

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Институт философии

ФЕДОРОВА Кристина Александровна

Выпускная квалификационная работа

Философско-эстетические особенности средневековых символов и их влияние на культуру Серебряного века

Уровень образования: магистратура

Направление подготовки: *51.04.01. Культурология*

Основная образовательная программа *ВМ.5807.* «Культура и искусство современной Европы: Россия, Италия, Венгрия»*

Научный руководитель:

доцент кафедры культурологии,
философии культуры и эстетики,

к. соц. н.

Хмырова-Пруель Ирина Борисовна

Рецензент:

профессор кафедры теоретической
и исторической поэтики,

Федеральное государственное бюджетное

образовательное учреждение высшего образования

«Российский государственный гуманитарный университет»,

д-р филол. н.

Дарвин Михаил Николаевич

Санкт-Петербург

2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЕВРОПЕЙСКИХ СИМВОЛОВ И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА	15
1.1. Понятие и предмет красоты в эстетике европейского Средневековья	15
1.2. Ценностные символы в системе средневековых эстетических представлений.....	25
1.3. Использование средневековых символов в культурном пространстве Европы XVIII – XX веков.....	37
ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ	48
ГЛАВА 2. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ОБРАЗОВ В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ И ЦЕННОСТЕЙ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА И ЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ	50
2.1. Типологическое сходство культур Серебряного века и европейского Средневековья	50
2.2. Влияние средневековых символов на культуру Серебряного века: переосмысление жизни и искусства через феномен Красоты и Прекрасного	62
2.3. «Петербург» Андрея Белого и «Огненный ангел» Валерия Брюсова как средоточие идей и место памяти русского символизма.....	75
ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ	84
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	86
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	89

ПРИЛОЖЕНИЕ А. Красота Безобразного в работах Иеронима Босха .	101
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Аллегорический сюжет «Пляска смерти» в изобразительном искусстве европейского Средневековья	102
ПРИЛОЖЕНИЕ В. Космическая и геометрическая пропорциональность в готической архитектуре.....	103
ПРИЛОЖЕНИЕ Г. Цвет в средневековой живописи.....	104
ПРИЛОЖЕНИЕ Д. Первый Рыцарский подвиг	105
ПРИЛОЖЕНИЕ Е. Символика рыцарских орденов.....	106
ПРИЛОЖЕНИЕ Ж. Рыцарский турнир в средневековой культуре.....	107
ПРИЛОЖЕНИЕ И. Мотивы Рыцаря и Прекрасной Дамы в миниатюрах «Манесского кодекса»	108
ПРИЛОЖЕНИЕ К. Средневековые мотивы в живописи прерафаэлитов	109
ПРИЛОЖЕНИЕ Л. Усадьба «Абрамцево»	110
ПРИЛОЖЕНИЕ М. Образы Дамы в русской живописи конца XIX века	111
ПРИЛОЖЕНИЕ Н. Идеи совершенной Красоты в работах Михаила Александровича Врубеля	112
ПРИЛОЖЕНИЕ П. Особняк Зинаиды Морозовой	114

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Данное исследование актуально для современного мира в первую очередь тем, что сегодня человеческая жизнь совпадает со сложным периодом сверхбыстрого развития общества, во времена которого происходит смена эпистемы. Процессы глобализации, не достигшие полного слияния и унификации культуры, меняются на течения противоположной направленности. Осознается, что культура всегда постигается во времени, и для того, чтобы понять будущее, возникает потребность обращения к локальному прошлому (что ранее делали символисты), к местам памяти с целью переосмысления и познания своей истории, культуры и языка. При этом особую популярность вновь приобретают идеи цикличности, которые выносили в культурное поле и представители Серебряного века.

Аналогично современности, Серебряный век являлся непростым периодом, потребовавшим обновления искусства. И в качестве его важного компонента выступил феномен русского символизма. У общества, как ранее в период европейского Средневековья, возникает потребность в красоте, через которую оно стремится познать взаимосвязь материального и божественного и найти решение волнующих вопросов. Во многом Серебряный век перекликается со Средневековьем, он также представляет собой пограничное время, стык двух эпох, неизменное нахождение «между». Порой сами символисты называли себя декадентами, намеренно подчеркивая, что за упадком культуры кроется новое и важное основание. Подобным образом средневековая культура, согласно Умберто Эко, обладала чувством нового, но стремилась его скрыть «за завесой повторений».¹ И именно из этих «Темных веков» символисты заимствуют многие образы, через которые стараются переосмыслить кризис культуры и «привести народ к Красоте».

