

УДК 130.2:7.036.45
ББК 71.1+87.823.223.4

АСТАХОВ О.Ю.

ИДЕИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ П. СОРОКИНА

В статье рассматриваются идеи русского символизма первой волны 1890—1900-х гг. в контексте культурно-исторической типологии П. Сорокина. Анализ первых манифестов символизма Д.С. Мережковского, В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта свидетельствует о нарастании кризисных тенденций в искусстве и культуре рубежа веков, что определяется П. Сорокиным последствиями серьезных изменений в рамках трансформации чувственного культурно-исторического типа. Констатируется стремление русского символизма как формы проявления модерна к преодолению кризисной ситуации путем актуализации ценностей идеалистической культуры с характерным для нее синтезом чувственного и сверхчувственного начал.

Ключевые слова: культурно-исторический тип, идеациональная культура, чувственная культура, идеалистическая культура, русский символизм, кризис культуры.

Вопросы изучения культурно-исторической типологии неизменно сохраняют свою актуальность в связи с необходимостью выявления исходных начал, определяющих содержание культуры. В различных способах типологизации реализуется функция конструирования в соответствии с принципом идеализации, предполагающим обобщение при сохранении множественности конкретных эмпирических значений. Трудности, возникающие при построении культурно-исторической типологии, объясняются тем, что, выделяя идеальные моменты проекции бытия человека в мире и мира в человеке, воссоздать целостный образ культуры, не исключая порой диаметрально противоположных ценностных ориентиров, практически невозможно, особенно при обращении к кризисным этапам развития истории. Как справедливо отмечал Х. Ортега-и-Гассет, «мы не знаем доподлинно, что представляет индивид в кризисные эпохи, ибо в действительности человек ни в чем не бывает окончателен: сегодня он — одно, завтра — другое» [10, с. 297]. Более того, автор указывает на отсутствие постоянства самоотождествления, являющегося исходной чертой личности, не позволяющей примириться с собой в связи с необходимостью обращения к внешнему миру и не позволяющей примириться с внешним миром в связи с потребностью в одиночестве как в способе обретения своего подлинного «Я». Такая многомерность человеческой субъективности в ее экзистенциальных модусах определяет сложность представления культуры в обобщенных категориях и теоретических понятиях, необходимых в связи с проведением ее типологического анализа.

Обращаясь к рассмотрению методологических установок П. Сорокина при объяснении культурно-исторической типологии, мы неизбежно сталкиваемся с рядом исключений, не укладывающихся в предлагаемую модель целостного представления динамики культуры. Однако стремление ученого к интегративному знанию делает его выводы вполне убедительными, и в этом ключе следует рассматривать ряд его утверждений: «Всякая великая

культура есть не просто конгломерат разнообразных явлений, сосуществующих, но никак друг с другом не связанных, а есть единство, или индивидуальность, все составные части которой пронизаны одним основополагающим принципом и выражают одну, и главную ценность. <...> Именно ценность служит основой и фундаментом всякой культуры. По этой причине важнейшие составные части такой интегрированной культуры также чаще всего взаимозависимы: в случае изменения одной из них остальные неизбежно подвергаются схожей трансформации» [11, с. 429].

Основным результатом исследований П. Сорокина является утверждение того, что в истории культуры с завидным постоянством повторяются три основных сюжета, отражающие целостное содержание стилевых новообразований. В качестве важнейших структурных компонентов целостного стиля культуры ученый выделяет характеристики, являющиеся результатом представлений о природе объективного мира, о природе потребностей, об уровне и методах их удовлетворения. В соответствии с характером их реализации выделяются три основных типа культуры: идеациональная (*ideational*), или умозрительная, чувственная (*sensitive*), идеалистическая (*idealistic*). Каждый тип культуры, формируя целостность стилиобразования в системе ценностных координат, дедуцирует соответствующие формы морали, искусства, религии, науки, политики, экономики и т. д.

