глаза его, безумные, тупые, блуждали, не останавливаясь на предметах, словно ему всегда хотелось заглянуть дальше их, по ту сторону предметного мира, он искал каких-то просветов».

Передонову противостоят Людмила Рутилова и Саша Пыльников. В Пыльникове есть что-то от Нарцисса, Андрогина, на что указывает его переодевание в гейшу. Передонову постоянно кажется, что Пыльников – переодетая девчонка. Пыльникова можно сравнить с Дионисом, переодевание

²⁵⁸ Козьменко М.В. Комментарии к роману «Мелкий бес» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес. С.294.

²⁵⁹ Там же.

Пыльников в сцене маскарада связано переодеванием Диониса в женское платье, «с воспитанием его среди девушек, разрывание его на части Титанами, чудесное спасение-воскрешение»²⁶⁰. Пыльников символизирует единство Диониса и Аполлона. Как Аполлону поклоняется ему Людмила: «Люблю красоту. Язычница я, грешница. Мне бы в древних Афинах родиться. Люблю цветы, духи, яркие одежды, голое тело». В образе Людмилы отразилось настроение поэтов-символистов, поклоняющихся и богам античности и Иисусу Христу. В ней примиряются язычество и христианство: «... люблю все это, свечи, лампадки, ладан, ризы, пение, - если певчие хорошие, - образа, у них ленты, оклады... И еще люблю... Его... Распятого... Он на кресте, и на теле кровавые капельки». «Говорят, есть душа, не знаю, не видела...», - восклицает Людмила. Ей свойственен пантеизм, душа ее слита с природой: «Пусть умру, как русалка, как тучка под солнцем растаю».

Идиллия Людмилы и Пыльникова роднит их с героями романа Лонга «Дафнис и Хлоя», на что указывал еще А.Блок.²⁶¹

В раннем символизме **возвышенное**, по А.Хансен-Леве, «становится антиценностью, т.е. превращается, дегерхаизируется, становится амбивалентным: то, что находится наверху, напр. божественное, сверхчеловеческое, сублимное, сознательное, духовное – подвергается снижению, становится чем-то низким, темным, подсознательным, телесно-хтоническим и т.д.»²⁶².

Передонов не может принять красоту внешнего мира, которую олицетворяет Пыльников и радость жизни, воплощенную в Людмиле. Концепция **возвышенного** применима к художнику, Передонов – не художник, не творец, ни анти-творец, он просто разрушитель. «И в разрушении вещей веселился древний демон, дух довременного смешения, дряхлый хаос, между тем как дикие глаза безумного человека отражали ужас, подобный ужасу предсмертных чудовищных мук».

²⁶⁰ Там же, с.293.

²⁶¹ Там же, с.293-294.

²⁶² Хансен-Леве А. К типологии возвышенного в русском символизме. С.32.

Демоны античности могут быть и демонами разрушения. Ведь демоны связаны со смертью, провожают души умерших в Аид. Как отметил Н.Бердяев: «Греки уже знали, Что Гадес и Дионис – один бог, чувствовали мистическую связь смерти и рождения»²⁶³. Демоническая энергетика смертоносна. «Безумный ужас в нем выковал готовность к преступлению, - и несознаваемое, темное, таящееся в низших областях душевной жизни представление будущего убийства, томительный зуд к убийству, состояние первобытной озлобленности угнетало его порочную волю». Передонов хочет уничтожить недотыкомку, свое второе «я», он пытается зарубить ее топором, заколоть шилом, но вместо этого убивает клопа. Подобно Гамлету, заколовшему нечаянно Полония, он убивает «соглядатаев», которые мерещатся ему повсюду. Он сам фискал, и ему кажется, что и за ним следят, могут донести. Вот она, «шигалевщина» Достоевского в действии! Соглядатаи преследуют его в церкви: «...прятались за столбами, выглядывали оттуда, старались его рассмешить. Но он не поддавался». «Кот следил повсюду за Передоновым широко-зелеными глазами. Иногда он подмигивал, иногда страшно мяукал. Видно было, что он хочет подловить в чем-то Передонова, да только не может, и потому злится».

Недотыкомка, как *Тень*, есть главный соглядатай, она порождение его болезни, мании. «Уже ясно было, что она враждебна Передонову и прикатилась именно для него, а что раньше никогда и нигде не было ее. Сделали ее, - и наговорили».

Недотыкомка – разновидность «черта», который может деформироваться, увеличиться и уменьшиться в размерах: «...то прикинется тряпкою, лентою, веткою, флагом, тучкою, собакою, столбом пыли на улице, и везде ползет и бежит за Передоновым...». У Сологуба есть аналогии с Гоголем. У Гоголя черт может поместиться в кармане кузнеца Вакулы. У Сологуба – недотыкомка прячется от Передонова в карман платья Варвары.

Ф.Сологуб, вслед за Гоголем, словно, хочет, чтобы человек «вдоволь посмеялся над чертом». Передонов вызывает смех не только у читателей. Его

²⁶³ Бердяев Н.А. Смысл творчества. С.192.

дьявольскую натуру чувствуют дети, которые смеялись в гимназии на его уроках. И вовсе не потому, «чтобы это ему нравилось. Напротив, детский смех раздражал Передонова. Но он не мог удержаться, чтобы не наговорить что-нибудь лишнего, непристойного, то расскажет глупый анекдот, то примется дразнить кого-нибудь помирнее. Всегда в классе находилось несколько таких, которые рады были случаю произвести беспорядок, - и при каждой выходке Передонова подымали неистовый хохот». И этот хохот страшен. Он связан с демонической смертоносной энергией. Демон-Передонов опасен. Он сам способен на убийство. Он убивает Володина, который представляется ему бараном. Убивая «жертвенное животное», Передонов, словно приносит жертву Дионису. Подобно пушкинскому Германну, Передонов оказывается запертым в психбольницу. Но это еще не все. Это – демон-оборотень. Именно таких людей Иван Карамазов называл «передовым мясом». Он вновь возникает в романе «Дым и пепел» (1912-1913) в роли вице-губернатора, творящем расправу над людьми, в союзе с черносотенцами. Подобно Передонову, словно возрождается Николай Ставрогин в романе А. Белого «Петербург» (1913) в образе Николая Аблеухова, революционера поневоле, отцеубийце.

Образ Демона становится символом. Символ, в представлении «младосимволиста» Вяч.Иванова, подобен солнечному лучу, который «прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере свое значение»²⁶⁴. В каждой точке пересечения символа со сферой сознания «он является знамением, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе»²⁶⁵. Творчество художника, поэта есть «мифотворчество». Миф о Демоне – один из основных мифов, творимый в эпоху Серебряного века. И каждый представитель этой эпохи творит его по-своему, и, соответственно, образ Демона испытывает различные трансформации.

²⁶⁴ Иванов В.И. Две стихии в современном символизме. // Русские философы. М., 1993. С.219.

²⁶⁵ Там же.

Если у Сологуба Демон – разновидность беса, черта, то у В.Я. Брюсова налицо признаки «раздвоения», что проявилось в романе «Огненный ангел» (1908). Героиня романа, Рената, не может понять: кто же все-таки ей является в ее видениях: ангел, или она просто одержима злыми духами. Когда Ренате было восемь лет, ей явился в солнечном луче ангел по имени Мадизэль. «Лицо его блистало, глаза были голубые, как небо, а волосы словно из тонких золотых ниток». Ангел объявил ей, что она будет святой. И в самом деле, когда она подросла, у нее открылся дар чудотворения. Ангел покинул ее после того, как она захотела сочтаться с ним телесно, но обещал явиться в образе человека. Ангел Мадизэль для Ренаты- *Анимус*, двойник мужского рода.

Рената узнает ангела в образе графа Генриха фон Оттергейма, ввиду их портретного сходства, но Генрих не признается, что он ангел. Генрих состоял членом «ордена», который должен был объединить христиан сильнее, чем церковь, но Рената заставила его нарушить обет безбрачия. Раскаившись, Генрих покидает Ренату, уходит босиком « к гробу Господню». Рената видит духов, сообщивших ей, что он вернет Генриха с помощью Рупрехта, с помощью изучения магии. Генрих являет собой подобие ангела, его «двойника». Рената, как и Передонов, страдает «синдромом Дон Кихота». Она принимает «явления» за «суть вещей».

Брюсов в романе «Огненный ангел» выстаивает свою «демонологию», недаром он носил прозвище «Черный маг». Неспроста он обращается к XVI веку, когда усиленно развиваются магические учения, выходят сочинения Агриппы Неттесгеймского, которого он делает героем своего романа. В «демонологии» Брюсова сочетаются различные учения о демонах: христианские, каббала, гностические. Брюсов представляет различные иерархии демонов. Среди них есть и христианская, где демоны – отрицательные существа. Наряду с этой классификацией – разделение демонов на добрых и злых, а также демонов, управляющих планетами, демоны из каббалы, гностицизма. Брюсов – гностик. У него все в мире устремлено к одному, «все обращается вокруг единой точки и через то все связано одно с другим, все в определенных отношения между собою:

звезды, ангелы, люди звери и травы». «Единая душа движет и солнце в его беге вокруг земли, и небесного духа, покорного велению божию, и мятущегося человека, и простой камень, скатившийся с горы...». Наука, которая изучает вселенские отношения есть магия, «истинная магия древних».

В романе «Огненный ангел» слышатся отголоски творчества Лермонтова, что прослеживается в отношениях Ренаты и Мадизэля. Здесь вновь видится схема: Тамара и Демон. Рената, как и Тамара, попадает в обитель Бога, в монастырь, и начинает там творить чудеса, исцелять больных одним прикосновением. При этом она поклоняется Мадизэлю, которого любит «больше самого господа бога», который снова ей является. Ее обвиняют в связях с дьяволом. Она согласна пойти на костер, так после смерти она соединится с Мадизэлем. Мадизэль является «ангелом смерти», он несет в себе энергию смерти, демоническую энергию, вследствие чего гибнет Рената. Это роднит его с «Демона самоубийства» (1910) Брюсова.

В «Огненном ангеле» Рената отказывается бежать с Рупрехтом, пришедшим ее спасти. Она умирает, чем искупает все грехи перед Богом подобно Юлиану Отступнику, герою одноименного романа Д.Мережковского (1895), признающего: «Ты победил, Галилеянин!».

Демоническим оказывается сам облик Петербурга в романе Андрея Белого. Изначально он дан в мрачном сером цвете, с «грязноватым, черновато-серым Исакием», с «кишашей бациллами зеленоватой водой». И, как воплощение Рока, возникает «Медный всадник», описанный еще Пушкиным. А.Хансен-Леве называет это полемикой «против канонизированных красот природы, которым противопоставляются механические, технические конструкции городского и современного мира»²⁶⁶. «Возвышенное живет исключительно в человеческих творениях, и отнюдь не в творениях Бога»²⁶⁷. Медный всадник, как и сам Петр I, сравнивается с Летучим Голландцем, который прилетел «из свинцовых

²⁶⁶ Хансен-Леве А. Указ. соч. С.46.

²⁶⁷ Там же.

пространств балтийских и немецких морей, чтобы здесь воздвигнуть обманом свои туманные земли, и назвать островами волну набегающих облаков».

Как знамение хаоса, губившего Россию, появляется во время забастовки на улицах Петербурга «красное домино. И Медный всадник возникает в «красно-багровых» тонах, подобно красному Всаднику Апокалипсиса. А по проспектам Петербурга бродят террористы, «бесы русской революции».

Роман А.Белого «Петербург» представляет собой полемику аполлонического и дионисийского посредством образов отца и сына Аблеуховы. Отец, с его стремлению к порядку, к строгости, следованием правилам, и сын, с его хаотичным внешним и внутренним миром. На аполлоническое указывает прежде всего имя отца – Аполлон Аполлонович. Отношения Николая Аблеухова с матерью напоминают отношения Николая Ставрогина и Варвары Петровны из «Бесов». Связь с *Анимой* у этих героев потеряна. Как отметил Н.А.Бердяев, Белого нельзя не упрекнуть в том, «что в «Петербурге» он местами слишком следует за Достоевским, находится в слишком большой зависимости от “Бесов”»²⁶⁸. Белый апеллирует не только к «Бесам», но и к «Братьям Карамазовым» (мотив отцеубийства). Отношения отца и сына Аблеуховых с одной стороны, напоминают отношения Дмитрия Карамазова с отцом, с другой – отношения Степана Трофимовича Верховенского с Петром. Аполлон Аполлонович, подобно Степану Трофимовичу, сомневается: действительно ли его сын – родной. Ибо поведение их матерей заставляет в этом сомневаться. Внешне Николай Аблеухов напоминает Николая Ставрогина - красавец-урод:

« - «Античная маска...»

- «Ах, бледность лица...»

- «Этот мраморный профиль...»

Но если бы Николай Аполлонович рассмеялся бы, то сказали бы дамы:

- «Уродище...»...»

²⁶⁸ Бердяев Н.А. Астральный роман. Размышления по поводу романа А.Белого «Петербург» // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры, искусства. Т.2. М., 1994. С.443.

Николай Аблеухов - Дионис в Аполлоне. За строгой формой – хаос. У него, как и у героев Достоевского несколько двойников.

В.К.Кантор, след за М.М.Бахтиным, выделяет у героев Достоевского пары двойников. Иван Карамазов – Смердяков, черт. Ставрогин – Петр Верховенский, Кириллов, Шатов. «Двойник», по мнению Кантора, - «вовсе не герой второго плана»²⁶⁹. «Конечно, двойник одномернее, однозначнее, но это вовсе не значит, что он подчинен герою, напротив, как правило, бывает наоборот»²⁷⁰. Двойник – тот, кто паразитирует на главном герое, вместе с тем его копия. Николай Аблеухов весь находится во власти своих двойников: Дудкин, Морковин. У Дудкина тоже есть двойник – Липанченко, убив которого, он сам сходит с ума. Морковин играет роль Смердякова при Николае Аблеухове, представляется поначалу, как побочный сын Аполлона Аполлоновича, затем агентом охранного отделения, грозит арестовать его, если не выполнит обещания – убить отца. Сам Николай Аблеухов внешне являет и другой образ - «Красного шута». В стихотворениях А.Белого, написанных до «Петербурга», красное домино означало смерть. В «Петербурге», с одной стороны – это знамение большого Хаоса, с другой - отражение дьявольской гримасы самого Белого, что видится в появлении Николая в красном домино во время митинга и его неловкое падение на мостовой и бегство.

Бомба, которую Николай Аблеухов хранит у себя дома, предназначенная для убийства отца, есть символический образ его самого. Во время сна, или галлюцинации, аполлонического состояния, он превращается в «Диониса терзаемого», как выразился о нем Дудкин. «Лишившись тела, он чувствовал тело: невидимый центр, бывший прежде сознанием, казался имеющим подобие прежнего: логика обернулась костями; а силлогизмы вокруг завернулись сухожилиями; содержание логики обросло мясом; так «я» вновь явило телесный свой образ; и в разорвавшемся открылось чуждое «я»...». Во сне Николая Аблеухова наряду с мифами об Аполлоне и Дионисе видятся отголоски мифа о

²⁶⁹ Кантор В.К. Русская классика, или Бытие России. М., 2005. С.554.

²⁷⁰ Там же.

Хроносе и Зевсе: «...под видом монгольского предка пожаловал Хронос». Хронос – вечное время: «...открытая дверь открывала космическую безмерность». Распадается связь времен: «Рай он отрицал: рай, иль сад – не совмещался в нем с представлением высшего блага (он был кантианец); он был человек нирванический.

А под Нирваною разумел он – Ничто».

Отец является сыну в другой ипостаси Хроноса – Сатурне.

«Летосчисление бежало обратно.

- «Какого же мы летосчисления?»

Но Сатурн, Аполлон Аполлонович, расхохотавшись, ответил:

- «Никакого, Коленька, никакого: времясчисление, мой родной – нулевое...»

- «Ай, ай: что ж такое «я есмь»?

- «Нуль...»

- «А нуль?»

- «Бомба...»

Николай Аполлонович понял, что он – бомба: и, лопнувши, хлопнул».

«Дионисом терзаемым» предстает и герой романа А.Белого «Серебряный голубь» Петр Дарьяльский. Трость Дарьяльского, ставшая орудием его убийства, представляет аналог тирса Диониса²⁷¹. Еловый венок Петра также напоминает венок Диониса. Весь роман «Серебряный голубь» проникнут «космическим прельщением». По мнению Н.Бердяева, героем романа является Россия, ее природа, ее душа. Матрена – олицетворение русской земли. «Герой – не Дарьяльский, а Россия»²⁷². Согласно Н.Бердяеву, Белый явился продолжателем традиции Гоголя. У Белого «Жизнь природы» сливается с «жизнью души»²⁷³. Соблазнение Дарьяльского Матреной есть порабощение его природной стихией. Дарьяльский лишен активного мужского начала. Матрена представляет собой русскую стихию, которая всегда была женственной. Столяр Кудеяров так же, как

²⁷¹ См. Белый А. Собрание соч. Серебряный голубь: Рассказы / Сост., предисл., коммент. В.М.Пискунова. М., 1995, С.326.

²⁷² Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры, искусства. Т.2. М., 1994. С.426.

²⁷³ Там же.

и Дарьяльский, лишен активного мужского начала. Его душа «оживает» в Матрене. Душа Матрены оказывается «полстоляровской»²⁷⁴.

Соблазн Дарьяльского русской стихией, по мнению Бердяева, отражает соблазн русской интеллигенции идеей народничества. Русская интеллигенция, согласно Бердяеву, всегда была женственной, способной на подвиги и жертвы, на отдачу своей жизни, но «она отдавалась стихии, не была носителем Логоса»²⁷⁵. Кудеяров и Матрена – «мистическое язычество, стихия до Христа, до Логоса, до личности»²⁷⁶. Мистическому язычеству близко русское сектанство. Отсюда «власть естества, принятого за благодать, отсюда демонизм»²⁷⁷.

А.Белый уповает на творчество. Это слышится и в словах Дарьяльского: «Я не верю в судьбу: во мне победит творчество жизни...»²⁷⁸. По мнению Бердяева, Белый обожествляет лишь собственный творческий акт. Для него «Бога нет как Сущего, но божествен творческий акт, Бог творится, Он есть творимая ценность, долженствование, а не бытие»²⁷⁹. У него «Сын рождается без Отца, Логос не имеет отечества, и потому есть слово человеческое, а не Божье»²⁸⁰. По Бердяеву, истинное творчество теургично, оно есть совместное действие человека с Богом, обретение Логоса. Для этого нужно обладать мистической мужественностью. Пример такой мужественности явил собой св. Серафим Саровский. «Мужественность св. Серафима должна быть внесена в стихию народную»²⁸¹.

Д.С.Мережковский, переводивший «Дафниса и Хлою» Лонга, переосмысливает античное наследие. Демоны, по Мережковскому, - боги античности, отвергнутые христианством.

« - Вот, говорят, недавно, как рыли колодец в винограднике у Мариньолы, целого черта вытащили из глины...

- Что ты говоришь? Какого черта?

²⁷⁴ Белый А. Указ. соч. С.179.

²⁷⁵ Бердяев Н.А. Указ. соч. С.428.

²⁷⁶ Там же, с.430-431.

²⁷⁷ Там же, с.431.

²⁷⁸ Белый А. Указ. соч. С.133.

²⁷⁹ Бердяев Н.А. Указ. соч. С.434-435.

²⁸⁰ Там же, с.435.

²⁸¹ Там же, с.436.

- Медного, с рогами. Ноги шершавые, козлиные, - на концах копыта. А рыльце забавное, точно смеется; на одной ноге пляшет, пальцами прищелкивает. От старости весь позеленел, замшился.

- Что же с ним сделали?

- Колокол отлили для новой часовни Архангела Михаила.

- <...> Дураки! Колокол – из пляшущего Фавна, быть может, древнего эллинского ваятеля Скопаса...

- Да, уж подлинно дураки. <...> Они и так наказаны: с тех пор, как новый колокол повесили, два года червь в садах яблони и вишни ест, да на оливы неурожай. И голос у колокола нехороший».

Этот отрывок многое проясняет относительно иконографии черта. В Библии нет описания черта, Сатаны, беса. Черта часто изображали в человекоподобном виде, включая некоторые черты животных: рога, хвост, копыта, шерсть. Прототипами могли служить Пан и Дионис. Мережковский описывает шабаш ведьм, поклонение Ночному Козлу:

«Козлиная шкура упала с него, как чешуя со змеи, и древний олимпийский бог Дионис предстал перед мной Кассандрой, с улыбкой вечного веселья на устах, с поднятым тирсом в одной руке, с виноградной кистью в другой...

И в то же мгновение дьявольский шабаш превратился в божественную оргию Вакха: старые ведьмы – в юных менад, чудовищные демоны – в козлоногих сатиров...».

«Демоническое» наглядно проявилось и в драматургии Серебряного века. Следует отметить Леонида Андреева с его пьесами, наиболее показательной из которых можно назвать пьесу «Анатэма» (1909). Ее сюжет близок сюжету «Фауста» Гете. Демоническая тема присутствует и в драматических произведениях А.Блока: «Балаганчик» (1906), «Незнакомка» (1906), «Песнь судьбы» (1908). В последних двух пьесах оживают демонические женские образы – Незнакомка и Фаина. Демонический женский образ возникает и в пьесе Ф.Сологуба «Заложники жизни». «Демоническое» здесь проявляется как «двойник». Здесь налицо противостояние «Ева – Лилит» (Катя – Елена). Но все это заслуживает отдельного

изучения. Касаться этого подробно в данном исследовании мы не будем. Следует отметить, что театру Серебряного века посвящено исследование А.В.Висловой²⁸².

* * *

«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, как нечто непостижимое, непознанное. Воспевая бездну, символисты воспевают и ее властителя – Демона. В этом плане у них был свой предтеча и идейный вдохновитель – художник М.А.Врубель.

²⁸² Вислова А.В. «Серебряный век» как театр. М., 2000.

Глава 3. Трансформации «демонического» в искусстве Серебряного века

3.1. «Демон» в творчестве М.А.Врубеля

Эпоха Серебряного века в России совпадает с эпохой стиля «модерн» в искусстве и с зарождением авангарда. Под «модерном», в данном случае, понимается художественный стиль, возникший в европейском искусстве в 1880-е годы в противовес эклектике, известный также под названиями: «Ар нуво» в Бельгии и Франции, «сецессион» в Австро-Венгрии, «югендштиль» в Германии, «модерн стайл» в Великобритании, «стиль Тиффани» в США, «стиль Либерти» в Италии, «модернизм» в Испании.

Согласно эстетике нового стиля, прекрасное не содержится в окружающей жизни, его нужно создавать.носителем **прекрасного** является само искусство. Красота создается, а не воссоздается. Творческая сила и фантазия художника уподоблены силам природы. Художник мыслит себя творцом. В изобразительном искусстве расширяются рамки художественных полотен. Их пишут в виде панно, которые представляют собой нечто среднее между картиной и фреской.

Художественное произведение есть некая эстетическая субстанция, объединяющая материальное и духовное начало. Идея является символом. Отсюда происходит, как отметил В.М.Полевой, частое «соединение символической идеи и декоративного мотива»²⁸³. Художник соединяет в себе несколько функций. А. Ван де Вельде, теоретик стиля, выступал как архитектор, мастер декоративно-прикладного искусства, живописи, графики. В России ярчайшим примером универсального художника является Михаил Александрович Врубель, который писал картины, создавал прекрасные графические

²⁸³ Полевой В.М. Искусство XX века. 1901 – 1945. // Малая история искусств. М., 1991. С. 35.

произведения, скульптуру, майолику, театральные декорации, костюмы, иллюстрировал книги.

В русском искусстве в 1870 – 1880-е годы небывалого расцвета творчества Товарищества передвижников. В 1963 году они бросили вызов академизму, взяв за основу принципы реализма. В этом стиле создал свои лучшие произведения И.Е.Репин («Крестный ход в Курской губернии», «Не ждали», «Иван Грозный и его сын Иван»), В.И.Суриков («Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове»), И.Н.Крамской. Художники бичевали социальные пороки, выносили приговор обществу и окружающей действительности. Параллельно молодые художники искали новые средства выражения, вели поиск нового языка искусства. Начинают поиски М.Врубель, К.Коровин, М.Нестеров, В.Серов. Наблюдается «процесс освобождения искусства от той, во многом служебной, роли, которую оно прежде выполняло в русском обществе, озабоченном разрешением наиболее острых социальных проблем»²⁸⁴. На первый план выдвигалось субъективное начало. Основание было положено М.Врубелем, продолжено поэтами-символистами и художниками группы «Мир искусства». И те, и другие находились под влиянием творчества Врубеля.