¹ Эко, Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике / Умберто Эко; пер. с ит. А. Шурбелева. – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2019. – С. 15.

Необходимо отметить, что данная работа и практическая ее часть не посвящена исключительно культуре Серебряного века, но в равной степени ориентирована на осмысление средневековой европейской культуры. Соответственно, актуальность исследования одновременно заключается в необходимости составить корректное мнение и об уникальности культуры европейского Средневековья, и о вкладе русских символистов в мировую культуру, тем самым расширив горизонты научного представления. Помимо прочего, научная работа актуальна для анализа современной культурной ситуации, вопросов сохранения культурного наследия. Следует адекватно оценить смысловые уровни символов, понять, как они функционируют и влияют на формирование культурной среды, для чего необходимо определить генезис символических пространств. Также ввиду непростой ситуации в современной культуре видится важным попытаться вернуть интерес к тем проблемам и новациям, которые имели место в начале XX века, где, в свою очередь, были заимствованы именно из культурного пространства европейского Средневековья.

Совершенно небольшая научная изученность влияния ценностных символов европейского Средневековья на культуру Серебряного века формирует еще одно актуальное значение работы. Оно вызвано, в частности, неугасаемым интересом к средневековой культуре в разные эпохи у представителей различных идейных направлений и направлений в искусстве. Необходимо обосновать исключительную роль средневековых эстетических представлений и, следовательно, рассмотреть культурный вклад русских символистов непосредственно с позиции историко-культурного осмысления. В связи с этим важно показать, как средневековые представления о Красоте формировали уникальные ценностные символы, какие идеи в них закладывались, и как впоследствии эти символы обрели «вторую жизнь» в культуре и искусстве Серебряного века. Подобное исследование позволит передать полную картину значимого явления и сформировать адекватное представление об эпохе.

Объект исследования – философско-эстетический феномен средневековой символики.

Предмет исследования – влияние средневековых символов на культуру Серебряного века.

Цель работы – определить исключительную роль и значение средневековой символики. На достижение поставленной цели направлены следующие задачи:

- Исследовать феномен Красоты в контексте эстетических представлений европейского Средневековья, и тем самым обозначить фундаментальные идеи средневековой культуры;
- Выявить философско-эстетическую основу средневековых символов и их непосредственную встроенность в систему представлений о Красоте;
- Рассмотреть зарубежный опыт использования средневековых символов, оценив культурное пространство и тем самым раскрыть причины подобной актуальности;
- Доказать типологическое сходство культур европейского Средневековья и Серебряного века, определив, в частности, влияние средневековых символов и представлений о Прекрасном на культуру Серебряного века;
- Провести аналитическое исследование преобладающих идей русского символизма и выяснить его исключительную роль в культуре Серебряного века;
- Продемонстрировать, какие произведения русских символистов в большей степени репрезентируют ключевые идеи периода и формируют панорамное представление рассматриваемого явления.

Степень разработанности темы (историография). Существенный вклад в изучение вопросов средневековой европейской эстетики внесли такие исследователи культуры, как Йохан Хёйзинга, Умберто Эко, Мишель Пастуро, Жак Ле Гофф, Михаил Бахтин и ряд других медиевистов. В

отечественной науке феномен средневекового символизма был рассмотрен Сергеем Аверинцевым, важное значение для определения проблематики исследования также представляют работы Наталии Басовской.

Вопросы эстетики и философии русского символизма были изучены Валентином Асмусом, Львом Озеровым, Львом Кобылинским, известным также под псевдонимом Эллис, и остальными символистами. Эстетику Средневековья и концепты символизма исследовали Алексей Лосев и Эрнст Гомбрих. Проблематика исследования находит свое отражение во многих статьях журналов «Аполлон», «Весы», «Золотое руно», статьях Зары Минц об аспектах творчества Александра Блока, работах Виктора Жирмунского.

Таким образом, допустимо предположить, что исследование встроено в соответствующую традицию. Однако несмотря на имеющееся обилие научных трудов, проблема определения философско-эстетической наполняемости средневековых символов, их исключительной роли в различных культурах и, особенно, генетически-типологического влияния на культуру Серебряного остается малоизученной. К тому же, большинство исследователей, проводя сравнительный анализ эпох, обращали особое внимание именно на процессы, происходящие в русском Средневековье, и обходили стороной вклад, который внесли русские символисты в осмысление культуры европейского Средневековья.