Для идеациональной культуры характерно доминирование абсолютных, трансцендентных, императивных ценностей. «Такая унифицированная система культуры, основанная на принципе сверхчувственности и сверхразумности Бога, как единственной реальности и ценности, может быть названа идеациональной», отмечает П. Сорокин [11, с. 430]. В периоды актуализации чувственной культуры начинают доминировать чувственные, утилитарные, гедонистические ценности. «Она основывается и объединяется вокруг нового принципа: объективная действительность и смысл ее сенсорны» [11, с. 431].

Наряду с указанными «чистыми» существует и смешанный идеалистический тип культуры, представляемый ученым как органический синтез двух конкретных типов, возникающий в истории тогда, когда в мировоззрении людей переплетаются чувственные и религиозно-идеалистические взгляды, что влечет за собой признание значимости интуитивного способа познания мира.

Представленные культурно-исторические типы актуализируются в зависимости от механизма флуктуации, отражающего смену форм гносеологических и аксиологических устремлений в культурном стилеобразовании. Универсальность постоянного чередования типов культуры связана с тем, что стиль, построенный на основе какого-либо конкретного способа познания (чувственного, рационального, интуитивного), неизбежно таит в себе причину своего разложения. Человеческие возможности постижения мира ограничены указанными тремя способами познания, поэтому какие-либо принципиально иные формы культуры не могут возникнуть. Со временем один тип видения приводит к возрастанию элементов ложности в познании его сути, и в этих условиях культура оказывается не способной удовлетворять потребности человека в адекватной адаптации. Как справедливо отмечал в своей работе «Вокруг Галилея» Х. Ортега-и-Гассет, «поучительно у классика отнюдь не содержание его идей, поучительна уравновешенность этих идей с его жизнью, та адекватность, с которой он ведет себя» [10, с. 318].

Анализируя современную культуру, П. Сорокин приходит к выводу, что эта культура — чувственного типа, одновременно автор констатирует ее кризисное состояние. При ограничении области реальности ее чувственным восприятием сужается мир ценностей, истина отделяется от ее этического содержания. Максима этих установок приводит к эмпиризму, который превращает ценности в релятивные конвенции. Характеризуя в этом ключе чувственный тип культуры, ученый пишет: «В той же самой системе истины и ценностей возникает доктрина релятивизма. Так как все подвержено постоянному изменению, и так как чувственное восприятие нетождественно у разных индивидов и групп, то, следовательно, не существует ничего абсолютного. Все становится относительным — истина и ошибка, этические и эстетические каноны и многое другое» [11, с. 469]. В результате нарушаются связующие силы в культуре, что приводит к бесформенной «культурной свалке». Подобное состояние современности побуждает к более тщательному рассмотрению процесса развития чувственного типа культуры.

Таким Рубиконом, когда кризисные тенденции становятся очевидными, явилась культурно-историческая ситуация конца XIX — начала XX века. Неслучайно П. Сорокин, характеризуя чувственный тип культуры, обращает

внимание на то, что именно модернисты в своих творческих поисках начинают ему противостоять и выступать против его упаднического содержания. «Повторюсь, они восстают против искусства, низведенного до уровня инструмента наслаждения и развлечения. Поэтому их музыка так противоречит привычному слуху. И их литература так неприятна и неудобоварима читателю, привыкшему к чувственной литературе. Поэтому эксцентрична и непонятна их скульптура. Короче говоря, модернизм расходится со всеми основополагающими характеристиками разрушающегося чувственного искусства», — пишет ученый, акцентируя внимание на обращении модернистского искусства к противопоставленным обыденному сознанию ценностям [11, с. 460]. Такие выводы исследователя подтверждаются первыми заявлениями русских символистов конца XIX — начала XX века, представленными в манифестах о новом искусстве. Однако парадокс ситуации заключается в том, что освобождение от эмпиризма, пре-



Питирим Сорокин (1889—1968)

вращающего ценности в релятивные конвенции, осуществляется через максимализм доверия к чувственному восприятию, открывающему в русском символизме возможности постижения подлинного положения вещей.