Художники модерна не отрицали научно-технический прогресс. Они всегда были в курсе научных достижений, пик которых пришелся на вторую половину XIX века. Еще французские импрессионисты и постимпрессионисты вели активный поиск нового цвета, с помощью которого они конструировали новую реальность, используя новую технику «пуантилизм». Художники модерна разрабатывают свою палитру, как некий субстрат для построения своего мира. Для художников модерна характерно соединение сверхчувственного и рационального начала.

Реальность преображалась порой путем разрушения и восстановления заново. Реальность преобразовывалась на уровне сюжета, мифа. Как верно подмечено Д.В.Сарабьяновым, более прочные позиции завоевывает «мифологизированное мышление»: «Как цель постижения эта реальность все

²⁸⁴ Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX- начала XX века. М., 1993. С.5.

более последовательно утрачивала земные формы, приобретала вселенский, а подчас космический характер»²⁸⁵.

Мифологическая реальность – та почва, где вновь сталкиваются две противоборствующие традиции: языческая и христианская. Эта реальность воскрешает и порождает образы, архетипы. Так появился образ Демона, навеянный поэзией Лермонтова, музыкой А.Рубинштейна, прошедший различные трансформации в русской литературе, и наконец, получивший ярчайшее воплощение в творчестве М.А.Врубеля.

Врубель начинает работать над картиной «Демон сидящий» в 1885 году. Что же послужило для него толчком к разработке этой темы? Перед этим, в 1884 году, он работал в Киеве по заказам Адриана Викторовича Прахова, консультировавшего ход реставрационных и монументальных работ. Здесь он работал над росписями и иконостасом Кирилловской церкви, проводил реставрационные работы в куполе Софийского собора. Сын А.В.Прахова, Николай Адрианович Прахов, сообщает о том, что толчком в работе над темой «Демона» дала постановка в Киеве одноименной оперы Антона Рубинштейна, где большим успехом пользовался исполнитель главной партии И.В.Тартаков. «Очень сильно реагировал на постановку спектакля, пение и игру Тартакова Врубель, которого наша мать пригласила после спектакля к нам.... Михаил Александрович, увидев на столе клочок бумаги и маленькую коробочку с акварельными красками «Фабера», стал с большим увлечением писать, но не «Демона», как можно было предположить, а одну из артисток хора, певшую: “Ходим мы к Арагве светлой каждый вечер за водой”»²⁸⁶.

Большинство исследователей ссылаются на свидетельство Н.А.Прахова. Но известно более раннее упоминание о «Демоне», на которое ссылается П.К.Суздаев в своей работе «Врубель и Лермонтов», о том, что Врубелю приходилось читать либретто, написанное П.Висковатым к опере Антона Рубинштейна «Демон», при этом саму оперу он еще не слышал. Первая

²⁸⁵ Там же, с.6.

²⁸⁶ Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике. С.303.

постановка оперы Рубинштейна состоялась 25 января 1875 года. 2 февраля 1875 года Врубель писал сестре, Анне Александровне Врубель, что «глубоко трагический сюжет» и «потрясающая обстановка» способны производить «такое сильное впечатление», что заставляют снисходительно относиться к музыке».²⁸⁷

Об отношении Врубеля к музыке мы узнаем из воспоминаний композитора Б.К.Яновского, он пишет: «Перебирали русских композиторов. Превыше всех ставили, конечно, Римского-Корсакова... Рубинштейна просто не считал композитором... ».²⁸⁸

То есть, Врубеля увлекла не опера Рубинштейна, а сама идея. Как свидетельствует тот же Н.А.Прахов: «Дома он много говорил о художественных достоинствах этой поэмы Лермонтова и цитировал из нее отдельные места... Он утверждал, что художник Зичи, иллюстрировавший поэму Лермонтова, не понял ее, что вообще «Демона» не понимают – путают с чертом и дьяволом, тогда как черт по-гречески значит просто «рогатый», дьявол – «клеветник», а «Демон» значит «душа» и олицетворяет собой вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе.

Воплотить такой образ Демона средствами живописи и поставил своей целью М.А.Врубель».²⁸⁹

«Демон» Врубеля не является духом зла. Это страдающий герой, раздираемый внутренними противоречиями. Этим он близок Демону Лермонтова.

11 сентября 1886 г. отец Врубеля пишет своей дочери Анне Александровне Врубель: «...картина, с которою он надеется выступить в свет, — «Демон». Он трудится над нею уже год... и что же? На холсте... голова и торс до пояса будущего Демона. Они написаны пока только одною серою масляною краской... На первый взгляд... Демон этот показался мне злою, чувственной... отталкивающей... пожилую женщиной. Миша... говорит, что Демон – это дух, соединяющий в себе мужской и женский облик. Дух, не столько злобный, сколько

²⁸⁷ Цит. по: Суздалев П.К. Врубель и Лермонтов. М.: Изобразительное искусство, 1980. С.74.

²⁸⁸ Врубель М.А. Указ. соч. С.253.

²⁸⁹ Там же, с.304.

страдающий и скорбный, но при всем том дух властный... величавый. Положим так, но всего этого в его Демоне еще далеко нет. Тем не менее Миша предан своему Демону... всем своим существом, доволен тем, что он видит на полотне... и верит, что Демон составит ему имя. Дай Бог... но когда?»²⁹⁰.

Отношения с отцом у Врубеля были непростыми. Отец хотел, чтобы сын имел твердую почву под ногами. Да и сын был с детства прилежным учеником, окончил в Одессе Ришельевскую гимназию с золотой медалью, после чего поступил на юридический факультет Петербургского университета. В 1880 году Михаил Врубель окончил университет, отбыл с трудом воинскую повинность. Затем, поддавшись влиянию отца, пробует служить по юридическому ведомству, но скоро убеждается в невозможности продолжать эту деятельность. Он поступает в Академию художеств, где становится учеником Павла Чистякова. То есть, оставив доходное место, ищет путь к самому себе путем творчества.

В университетские годы он был увлечен чтением Шекспира, Гете. Его главным образом-спутником был Гамлет. Он пишет серию «Автопортретов» в образе Гамлета (1882 – 1883). Пытается он написать Гамлета и со своих друзей – Бруни и Серова в вариантах картины «Гамлет и Офелия» (1883 – 1884). Но картины, как и «Автопортреты», остаются незавершенными.

Что искал Врубель в образе Гамлета? Свое Альтер-эго? Но, возможно, и нечто большее. Неспроста, он возвращается в этой теме в 1888 году, когда он уже работал над «Демоном». В последнем варианте «Гамлет и Офелия» (1888), где сцена происходит среди цветов на фоне неба и моря, взгляд Гамлета устремлен на Офелию. Этот взгляд подобен взгляду Демона. Примечательно, что подобным взглядом он наделяет и Сальери в более ранней серии рисунков «Моцарт и Сальери» 1884 года. Известно, что себя он называл Моцартом.²⁹¹

²⁹⁰ Там же, с.140.

²⁹¹ Коровин К.А. Константин Коровин вспоминает. М., 1990. С.119.

Этим же выражением лица он наделяет Анну Каренину в картине «Свидание Анны Карениной с сыном» (1878). Он словно пытается нащупать образ Демона, соединяющего в себе «мужской и женский облик».

Во время реставрационных работ в Киеве, в Кирилловской церкви (1884), он придает демоническое выражение лица и демонический взгляд пророку Моисею, которого он изобразил в образе молодого человека, хотя Н.А.Прахов утверждает, что эта «литературная тема» захватила воображение Врубеля значительно позже. Да, именно, «тема», чего не скажешь о «взгляде». Этим взглядом он наделяет многих своих героев: «Гадалка», «Муза», включая Савву Мамонтова, и, не говоря уже о Брюсове.

Интересно, что Врубель периодически обращается к образу Гамлета. Известен такой эпизод, относящийся к 1890-м годам: « - Вот будут деньги – сниму театр, подыщу актеров и сыграю «Гамлета» по-настоящему, - сказал однажды Врубель в кругу друзей. – Посмотрись в зеркало, какой ты Гамлет? - отвечали Врубелю. – Ты лилипут, у тебя зуб со свистом и голос чревоушательский. Ни один человек не пойдет смотреть, как ты будешь искажать Шекспира!.. – Что ж? – хладнокровно возразил Врубель. – Это меня не трогает; буду играть один перед пустым залом, с меня довольно»²⁹².

Врубелю всегда была присуща тяга к театральности, к театру, к перевоплощению. Отождествляя себя с художниками Ренессанса, он часто писал картины на натуре в костюме венецианца.

Врубель всегда писал Гамлета вместе с Офелией. В более ранних работах 1884 года, где ему позировали ученица Дилон и Маша Симонович. Офелия стоит за спиной Гамлета, подобно ангелу-хранителю, она, словно принадлежит другому миру. Гамлет при этом погружен в себя. Офелия – двойник Гамлета женского рода. Врубеля волнует сочетание «мужского – женского» в одном, и, именно в образе Демона ему удастся это воплотить.

Демон – *Анима*, если мы применяем терминологию К.Г.Юнга. Врубель определяет Демона как душу. «Демон сидящий» Врубеля, объединяющий в себе

²⁹² Цит. по: Суздаев П.К. Врубель и Лермонтов. М., 1980. С.81.

мужской и женский облик, имел своим прототипом женщину, о чем свидетельствует К.А.Коровин, с которым Врубель познакомился в Киеве: «Я узнал сейчас же лицо знакомой дамы, совершенно неподходящее Демону...»²⁹³. Скорбное, страдающее лицо Демона отражает состояние души самого Врубеля в то время. Он любил женщину, которая, возможно, любила его, но многое мешало ей понять его, и он ножом наносил себе раны на грудь: «Я страдал, но когда резал себя, страдания уменьшались...»²⁹⁴.

На страдания указывает и поза сидящего Демона. Как верно заметил Д.В.Сарабьянов, Врубель «как бы вставляет фигуру в раму картины, заставляя Демона согнуться, как Атланта, но не под тяжестью физического груза, легшего на плечи героя, а под прессом той нравственной ноши, которая тяготит его душу»²⁹⁵. Но ничто не выражает скорбь Демона о судьбе мира, как огромная слеза на его лице. Невольно вспоминается фрагмент из «Вадима» М.Лермонтова: «Безобразный нищий все еще стоял в дверях, сложа руки, нем и недвижим – на его ресницах блеснула слеза: может быть, первая слеза – и слеза отчаяния!.. Такие слезы истощают душу, отнимают несколько лет жизни, могут потопить в одну минуту миллион сладких надежд!».

Сам же Врубель на все вопросы относительно «Демона» отвечал: «Позади цветы, а впереди пустота»²⁹⁶. Как раз эти самые цветы вызывали множество споров и различных толкований. Д.В.Сарабьянов, говоря об искусстве модерна, указывает на то, что это «цветы зла либо образы неподвластной человеку стихии»²⁹⁷, на что указывают более поздние работы Врубеля из цикла «Сирень».

В картине «Сирень», по мнению Д.З.Коган, Врубель выступает как художник-символист. Картина свидетельствует о владеющей художником всепоглощающей жажде «преодоления пропасти между «видимостью» и «сутью», между «предметом и смыслом»²⁹⁸. Заросли сирени, по мнению, Д.З.Коган, представляли собой своеобразный хаос и космос с микрокосмосом, с

²⁹³ Коровин К.А. Указ. соч. С.117.

²⁹⁴ Там же, с.117.

²⁹⁵ Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 1993. С.54-55.

²⁹⁶ Цит. по: Коган Д.З. Михаил Александрович Врубель. М., 1980. С.156.

²⁹⁷ Сарабьянов Д.В. Указ. соч. С.57.

²⁹⁸ Коган Д.З. Указ. соч. С.304.

наглядным «молекулярным», «клеточным» строением. Д.З.Коган сравнивает их с «монадами» Лейбница. В последнем варианте картины «Сирень» в зарослях цветов появляется фигура девушки. Д.З.Коган считает, что когда художник трудился над вторым вариантом «Сирени», в лиловом сумраке цветов в какой-то момент увиделся ему заветный образ Демона: «... только из недоверия к себе, к содержательности пережитого... он ввел фигуру девушки, которая, по его представлению, должна воплотить душу сирени. Сам он называл ее Татьяной. Связывая ее с образом героини романа «Евгений Онегин», он подчеркивал пушкинский характер созданного им в картине образа природы»²⁹⁹. Но это лицо, точно как и многие другие образы: «Муза», «Серафим» могли напоминать только один лик – Демона.

Лик Демона имел и другую ипостась. Чтобы разобраться в этом, обратимся вновь к «киевскому» периоду творчества Врубеля. В 1887 году Врубель создал серию акварельных эскизов к росписям Владимирского собора в Киеве, которые были отклонены комиссией по строительству собора. Среди них были «Воскресение Христово», «Сошествие святого Духа на апостолов», «Надгробный плач». Оригинальное решение эскизов, не удовлетворявшее строительный комитет собора, было причиной того, что замыслам художника не суждено было воплотиться. Но образ Христа, наряду с образом Демона, навсегда поселился в душе Врубеля. Еще в ноябре 1887 года Врубель писал сестре: «Я окончательно решил писать Христа: судьба подарила мне такие прекрасные материалы в виде трех фотографий прекрасно освещенного пригорка с группами алоэ между ослепительно белых камней и почти черных букетов выжженной травы; унылая каменистая котловина для второго плана; целая коллекция ребятишек в рубашонках под ярким солнцем для мотивов складок хитона.... А настроение такое: что публика, которую я люблю, более всего желает видеть? Христа. Я должен ей его дать по мере своих сил и изо всех сил. Отсюда спокойствие,

²⁹⁹ Там же, с.305.

необходимое для направления всех сил на то, чтобы сделать иллюзию Христа наивозможно прекрасною – т.е. на технику».³⁰⁰

В «киевский» период своего творчества Врубель знакомится с Н.Н.Ге. По свидетельству современников, они очень не нравились друг другу. Ге, назвав Врубеля «попутчиком», бросил реплику: «Дикий человек, впрочем, при благоприятных обстоятельствах из него мог бы выйти Рафаэль».³⁰¹ Врубель терпеть не мог Ге. По свидетельству Б.К.Яновского, он называл его художником, «который, вместо искусства, занимался кладкой печей».³⁰² Но вскоре он изменил свое мнение, начал высоко ценить его «Моление о чаше».

Екатерина Ивановна Ге, которая была родной сестрой жены Врубеля, оперной певицы, Надежды Ивановны Забела-Врубель, и одновременно невесткой Н.Н.Ге, писала, что из всех картин Ге ему больше всего нравится «Христос в Гефсиманском саду» и «что он находит в ней демонизм».³⁰³

Врубель написал свой вариант «Моления о чаше», который до нас не дошел. Художник М.В.Нестеров сообщает интересные факты: «Гефсиманский сад, залитый прозрачным, мягким лунным светом; в глубине сада – молящийся изнемогающий Иисус. И то, что увидели случайно заглянувшие к еще спящему утром Врубелю Васнецов и Прахов, поразило их несказанно. Они разбудили объятого сном невинности художника, полные неопишуемого восторга от им сделанного, а он, протирая глаза, недоуменно их слушал, слушал, как они умоляли не трогать, не прикасаться к чудной картине, просили дать им слово в этом».³⁰⁴

Посетители уехали с тем, чтобы через час явиться втроем. Через час они приехали вместе с Иваном Николаевичем Терещенко, любителем хорошего искусства, убедили его поехать посмотреть работу Врубеля. Терещенко был восхищен, уплатил деньги вперед, с одной лишь просьбой, чтобы Михаил Александрович к картине больше не прикасался. Но у Врубеля возникло

³⁰⁰ Врубель М.А. Указ. соч. С.72.

³⁰¹ Цит. по: Коган Д.З. Указ. соч. С.111.

³⁰² Врубель М.А. Указ. соч. С.251.

³⁰³ Там же, с.222.

³⁰⁴ Там же, с.256.

неудержимое желание написать цирковую наездницу Анну Гаппе. Под рукой не оказалась холста. И Врубель использовал в качестве холста «Моление о чаше».

До нас дошел один из вариантов решения темы «Христос в Гефсиманском саду», исполненный карандашом, вертикального формата, а также «Тайная вечеря». И снова Демон вытесняет Христа. В рисунке «Христос в Гефсиманском саду» лик Христа напоминает Демона.

«Рисую и пишу изо всех сил Христа, а между тем – вероятно, оттого, что вдали от семьи, – вся религиозная обрядность, включая и Христово Воскресенье мне даже досадны, до того чужды»³⁰⁵, - признавался он сестре в декабре 1887 года.

В поисках формы, он начинает лепить Демона. 11 января 1888 года он пишет сестре: «Я положительно стал замечать, что моя страсть обнять форму как можно полнее мешает моей живописи – дай, сделаю отвод и решил лепить Демона: вылепленный, он только может помочь живописи, так как, осветив его по требованию картины, буду им пользоваться как идеальной натурой...»³⁰⁶.

Другое свидетельство мы встречаем у киевского художника Л.Ковальского: «Оказалось, что... Врубель лепил «Демона» - странную голову и поразительно похожую на него самого...»³⁰⁷.

До нас не дошли ни голова, ни фигура Демона. Сохранился лишь более поздний вариант «Головы Демона» 1894 года.

Двойное отношение Врубеля к Христу, к христианству, имеет глубокие корни. Его отец, Александр Михайлович Врубель, был польских кровей, и хотя считал себя русским и православным, был католического вероисповедания, соблюдал католические обряды. Самому же Михаилу Врубелю пришлось участвовать в реставрации православных храмов в Киеве – Кирилловского и Владимирского. Для этого он тщательно изучал византийское и древнерусское искусство и был очень расстроен после того, как комиссия отвергла эскизы к росписям владимирского собора. А.В.Прахов высказался об этом: «Превосходные

³⁰⁵ Там же, с.72.

³⁰⁶ Там же, с.73.

³⁰⁷ Там же, с.239.

эскизы показал мне сегодня в соборе Михаил Александрович, но для них надо построить собор совершенно в особенном стиле»³⁰⁸.

Отношение Врубеля к Христу напоминало отношение к отцу. По Фрейду, отношение к отцу амбивалентно. С одной стороны – ненависть, с другой – любовь. «Оба отношения сливаются в идентификацию с отцом, хотелось бы занять место отца, потому что он вызывает восхищение, хотелось бы быть, как он, и потому хочется его устранить»³⁰⁹.

Отношения Врубеля с отцом были непростыми. Отец, полковник Врубель, военный юрист, мечтал, чтобы сын пошел по его стопам. Но тот не оправдал его надежд, став художником, и часто бывал «без гроша», как говорил сам отец. Наиболее яркий пример – письмо А.М.Врубеля своей дочери Анне 22 сентября 1885 года: «Из дома родительского бежит. Чувство родства, даже кровного, не проявляет, недавних закадычных друзей забывает, и все это вследствие и для каких-то высших эстетических потребностей. А между тем успех на 30 лет – небольшой и средств к жизни нет никаких»³¹⁰. От отца он не принимал материальной помощи. Выручала сестра Анна, которой он всегда отдавал долги. Перед отцом чувствовал свою вину зато, что не оправдал его надежд. С этим связана его странная выдумка про смерть отца, о чем свидетельствует Н.А.Прахов. Дело было в Киеве во время работ во Владимирском соборе. Художники В.А.Котарбинский, В.М.Васнецов, братья Сведомские собрались вечером за столом дома у А.В.Прахова и его семьи. Вдруг вошел Врубель, он был растерян и молчалив.

« - Что с вами, Михаил Александрович? – участливо спросил мой отец. – Вы чем-то сильно расстроены?»

- Отец умер, надо ехать в Харьков его хоронить»³¹¹.

Врубелю помогли собрать чемоданы, дали денег взаймы, зная о его хроническом безденежье. На другой день явился полковник А.М.Врубель,

³⁰⁸ Там же, с.295.

³⁰⁹ Фрейд З. Достоевский и отцеубийство (Пер. с нем. С.Беляева) // Фрейд З. Я и Оно. Книга 2. Тбилиси, 1991. С.414.

³¹⁰ Врубель М.А. Указ. соч. С.138.

³¹¹ Там же, с. 296.

который хотел повидать сына и был раздосадован, что они разминулись. «Конечно, ни у кого не повернулся язык, чтобы сказать: “Поехал в Харьков вас хоронить”»³¹².

В Киеве был в то время известный психиатр Сикорский. Узнав об этом и о других странностях поступка Врубеля, он диагностировал признаки надвигающегося безумия.

Когда же отец Врубеля умер на самом деле, в 1899 году, то сын не смог, в силу обстоятельств, приехать на похороны отца, что породило впоследствии комплекс вины.

Вера в бога покоится на отношении к отцу. З.Фрейд показал на примере Ф.М.Достоевского, что тот надеялся в идеале Христа найти выход и освобождение от собственных грехов и использовал свои собственные страдания, чтобы притязать на роль Христа. «Если он, в конечном счете, не пришел к свободе и стал реакционером, то это объясняется тем, что общечеловеческая сыновняя вина, на которой строится религиозное чувство, достигла у него сверхиндивидуальной силы и не могла быть преодолена даже его высокой интеллектуальностью»³¹³.

Врубель в своем стремлении к свободе идет дальше и оказывается между двумя полюсами: Христос – Демон. После завершения «Демона сидящего», в 1890-м году, Врубель знакомится с издателем П.П.Кончаловским, который затеял издание произведений М.Ю.Лермонтова, посвященное 50-летию со дня смерти поэта. Так Врубель продолжает разрабатывать тему Демона, иллюстрируя произведения Лермонтова: «Демон», «Герой нашего времени» и ряд стихотворений. В 1901 он начинает работать над «Демоном поверженным». Как свидетельствует Екатерина Ивановна Ге, сестра его жены: «Врубель объяснял, что в поверженном Демоне он желает выразить многое сильное, даже возвышенное в человеке (я думаю, чувственность, страсть к красоте, изощренности), что люди считают долгом повергать из-за христианских толстовских идей. Это было ново,

³¹² Там же, с.297.

³¹³ Фрейд З. Указ. соч. С.419.

что он объяснял содержание своей картины, прежде он находил, что, гонясь за содержанием, художник портит свое произведение, так как форма – это все»³¹⁴. Сильное влияние на Врубеля оказали Ф.Ницше и Г.Ибсен.

«Демону поверженному» предшествовал ряд событий в жизни Врубеля. В 1896 году он женится на певице Надежде Ивановне Забела, солистке Московской частной оперы Саввы Мамонтова. С образом Забелы–Врубель связаны его произведения «Морская царевна» (1897-1900), «Прощание Волховы с Морским царем» (1899), «Царевна Лебедь» (1900). Картины «Царевна-Лебедь» и «Пан» (1899) получили общеевропейскую известность. Врубель исполнил картины мистического содержания: «Утро» (1897), «К ночи» (1900), и, наконец, «Сирень» (1900-1901). Примечательно, что написаны они были на хуторе Н.Н.Ге. Екатерина Ивановна Ге, сестра жены Врубеля, была женой сына художника. Вновь пути двух великих художников пересеклись, хотя Ге уже в то время не было в живых, а Врубель работал в его мастерской.

Для нас особенно интересна картина «Утро», так именно в ней намечается композиция «Демона поверженного». На картине изображены четыре аллегорические фигуры: Солнечный луч, Просыпающаяся земля, Вода, Улетающий туман. Символы четырех стихий: огня, земли, воды, воздуха, к которым обращались романтики к. XVIII – н. XIX вв. На рубеже XIX – XX вв., как уже было отмечено выше, наблюдается возрождение романтических настроений – неоромантизм, на формирование которого оказали большое влияние Ф.Ницше и А.Шопенгауэр. В центре неоромантизма, как правило, стоит личность особой силы, наделенная огромной внутренней силой, бурными страстями, сочетающая в себе порой силы природы и человеческое достоинство. Ярчайший пример того – валькирия Йордис, героиня драмы Г.Ибсена «Воители в Хельгеланде», которая была поставлена в Москве, в Малом театре, в 1891 году под названием «Северные богатыри». Постановка не имела успеха, но само произведение произвело впечатление на Врубеля. Ибсен становится его любимым писателем. Врубель пишет картину «Валькирия» (1899), которая композиционно

³¹⁴ Врубель М.А. Указ. соч. С.221.

напоминает «Шестикрылого Серафима» (1904). «Валькирия» написана в черных тонах, связана с тьмой, хаосом. Недаром, Йордис Ибсена восклицает: «О, что за наслаждение было бы оседлать кита, носиться по волнам перед ладьями, накликать бурю и заманивать людей в бездну своими заклинаниями!». «Шестикрылый Серафим» написан в сине-фиолетовых тонах. Врубель многое говорит цветом.

Цвет для художника омет огромное значение. Марк Шагал называл проблему краски «химией»: «Краска – сама кровь тела, как поэзия у поэта»³¹⁵. Г.Бурданов, художник, который работал с Врубелем в Киеве, характеризует палитру Врубеля как «нечто невиданное по своей гамме красок»: «Для образов его творчества как бы еще не хватало всей сложности современной палитры, и он прибегает к обогащению ее, вводя бронзу и алюминий в смеси красок, отчего белоснежные одежды его святых искрятся чудным неуловимым тоном, как ни у кого. Знаменитая гамма его лиловых тонов, не та ли это грань видения цветов, за которую не переходит человек?»³¹⁶.

