

RU

Философско-эстетическое мировосприятие французских символистов конца XIX - начала XX в. как художественный способ познания мира

Орлов И. И.

Аннотация. Цель статьи - доказать тот факт, что идейно-художественные программы, определявшие тематику и морфологию творчества французских художников-символистов конца XIX - начала XX в., имели древние неевропейские корни. **Научная новизна** состоит в том, что автором введена в научный оборот обоснованная гипотеза о присутствии древних гностических корней, лежащих в основе эзотерического мировоззрения художников-символистов. **Полученные результаты** доказывают тот факт, что, находясь в русле гностической традиции, художники-символисты в своем творчестве исследовали различные аспекты символа как объекта искусства, который воплощает некую идейно-художественную цель, выступая в качестве нравственного маяка.

EN

Philosophical and Aesthetic Attitude of the French Symbolists of the Turn of the XIX-XX Centuries as Means of Artistic Cognition

Orlov I. I.

Abstract. The paper justifies the thesis that ideological and artistic attitudes that determined the subject and morphology of creative work of the French symbolist painters of the turn of the XIX-XX centuries had ancient non-European roots. The author advances a well-grounded hypothesis that symbolist painters' esoteric worldview was based on ancient gnostic doctrines, which constitutes scientific originality of the study. The conducted research allows concluding that, having followed the gnostic tradition, symbolist painters explored different aspects of a symbol as an art object, which implements a certain ideological and artistic conception and serves as an ethical ideal.

Символ как мост в инобытие всегда исторически связан с мифом, поскольку последний, согласно древней неоплатонической теории Прокла, сам является умным символом Сущего. Но, в отличие от знака, однозначно фиксирующего и отражающего конкретное и определенное смысловое понятие, символ есть динамичное смысловое отображение через систему образов некоего Первообраза. **Актуальность** исследования заложена в самой проблематике истоков французского символизма конкретной исторической эпохи. Она обусловлена необходимостью историко-искусствоведческого исследования идейно-художественных программ художников-символистов как одного из наиболее интересных феноменов европейского искусства и культуры конца XIX – начала XX в. Для достижения поставленной цели определены **задачи** исследования: во-первых, показать особенности культурно-исторического фона Франции конца XIX – начала XX в. в той степени, в какой они могли оказать влияние на сложение идейно-художественных программ живописи французских символистов; во-вторых, изучить некоторые аспекты древних гностических учений о символе как мосте в инобытие и показать взаимосвязь этих учений с эзотерическими концепциями европейских интеллектуалов конца XIX – начала XX в., с тем чтобы доказать тезис, заявленный целью статьи. Поскольку миф и культура почти всегда являют собой единое целое, постольку символическое мышление позволяет «прочитывать» теологические, космологические и антропологические знания древних культур или цивилизаций, запечатленные в символической (мифологизированной) форме. Выдающийся специалист в области мифа А. Ф. Лосев справедливо отмечал, что еще со времен Пифагора считалось, что символ неразрывно связывает трансцендентную реальность с нашей повседневной действительностью [7, с. 255]. Поэтому в многоуровневом сложном

смысловом контенте символа всегда необходимо отделять главное (сущностные характеристики) от второстепенного (морфологии), двигаясь через систему художественных образов к семантическому (смысловому) коду первообраза (отражением которого является конкретный символ). Поскольку в центре любого символа всегда присутствует некое скрытое ядро глубочайшего смысла, которое как бы «окутано» динамичной зоной диалектического становления и развития образных смысловых составляющих символа, постольку все это содержание заключено некоей «оболочкой», через которую символ взаимодействует с феноменальным миром конечных объектов и субъектов пространственно-временного континуума. Поэтому перед исследователями символа и символизма в искусстве всегда неизбежно предстает как бы живой и довольно сложный организм. Иными словами, любой символ как бы связывает бесконечное и вечное с конечным и временным для того, чтобы донести «некое» знание до конкретного человека.