Появлению идей, связанных с ознаменованием первой волны символизма, способствовала публикация философско-публицистического манифеста Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893), в котором автор, обращаясь к контексту культурно-исторических обобщений, отмечает кризисное состояние современного искусства и литературы, способствующее нарастанию процессов, выступающих, по замечанию С.П. Бельчевичена, угрозой дегуманизации культуры [4]. Несомненно, эти идеи перекликаются с положениями П. Сорокина о кризисе чувственного типа культуры, который проявляется в утрате стремления к идентификационной целостности и выражается в нарушении «репрезентативной общности» искусства [11, с. 351]. Однако восстановление его подлинной целостности, по мнению Д.С. Мережковского, возможно в символизме, который определяется не как новое изобретение современной мысли, а как «возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему» началу [7, с. 456].

Писатель обратил внимание на то, что за чувственной реалистической подробностью способен скрываться художественный символ, открывающий возможность реализации всей полноты жизни. Ее открытие в символическом искусстве, обладающем духовным потенциалом, включенным в культурно-исторический контекст, сопровождается открытием возможностей активного воздействия на аудиторию. «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее

на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя» [7, с. 458]. Такое воздействие на аудиторию возможно благодаря особой значимости символического творчества, в котором преодолевается разобщенность идей, сопутствующая, по мнению П. Сорокина, кризисному состоянию чувственного типа культуры. В связи с этим Д.С. Мережковский отмечал: «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегии, которые ничего, кроме отвращения, как все мертвое, не могут возбудить» [7, с. 458]. Слова, по мнению писателя, только ограничивают мысль, а символы способны выражать ее безграничность с присущей для нее естественностью и открытостью. Д.С. Мережковский выделяет три главные черты нового искусства, которые являются основополагающими при объяснении особенностей идеальной поэзии: ориентированность на мистическое содержание, воплощение символов, расширение художественной впечатлительности. Именно эти характеристики искусства в дальнейшем получили свое воплощение в творчестве русских символистов первой волны, утверждавших значимость, с одной стороны, чувственного восприятия, с другой стороны, — обращения к символу как способу закрепления всей полноты жизни, предполагающей обращение к сверхчувственным истинам.

В 1904 г. в первом выпуске журнала «Весы» публикуется статья В.Я. Брюсова «Ключи тайн», где четко формулируются основные теоретические воззрения автора на принципы современного символизма. Обращаясь к новому искусству как к способу особого познания мира, В.Я. Брюсов отмечает актуальность доминирующей субъективной позиции самого художника, способного усилиями интуитивного чувствования приблизиться к тайнам мироздания. Особенно ярко идеи, получившие свое концентрированное выражение в манифесте «Ключи тайн», были представлены еще в работе «Истины. Начала и намеки», опубликованной в 1901 г., в которой В.Я. Брюсов определил ряд основных аксиом мышления, указывающих на значимость позиции субъекта в отношении к возможности постижения смысла явлений: свобода воли субъекта, возможность постижения сущности вещей субъективной мыслью, осознание существования множества начал в мире по отношению к субъекту [5, с. 49]. Таким образом, обращенность В.Я. Брюсова к осознанию важности субъективных оснований в постижении сущности явлений определило содержание символизма как искусства, открывающего возможности преодоления рационального отношения к миру через освобождение интуитивизма как способа реализации самой жизни в акте свободного творчества. Миссия художника — открытие более совершенных способов познания мира, связанных с обращением к субъективному интуитивному чувству, способному к преодолению пределов познава-