Лиловая гамма получалась у Врубеля из сочетания кобальта и охры, он называл их, по-свидетельству Н.А.Прахова, «божественными красками»³¹⁷. В индийском учении о чакрах, сине-фиолетовый цвет связан с «третьим глазом», отвечает за интуицию, внутреннее зрение. Лиловый цвет связан с венечной чакрой, с центром духовной жизни. Врубель увлекался восточной философией, был знаком с трудами Е.П.Блаватской, писавшей под псевдонимом «Радда-бай». Из его писем к сестре встречается следующее: «Большое спасибо за книги, Раддабай прелесть. Я вообще большой поклонник Индии и Востока, это должно быть Басаргинское татарство»³¹⁸. (Басаргины – предки матери Врубеля).

Демон тоже связан с Востоком. Лермонтовский Демон связан с Кавказом. Врубель же почти одновременно с «Демоном» пишет «Восточную сказку» (1886),

³¹⁵ Цит. по: Володарский В. Марк Шагал и Государственная Третьяковская галерея. <http://www.chagal-vitebsk.com/node/161> (дата обращения: 20.05.12)

³¹⁶ Врубель. Указ. соч. С. 246.

³¹⁷ Там же, с.331.

³¹⁸ Цит. по: Коган Д.З.Указ. соч. С. 97.

на сюжет «Тысячи и одной ночи». Неизвестно, кто больше повлиял на трактовку самим Врубелем «Демона»: Блаватская или Ницше.

Учение Блаватской, основанное на положениях Восточного Оккультизма, не разделяло понятия «Свет» и «Тьма». «Свет есть Материя, а Тьма – чистый Дух»³¹⁹. Тьма есть субъективный и Абсолютный Свет, Свет есть масса теней, «ибо он никогда не может быть вечным и есть лишь простая Иллюзия или Майа»³²⁰. Зло не существует само по себе, оно лишь тень света, «без которой Свет не существовал бы даже в наших представлениях. Если бы Зло исчезло, то и Добро исчезло бы с ним с Земли»³²¹. Блаватская рассматривает происхождение имени Люцифер, с которым связано понятие Зла в представлении европейцев. Оно происходит от латинского «Luxus» - Свет. Люцифером в древности называли планету Венера, которая закрывает Земле Солнечный свет, вследствие чего на Земле наступает ночь. Субстанциально Добро и Зло не существуют, они присутствуют лишь в представлении людей.

Страдания «Демона сидящего» являли собой терзания самого художника. Помимо душевных мук в то время он испытывал муки физические. По свидетельству Н.А.Прахова, когда он работал в Киеве, он испытывал приступы сильной мигрени: «Случалось, что приходил к нам днем или вечером как будто совершенно здоровый, а через несколько минут менялся в лице и просил дать ему таз с горячей водой, в которую погружал кисти обеих рук.... Потом принимал огромную дозу фенацетина»³²².

«Демон поверженный» возникает из картины «Утро». Демон рождается из женской фигуры «Просыпающаяся земля». По-прежнему, это – «дух, соединяющий мужской и женский облик». Снова Демон возникает на фоне гор с лиловым отливом, только тело его изломано и исковеркано, а на лице - маска ужаса. Левая рука у женской фигуры в картине «Утро» готова подняться вверх, как во время пробуждения, у «Демона» она словно раздроблена и запрокинута назад. Разломанное, исковерканное тело, ужас на лице – все это говорит о

³¹⁹ Блаватская Е.П. Тайная доктрина. Т.1. Книга 1. М., 1993. С. 117.

³²⁰ Там же.

³²¹ Блаватская Е.П. Указ. соч. Том 1, Книга 2. С.510.

³²² Врубель М.А. Указ. соч. С. 305.

душевном и физическом надломе самого художника. Врубель долго «нащупывал» своего «Демона». Сначала он изобразил стоящую фигуру. Затем он написал ряд этюдов, рисунков, акварелей, пытаясь нащупать позу «Демона». Известно несколько вариантов «Летящего Демона» (1899). В конце концов, Врубель выбирает момент, когда Ангел низвергается с небес и превращается в Демона. Для Врубеля в рисунке важна была каждая деталь. Об этом свидетельствует К.Коровин. Интересный случай описывает И.С.Остроухов относительно «Демона поверженного», когда они с В.Серовым приехали к Врубелю его посмотреть: «Вещь была очень интересная, хотя с большими НО. На одно из этих НО часто по-товарищески указывал Врубелю Серов. Это был крайне неправильный рисунок правой руки Демона. Врубель, сильно побледнев, прямо закричал на Серова не своим голосом: - Ты ничего не смыслишь в рисунке, а суешься мне указывать! И пошел сыпать ругательствами»³²³.

По поводу «Демона поверженного» высказался и Н.А.Прахов: «В последней картине Врубеля он не разбился, а только томится, что в одном варианте сильно подчеркнуто закинутыми за шею руками. Томился и сам художник, обуреваемый человеческими страстями, бороться с которыми не хватало у него подчас выдержки и воли. Физическое состояние тоже, вероятно, играло не малую роль в этом “томлении духа”»³²⁴.

Актриса Мария Андреевна Дулова, партнерша Забелы-Врубель по сцене, вспоминала: «Но вот поставили «Демона».... Как только появился Демон, Врубель закрыл руками глаза, и как ужаленный, сквозь зубы сказал: «Не то, не то!». Демон - певец был очень хорош, Петров, мой соученик по классу пения профессора Е.А.Лавровской. Мы обе, с Надеждой Ивановной, предпочитали его другим. Михаил Александрович сидел и смотрел, как израненный человек. Только побывав у них, больше по делу, чем в гостях, я поняла, в чем дело. Врубель уже болел Демоном.... Всюду были эскизы и наброски Демона и его окружение...»³²⁵.

³²³ Там же, с.261.

³²⁴ Там же, с.305.

³²⁵ Там же, с.259-260.

В 1901 году в семейной жизни Врубеля происходили значительные изменения. На пятом году семейной жизни у него родился сын. Забела была вынуждена отказаться от сцены. Благополучие семью теперь целиком зависело от него. У художника заработок неопределенный, в зависимости от заказов или покупки картин, и Врубель, как утверждали родственники, видевшие его в сентябре и октябре 1901 года, был грустным и озабоченным.

Е.И.Ге, отмечала: «Может быть, это было беспокойство о судьбе семьи или начало болезни. Но работал он усиленно, все увеличивая число часов. В мастерской он повесил громадную электрическую лампочку и работал при свете»³²⁶. Врубель работал по двенадцать часов с суток без отдыха.

Еще в 1898 Врубель нашел новый образ для творческого воплощения - образ Пророка. Поводом стало запланированное издание в 1899 году произведений Пушкина, приуроченное к столетнему юбилею со дня рождения поэта. Этот образ, образ Пророка он разрабатывал до последнего момента, пока не лишился зрения. В изображении «Пророка» 1904 года наблюдается портретное сходство с художником. Он писал Пророка с себя, как писал когда-то Гамлета.

В первом изображении «Пророка» 1898 года он наметил мотив – явление «шестикрылого Серафима», который сообщает Пророку его миссию: «жечь сердца людей». Пророк – великий реформатор, он всегда в оппозиции к миру, к толпе. Этим он близок Демону.

Художник – это Пророк. Он пришел в этот мир, чтобы изменить его. Он его «окультуривает». Это возможно лишь путем творчества. Отныне Демон и Пророк два образа, царивших в сознании художника.

Врубель переписывал своего «Демона поверженного» несчетное количество раз, пытаясь нащупать лицо Демона. В 1902 году картину привезли в Петербург на выставку «Мира искусств». Е.И.Ге писала, что Врубель, «несмотря на то что картина была уже выставлена, каждый день с раннего утра переписывал ее, и я с ужасом видела каждый день перемену. Были дни, что «Демон» был очень страшен, и потом опять появлялась в выражении лица Демона глубокая грусть и

³²⁶ Там же, с.222.

новая красота. Михаил Александрович говорил, что теперь Демон не повержен, а летит, и некоторые видели полет Демона. Вообще, несмотря на болезнь, способность к творчеству не покидала Врубеля, даже как будто росла.... И странное дело, сумасшедшему Врубелю все больше, чем никогда, поверили, что он гений, и его произведениями стали восхищаться люди, которые прежде не признавали его...».³²⁷

Демон Врубеля – это сама Стихия. Д.З.Коган отмечает его сходство ибсеновской валькирией Йордис, тоскующей о кровавых битвах. «Только этот образ, связанный не с рыцарскими баталиями, а с битвой вселенского масштаба – с проблемами вечности, шире»³²⁸.

Демон связан с морской стихией. Звуки моря слышались ему в операх Н.А.Римского-Корсакова, в пении жены, которая блистала в партиях Морской Царевны и Царевны-Лебеди. Надежда Ивановна Забела-Врубель впоследствии вспоминала: «...мне пришлось петь «Морскую царевну» около 90 раз, и мой муж всегда присутствовал на спектаклях. Я даже как-то спросила его: «Неужели тебе не надоело?» - «Нет, - отвечал он, - я могу без конца слушать оркестр, в особенности МОРЕ. Я каждый раз нахожу в нем новую прелесть, вижу какие-то фантастические тона»³²⁹.

В мае 1903 Врубели потеряли своего единственного сына. Надежда Ивановна теряет голос. После всего пережитого у Михаила Александровича прогрессирует нервное расстройство. Сменив несколько клиник, он попадает к Федору Арсеньевичу Усольцеву, где его состояние на время улучшилось, вплоть до марта 1905 года, после чего он вновь попадает к Усольцеву. Усольцева он называл «добрый дьявол». Д.З.Коган отмечает, что Врубель находился в пору «во власти тех противоречий, которые раздирали его всю жизнь, он не мог забыть фантастическое, мифологическое и не мог расстаться с правдой природы и с религиозными христианскими противоречиями»³³⁰. Врубель написал портрет Усольцева, где он изображен рядом с иконой Богоматери. При этом лицо доктора,

³²⁷ Там же, с.223.

³²⁸ Коган Д.З. Указ. соч. С.317.

³²⁹ Врубель М.А. Указ. соч. С.204.

³³⁰ Коган Д.З.Указ. соч. С.342.

по мнению Д.З.Коган, «со страдальческий экстатическим выражением глаз напоминает о Христе, но и в равной мере - о мифологическом божестве, Пане»³³¹. Усольцев высказывался о Врубеле таким образом: «Из длинной вереницы прошедших передо мною людей, душевный спектр которых разложила болезнь, его спектр был самый богатый и самый яркий, и этот спектр показал до неоспоримости ясно, что это был художник-творец, всем своим существом, до самых глубоких тайников психической личности. Он творил всегда, можно сказать, непрерывно, и творчество было для него так же легко и так же необходимо, как дыхание. Пока жив человек, - он все дышит; пока дышал Врубель, - он все творил»³³².

В 1905 году Врубель написал один из поздних автопортретов – «Автопортрет с раковиной». Для него, увлекающегося восточной философией, раковина имела мистическое значение. Раковина передавала шум МОРЯ. В индийской мифологии раковина производит первозвук, господствующий над миром, мистический ОМ. Н.К.Рерих в статье «Блок и Врубель» описывает последнее посещение его дома Врубелем в 1905 году: «Вдруг Врубель примолк и насторожился. Спросили его, в чем дело. Он прошептал: «Поет». Спросили: «Кто поет?» - «Он поет, как прекрасно». Мы встревожились, ибо была полнейшая тишина. «Михаил Александрович, да кто же, наконец, поет?» Врубель как-то неожиданно остеклился: «Да, конечно, он, демон, поет». При этом он спешно махнул рукой как бы прося не мешать»³³³.

Творческая одержимость Врубеля многим казалась необъяснимой. Многие приписывали «демонизм» его натуре. Но доктор Усольцев это опровергает: «Часто приходилось слышать, что творчество Врубеля – больное творчество. Я долго и внимательно изучал Врубеля, и я считаю, что его творчество не только вполне нормально, но так могуче и прочно, что даже ужасная болезнь не могла его разрушить. Творчество было в основе, в самой сущности его психической личности, и, дойдя до самого конца, болезнь разрушила его самого. С ним не

³³¹ Там же.

³³² Врубель М.А. Указ. соч. С.270.

³³³ Рерих Н.К. Блок и Врубель. URL:<http://roerih.ru/artic62.php> (дата обращения: 26.05.12)

было так, как с другими, что самые тонкие, так сказать, последние по возникновению представления – эстетические – погибают первыми; они у него погибли последними, так как были первыми. Это был настоящий творец-художник. Он знал природу, понимал ее краски и умел их передавать, но он не был рабом ее, а скорее соперником»³³⁴.

Врубель продолжал писать, рисовать до тех пор, пока видел. «Портрет В.Брюсова» он писал вплоть до постигшей его в феврале 1906 года слепоты. Брюсов описывает это так: «В жизни во всех движениях Врубеля было заметно явное расстройство... Но едва рука Врубеля брала уголь или карандаш, она приобретала необыкновенную уверенность и твердость. Линии, проводимые им, были безошибочны.

Творческая сила пережила в нем все. Человек умирал, разрушался, мастер – продолжал жить».³³⁵

Н.А.Прахов утверждает, что сильно ошибается тот, кто приписывает «демонизм» натуре Врубеля и связывает между собой его душевное заболевание с настойчивыми поисками Демона: «Ничего решительно «демонического» не было ни в наружности, ни в характере Врубеля, и если бы он написал, как хотел, картину, «По небу полуночи ангел летел» и продолжал бы, также настойчиво, как «Демона», разрабатывать эту тему, то с таким же успехом и правдоподобием можно было бы говорить об его «ангельском характере».

В наружности Врубеля было много польского, в характере – некоторая заносчивость и неустойчивость – качества, или, вернее, недостатки, ничего общего не имеющие с «демонизмом». Постигшее его позднее душевное расстройство, слабые предвестники которого воспринимались друзьями как «чужачества» и «оригинальничание», не имело никакого отношения к упорной разработке сюжета «Демона». Каждый эскиз и каждое законченное произведение на эту тему доказывают, как много работал их автор и как стремился яснее, реальнее передать трагедию не «бесплотного» духа, а живого и мужественного

³³⁴ Врубель М.А. Указ. соч. С.271.

³³⁵ Там же, с.265.

существа, то летящего в мировом пространстве, то сидящего на скале, охватив обеими мускулистыми руками колени, и созерцающего “ничтожный, ненавистный мир”...»³³⁶.

По мнению К.Г.Юнга, коллективное бессознательное, априорные идеи «проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования»³³⁷. Таким путем можно реконструировать изначальную подоснову праобраза. «Праобраз, или архетип, есть фигура – будь то демона, человека или события, - повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия»³³⁸.

Когда Врубель писал одну из своих последних работ, портрет В.Брюсова, его мучили терзания о том, что он грешно и дурно прожил свою жизнь. Считал, что в наказание за это, против его воли, в его картинах оказываются «непристойные сцены», как например, в «Жемчужине». Как свидетельствует В.Брюсов, Врубель однажды произнес: «Это он (Врубель разумел Дьявола), он делает с моими картинами. Ему дана власть за то, что я, не будучи достоин, писал Богоматерь и Христа. Он все мои картины исказил...»³³⁹.

Брюсов дает здесь неверный комментарий. Разве мог он, с присущим ему дуализмом (ярчайшим образом, представленным в «Огненном ангеле»), понять Врубеля. Что имел в виду Врубель? Возможно, лик Христа с демоническим выражением, а может быть, и самого «Демона». Примечательно, что ряд своих панно Врубель писал, как иконы, триптихами. В виде триптиха сделан эскиз «Воскресение Христово» (1887) для Владимирского собора в Киеве. Триптихами написаны более поздние большие панно: «Суд Париса» (1893), «Фауст» (1896), «Рыцарь» (1896). И Демон предстает также в трех ипостасях: «Демон сидящий» (1890), «Летящий Демон» (1899), «Демон поверженный» (1902). Не является ли Демон сотворенным кумиром?

Состояние религиозной меланхолии, заключавшейся в «сознании своей греховности», исследовал американский философ-прагматик Уильям Джеймс,

³³⁶ Там же, с.304.

³³⁷ Юнг К.Г. Указ. соч. С.282.

³³⁸ Там же, с.283.

³³⁹ Врубель М.А. Указ. соч. С.267.

изучая внутренний мир протестанта. Верующие, по Джеймсу, делятся на страждущих и людей душевного здоровья. Страждущие подвержены искушениям, которые приписываются Сатане. Это вмешательство Сатаны, Джеймс называет «подсознательным Я»: «Душа человека кажется ему полем битвы между его двумя на-смерть враждующих Я, из которых одно принадлежит к реальному, а другое к идеальному миру»³⁴⁰.

Идеальный мир для Врубеля – мир грез, фантазий. И, конечно же, его Демоны принадлежат идеальному миру. На земле им нет места. Его реальная жизнь была не понятна для окружающих, его таланту завидовали. Подтверждений этому достаточно, если посмотреть воспоминания его друзей, современником. У Константина Коровина, с которым Врубель познакомился еще в 1886 году в Полтавской губернии, можно встретить следующее: «Я Моцарт, - сказал мне на ухо Врубель, - а ты не Сальери, и то, что я сделал, тебе нравится, я знаю»³⁴¹. На тему «Моцарт и Сальери» Врубелем написано несколько рисунков. Он всегда сравнивал себя с великими мастерами: Микеланджело, Рафаэлем. Увидев еще в девятилетнем возрасте фреску Микеланджело «Страшный суд», он воспроизвел ее по памяти с точностью всех деталей. Первые достижения Врубеля в Академии художеств связаны с творчеством Рафаэля. Он выбирает сюжет для своей работы «Обручение Марии и Иосифа», заимствованный у Рафаэля. Работа была удостоена малой серебряной медали. И, наконец, его «Демоны» - гиганты, сотворенные им, подобные «Давиду» Микеланджело и «Сикстинской Мадонне» Рафаэля. О нем сказал А.Бенуа в своей речи, опубликованной в день похорон Врубеля: «... и вот в наследие он не оставляет ни одного цельного произведения – он, который хотел, и единственный, который мог тягаться с великими художниками Ренессанса. Все лишь наброски, намеки... обрезки, лоскутки. В своем полете откуда-то из горных глубин он ударился о суровую, жесткую, грубую русскую действительность, разбился и рассыпался драгоценными осколками. Местами встречаешь огромные куски этого упавшего метеора, но об

³⁴⁰ Джеймс В. Многообразие религиозного опыта (репринтное издание 1910 г., пер с англ. В.Г.Малахиевой-Мирович и М.В.Шик). М., 1992. С.143.

³⁴¹ Коровин К.А. Указ. соч. С.119.

3.2. Эволюция образа Демона: Врубель – Коровин – Борисов-Мусатов

В искусстве демоническую тему продолжил развивать друг Врубеля К.А.Коровин. Художник А.Я.Головин отмечал, что это была «какая-то «демоническая эпоха» в творчестве обоих художников. Оба хотели воплотить «духа изгнания». Победителем в этом состязании вышел, конечно, Врубель. Его «Демон» гениален»³⁴⁵.

А было ли состязание? Коровин много работал для театра, и вся его работа над «Демоном» связана с постановками оперы А.Рубинштейна. Он начал писать декорации для Мариинского театра в 1901 году. У Коровина с Врубелем был один источник вдохновения – поэма М.Ю.Лермонтова. Плюс ко всему, ему довелось работать с И.Тартаковым, который еще в 1885 году произвел впечатление на Врубеля. Коровин специально ездил на Кавказ, чтобы правильно передать настроение Кавказа. Образ Кавказа, созданный Коровиным, значительно отличался от образов других художников. Коровин создает суровый, величавый, но вместе с тем прекрасный облик этого края с его самобытностью. «Берег Арагвы» (1902) - своего рода, отдельное художественное произведение, исполненное в импрессионистическом стиле. Массивная крепость на фоне величавой природы усиливает впечатление. Коровин с точностью воссоздает быт Кавказа, не изменяя своему стилю, меняет все, включая костюмы. Все это было ново, и не принято публикой.

Ситуация изменилась с 1904 года после выступления Ф.И.Шаляпина в роли «Демона», с которым стал сотрудничать Коровин. Шаляпин в работе над трактовкой образа исходил из картин и рисунков Врубеля. Примечательно то, что молодой Шаляпин в начале творческого пути не понимал произведения Врубеля. Шаляпин никак не мог согласиться с С.И.Мамонтовым, который в 1896 году привел его на Всероссийскую выставку в Нижнем Новгороде, что «Принцесса Греза» Врубеля представляет большой художественный интерес: «Чего тут

³⁴⁵ Врубель М.А. Указ. соч. С.275-276.

хорошего?.. Наляпано, намазано, неприятно смотреть. То ли дело пейзажик, который мне утром понравился... Яблоки, как живые, - укусить хочется; яблоня такая красивая – вся в цвету. На скамейке барышня сидит с кавалером, и кавалер так чудесно одет (какие брюки, непременно куплю себе такие)».³⁴⁶ Спустя годы, Шаляпин называл художников, которые научили его понимать настоящую красоту и поэзию: Врубель, Серов, Левитан, Коровин и другие члены мамонтовского кружка.

Особенно актуальным было выступление Шаляпина в 1905 году в канун революции. В основе образа представлено не лирическое начало, а мятеж, богоборчество, вызов небу. А.Тихонов описал это так: «Фантастическое видение... с иступленным ликом архангела и светящимися глазницами. Смоляные до плеч волосы, сумасшедший излом бровей и облачная ткань одежд закрепляют его сходство с Демоном Врубеля... Взмахом несуществующих крыльев... Демон перебрасывает себя с одной скалы на другую и поднимается там во весь рост — могучий, крылатый воитель, вождь небесных революций. На груди у него блестит боевой панцирь... Он готов еще раз сразиться с небесами и ждет достойного противника»³⁴⁷. В антракте слышались крики подобного содержания: «Не хватает только, чтобы Демон разбрасывал прокламации... “Долой самодержавие!”...»³⁴⁸.

Коровин создает для Шаляпина специальный костюм, парик, грим. Он избавил Демона от традиционных крыльев и лампочки – «сияния» в волосах, одел его в широкий, свободно драпирующий фигуру плащ, состоящий из длинных полос прозрачной материи серого и чёрного цветов. На груди тускло поблескивало что-то вроде кольчуги. Злой, темный Демон Шаляпина был добрым в душе. При этом Шаляпин утверждал, что отказ во имя любви от мятежа и борьбы есть поражение. «Какое у него измученное лицо,— пишет А. Тихонов о Демоне — Шаляпине в сцене перед кельей Тамары.— В глазах — человеческая скорбь, голова опущена... Войти иль нет? Остаться ли навеки одиноким бунтарем,

³⁴⁶ Цит. по: Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века, М., 1984. С.32.

³⁴⁷ Гозенпуд А. Опера Рубинштейна «Демон». URL: <http://www.classic-music.ru/demon.html> (дата обращения: 02.06.2012).

³⁴⁸ Там же.

ненавидящим деспота, или смириться и раскаяньем, любовью заслужить прощение? Скорбит разорванная душа. Сомнения обессилили гордый ум. В голосе — сдержанные рыдания... Демон отрекается от бунта. В его руках, протянутых к небу, — мольба, надежда, смирение»³⁴⁹.

Именно такого скорбящего «Демона» отобразил Коровин в 1903 году. На картине изображен Шаляпин в образе Демона, в costume и гриме разработанными Коровиным. За спиной у Демона прозрачные узорчатые крылья, руки заломлены назад, на лице выражение скорби, на щеке светится слеза. По своей экспрессии, «Демон» Коровина не похож на «Демона» Врубеля. Исследователь творчества Коровина В.Ф.Круглов отмечает: «Имея такие замечательные прототипы, как врубелевские образы Демона, он устоял против искушения воспользоваться «готовым», «узнаваемым»»³⁵⁰.

«Демон» Коровина театрален. Лицо «Демона поверженного» Врубеля – застывшая маска ужаса. «Демон» Коровина динамичен, но и он – маска, маска лицедейства.

Лица «Демонов» Врубеля – застывшие маски, особый знак. Д.В.Сарабьянов отмечает, что это означает остановку, паузу: «Демон замер в позе ожидания и созерцания. Это состояние неподвижности может продлиться долго (если не вечность)»³⁵¹.