Проблемы поиска символического языка в религии и искусстве всегда волновали выдающиеся умы задолго до появления европейских эстетических систем Ф. В. Шеллинга или культурологических систем М. Элиаде, Э. Кассирера или К. Леви-Стросса. Многочисленные исследования мифа и мифологии почти единодушно отмечают близкую взаимосвязь мифа с областью искусства. Главные точки взаимосвязи исследователи усматривают в символизме этих двух областей проявления человеческой культуры, констатируя тот факт, что именно искусство постоянно черпает богатейший материал из области мифологии [5, с. 299]. Например, немецкий философ Ф. В. Й. Шеллинг в своей работе «Философия искусства», описывая категорию «священное искусство», утверждал, что для понимания символизма любого произведения искусства необходимо подняться до идеи целостности, поскольку «непосредственная первопричина искусства есть Бог» [11, с. 53]. Для философии Шеллинга несомненным является утверждение того, что «мифология есть не что иное, как самый мир первообразов, первое общее созерцание универсума» [5, с. 301]. В этом Шеллинг весьма близко подошел к восточно-православному пониманию проблемы образа, первообраза, символизма, аллегии, схемы. Понимание сути символа и символического мышления Шеллингом вполне согласуется с христианской богословской традицией, которая изначально ставила под сомнение эффективность дискурсивных путей познания. Богословско-эстетические проблемы более сотни лет занимали практически все внимание христианского Востока и отчасти латинского Запада в период «иконоборческих» споров VIII-IX вв. Такой глубокой постановки проблемы, ее тщательного исследования не было ни до, ни после этого периода европейской истории. В ходе иконоборческих споров были сформулированы богословско-философские, эстетические и художественные каноны всех видов христианского искусства, которые существуют и сегодня. Отцы Седьмого Вселенского Собора обозначили, всесторонне исследовали и блестяще разрешили ряд основных проблем, которые до сих пор являются актуальными в современном искусствознании, эстетике и герменевтике [6, с. 425]. Согласно соборному мнению представителей Седьмого Вселенского Собора истинное знание открывается человеку не в категориях и понятиях, а в образах и символах. Понятийному мышлению, по мнению христианских богословов, доступна лишь ограниченная сфера философско-эмпирического познания. В частности, один из великих богословов Востока св. Иоанн Дамаскин в своих трудах утверждал: «Всякий образ есть выявление и показание скрытого» [Цит. по: Там же, с. 405]. Под системой образов восточные Отцы единодушно понимали важнейшее средство познания Бога-Творца и созданный им мир, поскольку человеческие познавательные способности весьма существенно ограничены материальностью его естества [9, с. 304].

Методологической основой работы является исследование живописи французских символистов данной эпохи, которое подкрепляется изучением христианских источников и специальных текстов по гностицизму, что дает возможность применить к предмету исследования иконологический *метод*. Биографический метод позволяет проследить влияние конкретного исторического лица на сложение живописи символистов указанного периода. Семантический метод используется при исследовании символической стороны искусства французских символистов рассматриваемого периода, для анализа основных теоретических понятий и категорий религиозно-философских трудов. Иконографический метод позволяет, опираясь на текстологические источники (прежде всего, гностического и эзотерического характера), выявить «идеи», которые определяли идейно-художественные формы французских символистов. Для решения конкретных задач используются исторический и типологический методы, метод художественно-стилистического и сравнительного анализа. **Практическая значимость** работы заключается в применении целостного подхода к исследованию этого уникального явления искусства и культуры Западной Европы. Способ систематизации и целостная методология, разработанные и примененные автором статьи, могут быть с успехом использованы историками искусства в других областях научных исследований. Открывается возможность использования материала и выводов статьи при дальнейшем изучении европейского искусства конца XIX – начала XX в., разработке лекций и спецкурсов по истории искусств и культуры, истории, культурологии и религиоведению.

Теоретическая база. Период конца XIX и начала XX века был весьма непростым в истории развития европейского изобразительного искусства, поскольку в это время параллельно и одновременно сосуществовали весьма различные стилистические направления. Иногда внутри одного из направлений каким-то образом вообще могли ужиться стилистически противоположно окрашенные разновидности. Среди всей художественной пестроты и разнообразия этого культурного периода времени своей особой сложностью и выделялся символизм. Изначально символизм возник как некое особое литературное направление, которое в лице своих представителей – поэтов Рембо, Верлена, Малларме и Метерлинка – творчески разработал и предложил тогдашнему обществу весьма оригинальные эстетические принципы. В дальнейшем символизм достаточно быстро смог утвердиться в изобразительном искусстве, театре и музыке. Зародившись во Франции как некое