Источниковая база исследования. При написании работы использовались:

- Тексты Ветхого и Нового Заветов, в частности, Песнь песней Соломона, Евангелие от Иоанна и Откровение Иоанна Богослова («Апокалипсис»). Наряду с работами позднеантичных и средневековых мыслителей, такими, как «Комментарий на “Сон Сципиона”» Амвросия Феодосия Макробия и «Путеводитель души к Богу» Святого Бонавентуры, эти тексты позволяют рассмотреть предмет Красоты в эстетике европейского Средневековья, а также адекватно оценить роль данного феномена в культуре рассматриваемого периода;

- Работы зарубежных и отечественных медиевистов: ряд эссе Йохана Хёйзинги, его фундаментальный труд «Осень Средневековья», комментарии Дмитрия Харитоновича, «Символическая история европейского средневековья» Мишеля Пастуро, работы Наталии Басовской, в частности, «Главная война Средневековья. Леопард против лилии» и «Средневековье. Самые известные герои истории». Отдельный пласт исследования составляют труды Умберто Эко, посвященные, помимо прочего, феномену средневековой эстетики – «Искусство и красота в средневековой эстетике», «История Красоты», «История Уродства»;

- В качестве исследовательской базы и иллюстрационного материала использовались картины Иеронима Босха, иллюстрации из «Великолепного часослова герцога Беррийского», средневековые миниатюры, гравюры и фрески, картины прерафаэлитов, в частности, Эдварда Бёрн-Джонса и Данте Россетти, художественные произведения Джауфре Рюделя, Виктора Гюго, Эмили Бронте, Эдгара По, Шарля Бодлера, Мориса Метерлинка, Густава Майринка;

- Источниковой базой для написания второй главы послужили: «История русского символизма» Аврил Пайман, двухтомный труд Андрея Белого «Критика. Эстетика. Теория символизма», работы Николая Бердяева, Зары Минц, Василия Молодякова, Омри Ронена, статьи Валентина Асмуса, Александра Блока, Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Осипа Мандельштама, Дмитрия Мережковского. Отдельно стоит отметить сочинения Владимира Соловьева, необходимые для анализа специфики нового религиозного сознания, например «О причинах упадка средневекового мирозерцания». Также ввиду высокой роли антропософских учений в развитии культуры Серебряного века, требовалось рассмотреть вопрос мистификации, для чего использовались тексты Мэнли Холла;

- Влияние средневековых представлений о Красоте на культуру Серебряного века рассматривалось на примере поэтических произведений Федора Тютчева, Александра Блока, Андрея Белого, Валерия Брюсова,

Константина Бальмонта, воспоминаний современников, например, Зинаиды Гиппиус и Ивана Бунина, письмах Анны Минцловой и Андрея Белого, позволяющих оценить роль Розенкрейцерского сюжета в русском символизме. Особое внимание было уделено романам «Петербург» Андрея Белого, «Огненный ангел» Валерия Брюсова, искусству Михаила Врубеля и архитектурным сооружениям, в частности, усадьбе «Абрамцево» и особняку Зинаиды Морозовой;

- В качестве дополнительных источников использовались статьи Сергея Аверинцева, посвященные символике Средневековья, работы Алексея Лосева и Юрия Лотмана о роли символов в культуре, труд Владимира Проппа «Морфология волшебной сказки», статьи Александра Блискавицкого, Елены Панковой, Андрея Сапелкина, Надежды Царевой.

Методология. Методологической основой научной работы являются философские и литературоведческие работы ведущих исследователей, обозначенные в качестве источниковой базы. В работе применены эмпирические (междисциплинарный анализ, дискриптивный метод), социокультурные (исторический, историко-генетический) методы, а также методы детерминистского анализа (многофакторный анализ и монодетерменизм). Таким образом, методологическую основу работы составляет комплексный подход к изучению обозначенного материала.