Этот «знак» получил свое развитие в творчестве В.Э.Борисова-Мусатова. И Врубель, и Борисов-Мусатов использовали часто в качестве образца фотографию. Для Врубеля фотоснимок был лишь сюжетом, толчком к самостоятельному творчеству. Борисов-Мусатов сознательно фотографировал пейзажи, усадьбы, персонажей. С одной стороны это было удобно для натурщиц, натурщиков. С другой стороны, именно фотоснимок есть запечатленный миг. Фотография – искусство, останавливающее момент, мгновение. Первый фотоснимок был сделан в 1822 году французом Жозефом Нисефором Ньепсом, но оно не сохранилось до наших дней. Сохранился снимок Ньепса «Вид из окна» 1826 года.

³⁴⁹ Там же.

³⁵⁰ Круглов В.Ф. Коровин. М., 1997. С.84.

³⁵¹ Сарабьянов Д.В. Указ. соч. С.54.

Мгновение – это как раз тот краеугольный камень, о который споткнулся Фауст, заключив сделку с Мефистофелем:

«Когда воскликну я: «Мгновенье,
Прекрасно ты, продлись, постой!» -
Тогда готовь мне цепь плененья,
Земля разверзнись подо мной!
Твою неволю разрешая,
Пусть смерти зов услышу я
И станет стрелка часовая,
И время минет для меня».

Остановка мгновения есть остановка жизни. Вот почему более поздние картины Борисова-Мусатова являют нам не живых людей, а «призраков» («Призраки» 1903, «Реквием» (1905)).

Этот символ, знак появляется в Борисова-Мусатова в картине «Гобелен» (1901). Борисов-Мусатов начал свое обучение с частных уроков у В.В.Коновалова, в 1890 году поступил в Московское училище, затем перебрался в Академию в Петербург, но вскоре вернулся в Москву. В 1895 году отправился в Париж, где учился у импрессионистов, познакомился с живописью символистов. Хотел учиться у Пюви де Шаванна, но, получивши от него отказ, учился у Ф.Кормона.

На картине «Гобелен» изображены две сидящие в саду девушки. У одной голова повернута вправо, другая наклонилась вниз, словно хочет что-то поднять с земли, вниз устремлен и ее взгляд. При этом фигуры девушек неподвижны, словно застыли в оцепенении. В картине «Водоем» (1902) две девушки изображены на берегу водоема. Одна стоит в центре картины, голова ее повернута вправо, в сторону другой. Другая девушка сидит на берегу, ее взгляд устремлен вдаль. При этом их взгляды не пересекаются. Д.В.Сарабьянов называет это «противонаправленным движением»³⁵². Повороты голов, позы фигур, – все это особые «знаки». «Пластика фигур у Мусатова реализуется как своеобразная

³⁵² Там же, с.126.

художественная формула; в использовании этих формул сказывается иконографическая закономерность, которая также специфична для символистского искусства»³⁵³. Парный женский ансамбль, часто изображенный на его картинах, состоял из Елены Владимировны Александровой, впоследствии ставшей его женой, и его сестры Елены Мусатовой.

В зеркале «Водоема» проблескивает отраженное небо и деревья вокруг водоема. Мы видим пространство не реальное, а отраженное. Сарабьянов верно отметил: «Это скорее метафора явления, а не само явление»³⁵⁴.

«Противонаправленное движение» видится и в графической композиции «Встреча у колонны» (1901-1903), где изображены две женские фигуры. Одна, одетая в белое платье – совсем юная девушка, по сравнению с другой, красивой темноволосой дамой, одетой в темное платье. Они стоят рядом и не смотрят друг на друга. Тем не менее, взгляды их сходятся в одной точке. Здесь налицо противостояние двух женских начал – светлого и темного, земного и небесного. «Встреча у колонны» явилась отголоском душевной коллизии чувств Мусатова к Анне Воротынской и Ольге Корнеевой³⁵⁵. Во взгляде дамы в темном проблескивает что-то демоническое. «Демоническое» в женщине увидели еще французские романтики. Ярчайшее воплощение оно получило у Проспера Мериме в «Кармен». В эпоху неоромантизма появляются новые образы. Пример тому - Эдварда, героиня романа «Пан» (1894). Противоположностью Эдварды является Ева. Главный герой, Свен Глан, разрывается между двумя возлюбленными: «... Ева, больше всего я люблю тебя. Разве можно любить грезу?». Еве недаром дано такое имя, она являет собой земную привязанность, Эдварда – недостижимую мечту. В русской классике, особенно у Ф.Сологуба, прослеживается противопоставление женских образов «Ева – Лилит». Примером могут служить его пьесы, например, «Заложники жизни» (1910), рассказы. У Сологуба происходит реабилитация Лилит, которая, по-преданию, была злым демоном. Образ Лилит связан с культом Луны, а, следовательно, и с тьмой. В

³⁵³ Там же, с.124.

³⁵⁴ Там же, с.126.

³⁵⁵ Шилов К.В. Борисов-Мусатов. М., 2000. С. 250.

рассказе «Звериный быт» мы встречаем: «Кто-то злой и порочный, кто-то из потомков страстной, земной Евы, придумал сказать про нежную Лилит, что она - злая и порочная, что она - первая колдунья и мать всех злых чародеек и ведьм. Услада горьких одиночеств, щедрая подательница нежных мечтаний, сладчайшая утешительница Лилит! У тебя есть чары и тайны, но очарования твои благи и тайны твои святы».

Демоническое воплотил в женских образах и Врубель в панно «Испания» (1894), «Гадалка» (1895).

Демонические мотивы проявились у Борисова-Мусатова в 1894 году, когда умер его отец. У него есть рисунок гуашью «Духи, похищающие душу», написанный в размытых сиренево-лиловых тонах, где на первом плане крылатая фигура духа, держит в руках умершую душу. К.В.Шилов отмечает, что «в бело-синих разводах крыльев «главного духа», в демоническом изображении другого, подлетающего, и можно усмотреть нечто отдаленно врубелевское, то в безжизненно обвисшей, обнаженной девушке, подхваченной духом, - скорее что-то от коноваловских «трупов»³⁵⁶. При этом, отмечает Шилов, черный профиль «духа» похож на покойного отца художника³⁵⁷.

Демоны Борисова-Мусатова близки греческим даймонам, провожающим душу в Аид. У Врубеля - это «дух, соединяющий мужской и женский образ». И у Мусатова Демон проявляется и в женских ипостасях. Наиболее сильно проявляется как фантом, «двойник». Особенно ярко это проявилось в предсмертной картине «Реквием» (1905). Она была написана в память Надежды Юрьевны Станюкович, жены Владимира Станюковича. У Борисова-Мусатова были свои Ева и Лилит: Елена Александрова и Надежда Станюкович.

В центре картины «Реквием» Борисов-Мусатов помещает одинокую фигуру Н.Ю.Станюкович в белом платье. Слева и справа от нее стоят женские фигуры, с ее портретным сходством. Это две ее живые, земные ипостаси: одна – в юности, другая - в зрелом возрасте. Взгляды этих женщин сходятся на фигуре в центре. В

³⁵⁶ Там же, с.121.

³⁵⁷ Там же.

целом, эта картина – групповой портрет, что свойственно для Мусатова, количество фигур обычно четное, в данном случае, их восемь. Три находятся слева от Станюкович, четыре – справа. Лишь одна из женщин, крайняя справа дружелюбно смотрит на Надежду Юрьевну, в ней угадывается портретное сходство с Еленой Владимировной Александровой, женой художника. Остальные смотрят на Станюкович враждебно. Мусатов изобразил реальных персонажей, отразил жизненные коллизии Н.Ю.Станюкович. «Эта враждебность, - отмечает В.К.Шилов, - ... нарастая идет по кругу, то выдавая себя в усмешливом взоре исподлобья, то в нескрываемой издевке пристального и ехидного взора, то в лице слушающей с устремленным вдаль взглядом и, наконец, в равнодушной высокой фигуре женщины, отвернувшейся и отходящей вправо»³⁵⁸.

Еще в Московском училище, до «Майских цветов» (1894) Мусатов написал «Ангела» с «причудливыми крыльями в гамме перламутровой к ультрамарину»³⁵⁹, за что был объявлен наставником Савицким, «опасным учеником».

Подобно Врубелю, Борисов-Мусатов был знаком с Н.Н.Ге. Встреча произошла в 1893 году. Под влиянием его картины «Христос в Гефсиманском саду» под впечатлением от чтения книги Фаррара «Жизнь Иисуса», Борисов-Мусатов написал эскиз под названием «Христос в Гефсимании». На фоне гор и луны меж облаков, каменных уступов на переднем плане, в центре – фигура Христа. Справа от него апостолы, слева наброски фигур, вероятно, тех, кто собирается его схватить. «Христос в Гефсимании» был одной из намеченных тем у Мусатова³⁶⁰. Картины на эту тему он не написал. Вероятно, было много причин: 1894 – смерть отца, в 1895 он уехал в Париж, после чего его мировоззрение изменилось. В письме Лушникову в 1901 году он пишет о Мережковском, что «с тех пор, как прочел «Богов» («Белая Дьяволица»), Дионис – мой Бог. Прочти его же «Смерть богов» и «Дафнис и Хлоя» Лонгуса. Это целый мир – наш мир. Из-за этого можно быть язычником»³⁶¹. Книга «Дафнис и Хлоя» имела на него огромное влияние. Он устраивал в Черемшанах праздник «зеленого маскарада» с

³⁵⁸ Там же, с. 386.

³⁵⁹ Цит. по: Шилов К.В. Указ. соч. С.139.

³⁶⁰ Там же, с.111.

³⁶¹ Там же, с.291-292.

«опахалами» из дубовых листьев. Сохранились снимки 1903 года, где Владимир Станюкович одет в женское платье.

Огромное влияние на Борисова – Мусатова оказал Врубель своей картиной «Пан» (1899). Из воспоминаний друга Мусатова, композитора Михаила Букинника, мы узнаем, что Мусатов любил Левитана, Врубеля, Сурикова. Мусатов, как и Врубель, оказал большое влияние на поэтов-символистов. В.К.Шилов характеризует это так: «Поздние мысли Белого о соединении реализма, романтизма и символизма в одном произведении напоминают то, как объяснял Мусатов другу-композитору своего любимого врубелевского «Пана»»³⁶².

Источником вдохновения Врубеля явился рассказ Анатоля Франса «Святой сатир». Б.Яновский описывает это так: «Первоначально на этом же холсте Врубель начал писать портрет своей жены. Портрет уже близился к концу. Как-то вечером Врубель прочитал книжку Анатоля Франса «Puit de s-t Clair». Большое впечатление на него произвел этот рассказ, где старый сатир повествует о давно прошедших временах. На другое же утро Врубель на моих глазах соскоблил начатый портрет жены и на месте его принялся писать «Пана» (сам он называл его «Сатир»). Эта работа так увлекла его, что через день он позвал жену и меня и уже продемонстрировал нам почти вполне законченную картину!»³⁶³.

Анатоль Франс так описывал своего сатира: «На седеющем темени торчали притупившиеся рожки. Курносое лицо обрамляла белая борода, сквозь которую виднелись наросты на шее. Жесткие волосы покрывали его грудь. Ноги с раздвоенным копытом от ляжки до ступни поросли густой шерстью. Он приложил к губам тростниковую свирель и принялся извлекать из нее слабые звуки... Его голубые и ясные глаза блестели на изборожденном морщинами лице, как вода ручейка меж корявых дубов...»³⁶⁴. Таким и изобразил его Врубель. Пейзаж был взят с натуры. «Незабываемое своеобразие врубелевского Пана –

³⁶² Там же, с.356.

³⁶³ Врубель М.А. Указ.соч. С.250.

³⁶⁴ Цит. по: Коган Д.З. Указ. соч. С.293.

греческого бога природы, принявшего славянский облик, отметила зарубежная пресса»³⁶⁵.

В греческой мифологии Пан – фантастическое божество, связанное с природой. Пан жил скромно вдали от городов, в аркадии. По одной из версий был сыном Гермеса и нимфы Каллисто, а по другой – сыном Аполлона и Энои. Родился таким уродливым – с рожками, бородой, хвостом и козлиными копытами, что его мать убежала в страхе, а Гермес взял его на олимп на потеху богам³⁶⁶. Любитель вина, частый спутник Диониса, покровитель пастушеской жизни и животноводства, любитель любовных приключений. Пан – демон природы, связь с Дионисом есть связь с подземным миром.

Б.Яновский сообщает, что Врубель, как «настоящий гений, свободный от мещанских предрассудков и стеснений»³⁶⁷, легко переходил от серьезного к шутке и готов был принимать участие в различных проказах и дурачествах. Однажды устроили «оргию роз». Нарвали в саду бесчисленное количество роз, усеяли ими все столы, окна, люстры, «причем Врубель проделывал все это с огромным увлечением. Он любил веселье и умел веселиться...»³⁶⁸.

Следует отметить, что еще в 1894 году Кнут Гамсун написал роман под названием «Пан», где слышится гимн природе: «Я живу в лесу, я - сын леса... Благословляю вас, жизнь, и земля, и небо, благословляю вас, мои враги! В эту минуту я готов возлюбить злейшего врага своего и развязать ремень обуви его...».

Гимном природе, богу Пану, явилась картина Борисова-Мусатова «Дафнис и Хлоя» (1901). Обнаженные Дафнис и Хлоя, возносят хвалу солнцу, их руки воздеты вверх. Линии их фигур четко прорисованы, что типично для «стиля модерн». Герои изображены на фоне природы, за спинами у них – стадо молодых барашков. Все это – дань богу Пану. Обнаженные фигуры Дафниса и Хлои напоминают фигуру с панно Врубеля «Утро», символизирующую «Солнечный луч».

³⁶⁵ Гомберг-Вержбинская Э.П. Михаил Александрович Врубель // Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 31.

³⁶⁶ Грейвс Р. Указ. соч. С.71.

³⁶⁷ Врубель М.А. Указ. соч. С. 252.

³⁶⁸ Там же.

Данью богу Пану был и праздник «зеленого маскарада», устраиваемый Борисовым-Мусатовым. К.Петров-Водкин, который присутствовал при этом, вспомнит: «Умер, умер великий Пан!» - этот вопль прозвучал из края в край по всей опечаленной и потемневшей земле богов, по волнам, омывающий светлый берег Лесбоса, - мог вспомнить он предисловие к Лонгу. – Но для нас, людей XIX века, ожидающих в сумерках нового, еще неведомого солнца, предчувствующих, что Великий Пан, умерший пятнадцать веков тому назад, скоро должен воскреснуть», ясно, что мы – «люди прошлого и будущего, только не настоящего». Да, если угодно, мы – «люди Упадка и вместе с тем Возрождения...»³⁶⁹.

Это предисловие к роману «Дафнис и Хлоя» Лонга, который вышел в России в 1896 году, было написано Д.С.Мережковским, автором перевода. Еще в 1893 году, в книге «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», он высказался о Лонге, что тот был уже не эллином, «а эллинистом, т.е. человеком, для которого Эллада – веселие, полнота и прелесть языческой жизни, языческого духа являются уже не действительностью, а призраком.... Когда читаешь поэму, в душе возникает томительно-сладкая грусть, что невольно думаешь: этой красоты нет, или уже нет на земле, и кто знает, будет ли она еще когда-нибудь?»³⁷⁰.

И эту призрачную, уходящую красоту и воплотил Борисов-Мусатов в картине «Призраки» (1903). Связана она, прежде всего, с именем Голицыных-Прозоровских в селе Зубриловка, находившемся на стыке Пензенской, Саратовской и Тамбовской губерний. Первым владельцем Зубриловки в 1780 году стал один из «екатерининских орлов» Сергей Федорович Голицын, участник потемкинско-румянцевских походов, который впоследствии женился на племяннице Потемкина, Варваре Васильевне. Один из десяти детей Голицыных – Федор Сергеевич, женился на дочери фельдмаршала княжне А.А.Прозоровской, их потомки стали именоваться Голицыными-Прозоровскими.

³⁶⁹ Цит. по: Шилов К.В. Указ.соч. С.290.

³⁷⁰ Шилов К.В. Указ.соч. С.283.

Дом-дворец в Зубриловке был построен в стиле классицизм по проекту Джакомо Кваренги. Трехэтажный дворец, с двумя симметричными флигелями, располагался на холме. В 1790 году была возведена колокольня, в 1796 – купольная церковь. Князь Федор Сергеевич отличался художественным вкусом. Интерьер дворца отличался отделкой в виде фресок, расписанных в древнеримском стиле. А в круглой зале, в стиле Людовика XIV, стояла скульптура Козловского, копия работы Кановы. В галерее предков можно было встретить полотна таких мастеров, как Левицкий, Лампи, Токкэ, Молинари, Виже-Лебрен. А среди экспонатов большой коллекции фарфора, стекла, мрамора, бронзы и костюмов было уникальное произведение – бронзовая ваза эпохи Возрождения, созданная одним из учеников Микеланджело. Было много ценных рукописей и исторических документов. Кроме того, усадьба посещалась Г.Державиным, И.Крыловым, П.Вяземским, И.Лажечниковым, Я.Полонским.

До Зубриловки Борисов-Мусатов посетил Слепцовку – имение, принадлежащее семье его друга по училищу Александра Захарова. Лидия Петровна Захарова, жена его брата, свела Мусатова с управляющим Зубриловки Н.В.Соколовым, который предложил Мусатову посмотреть усадьбу. Последние владельцы жили за границей, лишь изредка посещали свой дом.

Для неоромантизма конца XIX – начала XX вв. характерно возрождение традиций готического романа. Готический роман зародился в рыцарской культуре XVIII века с ориентацией на рыцарский роман и роман барокко. Действие в готическом романе происходило в старых замках или некотором заброшенном, где действуют потусторонние силы, живые мертвецы, неуспокоенная душа. Наиболее яркое воплощение готический роман получил в творчестве Вальтера Скотта. В период неоромантизма в этом жанре пишут Эдгар По, Оскар Уайльд («Кентервильское привидение», 1887), Р.Л.Стивенсон («Доктор Джекил и Мистер Хайд», 1886). Под влиянием готического романа появляется «Дракула» Брэма Стокера (1897) о предводителе вампиров, аристократе, графе Дракуле.

Летом 1901 года Борисов-Мусатов приехал в Зубриловку. Дом-дворец в Зубриловке, со своей историей, с портретной галереей образов владельцев замка,

и был таинственным замком. Среди портретов С.Ф.Голицына, Ф.С.Голицына находились портреты Очакова, Мачина. Мусатова особенно интересовали женские образы: «Пленира» - Анна, дочь фельдмаршала Прозоровского, Екатерина Голицына-Соллогуб с портрета Молинари. Дворец был полон легенд. Одна из них – о княжне Ольге Голицыной, отравленной поваром в день своего восемнадцатилетия. Интерес привлекала башня, где по-преданию, была заточена дочь князя за любовь к беднякам. Мусатов писал о Зубриловке: «Эти призрачные, фиолетовые тона, грустная, умирающая зелень, солнечный свет, слабо на всем серебрящийся, как последнее пожатие руки умирающему, навеивает какую-то тихую грусть и тоску, и грезятся бледные призраки туманного романтизма...»³⁷¹.

Именно здесь однажды в ненастный осенний вечер, возвращаясь с этюда, он шел мимо старого дворца. Луч солнца сверкнул по вершине фасада. «Старый, молчаливый замок словно вырос. И все вокруг этого отжившего дома, и сам он приобрели совершенно иной, нереальный вид»³⁷².

Мусатов решился пройти по парку ночью. Под завывание осеннего ветра, стук капли, шорохи, шум веток, напоминающие стук костей (нужно было пройти мимо кладбища)... «И вот двинулась ночная тень...»³⁷³. Она родилась из морока, из тумана. «И двинулись вместе с ней светлые, полупрозрачные фигуры в развевающихся длинных одеяниях, ступили на скошенную рыжую траву, вдруг поползшую змеиными извивами»³⁷⁴.

Здесь же в усадьбе набросал Борисов-Мусатов эскиз «Призраков». Над картиной он работал вплоть до лета 1903 года. И словно ожили призраки: стали похожими на привидения белые статуи парадного входа. Дворец на картине «вытянулся», словно вырос, как когда-то рассказывал друзьям Мусатов о своем видении. Одинокая женская фигура стоит в центре картины. Белая шаль, накинутая на плечи, делает ее похожей на призрак. Слева лишь шлейф платья удаляющейся женской фигуры. Мусатов специально делает тона размытыми для придания эффекта «призрачности».

³⁷¹ Там же, с.251.

³⁷² Там же.

³⁷³ Там же, с.252.

³⁷⁴ Там же.

Дворец и в самом деле стал «призраком». В 1905 году Зубриловка стала одним из центров крестьянских волнений. Дворец с коллекциями, портретной галереей был уничтожен и сожжен. Призраком была не только Зубриловка. Призраком стала вся Россия.

Примечательно, что название драмы Г. Ибсена «Привидения» (1881) было переведено на русский как «Призраки». Впервые были поставлены 7 января 1904 года в Петербурге в театре Неметти. У Ибсена, привидения – «нечто отжившее», говорится это устами главной героини фру Алвинг «В нас сказывается не только то, что перешло к нам по наследству от отца с матерью, но дают себя знать и всякие старые отжившие понятия, верования и тому подобное. Все это уже не живет в нас, но все-таки сидит еще так крепко, что от него не отделаться. Стоит мне взять газету, и я уже вижу, как шмыгают между строками эти могильные выходцы. Да, верно, вся страна кишит такими привидениями...».

Картина Борисова-Мусатова «Реквием» (1905), в память Н.Ю.Станюкович, стала реквиемом по самому художнику. Со смертью Станюкович он лишился одной из своих муз. «Как-то крылья опустились...»³⁷⁵, - высказался он однажды. Он стал раздражителен, потерял сон. Надежда Юрьевна напоминала ему Симонетту Веспуччи, жену Марко Вечпуччи и даму сердца Джулиано-деи-Медичи. Сандро Боттичелли изобразил ее в картине «Весна». Картину с подобным названием написал и Борисов-Мусатов (1898-1901), где изобразил Надежду Станюкович. Надежда Юрьевна происходила из древнего дворянского рода, имела итальянские корни. Мусатов написал ее предсмертный портрет. Причиной ее болезни стало нервное расстройство. Перед смертью она находилась в одной больнице с М.А.Врубелем. Владимир Константинович Станюкович, бывший в то время на фронте, вспоминал: «Начали искать краски и нашли их рядом – у безумного Врубеля»³⁷⁶.

Мусатов вспоминал рассказ о жизни Джулиано и Симонетты. О том, что после смерти Симонетты, спустя два года Джулиано-деи-Медичи пал под ударами

³⁷⁵ Там же, с.385.

³⁷⁶ Там же, с.384.

кинжалов в соборе во время мессы. Еще при их жизни Сандро Боттичелли написал картину «Венера и Марс» (1483), где Джулиано изображен в виде спящего бога, а рядом сидит явившаяся ему во сне Симонетта.

Надежда Станюкович умерла 21 августа 1905 года, через три месяца, 26 октября (8 ноября) умирает Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. А 19 октября, незадолго до его смерти, была сожжена Зубриловка.

В одной из последних картин «Осенняя песнь» (1905) Мусатов воспеваает русскую природу, словно отдавая долг богу Пану. У водоема склонились одетые в пурпур березы, под голубым небом, в размытых тонах, - русское поле, словно усеянное «призраками».

В этом обожествлении природы, пантеизме, отражено настроение художников того времени. Упоение природой давало ощущение радости, молодости, что было свойственно древним грекам. Обращение к античности, как к истоку художественного творчества, возвело на пьедестал нового бога – Диониса. Теперь он становится верховным божеством, которому поклоняются художники, поэты, а остальные боги – лишь его маски. И этими масками оказываются Христос и Демон.

Искусство «Серебряного века» реабилитировало Демона, поруганного христианством. Именно в эту эпоху, начиная с Врубеля, он стал называться именем собственным.

В своем обращении к классике, к античности, этот период русской культуры сродни великому итальянскому Возрождению. Недаром его называют «русским Возрождением». В эту эпоху русское искусство и европейское искусство впервые встретились и оказались заодно.

3.3. Демоническое начало в искусстве модерна и авангарда

В 80-е годы XIX века восстанавливается связь искусства и культуры в целом. В этом велика заслуга мецената Саввы Ивановича Мамонтова. В 1870 году он приобрел усадьбу Абрамцево, где начинается формирование новой культурной

среды. Там собирались многие художники и артисты: В. Д. Поленов, В. М. Васнецов, В. А. Серов, И. Е. Репин, М. В. Нестеров, И. И. Левитан, М. А. Врубель, Ф. И. Шаляпин, К.С.Станиславский, М. Н. Ермолова. В 1885 году он организовал Частную оперу. В Абрамцево возрождаются ремесла, что сыграло важную роль в становлении русского варианта «стиля модерн».