логическое продолжение или, вернее, завершение романтизма, поскольку символизм так и не смог в дальнейшем оформиться как особый стиль. Он стал только лишь одним из направлений в искусстве этого бурного периода, которое, впрочем, объединило весьма различные виды искусства некоей универсальностью оригинального мировоззрения. Скорее всего, символизм противопоставил себя научно-рационалистическому духу времени как ответная реакция на логичную сухость позитивистской эстетики, натурализма и позднего реализма. В сентябре 1886 года в "Figaro litteraire" был опубликован знаменитый «Манифест символизма» Жана Мореаса, который общепринято считать отправной точкой популяризации «нового способа» художественного познания мира. Безусловно, манифест Ж. Мореаса 1886 года публично обозначил основные художественные средства выражения символического искусства, тем не менее более глубокую онтологическую связь символизм в живописи имел не с литературой, а, скорее, с «новой» философией Фридриха Ницше, Анри Бергсона, Эрнста Кассирера, которая резко противопоставляла себя выхолащенной логике позитивизма. Новая «философия жизни» европейских интуитивистов Ф. Ницше, А. Бергсона, Э. Кассирера стремилась решить «вечные» философские проблемы не логическими умозрениями и рациональными схемами, а неким интуитивным внутренним «путем озарения». Например, с точки зрения Э. Кассирера, искусство и мифология представляют собой как бы два побега единого дерева, объединенных символической природой и постигаемым символическим мышлением. Причем Кассирер полагал, что именно символ и есть ключ к пониманию природы космоса и человека, которого он определял как «символическое животное» [5, с. 301]. Анри Бергсон вообще считал жизнь единым метафизически-космическим процессом, или подлинной и первоначальной «сверх» реальностью, структура которой есть лишь длительность или протяженность, постигаемая лишь посредством интуиции, а не интеллекта. Поскольку, согласно Бергсону, полнота бытия до конца не познаваема, постольку только интуитивным способом можно лишь слегка приближаться к пониманию всей полноты бытия. Поэтому внутреннее озарение раскрывает перед областью искусства неизвестные ранее способы познания и символического отражения основ бытия. Таким образом, перед нами как бы «возрождается» на новом историческом уровне древнее неоплатоническое учение Плотина, с его суждением о нашей привязанности к внешней стороне вещей в силу лишь своего неведения о том, что нас волнует как раз то, что скрыто внутри них [Там же, с. 299].

В основе подобных эстетико-философских взглядов символизма отражен возврат к древней гностической концепции существования двух миров, согласно которой феноменальный мир вторичен и является лишь тенью истинного идеального мира «логосов». Существующий вне нашего пространственно-временного континуума мир чистых смыслов (логосов) является подлинным и вечным, а потому первичным и вневременным [4, с. 131]. С точки зрения подобного понимания картины всего мироздания можно констатировать тот факт, что художественно-эстетические взгляды символизма характеризуются метафизикой и мистикой в созерцании человеческой природы и космоса. Причем стремление постигнуть через символ некие «вечные чистые идеи» свидетельствует о крайнем индивидуализме «просветленного» символиста в отстаивании своего «я». Отсюда становится вполне понятным стремление символистов к синтезу и целостности искусств, чем обусловлен ряд технических особенностей живописи символистов. Например, крайняя утонченная изощренность в художественных средствах при воспроизведении и передаче оттенков и полутонов. Жадное тяготение символистов к музыке и ритмике привело к декларированию «музыкальности» как основного гармонического принципа при выборе средств и приемов искусства. Это тесно связано с гностической «теорией соответствий», согласно которой все явления природы (цвета, звуки, запахи) являются скрытыми символами идеального мира «логосов», которые появились в результате его эманации (проекции) из мира идей в мир феноменов. В произведениях символистов эти явления и феномены становятся многозначными образами, отражающими свои первообразы (логосы), с помощью которых «просветленный» поэт и художник интуитивно и ассоциативно познают и отражают высшую духовную реальность. С точки зрения символизма, мир – это некий шифр (духовный лабиринт), которым также зашифрованы и все наши мысли, и наш язык. Символ – это некий образ, состоящий из различных элементов, который, однако, являет собой нечто большее, чем просто сумма составляющих его отдельных частей. Не случайно один из величайших умов минувшего столетия А. Ф. Лосев весьма жестко отстаивал положение о том, что символизм по своей сути есть апофатизм, поскольку «разорвав эти две сферы, мы получим или агностицизм с пресловутыми “вещами в себе”, которых не может коснуться ни один познавательный жест человеческого ума, так что все реально являющееся превращается или в беспросветное марево иллюзий, или в порождение человеческого субъективного разума, или получим уродливый позитивизм, для которого всякое явление и есть само по себе сущность...» [7, с. 110].