Научная новизна. Несмотря на очевидность использования символистами средневековых мотивов, содержательной интерпретации средневековых образов и идей в культуре Серебряного века нет. Данное исследование позволило:

- Обратиться к средневековым текстам, фрескам, миниатюрам, архитектуре для доказательства роли символов в рассматриваемом культурном пространстве, и определения их абсолютной встроенности в систему представлений о красоте;

- На примере картин прерафаэлитов, готической литературы, произведений романтиков и декадентов, учитывая особенности культурного

процесса, продемонстрировать зарубежный опыт использования средневековой символики и доказать, что она выступала не экзотическим материалом, но способом преобразования повседневности;

- Проанализировать возникающие в Серебряном веке ценности, определить диалог между культурами прошлого и рассматриваемого настоящего. Как следствие, установить значимость непосредственно европейской средневековой культуры в формировании и развитии идей русского символизма, выступающего краеугольным камнем культуры Серебряного века;

- Рассмотреть русский символизм не только как художественное направление, но и как масштабную философско-эстетическую составляющую Серебряного века, используя при анализе различные художественные артефакты: литературу, произведения изобразительного искусства, архитектурные сооружения;

- Рассмотреть романы «Петербург» Андрея Белого и «Огненный ангел» Валерия Брюсова с позиции культурного текста, произведения-эпохи и места памяти русского символизма.

Результаты:

- В работе совершен исторический экскурс в культуру и эстетику европейского Средневековья, исследованы понятие Красоты и предмет искусства;

- Средневековые символы рассмотрены с иного ракурса: изучено их философско-эстетическое содержание, явившееся ответом на культурный вызов эпохи;

- Выявлены основные образы и сюжеты, репрезентирующие идеи европейского Средневековья, впоследствии возродившиеся в родственных культурах. Проанализированы причины обращения к средневековой символике;

- Произведено сопоставление культур европейского Средневековья и Серебряного века с целью подтверждения их типологического сходства;
- Определены основные источники эстетической рефлексии русского символизма, преобладающие идеи, веяния и мысли, рассмотрены основания их возникновения;
- По результатам исследования была доказана исключительная роль средневековых символов и их влияние на культуру Серебряного века с точки зрения философско-эстетических особенностей.

Положения, выносимые на защиту:

- Феномен Красоты в европейском Средневековье формируется из желания лучшей жизни и составляет общий фон всей эпохи. Представления о Красоте основываются на идеях гармонии, пропорциональности, благости и Божественности;
- Символическое для человека Средневековья абсолютно реально, оно образует субстанциальный культурный климат. Средневековые символы – ценностные, они произрастают из представлений о Красоте и несут в себе философско-эстетические идеи эпохи;
- В последующие эпохи на контрасте между внутренним и внешним состоянием общества систематически происходит возврат к средневековым образам и идеям. Прерафаэлиты, романтики, декаденты используют в своем творчестве символы европейского Средневековья, через которые пытаются переосмыслить обозначившийся культурный кризис;
- Период Серебряного века находит типологическое сходство с периодом европейского Средневековья. Он облекается в невероятно сильную взаимосвязь между историей и языком, при которой, однако, возрастает недоверие к слову, а мысль находит свое выражение исключительно через символ. Первозданным духом Серебряного века становится русский символизм;

- Европейское Средневековье воспринимается символистами не просто как источник интересного опыта, но как непосредственный культурный предшественник. Из этой эпохи символисты заимствуют многие идеи и образы, посредством которых диагностируют кризисное состояние современной им культуры и стремятся создать возвышенный строй жизни;
- Признается исключительная роль Красоты, именно и только через нее можно привести человечество к лучшей жизни. Представления символистов о красоте коррелируются со средневековыми представлениями и отражают триединство Красота-Истина-Благо.

Теоретическая значимость научной работы заключается в расширении теоретических представлений о значении средневековых европейских символов в развитии культуры. Теоретическое осмысление символов в эволюции культуры, в частности, отечественной, позволило также сделать вывод о том, что Россия в начале XX века двигалась в русле европейских тенденций, обращаясь к опыту всей Европы, особенно к Средневековью (даже в большей степени, чем к Античности). Предполагается использование составляющих работы в качестве источника для дальнейших исследований.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее материалы и выводы, полученные в результате эмпирических исследований, могут найти применение при разработке учебных курсов по направлениям «культурология», «философия», «русская литература», «искусствоведение». Кроме этого, возможно изменение соответствующих программ в системе школьного образования. Также положения научной работы могут быть использованы в сфере туризма, при разработке тематических экскурсий, в театральных постановках, кинопроизводстве, исторических реконструкциях, для продвижения культурного потенциала региона и сохранения культурного наследия.