Вслед за «Абрамцевским кружком», в 1898-м году, возникло новое художественное объединение – «Мир искусства». Основателями стали петербургский художник А.Н.Бенуа и театральный деятель С.П.Дягилев. Материальную поддержку организаторы «Мира искусства» нашли у С.И.Мамонтова и другой меценатки, княгини М.К.Тенишевой, которая организовала в своем имении Талашкино культурный центр, напоминавший абрамцевский. О «Мире искусства» заговорили после того, как им была организована в 1898 году «Выставка русских и финляндских художников» в Музее центрального училища техники рисования барона А.Л.Штиглица. «Мир искусства» начал выпускать одноименный журнал. В объединение входили художники – Л.С.Бакст, Н.К.Рерих, М.В.Добужинский, Е.Е.Лансере, К.А.Сомов, А.П.Остроумова-Лебедева, писатели – Д.В.Философов, В.Ф.Нувель, А.П.Нурок, Д.С.Мережковский, В.В.Розанов, В.И.Иванов, философ Л.Шестов. С мирискусниками были связаны поэты: А.Белый, А.Блок, М.Кузьмин, Ф.Сологуб, В.Брюсов, К.Бальмонт. В выставках «Мира искусств» принимали участие художники: И.В.Билибин, А.Я.Головин, И.Э.Грбарь, К.А.Коровин, М.А.Врубель, Б.М.Кустодиев, В.А.Серов, А.Т.Матвеев, И.И.Левитан, К.Ф.Юон, М.В.Якунчикова, Л.О.Пастернак.

Позже А.Бенуа в статье «Возникновение «Мира искусства», отмечал, что под «Миром искусства» следует подразумевать «некий коллектив, который жил своеобразной жизнью, особыми интересами и задачами, старался разными средствами воздействовать на общество, пробудить в нем желаемое отношение к искусству, понимая это в самом широком смысле, т.е. со включением литературы и музыки»³⁷⁷. То есть искусство перестает быть приложением к общественным

³⁷⁷ Цит. по: Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 1993. С.62.

теориям, оно имеет свою собственную ценность и ему принадлежит роль преобразования общества.

В первых номерах журнала «Мир искусства» вышла статья С.Дягилева под названием «Сложные вопросы». Основные проблемы – проблемы художественного индивидуализма, автономии искусства и красоты. Искусство самоценно, свободно от политических и социальных проблем. Красота – вечная ценность, проявление которой утрачивается под влиянием социальной жизни. Мирискусники критиковали передвижников за их «социальность». Критиковали они и академических мастеров. Академию считали отжившей свой век и подлежащей реформации.

В качестве источника обновления искусства они видели опору в русском искусстве XVIII – первой половины XIX вв. Этому способствовало проведение в Петербурге в 1905 году Таврической выставки, где экспонировались произведения Ф.Рокотова, Д.Левицкого, В.Боровиковского, О.Кипренского. По мнению мирискусников, ориентация на национальные традиции, должна способствовать возрождению русского искусства.

Вторым источником для обновления виделся западноевропейский романтизм. На страницах журнала «Мир искусства» пропагандировалось европейское искусство. Из немцев предпочитали символиста А.Беклина, из французов – импрессионистов, Пюви де Шаванна, группу «Наби». Русские мастера, в свою очередь, были широко известны на Западе, участвовали в выставках, имели награды – М.Врубель, В.Серов, К.Коровин, К.Сомов, Ф.Малявин.

Одни мирискусники считали, что русское искусство предшествующего периода впало в провинциализм, и необходима ориентация на Запад. Многие они восприняли от творчества Гофмана. В качестве приема они использовали стиль историзм, присоединяя к нему элемент иронии и самоиронии. Ирония мирискусников являет собой не только гротеск, но и демоническую «гримасу». «Гримаса Мефистофеля» появляется в произведениях Врубеля, связанных и изображением Мефистофеля. Это – триптих «Фауст» (1896), «Полет Фауста и

Мефистофеля» (1896). Яркий гротеск присутствует в картинах с сюжетами, связанными с прогулками, шествиями императоров (А.Бенуа, Е.Лансере). Популярен мотив праздников (К.Сомов), народных сборищ (Кустодиев, Бенуа).

Другие мирискусники считали, что необходимо сохранять традиции русской живописи, в том числе пейзажной, но необходимо использовать опыт западных коллег. Особенно популярны были приемы импрессионистов.

В 1903 году по инициативе И.Грабаря, К.Юона, А.Архипова, А.Рылова было создано новое объединение художников. 15 февраля 1903 года петербургские художники, объединившись с московскими мастерами, организовавшими до этого выставку «36-ти художников», организовали «Союз русских художников». 22 декабря 1903 года в Москве в Строгановском училище открылась первая его выставка. В ней приняли участие: А.Архипов, Л.Бакст, А.Бенуа, И.Билибин, М.Врубель, А.Головин, И.Грабарь, С.Иванов, К.Коровин, Е.Лансере, С.Малютин, Ф.Малявин, Н.Рерих, К.Сомов и многие другие художники.

В 1904 году перестал выходить журнал «Мир искусства». Выставку под названием «Мир искусства» устроил лишь С.Дягилев в 1906 году в Осеннем салоне в Париже, куда были включены иконопись и произведения русских мастеров XVIII –XIX вв. Выставка была показана в Берлине и Венеции. Вскоре распался «Союз русских художников»: петербуржцы возродили «Мир искусства», а москвичи остались в «Союзе».

Было нечто общее, объединяющее романтическую и народную тенденции, - демоническое начало. Оно по-разному проявилось в творчестве художников, принадлежащих к «Миру искусства» и «Союзу русских художников». Наиболее яркое воплощение оно получило в творчестве Л.С.Бакста в панно «Древний ужас» (1908). Бакст начал увлекаться античностью в 1900-е годы. Этому способствовала поездка с Серовым в Грецию. В «Древнем ужасе», в аквамариновых тонах, изображено крушение древней цивилизации, возможно Атлантиды. Материк словно разделился надвое под ударом молнии, исходящей сверху. Мир погрузился в хаос. На переднем плане, словно отстраненная от всего этого ужаса

стоит статуя архаической Афродиты, в руке она держит свой атрибут – голубку. Статуя словно излучает свет. Возможны различные толкования идеи Бакста. Первое – вечность красоты неподвластной времени, тлену, разрушению. Второе – из хаоса должна родиться новая красота с помощью демиурга. Этот демиург – художник. На лице статуи богини, напоминающем маску, застыла архаическая улыбка.

Маска – атрибут бога Диониса. В театр маска пришла из ритуала. В ритуалах маски использовались с целью устранения индивидуального. В древнегреческом театре маски изготавливали из папье-маше и гипса. Изначально была лишь архаическая маска, соединяющая в себе различные черты, настроения. Отсюда происходит термин «архаическая улыбка». Архаические скульпторы Древней Греции разработали этот тип улыбки для создания иллюзии живого лица. Позднее появляются маски, выражающие чувства. Смеющиеся и плачущие маски также берут начало в древнегреческом театре. В Средневековом театре золотые и серебряные маски носили актеры, изображавшие богов. Расцвет искусства масок наблюдается в Италии в эпоху Возрождения. Это связано с рассветом карнавальной культуры и комедии дель арте. Маска использовалась в искусстве балета, зарождавшемся в XVI веке во Франции. Маски использовались еще и потому, что один актер мог играть разных персонажей. Для этого нужно было сменить костюм и маску. После отмены масок был и остается неотъемлемым грим, с помощью которого актер также может изменить лицо, «сделать» его. Поэтому искусство актера еще называют лицедейством. В искусстве Серебряного века дионисийское начало оказалось ближе всего к «демоническому». Маска становится неким атрибутом демонизма. Местом проявления «демонического» является сцена.

Театр Серебряного века становится особым культурным феноменом. По мнению А.В.Висловой, уже в самом определении «Серебряный век» содержится «момент театральности»³⁷⁸. На первый план выходит игра, которая, «обретая тотальный характер, быстро сроднилась с манипуляцией, а общественное

³⁷⁸ Вислова А.В. «Серебряный век» как театр. М., 2000. С.6.

сознание быстро стало превращаться в марионеточное»³⁷⁹. Возросла роль режиссера. В этом велика заслуга К.С.Станиславского, В.Э.Мейерхольда. Режиссер мыслил себя демиургом.

Русский театр обращался к символистским драмам М.Метерлинка, К.Гамсуна, Г.Ибсена, где представлены сильные женские образы. Двойственное начало в женщине увидел Ф.Сологуб, что получило отражение в «Заложниках жизни». Мотив «Ева – Лилит» становится особенно популярным. В эпоху модерна формируется один мифологических мотивов – образ демонически-роковой героини – *femme fatale*. В этом, конечно же, сказалось влияние А.Блока с его «Незнакомкой», «Фаиной». Демонические образы нашли свое отражение и в балетном искусстве. Пример тому – «Павильон Армиды», балет на музыку Н.Черепнина, либретто которого было написано А.Бенуа на сюжеты «Омфалы» Т.Готье и «Освобожденного Иерусалима» Т.Тассо, а постановка осуществлена М.Фокиным. Здесь преобладает момент игры, превращений, «смены масок»: Маделена превращается в коварную искусительницу Армиду, виконт Рене де Божанси - в рыцаря.

В эпоху Серебряного века театр занимал особое место. Он явился неким синтезом всех искусств: музыки, живописи, хореографии, драматургии. По определению, А.В.Висловой, театр Серебряного века в понимании его творцов «должен был способствовать духовному обновлению человечества и утверждению гармонии в мире»³⁸⁰. И, конечно же, театр явился местом сосредоточенности «демонического»: «на смену культа Аполлона предшествующих эпох пришел культ Диониса»³⁸¹.

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

³⁷⁹ Там же, с.9.

³⁸⁰ Там же, с.60.

³⁸¹ Там же, с.69.

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 платье». Но отдельное место занимает русский балет. Следует отметить великую заслугу С.П. Дягилева (1872 – 1929), как организатора, объединившего вокруг себя художников, композиторов, артистов. Благодаря его «Русским сезонам» (с 1907 года) зарубежная публика узнала о русском искусстве. И он – сосредоточие «демонического». Здесь наиболее ярко раскрылось творчество Н.Черепнина. Вслед за «Павильоном Армиды» он пишет музыку к балету «Маска Красной смерти» на сюжет Э.По, на которым работал совместно с А.Бенуа. Образ коварной искусительницы присутствует и в балете «Клеопатра» на музыку А.Аренского, поставленном М.Фокиным с участием И.Рубинштейн и А.Павловой.

Образы «губительной красоты» особенно популярны в эпоху модерна. Сюда же можно отнести и Шемаханскую царицу из оперы «Золотой петушок» (1908) Н.Римского-Корсакова (либретто И.Бельского), Паулину из музыкальной драмы В.Ребикова (1910) «Женщина с кинжалом» (либретто А.Шницлера), героиню оперы «Колдунья» (1913) М.Иванова-Борецкого (по сказке Е.Чирикова).

Образ *femme fatale*, навеянный лирикой А.Блока, образ манящей «незнакомки» получил развитие в живописи, где представлена целая портретная галерея: «Ужин» Л.Бакста, «Сафо» Б.Григорьева, «Портрет Иды Рубинштейн» В.Серова. Помимо литературных влияний на формирование образа оказало влияние творчество французских художников-символистов: Г.Моро («Саломея»), Г.Климта («Юдифь»), О.Бердслея («Саломея»). Тема губительницы Саломеи особенно развивалась и культивировалась на Западе после постановки скандальной пьесы О.Уайльда. То есть, театр модерна, объединивший все виды искусства, явился главным местом провlenia «демонического». Неспроста лица героинь в картинах «Ужин» Л.Бакста, «Портрет Иды Рубинштейн» В.Серова напоминают маски.

Художники «Мира искусства», работавшие много для театра, привносят элемент маски в живопись. Еще Врубель придавал лицам своих «Демонов»

выражение маски. Это получило развитие в творчестве А.Бенуа, Л.Бакста, Е.Лансере. У А.Н.Бенуа эта застывшая маска прослеживается в картине «Купальня маркизы» (1906). Над водоемом возвышается головка маркизы, напоминающая куклу, застывшая неподвижно. «Прогулка короля» (1906) представляет нам театрализованное зрелище, полное гротеска. Комичен и сам король, и придворные, следующие за ним, и пажи, несущие шлейфы. Скульптуры веселящихся мальчиков словно смеются над ними. В виде маскарада у Бенуа представлена и русская история. Пример тому – «Парад при Павле I» (1907), «Петр I на прогулке» (1910). Комичны не только придворные, но и императоры.

Прием гротеска широко использует Е.Е.Лансере. Яркий пример – «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (1905). Елизавета выходит из дворца, за ней следуют придворные, несущие ее шлейф. На картине изображены не лица, а личины, гротескные маски, атрибуты «демонического».

Само изображение маски появляется в картине К.А.Сомова. В его картинах присутствуют и персонажи итальянской комедии дель арте: Пьеро, Арлекин, Коломбина. Излюбленный жанр Сомова – наподобие «галантного», где присутствуют дамы и кавалеры. Это был излюбленный жанр А.Ватто. Кроме этого, у Сомова много идиллических картин, из сельской жизни. Видимо, имел большое влияние перевод книги Лонга «Дафнис и Хлоя». Сомов пишет в разных вариантах «Пастораль». Но в его картинах нет пантеизма, присущего картине В.Борисова-Мусатова «Дафнис и Хлоя». Несмотря на то, что «Пасторали» (1906) изображены пастух и пастушка, стадо овец, – это жанровая сценка. Более поздние пасторали, например, «Пастораль» (1922), менее идиллически. В «галантных» сценах у Сомова появляются персонажи комедии дель арте. Только порой эти персонажи появляются без масок, со своим собственным лицом, подчеркивая лицемерие персонажей с маской. В картине «Арлекин и дама» (1912) Арлекин без маски, зато дама держит маску в руке. Известен более поздний вариант этой картины, 1922 года, где тот же Арлекин без маски, а на лице у дамы маска. Персонажи комедии дель арте носят маски, когда дают представление, как например, в картине «Итальянская комедия» (1914).

Персонажи комедии дель арте появляются еще ранее в картинах А.Бенуа. У него тоже есть картина с подобным названием («Итальянская комедия», 1905). Только здесь Арлекин и Пьеро стоят спиной к зрителю. В более поздней версии «Итальянской комедии» Бенуа 1915 года, они поворачиваются к зрителю. Эта композиция была написана как декорация. В картинах же Сомова, Арлекин и Пьеро – это отдельные персонажи.

Арлекин, как персонаж, интересен еще и потому, что он – один из разновидностей беса. Один из первых создателей маски Альберто Назелли имени Арлекин не знал. Считается, что имя происходит из старинных французских легенд, где упоминается мрачный предводитель сонма дьяволов Эллекен (фр. Hellequin). Неспроста в костюме Арлекина присутствует шапочка, отдаленно напоминающая рожки. Впоследствии она заменяется шапочкой с заячьим хвостиком. Он упоминается в «Божественной комедии» Данте Алигьери (XIV век), как один из бесов, по имени Аликино (итал. Alichino). В итальянской комедии дель арте – это шут-слуга, лентяй, бабник и обжора, но при этом дамский угодник. Арлекин весел и наивен, легко совершает глупости, но следующие за этим наказания воспринимает с улыбкой. Арлекин – демон, скрывающийся под маской веселья.

У Сомова Арлекин изображен в маске в картине «Арлекин и Смерть» (1907). Он словно устраивает для Смерти представление. Хотя представление дается на заднем плане – целующаяся пара в глубине сада. Смерть словно понимает, что пришла не вовремя, а Арлекин смеется даже над нею.

В образе Арлекина и Пьеро написали свои автопортреты художники А.Е.Яковлев и В.И.Шухаев, вошедшие в «Мир искусства» как представители неоклассицизма. Они так и называются «Автопортреты (Арлекин и Пьеро)» (1914). Эти роли они исполняли в пантомиме А.Шницлера «Шарф Коломбины», поставленной В.Э.Мейерхольдом. Их позы, исполненные в академической манере, напоминают позы античных статуй.

Мотив маски, популярный у мирискусников, распространяется на портрет. Наиболее яркое воплощение это получило у Сомова в «Портрете А.Блока» (1907).

Поражает застывший взгляд поэта, мертвенная бледность лица, напоминающего маску с печатью горькой гримасы. Как верно подметил Д.Сарабьянов: «Из-под маски смотрит страдание, обездушенность становится признаком наличия души, хотя больной и угасшей»³⁸².

У М.В.Добужинского маска превращается в куклу. Это он озаменовал в своей работе «Кукла» (1905), где изображена одиноко лежащая на подоконнике кукла. Элемент куклы используется в работе «Окно в парикмахерской» (1906). Модели в париках указывают на возможность смены личины, маски, выражаясь языком К.Г.Юнга, «персоны». При этом «самость» исчезает. На это указывает уходящая в сторону фигура человека, лица которого не видно. «Мумифицированной», безжизненной куклой кажется «Человек в очках» (1905-1906). Его лицо – маска смерти. Хотя изображен конкретный человек – критик и поэт Константин Эрберг – картина не является портретом. Главным элементом картины является окно. Это своего рода зеркало для отражения реальности. Реальность разворачивается за окном. Нагроможденные друг на друга дома, покосившиеся заборы, унылые улицы. Но Добужинский находит эстетику в «антиэстетике». Он писал художнику Е.Климову: «Я рисовал Питер, его «уголки», а красотами Петербурга любовался, но рисовать их не подмывало...»³⁸³. Добужинский показывает «гримасы города». Одна из его картин так и называется «Гримасы города» (1908). На фоне огромной рекламной вывески «Какао» с изображением улыбающейся вульгарной красотки с огромным декольте движется траурная процессия. Огромный контраст проявляется в ярких цветах вывески и мрачных тонах дождливого Петербурга. Гримаса как прием «деформации» в искусстве есть черта демонизма.

Подобные «гримасы» присущи работам Б.Д.Григорьева. Этому посвящены циклы «Расея», «Лики России». Цикл «Расея» был показан в 1917-1918 годах на выставке «Мира искусства». В композиции «Деревня» изображена покосившаяся изба, «покосившиеся» мужики, словно пьяные. На переднем плане – страдающее

³⁸² Сарабьянов Д.В. Указ.соч. С.79.

³⁸³ Добужинский М.В. Письмо художнику Е.Климову // Новый журнал. 1975. № 120. С.174-175.

женское лицо. Страдающую Россию символизируют женские лица. Такое лицо мы видим в изображении «Старухи-молочницы с коровой». А в картине «Земля народная» видится тема крестьянского бунта. Если М.Добужинский изобразил «гримасы» Петербурга, то у Григорьева вся Россия подернута этими «гримасами».

Петербург предстает полным ужаса и хаоса в изображении А.Бенуа. Особенно примечательны в этом отношении иллюстрации к «Медному всаднику» А.С.Пушкина (1899-1905 и 1916-1918). В сцене ночного Петербурга (1916-1918), где Евгений в ужасе бежит от скачущего всадника, кажется, небеса сейчас разверзнутся, и все погрузится во тьму. Таким же демоническим Петербург предстает в романе одноименном Андрея Белого, опубликованном в 1914-1915 годах.

Битву вселенского масштаба изобразил Н.К.Рерих в картине «Небесный бой» (1912). Картина связана, прежде всего, с Востоком. Рерих был учеником А.Куинджи, испытал влияние Пюви де Шаванна. Он посвятил себя изучению истории, археологии. Уже в студенческие годы он проводил археологические раскопки. Участвовал в раскопках в Петербургской, Псковской, Новгородской, Тверской, Ярославской, Смоленской губерниях. Петербургскую Академию художеств он окончил в 1897 году. Дипломной работой стала картина «Гонец. Восстал род на род». Рериха интересовала Древняя Русь до принятия христианства. Его интересует быт славян, который он запечатлел в картинах: «Сходятся старцы» (1898), «Начало Руси. Славяне» (1896), «Строят ладьи» (1903). Интересуют его представления, религиозные верования славян, их он отразил в картине «Идолы» (1901), представив их в виде страшных деревянных изваяний. Наряду с этим он изучает христианскую культуру. Его интересует взаимодействие и противодействие этих двух традиций. Нужно идти дальше, вглубь, на Восток, чтобы отыскать корни славян. Сказалось увлечение философской мыслью Востока, трудами Рамакришны и Вивекананды, творчеством Рабиндраната Тагора, что наводит его на мысль, что культуры России и Индии имеют общий источник. В картине «Небесный бой» влияние Востока сказывается в

изображении домов-пагод на воде. Нижний слой облаков и линия горизонта даны в голубовато-синих ультрамариновых тонах. Кажется, что небо сходится с землей. При этом пейзаж отличается внешним спокойствием. Бой не идет на земле, он идет в небе. Верхний слой облаков и поверхность земли имеют сходные желтовато-коричневые тона, что указывает на космический круговорот в природе. Земля и небо могут поменяться местами. В какой-то мере, картина пророческая. Она словно предвещает возможность хаоса 1917 года. Словно исход битвы уже решен, но не на земле, а на небе. Рерих очень ценил творчество М.Врубеля: «К Азии, или лучше сказать к Востоку, тянулся и Врубель. Он понимал и Византию, но именно ту Византию, в которой отобразился истинный Восток. Даже и в последних своих вещах, например в «Раковине». Врубель был знатоком Востока, ведь этим путем могли мыслить иранские, индийские и китайские мастера»³⁸⁴. Большое значение в жизни Рериха имела Центрально-Азиатская экспедиция 1923-1928 гг. Этому он посвятил книгу «Алтай - Гималаи». Не менее важна Манчжурская экспедиция 1934-1935 гг., охватившая Монголию, Северный Китай и Южную Сибирь. Итогом экспедиций явилась его знаменитая серия «Гималаи», проникнутая мистическим озарением. Гималаи для Рериха - некий путь духовного восхождения.

Как разновидность «демонического» популярными становятся пантеистические мотивы. Ведь бог Пан – демон природы. Пантеистические мотивы встречаются в картинах А.А.Рылова и К.Ф.Богаевского, которые, как и Рерих, были учениками Куинджи.

Константин Богаевский словно ставит своей задачей показать природу, как земной рай до присутствия человека в нем. Этот образ рая можно увидеть в картине «Пальмы» (1908). А.И.Куинджи учил своих учеников не копировать пейзаж, а «творить». Рылов вспоминал: «Этюды надо писать с таким вниманием, чтобы потом все осталось в памяти. Картину следует писать «от себя», не связывая свободное творчество с этюдами, писать наизусть, на основании знаний,

³⁸⁴ Рерих Н.К. Блок и Врубель. URL: <http://roerih.ru/artic62.php> (дата обращения: 26.05.12).

приобретенных в этюде»³⁸⁵. Богаевский в своем романтическом стремлении идет дальше всех. Его пейзажи вымышленные, сочиненные. Его жизнь и деятельность была связана с природой Крыма. Он пытается воссоздать древний Крым. В картине «Южная страна. Пещерный город» (1908) мы видим голые скалы, а вдали рождается видимость замка, но этот «замок» из скал. Природа – сама художник, она создает подлинную красоту, которая утрачена с приходом человека. Этой же теме посвящен «Берег моря» (1907). В картине «Старый Крым» (1903) он показывает контраст между творением природы и творением человека. Подлинная красота в природе, она в белых камнях-валунах, богатой растительности. Человеческое создание в виде убогого здания одиноко покоится среди этой красоты. Человеческие творения в виде зданий, башен кажутся не нужными, они портят пейзаж. Такова «Консульская башня в Судаке» (1903), «Порт воображаемого города» (1932). В картине «Корабли. Вечернее солнце» (1912) изображен «земной рай» на берегу моря. Богаевский словно пытается спрятать корабли в солнечных лучах, чтобы они не испортили впечатления.

Именно Богаевский придумал название к картине Аркадия Рылова «Зеленый шум» (1904). Рылов писал о том, как родился замысел картины: «Жил я летом на крутом, высоком берегу Вятки, под окнами шумели березы целыми днями, затихая только к вечеру; протекала широкая река; виднелись дали с озерами и лесами. Оттуда поехал в имение к ученице. Там аллея старых берез, идущая от дома в поле, тоже всегда шумела. Я любил ходить по ней и писать и рисовать эти березы. Когда я приехал в Петербург, то в ушах у меня остался этот «зеленый шум»»³⁸⁶. Рылов представил пейзаж демонической красоты. Шумящие березы на берегу озера выглядят исполинами. Для усиления эффекта «шума» Рылов вводит в картину волны и кораблики, которые гонит ветер. Перед нами «дикая красота», что роднит художника с Богаевским. Словно бог Пан заиграл в свою свирель, и все зашумело. Картину высоко оценил Архип Иванович Куинджи. А Богаевский, увидев картину, «стал декламировать некрасовское

³⁸⁵ Цит. по: Сарабьянов Д.В. Указ. соч. С.96-97.

³⁸⁶ Рылов А.А. Зеленый шум. URL:

<http://www.russianculture.ru/formp.asp?ID=85&full> (дата обращения: 16.06.12)

стихотворение «Идет, гудет зеленый шум...» Так и дано было название картине «Зеленый шум»³⁸⁷.