Из своих весьма специфических взглядов художники-символисты выводили основную задачу искусства. Суть ее есть не отображение объективной действительности, но некий духовный процесс постижения феноменов через отображение мира идей. То есть искусство должно стать выражением высшей духовной сути мира. Символист А. Рембо публично провозглашал, что поэт (художник) должен исследовать незримое, слыша при этом неслышанное. Одной из фундаментальных базовых основ такой эстетики символизма как религиозно-философского образа мыслей, несомненно, является теоретическое учение о символе. Суть теории символа заключается в утверждении тезиса о том, что «подлинное» познание через отображение мира идей возможно лишь с помощью многозначного художественного образа (символа), который способен условно обозначать сущность явления вместо его конкретно-образного выражения. Только символ может служить мостом в мир инобытия, поскольку именно с помощью символа художник или поэт передает нам идеи высшего духовного мира (мира чистых логосов). В общем культурном пространстве изобразительного искусства этого периода художники-символисты не задавали решающего тона. Кроме того, практически невозможно

объединить в единую группу весьма разнообразных живописцев, связанных с этим направлением. Художники-символисты словно бы наглядно демонстрировали истинность тезиса Верлена о том, что символисты столько же, сколько и самих символов. Единственное, что объединяло всех символистов, это стремление достичь идеальной Красоты и, став творцами этой Красоты, посредством символов «пересоздать» жизнь заново. Предтечами символизма в живописи стали художники П. Пюви де Шаванн и Гюстав Моро, а в области пластики – Альбер Орье, Поль Серюзье и Морис Дени, которые обосновали стремления художников-символистов. А. Орье в своей статье «Поль Гоген: символизм в живописи», опубликованной в «Меркюре де Франс» в марте 1891 г., определил и сформулировал пять основных принципов символизма в искусстве. Согласно принципам Орье, художественное произведение должно быть: во-первых, идейным; во-вторых, символическим; в-третьих, синтетичным; в-четвертых, субъективным; в-пятых, оно должно быть декоративным. Символисты считали, что декоративная живопись в представлении египтян и греков была особым видом искусства, одновременно субъективным, синтетическим, символическим и идейным. Во всемирной истории искусства А. Орье различает всего лишь две основные тенденции. Одна из них – производное остроты глаза, другая – плод того внутреннего зрения, о котором говорит мистик Сведенборг. Первая тенденция, считал Орье, – реалистическая, вторая – деистическая. Отвергая научную искусствоведческую критику И. Тэна, Орье ссылается на авторитеты мистиков Ш. Бодлера и Сведенборга. Он весьма часто приводил фразу неоплатоника Плотина о том, что мы привязываемся к внешней стороне вещей, не зная, что нас волнует как раз то, что скрыто внутри них. Однако эти взгляды отнюдь не были новыми, перед нами просто пересказанная современным языком древняя эзотерическая традиция Востока, получившая свое рождение и развитие в самые ранние годы христианства, когда новая религия свободы, еще не оформившая собственную догматику, столкнулась с богатейшей мистикой восточных учений. Так зародился и вызрел гностицизм, религиозно-философское мировоззрение, захватившее умы на многие последующие столетия. Ранний гностицизм принято разделять на восточный (сирийский), к которому относят т.н. «офитов», и западный (Александрийский) (см. Ориген, Св. Иринея Лионский, А. Ф. Лосев). Гностицизм оказался достаточно живучим и просуществовал вплоть до VI в. н.э. Отдельные элементы этого учения оказали влияние на различные мистические учения в Европе и исламских государствах в позднейшие времена и сохранились в т.н. «мистическом» масонстве вплоть до наших дней [1, с. 87]. Гностицизм как религиозно-философская система отличается значительной пестротой взглядов, однако можно отметить и выделить ряд общих черт, характерных для всех школ, сект и обществ гностиков. Ниже мы приведем их в соответствии с классификацией, предложенной А. Ф. Лосевым в его фундаментальном исследовании «История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития» [7, с. 300].

1. Переходный характер гностицизма (переход от Античности к Средневековью или от язычества к христианству).

2. Гносис (от греч. *Gnosis* – «знание») – специфическое учение о знании, доступном лишь избранным («просветленным» или «пневматикам»).

3. Учение о Софии как живом, личностном образе с «божественными» и человеческими страстями также является специфической моделью гностицизма.