Таким образом, проведенное исследование может внести весомый вклад в развитие культурологии и систему научного знания.

Апробация работы. Положения научной работы были использованы:

- В докладе ««Петербург» Андрея Белого как многозначное место памяти русского символизма», представленном на Второй международной конференции «Современная культура и коммуникации» в секции «Биографические ландшафты и места памяти». По итогам выступления на конференции также была опубликована полная статья в электронном сборнике материалов МСС-2020 с индексацией в РИНЦ, выходные данные: СПб.: АНО ДПО «Институт Мира и исследования конфликтов», 2020. – 240 с.;

- В докладе «Этическая мысль русского символизма», представленном на XII Международной научной конференции «Теоретическая и прикладная этика: традиции и перспективы – 2020: Философия. Этика. Практика» в секции молодых ученых. Тезисы одноименной статьи были опубликованы в соответствующем сборнике по результатам конференции с индексацией в РИНЦ, выходные данные: СПб.: ООО «Сборка», 2020. – 120 с.

- При составлении учебной программы дисциплины «Культура и эстетика европейского Средневековья»;

- В лекции «Философско-эстетические особенности средневековых символов», прочитанной 13.04.20 в рамках курса «Культурология» студентам-бакалаврам 1-го года обучения, Экономического факультета (поточная лекция).

Структура и объем диссертации. Структура диссертации представляет собой законченное, логически оформленное исследование и состоит из введения, двух глав по три параграфа, выводов по главам, заключения, списка литературы из 100 наименований. Также работа содержит значительный объем иллюстративного материала, дискурсивно распределенного на 13 приложений.

В первой главе «Феномен средневековых европейских символов и его роль в формировании культурного пространства» последовательно рассматриваются представления о Красоте в средневековой эстетике, ее роль в культуре изучаемого периода; анализируются ценностные символы

европейского Средневековья, их смысловое содержание и встроенность в систему эстетических представлений; исследуются причины и характер дальнейшего использования обозначенных символов на примерах картин прерафаэлитов, готической, романтической, декадентской и модернистской зарубежной литературы.

Вторая глава «Репрезентация средневековых образов в культуре Серебряного века: преемственность эстетических идей и ценностей русского символизма и европейского Средневековья» посвящена комплексному анализу культуры Серебряного века с целью подтвердить ее типологическое сходство с культурой европейского Средневековья; в главе исследуется феномен Красоты и его значение в рассматриваемой культуре на примерах поэзии и прозы символистов, архитектурных сооружений, картин, писем и воспоминаний; доказывается исключительная роль русского символизма, как художественного и идейного направления, в том числе, с точки зрения места памяти.

Объем диссертации составляет 100 страниц машинописного текста (без приложений).

ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЕВРОПЕЙСКИХ СИМВОЛОВ И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

1.1. Понятие и предмет красоты в эстетике европейского Средневековья

Попытки определить, что представляет собой красота и постичь ее сущность предпринимались с самых ранних этапов развития общества. Анализ собственных чувств вместе с отвлеченным изучением чувственного восприятия предметов позволил сформировать категориальный аппарат, посредством которого можно рассматривать некий предмет на соответствие обозначенным эстетическим категориям, выявлять первоначальную, оригинальную форму и опосредованное цитирование. Очевидно, что в различных культурах преобладали различные представления о красоте, отличались, порой диаметрально, взгляды на ее природу и само наполнение категорий (прекрасное/безобразное, возвышенное/низменное и так далее). Более того, многие философы, культурологи и искусствоведы, исследующие эстетические проблемы, дают свое определение красоте, отмечая именно те составляющие, которые на их взгляд наиболее существенны для обозначения рассматриваемой категории. Так, итальянский философ Умберто Эко (1932 – 2016), говоря о красоте, утверждает важную роль отстраненности субъекта от объекта, даже в большей степени психологическую, чем физическую. Подобная отстраненность позволяет напрямую говорить о Красоте, вне зависимости от обладания ею.² Здесь сразу следует обозначить, что иногда термины, на которых строится данная работа, будут написаны с большой буквы: Красота, Прекрасное, Безобразное и так далее. В таком случае делается акцент на то, что термин обозначает не абстрактное понятие, но конкретное представление в определенной системе.