«Зеленый шум» перекликается с другим названием – «Вихрь», творением Филиппа Андреевича Малявина» (1869-1940). В «Вихре» (1906) Малявин изобразил поистине мифическое явление. То ли это пляска, то ли это порыв ветра надул рукава и платья крестьянок, и они закружились в «вихре». Вихрь – это явление, картина сама по себе бессюжетна. Картина очень красочна. Малявинским колоритом восторгался еще Врубель, называя его «огненным»³⁸⁸. Огненной картина кажется от яркого сочетания красного, синего, зеленого цветов, но самым сильным цветом оказывается красный. Малявин долго учился иконописи в Афонском монастыре, что сказалось на его манере письма, колорите, затем учился у Репина. Сначала Малявин писал отдельные образы крестьянок: «Крестьянская девушка с чулком» (1895), «Крестьянка, закрывающая свиткой рот» (1894). В «Вихре» нет индивидуальных образов, это масса крестьянок, словно парящих в воздухе. Предшественницей «Вихря» стала картина «Смех» (1898). Первоначально, в эскизе «Смеха» были написаны три бабы в красном на фоне пейзажа с ветряными мельницами. В картине все меняется, смеющиеся бабы кажутся пляшущими. Пляска присуща всем народам, начиная с дикарей. Изначально пляска носила религиозный характер. Языческие боги, с точки зрения христианства, были демонами. Танец – атрибут «демонического». Танцы с костюмами и масками, с ритуальными песнями и разговорами, послужили прототипом позднейших театральных представлений. В Древней Греции пляска связана с праздниками в честь Диониса.

С пляской, танцами связано творчество Л.Бакста. Его эскизы костюмов являются самостоятельными художественными произведениями. Особенно интересны эскизы костюмов Иды Рубинштейн в спектаклях «Саломея» (1908), «Клеопатра» (1909), «Шехерезада» (1910). Он использует яркие цвета для выражения чувств, экспрессии: красный, оранжевый, ультрамарин. При этом он

³⁸⁷ Там же.

³⁸⁸ Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.- М., 63. С.251.

четко передает движение. Он создал декорации и эскизы костюмов к балетам на античные сюжеты «Дафнис и Хлоя» (1902), «Нарцисс» (1911), «Полуденный отдых фавна» (1912). Античность представлена им, как подмечено Д.Сарабьяновым, в крайне противоположных проявлениях - «как идилия и как буйство; здесь соединялись аполлоновское и дионисийское начала»³⁸⁹. Чаще, это – экстаз, оргазм, буйство. Таким же буйством кажется ему русский танец, что ярко выражено в эскизах к балету «Жар-птица» (1913).

Демоническое буйство слышится и в мелодиях И.Ф.Стравинского. В «Весне священной» (1913), балете, над которым он работал совместно с Н.Рерихом и В.Нижинским, - отголоски элевсинских мистерий, обращение к обряду пробуждения Матери-земли. Демонические элементы присутствуют и в других его произведениях: в опере «Персефона» (1933) и балете «Орфей» (1947). Демонические мотивы слышны и в «Полуденном отдыхе Фавна» (1912), где в основу были положены музыка К.Дебюсси и эклога С.Малларме, а главная партия была исполнена В.Нижинским. Фавн (Пан) – веселый спутник Диониса, следовательно, имеет демоническую природу.

Демонизм присутствует еще в балете П.И.Чайковского «Лебединое озеро» (1877). Олицетворение стихии волн, поглощающих Одетту и Зигфрида, – колдун рыцарь Ротбарт и Одиллия. Одиллия является отрицательным двойником Одетты.

Демоническое буйство заканчивается «Пляской смерти». «Голуборозовец» Николай Николаевич Сапунов (1880-1912) в 1907 году пишет картину на картоне «Пляска смерти. На сюжет пьесы Ф.Ведекинда». В размытых тонах едва различимы фигуры и лица. Различима лишь гримаса смерти в черном одеянии. Композиция картины театральна. Красная драпировка на стене напоминает театральный занавес. «Пляска смерти» - с таким названием пишут пьесы А.Стринберг (1900), Ф.Ведекинд (1905). Пляска смерти - обязательный ритуал австралийских аборигенов перед уходом из жизни.

Малявин оказался близок к идее соборности искусства, провозглашенной символистами вслед за философом Вл.Соловьевым. Вяч.Иванов,

³⁸⁹ Сарабьянов Д.В. Указ. соч. С.106.

провозгласивший принцип соборного искусства, писал: «Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобно мистической общине стародавних «оргий» и «мистерий»³⁹⁰. Все виды, жанры искусств подлежат преобразованию: «Живопись хочет фрески, зодчество – народного сораища, музыка – хора и драмы, драма – музыки; театр – слить в одно «действие» всю стекающуюся на празднество веселия соборную толпу»³⁹¹.

Вяч.Иванов, увлекающийся идеями В.Соловьева, отметил, что, если говорить о поэтах и художниках, как о теургах, то «возможно говорить и о мифотворчестве, исходящем от них или через них»³⁹². При этом, считает Вяч.Иванов, попытки его современников еще далеки от теургической цели. Торжеством мифа была античная трагедия. Но миф для посвященных и миф, открытый толпе, различны. Эзотерические мифы, творимые в Элевсине, были чужды мифам, творимым в академии Платона и неоплатоников. Мифы, открытые толпе, назывались не мифами, а священными повестями, «и только в устах толпы с ее прикрасами или искажениями, во всенародном облике, оказывались мифами в полноте этого понятия»³⁹³.

Из символистов ближе всех к идеям теургии оказался Н.Рерих с его «Гималайской серией».

Отсчет нового направления в русской живописи начала XX века начинается с объединения «Голубая роза», первая выставка которой была открыта в 1907 году, где приняли участие П.Кузнецов, Н.Крымов, В. и Д.Милиоти, Н.Сапунов, М.Сарьян, С.Судейкин, П.Уткин и другие, всего 16 художников. Предшественницей «Голубой розы» была «Алая роза», выставка которой прошла в 1904 году, где участвовали те же художники, М.Врубель, В.Борисов-Мусатов. Близок к голуборозовцам был и К.Петров-Водкин. Голуборозовцы не построили своей теории. Своими предшественниками считали Врубеля и Борисова-Мусатова. Красота, в понимании голуборозовцев, – символ. Реальность тоже есть

³⁹⁰ Цит. по: Сарабьянов Д.В. Указ. соч. С.101.

³⁹¹ Там же.

³⁹² Иванов В.С. Две стихии в русском символизме // Русские философы: Антология. Вып.1, М., 1993. С.242.

³⁹³ Там же.

символ, поэтому они показывают отраженную реальность, как, например, движущие человеческие фигурки на заднем плане в картине П.В.Кузнецова «Мираж в степи» (1912). Кузнецов наследует палитру Борисова-Мусатова, его экспрессивные бирюзово-голубые тона. В картинах Кузнецова изображена обычная жизнь людей, например, кормление овец в картине «Вечер в степи» (1912). Но в этой обычной жизни ощущается «присутствие» Божественного.

К.С.Петров-Водкин творит новые мифы, перерабатывая библейские сюжеты. Картина «Купание красного коня» (1912) стала пророческой. Образ красного коня известен со времен Апокалипсиса. Красный конь в «Откровении Иоанна Богослова» предвещает войну, причем не завоевательную, а гражданскую, что и случилось впоследствии в России. У Петрова-Водкина красный конь является также предвестием уходящей красоты, ведь художник ведет активный поиск формы, чтобы наполнить ее содержанием. В поисках формы он обращает взор к русской иконе. Его картина «Мать» (1913) является переработкой образа Богородицы. А в картине «Девушки на Волге» (1915) лики девушек вытянуты, как на иконах. Фиксированные позы, повороты голов напоминают манеру Борисова-Мусатова.

Поиск формы часто сопровождается разрушением самой формы. Постепенная «деформация», как элемент демонизма, наблюдается в творчестве художников объединения «Бубновый валет», первая выставка которого состоялась в 1910 году, а в 1911-м было создано объединение, куда входили П.П.Кончаловский, И.И.Машков, А.В.Лентулов, Р.Р.Фальк, А.В.Куприн, В.В.Рождественский. Многие эти художники восприняли от фовистов и кубистов. В картинах А.В.Лентулова, воспринявшего опыт кубизма, наблюдается «дробление» предмета на плоскости. Нужно разрушить старое, чтобы создать новое. Это «разрушение» коснулось, что называется, святого - православных храмов, как в картинах «Василий Блаженный» (1913), «Колокольня Ивана Великого. Звон» (1915). С другой стороны, Лентулов продолжает линию Добужинского с его «гримасами».

Среди организаторов «Бубнового валета» были М.Ф.Ларионов и Н.С.Гончарова, воспринявшие опыт неопрIMITивизма. Принципы неопрIMITизма Гончарова и Ларионов развили как программу, что дало начало новому объединению «Ослиный хвост». В то время как французы обращались к первобытному искусству, в том числе, африканскому, русские примитивисты призывали ориентироваться на отечественные художественные традиции. Было обращено внимание на то, что в России много неизученного и нетронутого: русские иконы, старые лубки, каменные бабы, северные вышивки. Нужно изучать архаику. Гончарова призывала учиться не у Запада, а у Востока: «Я заново открываю путь на Восток, и по этому пути, уверена я пойдут многие»³⁹⁴. Гончарова пишет «Баб с граблями» (1911), обращается к религиозным сюжетам: «Распятие» (1906), «Архангел Михаил» (1910). Технику исполнения Гончарова заимствует у русского народного лубка. Палитра цвета напоминает палитру фовистов. У Гончаровой есть картины близкие к кубофутуризму, такие как, «Аэроплан над поездом» (1913), где предмет «дробится» на плоскости.

Обращается к народному лубку и Ларионов («Отдыхающий солдат», «Солдаты»). В «Отдыхающем солдате» (1911) видится гипертрофированность формы фигуры, в образе солдата присутствует наивность. Картина отличается гротеском. Кроме этого, Ларионов стал одним из родоначальников беспредметной живописи – лучизма. Согласно лучизму, от пересечения отраженных лучей могут возникать пространственные формы, выделенные волей художника. По мнению Ларионова, «те предметы, которые мы видим в жизни, не играют никакой роли (исключая реалистический лучизм, где предмет служит точкой отправления), то же, что является сущностью самой живописи, здесь лучше всего может быть выявлено – комбинация цвета, его насыщенность, фактура...»³⁹⁵. Подтверждением теории Ларионова явился «Лучистый пейзаж» (1912), где можно увидеть сочетание лучей и цвета. На белом фоне изображены лучи черного, зеленого, желтого цветов. Можно предположить, что это зимний солнечный лесной пейзаж,

³⁹⁴Цит. по: Сарабьянов Д.В. Указ. соч. С.181.

³⁹⁵ Там же, с.187.

где желтые лучи сверху означают солнце, зеленые – ели или сосны в лесу, черные – дорогу в лес.

Примечательно, что Н.А.Прахов писал о Михаиле Врубеле что, то, как он писал свои картины, так писали лучисты. У Прахова сохранился наклеенный на серый картон рисунок карандашом на писчей бумаге, изображающий нагую мужскую фигуру, которую художник строил пересечением прямых линий, сходящихся к центру. «Этим приемом Михаил Александрович добивался передать объем. Бумагу он оборвал по углам, по направлению к центру. Среди формалистических сект молодых художников конца XIX – начала XX века была группа, называвшая себя лучистами.... Если бы они видели этот рисунок, то, наверно, признали бы Врубеля своим родоначальником. Он утверждал то же самое такими словами: «Контуров, которыми обычно художники ограничивают пределы формы, на самом деле не существует – это только оптический обман от взаимодействия лучей, падающих на предмет и отраженных от его поверхности под разными углами»»³⁹⁶.

Русское искусство начала XX века можно уподобить врубелевским «Демонам». Вершиной русского искусства явился «Демон поверженный» (1901), который не разбился, а пытается восстановить себя на русской почве путем обращения к народному творчеству. Нужно подняться, чтобы обрести себя и попытаться взлететь. Творчество М.З.Шагала и явило этот «полет» в картине «Над городом» (1914-1918), где он изобразил себя и свою жену Беллу парящими в воздухе. Городок с его домами, забором – все это кажется мелким, «покосившимся». Именно такой видится земля с высоты птичьего полета, что можно увидеть, поднявшись на самолете в наше время. Шаггал не летал в то время на самолете, но сумел это увидеть, равно, как и полеты будущего. Он не заявлял о себе, как о пророке. Пророком видел себя Филонов.

П.Н.Филонов продолжает пророческую линию Врубеля. Чтобы пророчествовать о будущем, нужно обратиться к прошлому, к его истоку, нужно искать не только национальные, а общечеловеческие истоки. Картина П.Филонова

³⁹⁶ Врубель М.А. Указ. соч. С.325-326.

«Коровницы» (1912) перекликается с циклом картин Б.Григорьева «Расея». В «Коровницах» все та же страдающая, больная Россия. В поисках пластической формы Филонов идет «вглубь», к первобытному искусству, подобно тому, как западноевропейские художники обращались к искусству Африки, Мексики, Бразилии. Как отметил Сарабьянов, в его картинах «живут «пра-люди» в какой-то древней природе»³⁹⁷. При этом он словно смотрит сверху, подобно Шагалу, человеческие фигуры, лица вытянуты в длину. «Победитель города» (1915) – пророческая картина. Портрет человека дан на фоне города, при этом город представляет собой калейдоскоп из домов, зданий. Человек может, как разрушить, так и построить новые города. Филонов заменяет слово «творчество» словом «сделанность». «Сделанность – это максимум напряжения изобразительной силы. Умение работать, т.е. делать, - это умение заставлять материал отвечать точь-в-точь твоему волевому аналитическому напряжению и точь-в-точь выявлять собою то содержание, какое хочет выявить в делаемой воле тот, кто ее делает»³⁹⁸.

Взгляд Филонов обращен к будущему. Этот роднит его с В.Хлебниковым, который также видел себя пророком. Многие художники подверглись «соблазну» пророчества, о чем предупреждал отец Сергей Булгаков. «Великим пророком» называл себя К.Малевич, В.Татлин называл себя «великим мастеровым», В.Кандинский – «великим духовником». С другой стороны, пророчество в русской культуре имеет давнюю традицию, которая начинается с Пушкина, затронула Гоголя, Достоевского, Толстого.

«Великий пророк» К.С.Малевич прошел через увлечение импрессионизмом, примитивизмом, кубизмом, после чего «изобрел» супрематизм. В 1915 году на выставке «0.10» рядом с серией супрематических картин появился «Черный квадрат». В своем манифесте Малевич пояснил, что живописное произведение люди могут увидеть только тогда, когда, когда исчезнет желание видеть уголки природы, мадонн, венер:

³⁹⁷ Сарабьянов Д.В. Указ.соч. С.218.

³⁹⁸ Цит. по: Сарабьянов Д.В. Указ.соч. С.216.

«Я преобразился в нуль форм и выловил себя из омута дряни Академического искусства.

Я уничтожил кольцо – горизонта, и вышел из круга вещей, с кольца горизонта, в котором заключены художник и форма натуры»³⁹⁹.

Новая живопись, по мнению Малевича, не принадлежит земле. «Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва» от шара Земли»⁴⁰⁰.

Художники в поисках новых форм «деформируют» старую, а порой и вовсе разрушают ее в поисках содержания и смысла. По мнению Н.Бердяева, человек стал слишком свободен, «слишком опустошен он своей свободой»⁴⁰¹. «И затосковал человек в своем творчестве по органичности, по синтезу, по религиозному центру, по мистерии»⁴⁰². Аналитические стремления расщепляют, разлагают всякий синтез. Таковы, по Бердяеву, кубизм и футуризм. Футуристическими Бердяев называет все художественные течения, направленные на разрушение пластической формы. Но еще «у Врубеля началось жуткое распыление материального тела»⁴⁰³. Творчество Пикассо – «демонические гримасы духов природы»⁴⁰⁴. Футуризм идет еще дальше. Они «требуют перенесения центра тяжести из человека в материю»⁴⁰⁵. Таким образом, вся творческая энергия «уходит на изобретение и построение автомобилей и аэропланов, на изобретение способов ускоренного передвижения»⁴⁰⁶. Сама по себе машина не может убить духа. «Машина есть распятие плоти мира»⁴⁰⁷.

В русской литературе к кубизму и футуризму близок А.Белый. Его оригинальность заключается в том, «что свой кубизм и футуризм он соединяет с

³⁹⁹ Сарабьянов Д.В. Указ. соч. С.233.

⁴⁰⁰ Там же, с.234.

⁴⁰¹ Бердяев Н.А. Кризис искусства // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т.2. С.401.

⁴⁰² Там же.

⁴⁰³ Бердяев Н.А. Пикассо // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т.2. С.421.

⁴⁰⁴ Бердяев Н.А. Кризис искусства. С. 404.

⁴⁰⁵ Там же, с.405.

⁴⁰⁶ Там же, с.407.

⁴⁰⁷ Там же, с.408.

настоящим символизмом»⁴⁰⁸. «А.Белый – художник астрального плана, в который незаметно переходит наш мир, теряя свои твердость и очерченность»⁴⁰⁹. Но Белый – не теург. И в его искусстве «нет катарсиса»⁴¹⁰. В этих словах Бердяева словно слышится приговор всему аналитическому искусству.

Футуризм – не начало нового мира, а конец старого. Футуризм зарождается в Италии, «сгибающейся под тяжестью своего великого культурного прошлого, обессиленной этим былым величием: футуризм и есть новое варварство на вершине культуры»⁴¹¹. На смену упадочности должно прийти варварство. Латинский дух пластики уступает место германскому «духу музыки», ярчайшим выражением которого явилось творчество Р.Вагнера. Музыка Вагнера – синтетическое искусство. Блестящим теоретиком синтетического искусства оказался Вяч.Иванов с его проповедью соборности. Выразителем синтетическим стремлений в живописи Бердяев называет М.Чурляниса, который хотел синтезировать живопись с музыкой. Еще более могущественный выразитель синтетических устремлений – А.Скрябин. Он «не довольствовался музыкой и хотел выйти за ее пределы»⁴¹². Скрябин хотел сотворить мистерию, в которой синтезировались бы все искусства. «Мистерию он мыслил эсхатологически. Она должна была стать концом этого мира»⁴¹³. Но этой мечте не суждено было осуществиться.

Выходом из глубокого конфликта творчества жизни и творчества культуры, по мнению Бердяева, может быть «лишь тот переход в новый мир, за которым всякое творчество будет уже продолжением Божьего творения мира»⁴¹⁴.

* * *

«Демоническое» в русском искусстве, высшей точкой которого явилось творчество М.Врубеля, трансформируется в различные формы дионисизма и

⁴⁰⁸ Бердяев Н.А. Астральный роман. Размышления по поводу романа А.Белого «Петербург» // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т.2. С.443.

⁴⁰⁹ Там же, с.444.

⁴¹⁰ Там же, с.446.

⁴¹¹ Там же, с.418.

⁴¹² Там же, с.402.

⁴¹³ Там же.

⁴¹⁴ Там же, с.416.

пантеизма, которые сталкиваются с русским традиционным искусством, имеющим христианскую основу.

Русские религиозные мыслители обращаются к традициям гностицизма и неоплатонизма с целью создания новой эстетической теории – теургической. Ближе всего к учению о теургии оказалось творчество Н.К.Рериха и символизм объединения «Голубая роза».

В поисках нового содержания художники разрушают форму. «Демоническое» в искусстве связано как со свободой творчества, созидания, так и со свободой разрушения. Искусство оказалось слишком свободным, свободным ото всех ограничений, вследствие чего постепенно утратило свою сакральную силу. «Демоническое» как созидательное начало связано с дионисийский началом. Аналитическое искусство представляет собой «демоническое» как разрушительное, вследствие которого искусство оказалось лишенным катарсиса.

Заключение

Эпоха Серебряного века явилась тем временем, где «демоническое» проявилось наиболее ярко и сильно. «Демоническое» имеет западноевропейскую традицию, которая, в свою очередь, коренится в античности. При столкновении с христианской традицией «демоническое» сохранялось в народной культуре в форме архетипов «коллективного бессознательного». Эти образы возникли в эпоху романтизма и получили дальнейшее развитие в период неоромантизма, который совпал в России с эпохой Серебряного века.

«Демоническое» есть неотъемлемая часть человеческой психики, которая не поддается анализу, разумному объяснению. Это часть души человека, ее двойник. Она связана с памятью, с «потусторонней», хтонической силой, с божеством, отличным от официально принятого культа. Заслуга романтиков состоит в том, что они распознали «двойственность души» человека. Они открыли нового героя, «двойника». Таким образом, «демоническое» есть своего рода альтернативный культ, негативная перво-религия. Так как «демоническое» находится в оппозиции к религии официальной, оно связано с сакрализацией зла.

Границы добра и зла начинают «размываться» еще в эпоху романтизма, а усиливается это в эпоху Серебряного века. Стираются границы между религией, философией, искусством. Рушатся моральные и этические нормы. Появление «двойника» разрушает античный принцип «калокагатии», сочетания «прекрасного» и «доброго». «Безобразное» превращается в двойника «прекрасного». Становится привлекателен противник Бога – Дьявол, Антихрист, Князь Тьмы и т.п. Рушатся прежние этические представления. В результате инверсии носителем зла становится не противник Бога, а сам Бог. Демонизм смыкается с богоборчеством. Зло, напротив, эстетизируется и сакрализуется, становится привлекательным.

«Размывание» границ этического и эстетического достигает своего апогея в эпоху Серебряного века. Происходит это под влиянием учения Ф.Ницше об аполлоническом и дионисийском началах в любой культуре. Воззрения Ницше и представления его о культуре простираются «по ту сторону добра и зла». Творчество оказалось свободным ото всех ограничений. Немалую роль в том сыграли развивающиеся в это время эстетизм и декаданс. Русские религиозные философы рубежа веков противопоставили «демоническому» – учение о теургии, которое включает в себя религию, философию, эстетику как воплощение богоподобного творчества. Демонизм в свете учения о теургии предстает в качестве негативной теургии, сопричастности к альтернативному творчеству разрушения и гибели.

«Демоническое» выступает как творческое созидательное начало, но в то же время – и начало разрушительное. Ярчайшим воплощением «демонического» явились образы «Демонов» М.А. Врубеля, которые оказали влияние на все виды искусств и культуру Серебряного века в целом. Поэты-символисты одинаково поклонялись и Христу, и Дьяволу, и античным богам. Главным символом «демонического» становится Дионис, остальные боги – Христос и Демон, Ормузд и Ариман – лишь маски Диониса.

«Демоническое» есть «бездна», «бездна» человеческой личности и ее бытия в культуре. Эта «бездна» сопоставима лишь с силами природы. Поэты-символисты воспевают природу и ее явления как «бездну»: Океан, огонь, Солнце, вихрь, ураган. Их поэтизируют А.Блок, А.Белый, К.Бальмонт. «Жизнь» и «Смерть» такие же «бездны». Смерть сакрализуется и эстетизируется Ф. Сологубом, З. Гиппиус, Д. Мережковским. Демоническая энергия – энергия смерти, энергия хтоническая. Революция – та же «бездна». Ее воспевали как стихию уничтожения, как животворящий хаос Вяч. Иванов, А. Блок и А. Белый, А. Скрябин. А. Блок сравнивал ее с «мировым пожаром», с огненным и снежным потоком, сметающим все на своем пути. А. Белый уравнивал революцию с творчеством, дающим, в конечном счете, плодотворные культурные всходы, несущим обновление культуры.

«Демоническое» как разрушительное начало уже присутствует в образах Н. Гоголя, М. Лермонтова, Ф. Достоевского. Достоевский предсказал опасность «бесов», который вселяются в людей. Именно эти бесы оказались «духами русской революции», как писал впоследствии Н. Бердяев, «грядущими хамами» Д. Мережковского, «мелкими бесами» Ф. Сологуба, «чертовой куклой» З. Гиппиус.

«Демоническое», как «бездна», не знает «середины», не знает конца и края. Этой разверзнувшейся «бездной» и завершилась великая культура Серебряного века. Ее итогом явился «в терновом венце революций» (В. Маяковский) 1917 год, со всеми его последствиями. Но революция не есть конец «бездны». В советской культуре также появляется немало новых демонических образов (в литературном творчестве М. Булгакова, И. Бабеля, А. Платонова, М. Зощенко, А. Толстого, А. Ахматовой, В. Шаламова, А. Солженицына; в музыкальных образах С. Прокофьева, Н. Мясковского, Д. Шостаковича и т.п.).