емого. Однако, по мнению П. Сорокина, максимализм этих позиций в кризисном состоянии чувственного типа культуры может привести к «трансформации искусства в выражении личных капризов или в псевдоценности изолированной индивидуальной фантазии художника» [11, с. 358]. Способом преодоления произвольного субъективизма в искусстве для В.Я. Брюсова становится обращение к бытийной неизвестности, порождающей интуитивный способ миропонимания. Как справедливо отмечает З.Г. Минц, характеризуя особенности динамики символистских устремлений, интуитивизм, отрицание логического мышления, научного анализа — это черты, действительно присущие символистскому миропониманию, однако отнюдь не тождественные отказу от стремления постичь «тайны» и «загадки» бытия. Речь идет, скорее, о попытках отождествить всякое познание с художественным [8].

Особое положение в ряду «старших символистов», участвовавших в определении значимости чувственно-мировосприятия, занял К.Д. Бальмонт. Его вклад в формирование новых ценностных приоритетов явился следствием необходимости решения задач, формирующихся в ситуации самоопределения русского символизма, связанных с выявлением необходимых путей развития искусства, воспитанием нового читателя, интерпретацией русской и мировой литературы. Показательным в этом отношении является тот факт, что первый номер журнала «Весы», основным предметом которого, по заявлению В.Я. Брюсова, должна была стать пропаганда представлений о символическом творчестве, открывался, наряду с программным манифестом «Ключи тайн», статьей К.Д. Бальмонта «Поэзия Оскара Уайльда». Характеризуя творчество английского писателя, автор актуализировал его субъективизм, что подчеркивается обращенностью к идеям панэстетизма, которые становятся составляющими, с одной стороны, поиска идеальных сущностей, а с другой — доверия к субъективным переживаниям: «Оскар Уайльд любил Красоту, и только Красоту, он видел ее в искусстве, в наслаждениях и в молодости. Он был гениально одаренным поэтом, он был красив телесно и обладал блестящим умом, он знал счастье постепенного расширения своей личности, увеличение знания, умножение подчиненных, расцвет лепестков в душе, внешнее роскошество, он осуществлял до чрезмерной капризности все свои "хочу"! » [2, с. 547]. Значимость обращения к личности героя явилась следствием особого отношения к субъективному мироощущению, открывающему новые возможности искусства. Однако такие возможности, по мнению П. Сорокина, таят в себе разрушительный потенциал при абсолютизации роли личности не только в искусстве, но и в культуре в целом [11, с. 360]. Поэтому К.Д. Бальмонт пытается согласовать субъективизм как источник новообразований в творчестве с поиском идеальных сущностей.

В своей статье «Элементарные слова о символической поэзии», опубликованной в сборнике «Горные вершины» (1904), К.Д. Бальмонт дает более развернутое описание символизма в аспекте соотношения чувственных и

сверхчувственных истин, выступающих, по мнению автора, ключевыми при определении содержания культуры. Субъективно-эмоциональная основа теоретического дискурса пронизывает содержание статьи и становится основанием для значимых выводов, которые К.Д. Бальмонт делает через сравнение реалистической и символической манеры художественного созерцания: «Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты — всегда мыслители. Реалисты охвачены, как прибором, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь — из окна» [3, с. 52—53]. Таким образом, для К.Д. Бальмонта существенной разницей между реалистами и символистами становится диаметрально противоположное определение объекта восприятия — это или реальная действительность, или внутренний мир, содержащий идеальные ценности, однако их открытие возможно через культивирование чувственного восприятия, преодолевающего границы привычного взгляда на мир. Обращаясь к современности, автор отмечает: «Нельзя, однако, не признать, что чем ближе мы к новому столетию, тем настойчивее раздаются голоса поэтов-символистов, тем ощутимее становится потребность в более утонченных способах выражения чувств и мыслей, что составляет отличительную черту поэзии символической» [3, с. 54].