² История Красоты / под редакцией Умберто Эко; перевод с итал. А. А. Сабашниковой. – М.: Слово / Slovo, 2019. – С. 9.

Таким образом, для того, чтобы сформировать адекватное представление о предмете красоты в конкретной культуре, в данном случае в европейском Средневековье, а также об эстетических представлениях средневекового человека, необходимо понимать ключевые особенности рассматриваемого периода с точки зрения исторической и культурной конструкции. Европейское Средневековье – уникальный масштабный период, протянувшийся более, чем на тысячу лет, и совершенно неприемлемо поверхностное понимание этой эпохи исключительно как звена между Античностью и Ренессансом, заполняющего хронологический пробел. Использование в массовой культуре термина Франческо Петрарки (1304 – 1374) «Темные века» также поспособствовало формированию неполного и зачастую ложного представления о времени. В глазах обывателей Средние века предстают едва ли не синонимом мрачности, варварских законов, царящей повсюду грязи и перманентного состояния усталой неизбежности. При этом средневековая культура совершенно не рассматривается, либо же воспринимается как негативное цитирование культуры Античности. Наиболее грубым представляется соотнесение термина «Темные века» с отсутствием красок в окружающем мире, в то время как цвет не просто присутствовал в жизни средневекового человека, но и составлял важнейшую часть символической культуры данного периода.

Очевидно, мы не можем отрицать характерные черты европейского Средневековья, в обобщенном виде предстающие в негативном свете (хотя подобные «обвинения» все же носят своеобразный оттенок наивности): постоянные междоусобицы, частый произвол власти, ярко выраженное социальное неравенство и прочее. Но именно желание «лучшей жизни» обнажает в человеке Средневековья уникальную потребность в Красоте. Перед человеком в эту эпоху открывается широкий спектр эстетических интересов, где гармонично соединяется красота бытовая, умозрительная и мистическая, в Абсолюте своем Божественная. Эта самая гармоничность, следование одного из другого является важнейшей составляющей

средневековых представлений о Красоте. Исследуя эстетическое мировосприятие Средневековья, Умберто Эко, опираясь на труды нидерландского философа Йохана Хейзинги (1872 – 1945), отмечает, что в эту эпоху «религия красоты не отделялась от религии жизни или от религии как таковой».³ То есть упомянутая уникальность представлений о красоте, господствующих в европейском Средневековье, заключалась в абсолютной непротиворечивости Мирского и Вселенского: средневековый человек одинаково самозабвенно мог наслаждаться как созерцанием обыденных вещей, так и рефлексией над более высоким. При этом в его сознании отсутствовала какая-либо автономность эстетического начала: несмотря на разную природу предметов, они рассматривались исключительно во взаимосвязи, так как красота в любом своем проявлении – категория, идущая от Бога, и наслаждаясь ею, человек стремился в познании к Богу.

Красота в представлении человека средневековья находила теснейшее сходство с благостью. Считалось, что человек прекрасен внешне настолько, насколько он прекрасен внутренне, и наоборот. Здесь возникает еще один важный аспект, необходимый для анализа средневековых представлений о Красоте – эстетика пропорций. Эстетика пропорций и представляла собой ту самую благость, сочетание пропорций не только внешних, но и внутренних, иными словами, определенную тождественность физической красоты и добродетели. Именно такая Красота воспевалась в культуре европейского Средневековья, а впоследствии еще и романтизировалась: Прекрасная Дама обязательно должна быть милосердна, а ее сильный Рыцарь доблестен. Несоответствие же обозначенных пропорций представляло собой порок, нарушающий столь важную для средневекового человека гармонию, а значит очерняющий Божественное. При этом порой отмечалось явное противопоставление внутренней и внешней красоты, так, например утверждалась особая связь юродивых с Богом, а мученики и их изувеченные

³ Эко, Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике / Умберто Эко; пер. с ит. А. Шурбелева. – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2019. – С. 35.

тела считались Прекрасными. Подобную парадоксальность средневековых взглядов отмечает и Сергей Сергеевич Аверинцев (1937 – 2004) в своей работе «Символика раннего средневековья», акцентируя особое внимание на двойственном отношении в ту эпоху к природе государства и власти. Однако важно отметить, что подобная полярность взглядов не характеризует противоречие: средневековая культура зиждилась на символическом, а потому допускала многообразие трактовок, но требовала при этом умение правильно трактовать.