4. «Романтизм» и «сатанизм» (здесь мы, вслед за А. Ф. Лосевым, посчитали весьма полезным воспользоваться двумя позднейшими терминами, поскольку с их помощью можно выделить некоторые весьма важные и существенные стороны гностицизма). Согласно гностическим учениям, наш видимый и невидимый мир есть по сути своей лишь феноменология субъективных страстей Софии. И это главная причина, по которой наш мир сам не знает ни своей сущности, ни своего происхождения, вечно ищущий, но не достигающий истины и красоты. Подобное мировоззрение было обозначено в новейшей европейской литературе термином «романтизм». Другой термин – «сатанизм» здесь уместен, поскольку под «Сатаной» понимается начало, которое ведет активную борьбу с Богом в стремлении занять Его место. И такое начало присутствует почти у всех последователей гносиса (Ялдабаот, или София в ее каинитском понимании и трактовке).

5. Докетизм и либертинизм. Учение гностиков о материи при всем его разнообразии прямо говорит о том, что материя есть только субъективное представление Софии, ее чистейшая иллюзия, а это и есть в истории философии докетизм (от греч. *Docceo* – «кажусь»). Либертинизм (от лат. *Libertas* – «свобода») в учении гностиков выражался в проповедях полной свободы морали от каких бы то ни было принципов, запретов, теорий и даже мировоззрений, поскольку тот, кто обладает истинным знанием (гносисом), становится свободен от всех запретов и подчинений любым условностям. Отсюда, по свидетельствам древних писателей Епифания и Св. Иринея Лионского [Там же, с. 334], гностики проповедовали открытый разврат. Отдельные гностические концепции каким-то образом сумели адаптироваться к христианству, тайно укоренившись в отдельных церковных кругах империи. Позднее они проникнут в страны халифата вместе с трудами античных философов, переведенные на арабский язык. Таким образом, византийская и арабская культуры Востока стали основными центрами сохранения гностических традиций позднего эллинизма [4, с. 51]. В эпоху крестовых походов XI-XIV вв. и позже, после падения Константинополя в 1453 году, эти взгляды стали распространяться среди европейских интеллектуалов, постепенно формируя то особое мировосприятие, которое именуется современной европейской культурой. Причем наиболее рьяными пропагандистами этих древних знаний с XVI в. становятся тайные организации розенкрейцеров.

Появление ордена розенкрейцеров окутано несметным количеством мифов и легенд, однако первые письменные свидетельства существования братства розенкрейцеров относятся к 1597 году. Уже в 1614 г. в Касселе были опубликованы базовые манифесты розенкрейцеров «Всеобщее преобразование мира»