«Бездна» – нечто, не имеющее смыслового «дна», по самой своей сущности – неисчерпаемое и вечное. «Демоническое» никуда не исчезает в истории человечества и его культуры, как не исчезает зло, безобразное, ложь, лишь бесконечно видоизменяясь. Ведь «демоническое» есть неотъемлемая часть человеческой психики, а вместе с тем и культуры. Демонические образы функционируют и трансформируются в настоящее время: в литературном творчестве Д. Пригова, В. Пелевина, В. Ерофеева, В. Сорокина, Т. Кибирова; в музыке А. Шнитке... Современная культура XXI века полна «демонического» в различных формах, что может стать предметом дальнейшего углубленного изучения.

Данное исследование не претендует на полноту и универсальность. Понятие «демонического» гораздо шире, чем это можно предполагать, являясь многосторонним и всеобъемлющим. Автор диссертации выделяет три основных аспекта «демонического»: сакральное, этическое и эстетическое, которые с необходимостью присутствуют во всех исторических версиях «демонического».

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.

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 исключаящее добра.

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.

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 культуры как таковой. Поэтому концепт «демонического», воплощающий в себе неосознаваемые опасности и тревоги человеческого бытия, непредсказуемость и необъяснимость негативных тенденций жизни, соблазны отрицания и сомнения в победе созидательных и

позитивных начал мироздания, может и должно претендовать на статус универсальной культурфилософской категории.

Список источников и литературы:

Источники:

1. Авеста / (Пер. с авестийского И.М.Стеблин-Каменского). - М.: Дружба народов, 1993. –205 с.
2. Байрон, Д.Г. Избранное/ Д.Г.Байрон. – М.: Просвещение, 1984. – 384с.; ил.
3. Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2-х т. Т.1. – М.: Худож. лит., 1980. – 550 с.
4. Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2-х т. Т.2. – М.: Худож. лит., 1980. – 527 с.
5. Бальмонт, К.Д. Стихотворения / К.Д.Бальмонт. – М.: Худож. лит., 1990. – 319 с.
6. Белый, А. Символизм как миропонимание / А.Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
7. Белый, А. Собрание сочинений. Серебряный голубь. Рассказы / А.Белый. – М.: Республика, 1995. – 335 с.
8. Белый, А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы / А.Белый. – М.: Республика, 1994. – 559 с.
9. Бердяев, Н.А. Духи русской революции / Н.А.Бердяев. – Рига: Общество друзей Латвии, 1990. – 32 с.
10. Бердяев, Н.А. Истина и откровение: Прологомены к критике Откровения / Н.А.Бердяев. – СПб: Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1996. – 384 с.
11. Бердяев, Н.А. О назначении человека / Н.А.Бердяев. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
12. Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. Т.1 / Н.А.Бердяев. - М., Искусство, 1994.- 542 с.

13. Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры, искусства. В 2-х т. Т.2 / Н.А.Бердяев. - М.: Искусство, 1994. – 510 с.
14. Бердяев, Н.А. Философия свободного духа / Н.А.Бердяев. – М.: Республика, 1994. – 480 с.
15. Бердяев, Н.А. О рабстве и свободе человека / Н.А.Бердяев. – М.: АСТ: Астрель: Политиздат, 2010. – 316, [4] с.
16. Блаватская, Е.П. Тайная доктрина. Т.1. Книга 1 / Е.П.Блаватская. - М.: КМП «СИРИНЪ», 1993. – С.1-369.
17. Блаватская, Е.П. Тайная доктрина. Т. 1. Книга 2 / Е.П.Блаватская. - М.: КМП «СИРИНЪ», 1993. - С.370-845.
18. Блок, А.А. Собрание сочинений в 6-ти т. Т.1 / А.А.Блок. – М.: Худож. лит., 1980. – 511 с.
19. Блок, А.А. Собрание сочинений в 6-ти т. Т.2 / А.А.Блок. – М.: Худож. лит., 1980. – 472 с.
20. Блок, А.А. Собрание сочинений в 6-ти т. Т.4 / А.А.Блок. – Л.: «Художественная литература», 1982. – 464 с.
21. Брюсов, В.Я. Собрание сочинений в 7-ти т. Т.1 / В.Я.Брюсов. – М.: Худож. лит., 1973. – 670 с.
22. Брюсов, В.Я. Собрание сочинений в 7-ти т. Т.2 / В.Я.Брюсов. – М.: Худож. лит., 1973. – 494 с.
23. Брюсов, В.Я. Собрание сочинений в 7-ти т. Т.3 / В.Я.Брюсов. – М.: Худож. лит., 1974. – 694 с.
24. Брюсов, В.Я. Собрание сочинений в 7-ти т. Т.4. – М.: Худож. лит., 1974. – 851 с.
25. Булгаков, С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения / С.Н.Булгаков. – М.: Республика, 1994. - 415 с.
26. В.Борисов-Мусатов из собрания Государственной Третьяковской Галереи. – М.: Изобразит. искусство, 1989. – 480с.
27. Врубель, М.А. Переписка. Воспоминания о художнике / М.А.Врубель. - Л.-М: Искусство, 1963. – 362 с.

28. Врубель: Альбом – Л.: «Аврора», 1977. – 214 с.
29. Гамсун, К. Собр. соч. в 6-ти т. Т.1 / К.Гамсун – М.: Худож. лит., 1991. – 560 с.
30. Гете, И.В. Собр. соч. в 10-ти т. Т.3 / И.В.Гете. – М.: Худож. лит., 1976. – 718 с.
31. Гиппиус, З.Н. Живые лица: Стихи. Дневники: в 2-х кн. Кн.1 / З.Н.Гиппиус. – Тбилиси: Мерани, 1991. – 397 с.
32. Гиппиус, З.Н. Живые лица: Стихи. Дневники: в 2-х кн. Кн.2 / З.Н.Гиппиус. – Тбилиси: Мерани, 1991. – 382 с.
33. Гиппиус, З.Н. Сочинения / З.Н.Гиппиус. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1991. – 664 с.
34. Гоголь, Н.В. Собрание сочинений: в 7-ми т. Т.1 / Н.В.Гоголь. – М.: Худож. лит., 1984. – 319 с.
35. Гоголь, Н.В. Собрание сочинений: в 7-ми т. Т.2 / Н.В.Гоголь. – М.: Худож. лит., 1984. – 317 с.
36. Гоголь, Н.В. Избранные произведения. В 2-х томах. Т.2 / Н.В.Гоголь; [Примеч. Ю.Манна.; Илл. Ю.Коровина, Д.Дубинского, А.Лаптева]. – М.: «Художественная литература», 1978. – 477 с.
37. Гофман, Э.-Т.-А. Золотой горшок (Пер. с нем. Вл. Соловьева) / Э.-Т.-А.Гофман – М.: Сов. Россия, 1991. – 320 с.
38. Гофман, Э.-Т.-А. Эликсиры сатаны / Пер. с нем. Н.А.Славятинского/ Э.-Т.-А.Гофман. – Л.: «Наука», 1984. – 278 с.
39. Гюисманс, Ж. Геенна огненная / Пер. с франц. Е.ЭБабаевой / Ж.Гюисманс. – М.: Крон-Пресс, 1993. – 240 с.
- Добужинский, М.В. Письмо художнику Е.Климову / Добужинский М.В. // Новый журнал. - 1975. - № 120. - С.174-175.
40. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений. В 30 т. / Ф.М.Достоевский. – Л.: Наука, 1972- 1990.
41. Иванов, В.И. Две стихии в русском символизме / В.И.Иванов // Русские философы (конец XIX - середина XXвека): Антология. Вып.1. – М.: Изд-во «Кн. палата», 1993. – С.219-242.

42. Иванов, В.И. Дионис и прадиониссийство / В.И.Иванов. – СПб: Издательство «Алетейя», 1994. – 350 с.
- Иванов, В.И. Религия Диониса // Вопросы жизни. - №.6. – С.185-220 (Главы I-III); № 7. – С.122-148 (Главы IV-V).
43. Ибсен, Г. Драмы. Стихотворения / Г.Ибсен. - М.: «Художественная литература», 1972. (Библиотека всемирной литературы. Серия 2. Том 87). – 816 с.
44. Ильин, В.Н. Вавилон и Иерусалим: демоническое и святое в литературе / В.Н.Ильин. – СПб.: «Русский Миръ», 2011. – 720 с.
45. Ильин, В.Н. Пожар миров / В.Н.Ильин. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 752 с.
46. Ильин, И.А. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 6. Кн. III / И.А.Ильин - Сост. и коммент. Ю.Т. Лисицы. - М.: Русская книга, 1997. - 560 с.
47. Камю, А. Бунтующий человек / А.Камю - /Пер. с фр. / Общ. ред., сост. и предисл. А.М.Руткевич. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с.
48. Киркегор, С. О понятии иронии / С.Къркегор // Логос. - № 4. - 1993. – С.176 – 198.
49. Критика русского символизма: В 2 т. Т. I / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. Н.А.Богомолова. – М.: ООО «Издательство “Олимп”»: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 396 [4]с. – (Библиотека русской критики).
50. Критика русского символизма: В 2 т. Т. II / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. Н.А.Богомолова. – М.: ООО «Издательство “Олимп”»: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство АСТ-Пресс Образование», 2002. – 441 с. – (Библиотека русской критики).
51. Коровин, К.А. Константин Коровин вспоминает / К.А.Коровин. – М.: Изобразит. искусство, 1990. – 607с.
52. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. - М.: Издательство Московского университета, 1980. – 630 с.
53. Лев Бакст: Живопись, графика, театрально-декорационное искусство. -М.: Изобразительное искусство, 1993. – 239 с.

54. Лермонтов, М.Ю. Сочинения в 4-х томах. Т.1 / М.Ю.Лермонтов. – Л.: «Наука», 1979. – 627 с.
55. Лермонтов, М.Ю. Сочинения в 4-х томах. Т.2 / М.Ю.Лермонтов. – Л.: «Наука», 1980. – 575 с.
56. Лермонтов, М.Ю. Сочинения в 4-х томах. Т.3 / М.Ю.Лермонтов. – Л.: «Наука», 1980. – 623 с.
57. Лермонтов, М.Ю. Сочинения в 4-х томах. Т.4 / М.Ю.Лермонтов. – Л.: «Наука», 1981. – 591 с.
58. Лермонтов, М.Ю. Сочинения в 4-х томах. Т.4 / М.Ю.Лермонтов. – М.: Правда, 1986. – 464 с.
59. Лосский, Н.О. Бог и мировое зло / Н.О.Лосский – М.: Республика, 1994. – 432 с. – (Б-ка этической мысли).
60. Михаил Александрович Врубель: Альбом. – М.: Изобразительное искусство, 1975 – 48 с.
61. Михаил Александрович Врубель: Живопись, графика, кн. илл., декорат.-прикладное искусство, скульптура, театр.-декорац. искусство. – Л.: Аврора, 1989. – 262 с.
62. Михаил Врубель в Третьяковской галерее, музеях и частных собраниях Москвы / Гос. Третьяковская галерея. Научн. ред. Иовлева Л.И.; Авт. вст. ст. и сост. Гусарова А.П. – М.: Журнал «Пинакотека», 1997. – 207 с.
63. Мережковский, Д.С. Больная Россия: Избранное / Д.С.Мережковский. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. – 269 с.
64. Мережковский, Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) / Д.С.Мережковский. – М.: Худож. лит., 1990. – 640 с.
65. Мережковский, Д.С. Смерть богов. Юлиан Отступник / Д.С.Мережковский. – М.: Худож. лит., 1993. – 319 с.
66. Мережковский, Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет / Д.С.Мережковский. – М.: Советский писатель, 1991. – 496 с.
67. Мережковский, Д.С. Царство Антихриста / Д.С.Мережковский. – СПб.: РХГИ, 2001. – 656 с.

68. Ницше, Ф. Сочинения в 2-х т. Т.1 / Ф.Ницше. - Пер. с нем. Г.А.Рачинского. – М.: Мысль, 1990. – 829 с.
69. Павел Флоренский и символисты: Опыты литературные. Статьи. Переписка / Сост., подгот. текста и коммент. Е.В.Ивановой. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 704 с.
70. Платон. Собрание сочинений в 4-х т. Т.1 / Платон. – М.: Мысль, 1994 – 860 [2] с.
71. Платон. Собрание сочинений в 4-х т. Т.2 / Платон. – М.: Мысль, 1994 – 528 с.
72. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. Т.1 / А.С.Пушкин. – Л.: «Наука», 1977. – 479 с.
73. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. Т.2 / А.С.Пушкин. – Л.: «Наука», 1977. – 399 с.
74. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. Т.3 / А.С.Пушкин. – Л.: «Наука», 1977. – 496 с.
75. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. Т.5 / А.С.Пушкин. – Л.: «Наука», 1977. – 527с.
76. Рерих, Н.К. Зажигайте сердца! / Н.К.Рерих. – М.: «Молодая гвардия», 1978. – 208 с.
77. Розанов, В.В. Концы и начала. «Божественное» и «демоническое», боги и демоны. (По поводу главного сюжета Лермонтова) / В.В.Розанов // Мир искусства. - 1902. - № 8. - С. 122 - 137.
78. Русский космизм: Антология философской мысли. – М.: Педагогика-Пресс, 1993. – 368 с.
79. Салтыков-Щедрин, М.Е. Господа Головлевы. Сказки / М.Е.Салтыков-Щедрин. - М.: Худож. лит., 1985. – 367 с.
80. Соловьев, В.С. Сочинения в 2-х т. Т.1 / В.С.Соловьев. – М.: Мысль, 1990. – 894 с.
81. Соловьев, В.С. Сочинения в 2-х т. Т.2 / В.С.Соловьев. – М.: Мысль, 1990. – 824 с.

82. Соловьев, В.С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об антихристе и с приложениями / В.С.Соловьев. – М.: «Товарищество А.Н.Сытин и К». Фирма «ПИК», 1991. – 192 с.
83. Сологуб, Ф.К. Мелкий бес / Ф.К.Сологуб [Комментарии М.В.Козьменко]. – М.: Худож. лит., 1988. – 303 с.
84. Сухово-Кобылин, А.В. Трилогия / А.В.Сухово-Кобылин. – М.: Из-во «Художественной литературы», 1955. – 276 с.
85. Тексты Кумрана. Вып.1 / (Пер. И.Д.Амусина). - М.: «Наука» Главная редакция восточной литературы, 1971. — 491 с.
86. Тойнби, А.Дж. Постижение истории / А.Дж.Тойнби. – М.: Прогресс, 1991 – 736с.
87. Трубецкой, Е.Н. Смысл жизни / Е.Н.Трубецкой. – М.: «Республика», 1994 – 432 с.
88. Уайльд, О. Полное собрание сочинений в одном томе / О.Уфйльд. - Пер. с англ. В.Чухно, М.Кузмина, Ф.Сологуба. – М.: Эксмо, 2011. – 880 с.
89. Флавий, Иосиф. Иудейская война / Иосиф Флавий. - Пер. с древнегреч. М.Финкельберг и А.Вдовиченко под ред. А.Ковельмана - М.: Еврейский университет, 1993. – 512 с.
90. Федотов, Г.П. Об Антихристовом добре / Г.П.Федотов // Антихрист (Из истории отечественной духовности): Антология / Сост. коммент. А.С. Гришина, К.Г. Исупова. - М.: Высшая школа, 1995. – 415 с.
91. Флоренский, П. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах / П.Флоренский. – М.: Академический Проект, Гаудеамус, 2012. – 905 с. – (Философские технологии).
92. Франк, С. Л. Свет во тьме: Опыт христианской этики и социальной философии / С.Л.Франк. - М.: Факториал, 1998. - 255 с.
93. Шагал, М. Моя жизнь / М.Шагал. - Пер. с фр. Н.Мавлевич. – Спб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2006. – 256 с.
94. Шестов, Л. Достоевский и Нитше (философия трагедии) / Л.Шестов. - М.: Грааль, 2001. – 159 с. - (Философская литература).

95. Шиллер, Ф. О наивной и сентиментальной поэзии / Ф.Шиллер // Собрание сочинений в 7 т. Т.6. – М.: «Художественная литература», 1957. – С.385 - 477.
96. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.1 / Ф.Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – 479 с.
97. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.2 / Ф.Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – 448 с.
98. Штейнер, Р. Мистерии древности и христианство / Р.Штейнер. - М.: СП «Интербук», 1990. – 126 с.

Список литературы:

99. Адо, П. Плотин, или Простота взгляда / П.Адо. - М.: Греко-латинский кабинет Ю.А.Шичалина, 1991. – 140 с.
100. Азизян, И.А. Диалог искусств Серебряного века / И.А.Азизян. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. - 400 с.
101. Александр Блок: Исследования и материалы / РАН. Институт русской культуры (Пушкинский дом) – Спб.: Дмитрий Буланин, 1998. – 438 с.
102. Амусин, И.Д. Кумранская община / И.Д.Амусин. - М.: Наука, 1983. – 328 с.
103. Барсова, Л.Г. М.А.Врубель. Новые материалы / Л.Г.Барсова // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность, искусство, археология. – Л.: «Наука», 1984. - С.346-357.
104. Бекетова, М.А. Воспоминания об Александре Блоке / М.А.Бекетова. – М.: Правда, 1990. – 669 с.
105. Беннет, В. Двойники и маски. Исповедальные мотивы в «Воспоминаниях об А.А.Блоке Андрея Белого // Литературное обозрение. -1993. - № 7-8. – С.37-47.
106. А. Блок и русский постсимволизм: тезисы докладов научной конференции. Тарту, 1991. — 96 с.
107. Бори, П.Ч. Новое прочтение «Трех разговоров» и повести об антихристе В.Соловьева, конфликт двух универсализмов / П.Ч.Бори // Вопросы философии. – 1990. - № 9. – С.27-36.

108. Борисова Е.А., Стернин, Г.Ю. Русский модерн / Е.А.Борисова, Г.Ю.Стернин. – М.: Советский художник, 1990. – 359 с.
109. Буданова, Н.Ф. Творчество и спасение (Ставрогин в интерпретации Николая Бердяева) / Н.Ф.Буданова // Достоевский. Материалы и исследования. Т.11. - СПб.: Наука, 1994. – С.145-155.
110. Буслакова, Т.П. Владимир Соловьев и эстетическое декадентство / Т.П.Буслакова // Серебряный век русской литературы: Проблемы, документы – М.: Наука, 1996. – С.12-23.
111. Быстров, В.Н. Между утопией и трагедией: Идея Преображения мира у русских символистов / В.Н.Быстров. – М.: Прогресс-Плеяда, 2012. – 384 с.
112. Бычков, В.В. Русская теургическая эстетика / В.В.Бычков. – М.: Ладомир, 2007. – 743 с.
113. Бычков, В.В. Эстетика: Учебник для вузов / В.В.Бычков. – М.: Академический проект, Фонд «Мир», 2011. – 452 с.
114. Бычков, В.В. Философия искусства Владимира Соловьева / В.В.Бычков // На пути к третьему тысячелетию: Материалы Первого междунар. симпоз., посвящ. третьему тысячелетию христианства, Новгород, 20-25 мая 1998 г., / Ответ. ред. Ровнер А. – Б.м.: Екклесия Пресс, 1999. - С.221-241.
115. Вислова, А.В. «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX – XX вв / А.В.Вислова. – М.: М-во культуры РФ. Рос. Ин-т культурологии, 2000. – 212 с.
116. Волынский, Е.И. Врубель в Киеве / Е.И.Волынский // Знание – сила - 1967. - №1 - С.12-15.
117. Восточная демонология. От народных верований к литературе. - М.: Наследие, 1998. - 309 с.
118. Гаврилова, Е.И. Михаил Врубель / Е.И.Гаврилова. - М.: Изобразительное искусство, 1973. – 63 с.
119. Голынец, С.В. Л.С. Бакст. 1866 - 1924 / С.В.Голынец. - Л.: Художник РСФСР, 1981. - 80 с.

120. Гордин, А.М. Александр Блок и русские художники / А.М.Гордин. - Л.: Художник РСФСР, 1986. - 365 с.
121. Грейвс, Р. Мифы Древней Греции / Р.Грейвс [Под ред. и послесловием А.А.Тахо-Годи, Пер. с англ. К.П.Лукьяненко] – М.: Прогресс, 1992. – 624 с.
122. Гомберг-Вержбинская, Э. Врубель / Э.Гомберг-Вержбинская. – М.: Искусство, 1959. – 73 с.
123. Гусарова, А.П. Константин Коровин: Путь художника / А.П.Гусарова. – М.: Советский художник, 1990. – 240 с.
124. Гусев, Е.К. Человечество и его развитие в историософских построениях А.С.Хомякова и В.С.Соловьева / Е.К.Гусев // Церковь и общество на пороге третьего тысячелетия: X Рождеств. православ. чтения: (Сб материалов) / Науч. ред. Шапошников Л.Е. – Н.Новгород: Нижегород. гуманитар. центр, 2001. – С. 385-392.
125. Джеймс, В. Многообразие религиозного опыта / В.Джеймс [Репринтное издание]. – СПб.: Издательство «Андреев и сыновья», 1992. – 423 с.
126. Дмитриева, Н.А. Михаил Александрович Врубель / Н.А.Дмитриева. – Л.: Художник РСФСР, 1990.
127. Домахина, Н.М. Эстетика демонического в русской художественной культуре XIX – начала XX веков: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / Домахина Надежда Михайловна. – СПб., 2007. – 199 с.
128. Достоевский в конце XX века: Сб. статей / Сост. К.А. Степанян. -М.: Классика плюс. - 1996. - 621 с.
129. Дудкин, В.В. Великий инквизитор Достоевского и жрец Ницше / В.В.Дудкин // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 2. СПб.: Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге, 1994. - С. 127- 150.
130. Дунаев, М.М. В.Э.Борисов-Мусатов / М.М.Дунаев. – М.: Искусство, 1993. – 189 с.
131. Евдокимов, И. М.А.Врубель / И.Евдокимов. – М.: Гос. изд., 1925. – 90с.

132. Евлампиев, И.И. Великий Инквизитор, Христос и дьявол: новое прочтение известной темы Достоевского / И.И.Евлампиев // Вопросы философии. -2006.-№3. - С. 144- 154.
133. Ермилова, Е.В. Образный мир русского символизма / Е.В.Ермилова. - М.: Наука, 1989. - 176 с.
134. Ерохина, Т.И. Личность и текст в культуре русского символизма: Научная монография / Т.И.Ерохина. – Ярославль : Изд-во ГОУ ВПО «ЯГПУ им. К.Д. Ушинского», 2009. – 330 с.
135. Ефремов, А.В. Владимир Соловьев против Николая Данилевского /А.В.Ефремов // Волшебная гора – 1997. - №6. - С. 191-199.
136. Захаров, В.Н. О христианском значении основной идеи творчества Достоевского / В.Н.Захаров // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 2. - СПб.: Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге, 1994. - С. 5 - 13.
137. Зинаида Гиппиус. Новые материалы. Исследования. - М.: ИМЛИ РАН, 2002.-384 с.
138. Зедльмайр, Х. Утрата середины / Х.Зедльмайр [Пер. с нем. С.С.Ванеяна]. – М.: Прогресс-традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. – 640 с.
139. Зенкин, С.Н. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика / С.Н. Зенкин. – М.: РГГУ, 2012. – 537 с.
140. Иванов, А.И. Врубель / А.И.Иванов. – П.Г.: изд. Н.И. Бутковской, 1916. – 75 с.
141. Исаев, С.Г. Литературно-художественные маски: Теория и поэтика / С.Г.Исаев. – СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2012. – 336 с.
142. История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под. ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда – М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995. – 704 с.
143. История эстетики / Отв. ред. В.В.Прозерский, Н.В.Голик. – СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2011. – 815с .

144. Исупов, К.Г. Русская философская культура / К.Г.Исупов. – СПб.: Университетская книга, 2010. – 592 с. – (Российские Пропилеи).
145. Исупов, К.Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века / К.Г.Исупов. – СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. – 592 с.
146. Кантор, В.К. «Крушение кумиров», или Одоление соблазнов (становление философского пространства в России) / В.К.Кантор. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 608 с. – («Российские Пропилеи»).
147. Кантор, В.К. Русская классика, или Бытие России / В.К.Кантор. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. – 768 с. (Серия «Российские Пропилеи»).
148. Касаткина, Т. Антихрист у Гоголя и Достоевского / Т.Касаткина // Достоевский и мировая культура: Альманах / Общество Достоевского. Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге. № 6. - СПб.: «Серебряный век», 1996. - С.91 - 97.
149. Касаткина, Т. Теодицея от Ивана Карамазова / Т.Касаткина // Достоевский и мировая культура: Альманах / Общество Достоевского. Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге. № 7. -СПб.: «Серебряный век», 1996. - С. 49 - 62.
150. Киносита, Т. Понятие «красоты» в свете идей эстетики Достоевского / Т.Киносита // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 11. - СПб.: Наука, 1994. - С. 96-101.
151. Кирсанов, А.П. Смысл любви в философии Владимира Соловьева и гностические параллели / А.П.Кирсанов // Вопросы философии. – 1995. - №7. – С.59-78.
152. Коган, Д.З. М.А.Врубель / Д.З.Коган. – М.: Искусство, 1979. – 352 с.
153. Коган, Д.З. Головин / Д.З.Коган. – М.: Искусство, 1960. – 72 с.
154. Коган, Д.З. Мамонтовский кружок / Д.З.Коган. – М.: Изобразит. искусство, 1970. – 218 с.