В связи с этим нельзя не обращать внимание на красоту «безобразного». Как было сказано ранее, важнейшей чертой средневековых представлений о Красоте была гармония, и очевидно, что проявления ущербности и уродства представляли собой нарушения пропорциональности, вносящие дисгармонию в божественную красоту мира. Присутствовала даже идея Красоты как полезности, заключающаяся в том, что вещь, несоответствующая своему назначению, будет считаться безобразной, даже если она физически прекрасна. Тем интереснее предстает феномен Красоты Безобразного, характерный для средневековой эстетики. И его совершенно нельзя трактовать лишь как заинтересованность человека диковинным. С одной стороны, здесь можно прибегнуть к позднему определению Иммануила Канта (1724 – 1804): «Красота в природе – это прекрасная вещь, красота в искусстве – прекрасное представление о вещи».⁴ В таком случае Красота Безобразного будет трактоваться как совершенная передача чудовищных черт, а предметом эстетики будет являться не изображенное, но изображение. «Ад бывает не только этическим и религиозным, но и эстетическим»⁵, что иллюстрируют многочисленные символистские работы Иеронима Босха (1450 – 1516) (Приложение А, рисунки А.1 – А.2). Однако только этим не объясняется любовь средневекового человека к изображениям чудовищ, популярность и

⁴ Кант, Иммануил. Критика способности суждения / Иммануил Кант; [перевод с немецкого М. Левиной]. – Москва: Издательство АСТ, 2020. – С. 198.

⁵ Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / Ин-т проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. – К.: Феникс, 2010. – С. 37.

многообразии бестиариев (в том числе морализаторских), распространенные изваяния горгулий и химер в церковной архитектуре. Ответ же кроется в том, что согласно средневековым представлениям, химеры и другие чудовища находятся в мировой гармонии с прекрасным, и из-за «существования» подобного безобразного становится ярче благо. Именно в эту эпоху начинают распространяться изображения монструозных созданий в геральдике, государственной символике, разнообразных знаках отличия. Более того, чудовища настолько тесно вплетаются в идею гармонии, что для соблюдения эстетических требований – пропорциональности – им добавляется еще одна голова или хвост, а порой и целые части тела других существ.

Говоря о Красоте Безобразного, необходимо затронуть и эстетику смерти. В культуре европейского Средневековья воспевалась весна и молодость, при этом ностальгически подчеркивалась их скоротечность. Молодость, как ярчайшее проявление жизни, считалась Прекрасным. Но, как было сказано выше, Прекрасными считались также тела мучеников и сам факт их мученической смерти. И если в данном случае причиной восхищения, не погружаясь в культуру, и с очевидной натяжкой, можно назвать религиозность общества, то при других обстоятельствах данный аргумент совершенно несостоятелен. Предметом эстетики в европейском Средневековье являлась не только смерть мучеников, но и любая другая, соответствующая представлениям Прекрасного – гибель храброго рыцаря, юной девушки, благородной королевы – словом всех тех, кто нес на себе отпечаток Прекрасного. В этом проявляется присущая средневековой культуре «родственность» молодости и смерти, иными словами «средневековье выкупает у смерти эстетическую ценность».⁶ Некоторым сюжетам был к тому же присущ морализаторский характер, ярким примером здесь может являться «Пляска смерти» (Приложение Б, рисунки Б.1 – Б.2), аллегорически изобличающая бренность бытия и равенство всех перед смертью.

⁶ Эко, Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике / Умберто Эко; пер. с ит. А. Шурбелева. – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2019. – С. 29.

Так как была затронута тема религиозности средневековой культуры, важно отметить ведшиеся споры о том, не мешает ли красота постигать Божественное. Картузианцы и цистерцианцы выражали недовольство по поводу богатого убранства храмов, а ригористы и вовсе утверждали, что подобная роскошь противоречит идеям христианства, мешает постигать Божественное и отвлекает от молитвы. При этом полемисты не отрицали эстетической наполненности предметов своих нападок, объективно понимая, что они *красивы*. Но на их взгляд созерцать прекрасное было намного проще, чем любить Бога, и человек специально прибегал к первому, ввиду малодушия и недостаточной обращенности к вере, тем самым подменяя понятия. Противоположная же точка зрения демонстрировала безусловную важность красоты в жизни средневекового человека. Утверждалось, что если предмет вызывает восхищение, то любуясь им, человек постигает Бога и выражает свою любовь к нему, так как мера, число и вес, все то, на чем останавливается человеческий взгляд, – космологические категории, составляющие Красоту, а Красота простирается от Бога.⁷