и “Fama Fraternitatis R.C.”, повествующие об истории создания и целях Ордена [3]. Начиная с 1620 г. идет массовое возникновение розенкрейцерских союзов и обществ сначала в Германии, а затем в Англии, Италии, Франции и других странах. Например, в 1623 году на стенах домов Парижа можно было увидеть даже объявления о том, что в город прибыли розенкрейцеры [2, с. 247]. История возникновения ордена связана с именем Христиана Розенкрейца, немецкого дворянина и монаха, отправившегося в XIV веке в Святую Землю и Египет для встречи со «святыми» людьми. Затем Розенкрейц вернулся в Германию, где, собрав множество учеников, превратил свои знания в целостную систему, имеющую целью спасение человечества. Первое издание этих книг было моментально раскуплено в Европе. Наиболее известные розенкрейцеры XVII столетия – Роберт Фладд, Элиас Эшмол, Уильям Лилли, Томас Уортон, доктор Хьюит и доктор Пирсонс, Франсуа Борри, Якоб Беме, а также знаменитый Филипп Аураел Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм (Парацельс) – своими жизнью и трудами сыграли важнейшую роль в популяризации идей Ордена [1, с. 247]. Академия розенкрейцеров-алхимиков также была основана в Нюрнберге в 1664 г., причем ее секретарем был философ и ученый Готфрид Лейбниц. В Италии существовали аналогичные организации типа Общества Лопатки (1512 г.) или Академии Мякины (*Academia della Crusca*), куда в 1600 г. вступил князь Людвиг Ангальт Котенский, создавший впоследствии подобные организации в Германии. Однако главной страной, которая после битвы у Белой Горы в 1620 г. дала приют разгромленным обществам Чешских Братьев, розенкрейцеров, алхимиков, стала Англия, в которой все эти беглецы от католической инквизиции нашли себе убежище. Сюда в 1641 г. по приглашению Парламента для реформы школы прибыл последний патриарх Чешских Братьев Ян Амос Коменский, который издал в Лондоне свой труд «Путь к свету» (*Via Lucis*), предлагая для распространения «света» по всему миру объединить все тайные академии и общества под руководством Англии. Здесь же, в Лондоне, Коменский опубликовал свой «Поучительный труд» (*Opera Didactica*), который впоследствии почти полностью вошел в масонскую «Книгу Уставов Андерсона» 1723 года. Именно в Англии в этот период возникло множество «невидимых» розенкрейцеровских обществ типа “Macaria” или “Nova Atlantis” (Новая Атлантида), главным из которых, несомненно, была “Academia Londonensis”. Все они проводили свои заседания под эгидой оперативных строительных лож Лондона, где, по-видимому, и произошло слияние (преобразование) розенкрейцеровских братств в символический союз франкмасонов, открыто заявивший о себе в 1717 году [Там же, с. 274]. С точки зрения представителей розенкрейцеровского и масонского (гностического) символизма, весь наш видимый мир – это некий шифр, которым изначально также зашифрованы и наши мысли, и наш язык. С точки зрения «просвещенных» братьев, символ – это некий образ, состоящий из различных элементов, который, впрочем, представляет собой нечто большее, чем просто сумму всех его частей. Так, ритуал первого градуса посвящения в степень «ученика» т.н. «символического Иоаннова» масонства древнего принятого шотландского обряда, гласит: «Все есть символ». Далее, Путь, которым должен в дальнейшем следовать посвященный масон «ученик», описывается примерно так: «Здесь мы будем учиться видеть символы в природе всего сущего» [12, р. 659]. Другими словами, все в нашем видимом мире следует рассматривать как некую метафору мира невидимого. Но не это ли имел в виду один из самых последовательных художников-символистов О. Редон, частенько бывавший на «теософских вторниках» поэта О. Малларме, когда говаривал, что хотел бы поставить «логику видимого на службу невидимого», открывая при этом «дверь в Тайну» [10, с. 39]. В творчестве Редона ирреальное восприятие реальности расцвечено всеми цветами и оттенками. Невольно возникает впечатление, что О. Редон пытается передать в цвете динамичную энергетику Космоса в технике пастели, словно добываясь от зрителя ощущения перехода в инобытие. Кстати, О. Редона интересовала не только живопись, но и возможность «воссоединения» различных религий на базе нового гностического синкретизма, и здесь его взгляды были весьма близки мировоззрению своих современников, известных масонов и оккультистов – Жозефу Пеладану и Станисласу де Гуайта.

Жозеф (Жозефен) Пеладан родился в зажиточной, интеллигентной семье. Его отец собственно и привил Жозефену азы эзотерических знаний. Вскоре юный Жозеф уезжает в Италию изучать мистические трактаты философов Возрождения (Марсилио Фиччино, Пико де Мирандолла, Леонардо да Винчи и пр.). Где-то в этот же период Жозеф Пеладан был посвящен в розенкрейцерство своим братом Адрианом (1844-1885), одним из ведущих гомеопатов и астрологов, получившим розенкрейцеровское посвящение от некоего «члена последней ветви Тулузского Ордена». После своего возвращения во Францию Пеладан вместе с Станисласом де Гуайта и Папюсом в 1885 году учреждает Каббалистический Орден «Розы и Креста», и его избирают гроссмейстером Ордена под именем “Sâr Merodack”. В своем оккультном трактате «Как стать Магом», опубликованном в 1892 году, и позднее в книге «Католический оккультизм» Sâr Merodack утверждал, что обладал тамплиерским посвящением от своего отца и розенкрейцерским посвящением от своего родного брата. Адептами мистического ордена «Розы и Креста» состояли весьма видные деятели культуры Франции: композиторы К. Дебюсси, Э. Сати и художник-символист О. Редон. В 1891 году Жозеф Пеладан разрывает свою связь с каббалистическим направлением розенкрейцерства, а в 1892 году основывает собственный «Католический Орден Розы и Креста и эстетов Башни Грааля». В том же 1891 году он открывает розенкрейцеровский Салон «Роза и Круа» в парижской галерее П. Дюран-Рюеля. В салоне Ж. Пеладана частенько выставлялись некоторые художники-символисты, например, такие как Ж. Руо, которых особенно привлекала древняя розенкрейцеровская (гностическая) формула «Красота + Идея + Тайна». Сам Пеладан искренне верил, что Католическая церковь была посвящена в тайные гностические знания еще во времена раннего христианства, но со временем потеряла их, погрузившись во «внешние» суетные проблемы. В своем «Амфитеатре мертвых наук» Пеладан