155. Книга о Владимире Соловьеве. – М.: Советский Писатель, 1991. - 511с.
156. Конева, Л.А. Соловьев о смысле истории / Л.А.Конева // Российское сознание: психология, феноменология, культура / Л.А.Конева. – Самара, 1994. – С.99-108.
157. Козырев, А.П. Смысл любви в философии Владимира Соловьева и гностические параллели / А.П.Козырев // Вопросы философии. – 1995. - №7. – С.59-78.
158. Кочик, О.Я. Живописная система В.Э.Борисова-Мусатова / О.Я.Кочик. – М.: Искусство, 1980. – 234 с.
159. Кривцун, О. А. Эволюция художественных форм: культурологический анализ / О.А.Кривцун. - М.: Наука, 1992. – 303 с.
160. Кривцун, О.А. Психология искусства / О.А.Кривцун. – М.: Высшая школа, 2009. – 448 с.
161. Кривцун, О.А. Эстетика / О.А.Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 434 с.
162. Круглов, В.Ф. Коровин / В.К.Круглов. - М.: Изобразительное искусство», 1997. – 160 с.
163. Кудрявцев, Ю.Т. Три круга Достоевского / Ю.Т.Кудрявцев. - 2-е изд., доп. - М.: Изд-во МГУ, 1991. - 400 с.
165. Куземенская, В. Время сирени: «Михаил Врубель в Третьяковской галерее, в московских музеях и частных собраниях» / В.Куземенская // Встреча: Культурно-просветительная работа. - 1998. - № 10/11. - С. 47 - 51.
165. Курабцев, В.Л. Ангелы и бесы (Лев Шестов и философия Ф.М. Достоевского) / В.Л.Курабцев // Вестник МГУ. Сер.7. Философия. 2003. - № 4. - С. 3 -17.
166. Кузнецов, И.А. Человечество как субъект исторического процесса / И.А.Кузнецов // Традиции русской исторической мысли. Историософия: Науч. семинар при каф. источниковедения отеч. истории Ист. фак. МГУ им. М.В.Ломоносова: (Докл. и сообщ.)/ Отв. ред. Наумова Г.Р. – М.: МГУ, 1999. – С.41-61.
167. Лазарев, В.В. Этическая мысль в Германии и России. Кант – Гегель – Соловьев / В.В.Лазарев. – М.: ИФ РАН, 1996. – 366с.

168. Лазарев, В.В. Этическая мысль в Германии и России. Шеллинг и Вл. Соловьев / В.В.Лазарев. - М.: ИФ РАН, 2000. – 165 с.
169. Лапшина, Л.П. Проблема соотношения права и нравственности в правовых взглядах В.С.Соловьева (Конец XIX века) / Л.П.Лапшина // Вестник Удмурдского унив-та, 1996. - №1. - С.30-33.
170. Лосев, А.Ф. Владимир Соловьев и его время / А.Ф.Лосев. - Предисл. А.А.Тахо-Годи. - М.: Молодая гвардия, 2000. – 613 с.
171. Лосев, А.Ф. Логика символа / А.ф.Лосев // Контекст-1972: Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1973. - С. 182-217.
172. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф.Лосев. - М.: Искусство, 1976. – 367 с .
173. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф.Лосев. - М.: Политиздат, 1991. – 525 с. - (Мыслители XX века).
174. Магомедова, Д.М. Владимир Соловьев / Д.М.Магомедова // Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х: Сб. ст. / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М.Горького; Ответ. ред. Келдыш В.А. Кн. 1. – М.: Наследие, 2001. - С.732-738.
175. Мазаев, А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / А.И.Мазаев. – М.: Наука, 1992. – 324 с.
176. Малкова, Татьяна Юрьевна. Полигенетичность демонических образов романа М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита": дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Малкова Татьяна Юрьевна.- Кострома, 2012. - 236 с.: ил.
177. Мацейна, А. Великий Инквизитор / А.Мацейна. - СПб.: Алетейя, 1999. - 379 с.- (Исследования по истории русской мысли).
178. Мелехова, Л.С., Турбин, В.Н. Поэмы Лермонтова: Опыт анализа жанрового своеобразия художественного произведения / Л.С.Мелехова, В.Н.Турбин. - М.: Издательство МГУ, 1969. - 50 с.
179. Мескин, В.А. Кризис сознания и русская проза конца XIX - начала XX века. Монография / В.А.Мескин - М.: Прометей, 1997. – 136 с.

180. Мескин, В.А. Грани русского символизма: В.Соловьев и Ф.Сологуб. Монография / В.А.Мескин - М.: РУДН, 2010. - 425 с.
181. Мескин, В.А. История русской литературы "серебряного века". Учебник для бакалавров / В.А.Мескин. – М.: Юрайт, 2014. - 385 с.
182. Мескин, В.А. Красота как “ощутительная форма добра и истины”. В.С.Соловьев в русском символизме / В.А.Мескин // Русская словесность. - 2007. - N 2. - С. 20 - 28.
183. Мескин, В.А. София и Душа мира. Корни и древо софийного идеализма В.Соловьева / В.А.Мескин // Личность в контексте процессов глобализации: общество, язык, информация. - М.РУДН, 2008. - С. 316 – 331.
184. Мескин, В.А. “Ощутительная форма добра и истины”. Красота в теургической эстетике В.С.Соловьева / В.А.Мескин // Вестник Российского университета дружбы народов. Литературоведение. Журналистика. - 2008. - N 4. - С.5 – 12.
185. Мескин В.А. “Бывают странные сближенья”: В.Соловьев и Ф.Сологуб в русском символизме / В.А.Мескин // Вестник пермского университета. Российская и зарубежная филология. - Вып. 4. - 2009. – С.81 – 87.
186. Мескин, В.А. Гностическое в стихотворении “Унижение” А.Блока / В.А.Мескин // Пограничные процессы в литературе и культуре: сб. статей по материалам Междунар. научн. конф., посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17 – 19 апр. 2009 г.) / общ. ред. Н.С.Бочкарева, И.А.Пикулева; - – Пермь: Изд. Перм. ун-та, 2009. - С. 307-309.
187. Мескин, В.А. Ф.Сологуб: искания в жанре рассказа / В.А.Мескин // Вестник Российского университета дружбы народов. Литературоведение. Журналистика. - 2010. - N 2. - С. 42 – 52.
188. Мескин, В.А. Конфликт и художественный метод: неореализм конца XIX – начала XX века / В.А.Мескин // Художественный конфликт в русской и зарубежной литературе. - М.: РУДН, 2011. - С.11 – 33.
189. Мескин, В.А. Об интерпретации художественного произведения / В.А.Мескин // Русская словесность. - 2012. - № 5. - С. 22 – 27.

190. Минц, З. Лирика Александра Блока (1907 – 1911). Вып.3 / З.Минц. – Тарту, 1973. – 146 с.
191. Молева, Н.М. Жизнь моя – живопись: К.Коровин в Москве / Н.М.Молева. – М.: Московский рабочий, 1972. – 231 с.
192. Мочалов, Л.В. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов / Л.В.Мочалов. – Л.: «Художник РСФСР», 1976. – 46 с.
193. М.Ю. Лермонтов: pro et contra / Сост. В.М. Маркович, Г.Е. Потапова; Вступ. ст. В.М. Марковича; Комментар. Г.Е. Потаповой и Н.Ю. Заварзиной. - СПб.: РХГИ, 2002. – 1080 с. - (Русский путь).
194. М.Ю. Лермонтов в иллюстрациях Михаила Врубеля. Стихи. Поэма «Демон». «Герой нашего времени». - М.: Фортуна Лимитед, 2003. – 125 с. - (Книжная коллекция).
195. Неизданный Федор Сологуб. - М.: Новое литературное обозрение, 1997. - 576 с.
196. Никитина, А.В. Русская демонология / А.В.Никитина. - СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2006. - 398 с.
197. Николаева, Н. М.А. Врубель / Н.Николаева. - М.: И.А. Маевский, 1913. – 48 с.
198. Ненашев, М.И. Поздний Соловьев и Достоевский о человеческой свободе / М.И.Ненашев // Российская провинция: поиск путей развития: Материалы II межрегион. науч. практ. конф. – Киров: Изд-во Вятского социал.-эконом. ин-та, 1999. – С.21-30.
199. Нечаева, Е.А. Поэтика демонического в творчестве Э.Т.А.Гофмана: дис. канд. филол. наук: 10.01.03 / Нечаева Елена Александровна. – Балашов, 2010. – 183 с.
200. Носков, В.В. Философия В.С.Соловьева как философия истории / В.В.Носков // Петербургская историческая школа: Альманах: памяти В.А.Ежова / Общ. ред 147. Полторак С.Н. – СПб.: Нестор, 2001. - С.87-112.

201. О Великом Инквизиторе: Достоевский и последующие / Сост., предисл., ил. Ю.И. Селиверстова; Послесл. Г.Б. Пономаревой и В.Я. Курбатова. - М.: Молодая гвардия, 1992. - 270 с.
202. О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881 - 1931 гг.: Сб. статей. - М.: Книга, 1990. - 428 с.
203. О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки / Сост. Ан. Чеботаревской. - СПб.: Навьи Чары, 2002. - 560 с.
204. Пайман, А. Ангел и пламень: жизнь Александра Блока: в 2-х кн. Кн. 1 / А.Пайман -М.: Наука, 2005. - 281 с.
205. Пайман, А. История русского символизма / А.Пайман. - Пер. с англ. В.В. Исаакович. - М.: Республика, 2000. - 415 с.
206. Паульсен, Ф. Шопенгауэр, Гамлет, Мефистофель. Три очерка из истории пессимизма / Ф.Паульсен. - Пер. с нем. С.Н. Зелинской. - Киев: Типография М.М. Фиха, 1902. - 163 с.
207. Пейзаж в русской живописи: От классицизма до символизма / Н.К. Маркова. - М.: Арт-Родник, 1999. - 192 с.
208. Полевой, В.М. Искусство XX века. 1901 - 1945 / В.М.Полевой // Малая история искусств. - М.: «Искусство», 1991. - 304 с.
209. Позов, А.С. Метафизика Лермонтова / А.С.Позов. - Мадрид: Б.и., 1975. - 202 с.
210. Полонский, В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX - начала XX века / В.В.Полонский; [отв. ред. В.А.Келдыш]; Ин-т мировой лит. А.М.Горького РАН. - М.: Наука, 2008. - 285 с.
211. Пономарева, Г.Б. Иван Карамазов в религиозном опыте Достоевского / Г.Б.Пономарева // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 2. -СПб.: Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге, 1994. - С. 51 - 74.
212. Поспелов, Г.Г. Поздние рисунки Врубеля / Г.Г.Поспелов // Творчество. - 1992. - №2. - С. 1-5.

213. Поспелов, Г.Г. Серов и Врубель: Образ «новой России» / Г.Г.Поспелов // Русское искусство XIX века: Вопрос понимания времени / Гос. ин-т искусствозн. М-ва культ. РФ. - М.: Искусство, 1997. - С. 216 - 253.
214. Примочкина, Н. Демон Блока и Демон Врубеля. (К проблеме сопоставительного анализа произведений словесного и изобразительного искусства) / Н.Примочкина // Вопросы литературы. - 1986. - № 4. - С.151-171.
215. Приходько, К.С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект / К.С.Приходько. - Владимир: Изд-во ВГПУ, 1999. – 79 с.
216. Пророкова, О.А. Врубель / О.А.Пророкова. - М.: Искусство, 1981. – 119с.
217. Пружан, И.Н. Лев Самойлович Бакст / И.Н.Пружан. - Л.: Искусство, 1975. – 232 с.
218. Пульхритудова, Е. «Демон» как философская поэма / Е.Пульхритдинова // Творчество М.Ю. Лермонтова. - М.: Наука, 1964. - С. 75 - 105.
219. Ракитин, В.И. Михаил Врубель / В.И.Ракитин. - М.: Искусство, 1970. – 103 с.
220. Ронен, О. Серебряный век как умысел и вымысел. - / О.Ронен. // Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 4. - М.: ОГИ, 2000. - 152с.
221. Русакова, А.А. Борисов-Мусатов / А.А.Русакова. – Л.-М.: Искусство, 1974. – 111 с.
222. Русакова, А.А. Символизм в русской живописи./ А.Русакова - М.: Белый город, 2003. – 328 с.
223. Русакова, А.А. Символизм в русской живописи. Протосимволизм. Михаил Врубель. «Мир искусства». Виктор Борисов-Мусатов. «Голубая роза». Кузьма Петров-Водкин / А.А.Русакова. - М.: Искусство, 1995. – 451 с.
224. Русские писатели об изобразительном искусстве / Сост. А.С. Гессен, А.Г. Островский; Вст. ст. и примеч. Г.С. Арбузова. - Л.: Художник РСФСР, 1976. – 329 с.
225. Сайко, Е.А. Образ культуры Серебряного века: культур-диалог, феноменология, риски, эффект напоминания / Е.А.Сайко. – М.: Проспект, 2005 – 250 с.

226. Сайко, Е.А. Символизм без границ. Размышления о книге и не только... / Е.А.Сайко // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. Сб. ст. – М.: «Спутник+», 2008. – С.370-381.
227. Сарабьянов, Д.В. Врубель / Д.В.Сарабьянов. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 48 с.
228. Сарабьянов, Д.В. История русского искусства конца XIX- начала XX века / Д.В.Сарабьянов. - М.: Изд. МГУ, 1993. – 320 с.
229. Сарабьянов, Д.В. Стиль модерн / Д.В.Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.
230. Сараскина, Л.И. Достоевский / Л.И.Сараскина – М.: Молодая гвардия, 2013. – 825 [7] с.
231. Сараскина, Л.И. Федор Достоевский: Одоление демонов. – М.: Согласие, 1996. – 464 с.
232. Сараскина, Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение / Л.И.Сараскина. – М.: Советский писатель, 1990. – 480 с.
233. Сараскина, Л.И. «Кто сей красавец?» (Ф.М.Достоевский и А.Л.Блок: к проблеме демонизма) / Л.И.Сараскина // «Лосевские чтения» - Международная конференция «Ф.М.Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации». Бюллетень Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом Лосева». – Вып.1. - М., 2011. – С.106-116.
234. Свирский, В. Демонология / В.Свирский. – Рига: Звайгзне, 1991. – 166 с.
235. Сидоров, А.А. М.А. Врубель: Рисунки к произведениям М.Ю. Лермонтова / А.А. Сидоров // О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. - М.: Советский художник, 1985. - С.150 - 154.
236. Скородум, Н.В. Гете и Шопенгауэр о природе демонического начала / Н.В.Скородум // Мистико-эзотерические движения в теории и практике. История. Психология. Философия: Сб. материалов Второй международной конференции / Под ред. С.В.Пахомова. – Спб.: РХГА, 2009. – С.256-266.

237. Сискевич, А.Е. Демонический комплекс в художественном мире А.А.Ахматовой : дис. ... канд. филологич. наук: 10.01.01 / Сискевич Анастасия Евгеньевна. - Томск, 2010.- 228 с.: ил.
238. Слободнюк, С.Л. Русская литература начала XX в. Традиции древнего гностицизма / С.Л.Слободнюк. - Магнитогорск, 1994. – 146 с.
239. Слободнюк, С.Л. «Дьяволы» Серебряного века. Древний гностицизм и русская литература 1890—1930 гг / С.Л.Слободнюк. - СПб.: «Алетейя», 1998. – 425 с.
240. Слободнюк, С.Л. «Идущие путями зла»... Древний гностицизм и русская литература 1890—1930 гг. / С.Л.Слободнюк. - СПб.: «Алетейя», 1998. – 432 с.
241. Слободнюк, С.Л. Соловьиный ад. Трилогия вочеловечения Александра Блока: онтология небытия / С.Л.Слободнюк. - СПб.: Алетейя, 2002. - 384 с.
242. Смирнов, М. Добро как правда: этическая концепция В. Соловьева / М.Смирнов // Наука и религия. – 1991. - №2. – С.22-26.
243. Сологуб, Ф.К. Творимая легенда: В 2 кн. Кн. 1 / Ф.К.Сологуб. - М.: Художественная литература, 1991. - (Забытые мастера). – 492 с.
244. Сологуб, Ф.К. Творимая легенда: В 2 кн. Кн.2. / Ф.К.Сологуб. - М.: Художественная литература, 1991. - (Забытые мастера). – 301 с.
245. Старокадомский, М.А. Неоплатонизм и христианство / М.А.Старокадомский // Богословские труды. - Сб. 12. - М.: Издательство Московской Патриархии, 1974. – С.209 -216.
246. Стебляк, В.В. Провидческий дар русской художественной культуры конца XIX начала XX веков (Д.С. Мережковский, М.А. Врубель) / В.В.Стебляк. - Омск: Издательство ОмГПУ, 1998. – 115 с.
247. Стернин, Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века / Г.Ю.Стернин. - М.: «Советский художник», 1984. – 296 с.
236. Суздальев, П.К. Врубель и Лермонтов / П.К.Суздальев. - М.: Изобразительное искусство, 1980. – 239 с.

248. Суздаев, П.К. Врубель и художественная культура рубежа 2-х веков: к 125-летию со дня рождения художника / П.К.Суздаев. // Искусство. - 1981 - №8 – С.51-60.
249. Суздаев, П.К. Врубель. Музыка. Театр / П.К.Суздаев. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 367 с.
250. Суздаев, П.К. Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод / П.К.Суздаев. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 479 с.
251. Суздаев, П.К. Врубель / П.К.Суздаев. – М.: Советский художник, 1991. – 364 с.
252. Суздаев, П.К. Лермонтов и Белинский в рисунках Врубеля / П.К.Суздаев // Искусство. - 1978. - № 12. - С.62 - 67.
253. Суздаев, П.К. О мировоззрении Врубеля / П.К.Суздаев // Искусство. - 1976. - № 11. - С.59-64.
254. Тamarченко, Н.Д. Русская повесть Серебряного века / Н.Д.Тамарченко. – М.: Intrada, 2007. – 256 с.
255. Тамручи, И.О. Проблема мифологизма в творчестве М.А. Врубеля: авторские мифы / И.О.Тамручи // Советское искусствознание 82. Вып. I (16). - М.: Советский художник, 1983. - С. 92 - 119.
256. Тарабукин, Н.М. Михаил Александрович Врубель / Н.М.Тарабукин. - М.: Искусство, 1974. – 174 с.
257. Топоров, В.Н. Из истории петербургского апполинизма: его золотые дни и его крушение / В.Н.Топоров. – М.: ОГИ, 2004. – 264 с.
258. Флорковская, А.К. От «культы глубокой природы» Михаила Врубеля к «сделанным картинам» Павла Филонова / А.К.Флорковская // Символизм в авангарде. - Отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко; Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. - М.: Наука, 2003. - С.199 - 209.
259. Фокин, П. «Демон поверженный»: Ставрогин и Смердяков / П.Фокин // Достоевский и мировая культура: Альманах / Общество Достоевского. Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге. № 15. - СПб.: «Серебряный век», 2000. - С.92 - 98.

260. Фрейд, З. Психология бессознательного. Сб. произведений / З. Фрейд. - М.: Просвещение, 1990. – 448 с.
261. Фрейд, З. Я и Оно (в 2-х книгах). Кн.1 / З.Фрейд. – Тбилиси: «Мерани», 1991. – 400 с.
262. Фрейд, З. Я и Оно (в 2-х книгах). Кн.2 / З.Фрейд. – Тбилиси: «Мерани», 1991. – 432 с.
263. Фридендер, Г.М. «Трилогия вочеловечения»: Александр Блок и современные споры о нем / Г.М.Фридендер // Русская литература. – 1995. - № 4. - С.94-116.
264. Ханзен-Леве, А. Русский символизм. Система поэтических мифов. Ранний символизм / А.Ханзен-Леве; [Пер. с нем. С.Бромерло, А.Ц.Масевича и А.Е.Бархаха]. – СПб.: «Академический проект», 1999. – 512 с. (Серия «Современная западная русистика. Т.20).
265. Ханзен-Леве, А. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А.Ханзен-Леве; [Пер. М.Ю.Некрасова]. – СПб.: «Академический проект», 2003 – 816 с.
266. Хансен-Леве, А. К типологии возвышенного в русском символизме // Блоковский сборник. Вып. XII. – Тарту, 1993. – С.29-53.
267. Хачатурян, В.М. Н.Я.Данилевский и В.С.Соловьев о всемирно-историческом прогрессе и локальной цивилизации / В.М.Хачатурян // Цивилизации. Вып.2. – М.: Наука. 1993. – С.166-172.
268. Хейзинга, Й. Homo ludens / Й.Хейзинга. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 464 с.
269. Хосроев А.Л.Александрийское христианство / А.Л.Хосроев. - М.: «Наука» Главная редакция восточной литературы, 1991. – 276 с.
270. Хренов, Н.А. Воля к сакральному / Н.А.Хренов. – СПб.: Алетейя, 2006. – 571 с.
271. Хренов, Н.А. Культура в эпоху социального хаоса / Н.А.Хренов. – М.: Едиториад УРСС, 2002. – 448 с.
272. Хренов, Н.А. Искусство как творчество культуры: архетипы святости

и демонизма на российском экране эпохи глобализации / Н.А.Хренов //

Ярославский педагогический вестник. – 2013. -№1. – Том 1 (гуманитарные науки).
– С.232-238.

273. Хренов Н.А. История искусства как научная дисциплина: некоторые суждения об ее актуальном состоянии и методологических перспективах // Искусствознание. – № 1. – 2011. - С.33-78.

274. Шаповалов, В.Ф. Философские воззрения В.С.Соловьева / В.Ф.Шаповалов. – Философия и общество. - 1997. - № 4. - С. 93-112.

275. Шестаков, В.П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования / В.П.Шестаков. – М.: Искусство, 1983. – 353 с.

276. Шibaева М.М. Введение в философию культуры (западноевропейская мысль о культуре): Учебное пособие для вузов культуры / М.М.Шibaева – М.: МГУКИ, 1998. – 180 с.

277. Шibaева, М.М. Полижанровость искусства как проявление культурного многообразия / М.М.Шibaева // Обсерватория культуры. – 2011 - № 1. - С.30-34.

278. Шилов, К.В. Борисов-Мусатов / К.В.Шилов. - М.: «Молодая гвардия», 2000. – 406 с.

279. Ширинская, Н.М. В.С.Соловьев об общественном предназначении искусства / Н.М.Ширинская // Вестник Моск. ун-та. Сер.7. Философия. – 1990. - №5. – С.40-49.

280. Штейнер, Е.С. Авангард и построение нового человека / Е.С. Штейнер. - М.: НЛЮ, 2002. – 256 с.

281. Элиаде, М. Азиатская алхимия / М.Элиаде. - М.: Янус-К, 1998. – 604 с.

282. Элиаде, М. Космос и история / М.Элиаде. – М.: «Прогресс», 1987. – 312 с.

283. Элиаде, М. Священное и мирское / М.Элиаде; [Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К.Гарбовского]. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.

284. Элиаде, М. Аспекты мифа / М.Элиаде. – М.: Академический проект, 2010. – 251 с.

285. Эткин, А. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века / А.Эткин. – М.: «ИЦ-Гарант», 1996. – 413 с.

286. Эткинд, А. Хлыст: Секты, литература и революция / А.Эткинд. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 644 с.
287. Эткинд, А. Эрос невозможного: История психоанализа в России / А.Эткинд. – СПб.: Медуза, 1993. – 463 с.
288. Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г.Юнг; [Сост. и вступ. ст. А.М.Руткевича]. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с. - (Серия «Страницы мировой философии»).
289. Юнг, К.Г. Человек и его символы / К.Г. Юнг. - М: Серебряные нити, Медков С.Б, 2008. – 352 с.
290. Ямпольский, М. Демон и лабиринт / М.Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 336 с.

Электронные источники и литература

Источники:

291. Рерих, Н.К. Блок и Врубель [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://roerih.ru/artic62.php> (дата обращения: 26.05.12)
292. Рылов, А.А. Зеленый шум [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.russianculture.ru/formp.asp?ID=85&full> (дата обращения: 16.06.12)

Литература:

293. Гозенпуд, А. Опера Рубинштейна «Демон» [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.classic-music.ru/demon.html> (дата обращения: 02.06.2012)
294. Володарский, В. Марк Шагал и Государственная Третьяковская галерея [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://www.chagal-vitebsk.com/node/161> (дата обращения: 20.05.12)

295. Романчук, Л. Метаморфозы образа Сатаны [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/> (дата обращения: 13.10.2013)