В первых формах манифестации русского символизма 1890—1900-х гг. декларируется мысль о кризисном состоянии современного искусства. При этом в теоретических работах акцентируется мысль о необходимости обращения к чувственному восприятию, способному *расширить художественную впечатлительность* (Д.С. Мережковский [7]), *рядом сопоставленных образов как бы заипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение* (В.Я. Брюсов [6]), *реализовать утонченные выражения чувств и мыслей* (К.Д. Бальмонт [3]) и др. Одновременно в русском символизме первой волны актуализируются идеи о будущих возможностях создания интегративного стиля, способного к воплощению бытийных смыслов, определяющих сверхчувственное содержание культуры. П. Сорокин, характеризуя феномен модерна, указывает на его стремление к формированию нового стиля культуры: «Более точным было бы следующее заключение: современное искусство — это один из переходов от дезинтегрирующего чувственного искусства к идеациональной или идеалистической форме. Как таковой, модернизм лишь революционный *vis-a-vis'* доминирующей чувственной форме» [2, с. 460].

При рассмотрении становления русского символизма в контексте развивающегося искусства модерна значимыми являются типологические обобщения, которые проводит П. Сорокин. Автор отмечает, что XX в. переживает последствия серьезных изменений в связи с осознанием необходимости смены культурно-исторических типов: «Во второй половине XIX и в начале XX века чувственное искусство достигло стадии зрелости и с этого момента постепенно становится бесплодным и внутренне противоречивым. <...> Его все возрастающие внутренние проти-

воречия усиливают присущий ему дуализм и разрушают его единство, то есть самую его природу» [2, с. 447]. Кризисное состояние чувственного типа культуры особенно ярко представлено в искусстве, и в русском символизме ощущение неизбежности серьезных трансформаций проявляется не только в художественных практиках, но и теоретических манифестах, стремящихся к констатации объективных процессов в мире искусства и культуры в целом. П. Сорокин приводит следующий перечень кризисных характеристик чувственного искусства:

- доминирование базовой социально-культурной ценности, связанной с чувственным наслаждением;
- обращение к иллюзорности, обманчивости искусства в связи с изображением действительности такой, какой она открывается чувственному восприятию;
- актуализация негативных феноменов чувственной реальности за счет обращения к чувственному и сенсорному материалу как к необходимому условию стимуляции и возбуждения чувственного наслаждения;
- поиск многообразия, приводящий к разрушению гармонии, единства, равновесия и превращающий искусство в океан хаоса и непоследовательности;
- возрастающее усложнение внешних технических средств, что приводит к логическому завершению развития внутренних ценностей;
- отдаление художника от его репрезентативной общности в связи с профессионализацией искусства [11, с. 450].

В процессе своего развития достоинства чувственного искусства становятся его недостатками, и критичность сложившейся ситуации получила свое отражение в манифестах русского символизма. Однако обращает на себя внимание противоречивость многих высказываний, что не позволяет говорить о модерне как об осуществленном способе абсолютного преодоления кризисных тенденций в искусстве. Ориентированность на сверхчувственные символические ценности граничит с чувственным наслаждением, выраженным в стремлении к панэстетизму, оправдывающему и негативные феномены чувственной реальности; расширение возможностей мировосприятия становится обратной стороной иллюзорности и обманчивости искусства, а преодоление этого осуществляется за счет отзывчивости реципиента на субъективные искания художников и т. д. Обращаясь к точке зрения П. Сорокина, мы указываем на стремление символического искусства к воплощению идеалистической культуры с характерным для нее синтезом чувственного и сверхчувственного начал, что особенно ярко стало проявляться в творчестве «младших символистов». Подобные установки получили свое отражение в творчестве А. Белого, В. Иванова и других, чья ориентированность на культуру определила необходимость обращения к символическому творчеству как к возможному способу познания: «схватывания» действительности во всей полноте ее смыслов и значений, не игнорирующего одновременно и самого субъекта познания, включенного в контекст множества отношений с миром [1]. В этом случае символ представляется как возможность осуществления синтеза в творчестве, охва-