так формулирует свое кредо «католического мага»: «Символизм есть язык, в котором проявляется Слово. От цивилизации к цивилизации Слово остается одним и тем же, а символ меняется» [Цит. по: 8, с. 228]. В 1908 году Французская Академия присваивает Ж. Пелладану премию Шарля Бланка за его работы в области эзотерики. Скончался писатель, масон и оккультист Ж. Пелладан в безвестности, близ Парижа, в 1918 году. Другим крупным теоретиком символического постижения окружающего мира в контексте масонско-гностической картины бытия был известный эзотерик Станислас де Гуайта (1861-1897). Гуайта, друг Барреса, испытывавший как поэт на себе огромное влияние Ш. Бодлера, публикует в 1886 году свою книгу «На пороге тайны», чем привлекает к себе многочисленных учеников, в том числе и среди художников-символистов. Через год С. Гуайта вместе с Ж. Пелладаном, Папюсом и Жульеном Леже (автором концепции аналогической социологии) основывает каббалистический орден «Розы и Креста», также пользовавшийся особым вниманием художников и поэтов символистов. Гуайта отмечал, что «благодаря ордену “Розы и Креста” образовалась настоящая посвященная интеллектуальная аристократия, возникла Французская Академия Эзотеризма, влияние которой распространилось быстро и далеко» [Цит. по: Там же, с. 182]. Подобно древним гностикам, С. Гуайта (также Шарль Бодлер) уделял повышенное внимание проблеме происхождения и сущности зла в мире (см. «Проблема зла»). Однако это повышенное внимание к inferнальному впоследствии полностью поглотило самого С. Гуайту, который, так же как гностики древности, погряз именно в том, что и «вызвал» своими заклинаниями.

Общность взглядов столь различных представителей символизма следует особенно подчеркнуть, потому что символизм понимался всего лишь как некий зашифрованный «птичий» язык, который может быть понятен только членам какой-то отдельной эзотерической структуры. Практически все адепты символизма (читай: эзотерики) понимали, что использование символики разрушает формальные логические понятия, которые больше не соответствуют постоянно изменяющейся действительности. Такой взгляд на символизм, провозглашаемый адептами тайных лож, невольно заставлял художников-символистов осмысливать тот факт, что тленная природа нашего бытия постоянно находится в процессе становления чего-то еще более высшего. Смысл символического мировосприятия полноты бытия через символику искусства, по мнению адептов символизма, как раз и заключается в осознании реальности истины и живой природы, в осознании пористости границ между кажущимися разделенными понятиями. Другими словами, смысл символизма в масонской и розенкрейцеровской традиции заключается «в собирании того, что рассеяно». При этом символизм делает акцент, прежде всего, на субъективных способностях адепта в постижении тайного знания, порождая среди своих последователей крайний индивидуализм и даже эгоцентризм. Символизм, согласно масонским представлениям, во многом продолжая традицию Я. Беме и Э. Сведенборга, действительно открывает двери восприятия, когда адепт исследует связи между желаниями и представлениями, воображением и рассудком, между разумом, который все обобщает, и разумом, который все разделяет. Художники-символисты, как и мистики-розенкрейцеры, утверждали, что объективное познание может быть получено адептом только через свое, субъективное постижение «Истины». Обычно при этом они, как и масоны, приводили известные слова Сократа: «Познай себя, и тогда ты познаешь мир и богов». Внутренне соглашаясь с этим тезисом, они стремились исследовать взаимосвязь между желаниями и нашими представлениями, но исключали при этом любые догматические положения, даже те, которые основаны на строгих логических доказательствах. Отражение подобного мировоззрения явно прослеживается в работах Гюстава Моро, который, комбинируя различные техники живописи, пытался проложить некий «третий» путь в искусстве, словно бы воскрешая давно забытый дух древнего пантеизма. Передавая тайны, волнующие его воображение, Г. Моро вольно экспериментирует с колористическими сочетаниями, с комбинациями различных техник, для чего он нагромождает и как бы нагнетает множество изобразительных деталей. Такой оригинальный подход к изобразительности во многом и определял его влияние на А. Матиса, Ж. Руо и А. Марке. Ведь все в мире взаимосвязано и находится в некоем «соответствии» через дуальные связи «да и нет», «свет и тьма» и пр. Как считают франкмасоны, это происходит лишь в тех случаях, если символическое понимание бытия будет обеспечено одинаковым вниманием к каждому из элементов этого бытия и если при этом истина не будет утеряна в догматических «предрассудках». При этом символизм, конечно, не застрахован от сползания к оккультизму, который весьма часто сопровождает эзотерические исследования и здешнего, и нездешнего миров. Находясь явно в русле этой традиции, художники-символисты в своем творчестве словно исследовали различные слои символа, как бы выполняя задачу, сформулированную еще Спинозой: «Вы говорите, что вы выбрали идею, потому что она правильна. Так знайте, что вы считаете ее правильной именно потому, что ее выбрали вы».