творящем все виды человеческой жизнедеятельности, формирующем, по выражению Э.А. Орловой, ее «панкультурную специфику» [9, с. 4]. Таким образом, идеи русского символизма конца XIX — начала XX в. фактически демонстрируют правомерность суждений П. Сорокина о нарастании потребности в формировании идеалистического типа культуры, способного преодолеть кризисные тенденции, что подтверждается содержанием теоретических манифестов символистов, функция которых была связана с указанием направлений развития искусства, способного выразить актуальные смыслы современности, и с определением ценностных ориентиров в понимании не только искусства, но и культуры в целом.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Астахов О.Ю.* Творческая деятельность в гносеологии символизма Андрея Белого (по материалам статьи «Эмблематика смысла. Предпосылки к теории символизма») // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2015. — № 1 (41). — С. 55—61.
2. *Бальмонт К.Д.* Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / К.Д. Бальмонт. — М. : Правда, 1991. — 608 с.
3. *Бальмонт К.Д.* Элементарные слова о символической поэзии // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». — М. : Аграф, 2001. — С. 52—61.
4. *Бельчевичен С.П.* Угроза дегуманизации культуры и религия в философии Д.С. Мережковского // Обсерватория культуры. — 2012. — № 3. — С. 120—124.
5. *Брюсов В.Я.* Сочинения : в 2 т. / В.Я. Брюсов. — М. : Художественная литература, 1987. — Т. 2. — 575 с.
6. *Брюсов В.Я.* Среди стихов: 1894—1924: Манифесты, статьи, рецензии / В.Я. Брюсов. — М. : Советский писатель, 1990. — 720 с.
7. *Мережковский Д.С.* Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы / Д.С. Мережковский. — СПб. : Наука, 2007. — 907 с.
8. *Миц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блок и русский символизм: Избранные труды : в 3 кн. — СПб. : Искусство, 2004. — Кн. 3 : Поэтика русского символизма. — С. 59—96.
9. *Орлова Э.А.* Модерн как культурный стиль // Обсерватория культуры. — 2013. — № 4. — С. 4—23.
10. *Ортега-и-Гассет Х.* Избранные труды // Х. Ортега-и-Гассет. — М. : Весь мир, 1997. — 704 с.
11. *Сорокин П.* Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин. — М. : Политиздат, 1992. — 543 с.

[...дискуссионный материал]...

УДК 7.038.14
ББК 85.103(2)6-022.46

АНИСИМОВА Е.А.

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ: ФРАКТАЛИЗАЦИЯ КАК ПУТЬ К СУПРЕМАТИЗМУ

В статье в свете теории фракталов обсуждаются художественные методы К. Малевича. Основные творческие идеи художника могут быть описаны с помощью представлений о визуальных, семиотических и динамических фракталах. Показано, что фрактальный анализ дает возможность обозначить живописные произведения К. Малевича как визуальные, семиотические и динамические фракталы, а фрактализация изображения позволяет достичь особых эффектов восприятия. Исследуется фрактальность «Черного квадрата». Рассматривается многомерная фрактальность архитектонов.

Ключевые слова: К. Малевич, визуальные фракталы, семиотические фракталы, динамические фракталы, «Черный квадрат», архитектонны.

Казимир Малевич — гениальный художник и признанный лидер мирового авангарда, великий теоретик искусства, создавший собственные художественные методы и всецело осознающий воздействие на зрителя определенных художественных приемов. В теоретизации своих творческих изысканий он предвосхитил многие будущие научные открытия и философские идеи, стал предвестником оригинальных творческих стратегий,

о которых только сейчас заговорили теоретики искусства. В первую очередь, речь идет о предвосхищении, о предчувствии идеи фрактальности, ставшей общенаучной парадигмой в конце XX века.

Идея фрактальности, введенная в современную науку Б. Мандельбротом, стала той революционной идеей, которая позволила описывать чрезвычайно сложные пространственные объекты, мы не будем подробно