Выводы. Подводя итоги, стоит отметить, что, во-первых, особенности культурно-исторического фона Франции конца XIX – начала XX в. вызвали в кругах творческой интеллигенции отход от позитивистского взгляда на мироздание и обостренный интерес к философии интуитивизма, теософии и эзотерике. Именно по этой причине сложная система художественных образов французского символизма конца XIX – начала XX в. являла собой структурированную синтетическую субстанцию искусственно притянутых друг к другу фрагментов древних гностических учений, розенкрейцеровской натурфилософии, мистических теорий Сведенборга и Сен-Мартена и новомодной философии европейского интуитивизма А. Бергсона, Ф. Ницше и Э. Кассирера. Во-вторых, тщательное изучение некоторых аспектов древних гностических учений о символе как мосте в инобытие наглядно демонстрирует наличие их связи с позднейшими эзотерическими концепциями европейских интеллектуалов конца XIX – начала XX в., особенно в сфере искусства. Художественно-образная система символистов, по сути, являла собой испуганный взгляд творческой личности на позднеантичную

гностическую теологию, космологию и антропологию, который характеризуется искусственно возбужденной нервозностью чувственно-интеллектуального бытия европейской интеллигенции накануне великих войн и социальных потрясений наступающего XX столетия. Выступая в качестве некоего «нравственного маяка», объект искусства во все времена выполнял и выполняет функцию художественно-эстетического отражения духовного состояния своей эпохи. Именно в таком смысле объект французского символического живописного искусства воплощал современную ему философско-художественную цель ухода от суровой реальности в мир грез. Целостный подход к философии и эстетике французских символистов открывает возможность системного изучения этого уникального явления европейской культуры конца XIX – начала XX в. Предложенный автором способ систематизации и методология могут быть с успехом использованы в других областях научных исследований, а также при разработке лекций и спецкурсов.

Список источников

1. Бутми Н. А. Каббала, ереси и тайные общества. СПб., 1914. 283 с.
2. Варакин А. С. Розенкрейцеры - рыцари Розы и Креста. М.: Вече, 2007. 416 с.
3. Дарол А. Тайные общества / пер. с фр. А. Щедрова. М.: КРОН-ПРЕСС, 1998. 304 с.
4. Зелинский Ф. Ф. Соперники христианства. М.: Школа-Пресс, 1996. 416 с.
5. Зубко Г. В. Миф: взгляд на мироздание. М.: Университетская книга, 2008. 360 с.
6. Культура Византии (вторая половина VII - XII в.) / Институт всеобщей истории АН СССР; отв. ред. З. В. Удальцова, Г. Г. Литаврин. М.: Наука, 1989. 678 с.
7. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: в 2-х кн. М.: Искусство, 1992. Кн. 1. 656 с.
8. Натаф А. Мэтры оккультизма. СПб.: Академический Проект, 2002. 344 с.
9. Самодурова З. Г. Естественнонаучные знания // Культура Византии (вторая половина VII - XII в.) / Институт всеобщей истории АН СССР; отв. ред. З. В. Удальцова, Г. Г. Литаврин. М.: Наука, 1989. С. 296-335.
10. Турчин В. С. Символизм и теософия // Символизм как художественное направление: взгляд из XXI века: сб. ст. / отв. ред. Н. А. Хренова, И. Е. Светлова. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. С. 30-46.
11. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: в 2-х т. М.: Мысль, 1989. Т. 2. 636 с.
12. Bouche-Leclercq A. Histoire de Divination dans l'Antiquite: 4 vols. P.: Ernest Leroux, Editeur, 1879-1882. 1109 p.

Информация об авторах | Author information



Орлов Игорь Иванович¹, д. иск., проф.

¹ Липецкий государственный технический университет



Orlov Igor Ivanovich¹, Dr

¹ Lipetsk State Technical University

¹ igorlov64@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 05.10.2020; опубликовано (published): 30.11.2020.

Ключевые слова (keywords): символ; образ; гностицизм; розенкрейцеры; французские символисты; symbol; image; Gnosticism; Rosicrucians; French symbolists.