Чтобы выяснить причины влияния космогонии на средневековую эстетику и оценить его, обратимся к натурфилософии, пытавшейся установить закономерности природных явлений и увязать их с космологическими вопросами. Наиболее важны для понимания средневекового мировоззрения труды Амвросия Феодосия Макробия (ок. 370 – 430), в частности, «Комментарии на «Сон Сципиона»», а также Халкидия (ок. IV – V в. н.э.), в особенности перевод диалога Платона (427 – 347 до н.э.). Интерпретируя сон Сципиона, Макробий, оперируя терминологией Платона, прибегает к рассуждениям о гармонии космоса, числах и их «магической» взаимосвязи с устройством вселенной, пропорциональности, запредельном первоначале и космических иерархиях. Халкидий в своем переводе подчеркивает идею

⁷ Августин Иппонийский Блаженный. Толкование на Книгу Премудрости Соломона. 11 глава 21 стих / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://ekzeget.ru/bible/kniga-premudrosti-solomona/glava-11/stih-21/> (дата обращения: 04.04.2021).

Платона о красоте мира как образе идеальной красоты. Две эти работы оказали существенное влияние на формирование мышления средневекового человека. Под их воздействием в представлении человека средневековья Вселенная стала исконной красотой, микро- и макрокосм оказались связаны воедино, а место человека находилось внутри каждого из них.

Становится совершенно очевидно, что часть идей, повлиявших на формирование эстетических представлений Средневековья и получивших широкое распространение в эту эпоху, произросла из Античности и греческой мысли. Так, например, мистико-символическая идея пропорций была подчерпнута, в частности, у пифагорейцев, а основы эстетики находят генеалогическое сходство с положениями «Канона» Поликлета (ок. V в. до н.э.), которые в пересказе Галена (129 (131) – 200 (217)) формируют концепт соразмерности. Однако, несмотря на античные корни многих положений, нельзя сказать, что культура европейского Средневековья паразитирует на трудах греческих и римских философов. Подчерпнутые идеи видоизменялись и дополнялись под воздействием целого ряда внутренних и внешних факторов, и средневековая культура действительно сформировала Новое (пусть порой и пыталась передать это Новое как череду повторений). Любопытно представляется средневековая ментальность через переосмысление сочинений Аниция Бозэция (ок. 480 – 524). Так, космос хоть и понимается в традиции эстетико-математических представлений о мире, но эти представления претерпели существенные изменения, и в них в равных частях соединились определение классическое, то есть восприятие космоса как «цельного, гармонического и непрерывного сродства»⁸, но обязательно поддерживаемое Божественным началом. Подобное осмысление космологических категорий демонстрирует основную составляющую средневековых представлений о Красоте – идею пропорциональности и

⁸ Эко, Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике / Умберто Эко; пер. с ит. А. Шурбелева. – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2019. – С. 72.

гармонии. «Ведь все наслаждение заключается в пропорциональности».⁹ И далее: «Так как все сотворенное красиво и неким образом вызывает наслаждение, а красота и наслаждение не могут существовать без пропорции, пропорция же в первую очередь заключается в числах, то с необходимостью следует, что все исполнено числами, а через это число является главным образцом в душе Творца...».¹⁰ Число становится не просто знаком, но выражением пропорциональности, означающим, содержащим в себе начала и гармонии, и мистики. Триединство Бога (Отец, Сын и Святой Дух), Триада космических иерархий (Единое, Мировой ум, Мировая душа), многочисленная символика образов: во всем прослеживается разная смысловая наполняемость числа. Тесная взаимосвязь нумеры, космоса, гармонии и пропорциональности находит воплощение в музыкальной красоте и поэзии европейского средневековья. Но самым интересным феноменом здесь является готическая архитектура.

Готическая архитектура зарождается во Франции в период Высокого Средневековья, а впоследствии распространяется по всей Западной Европе. В ее основе лежит мысль о космической и геометрической пропорциональности: число восходит к пространству (Приложение В, рисунок В.1). Одновременно с этим возникает уникальная изобразительная техника – готический витраж. Однако, чтобы показать, в чем заключается важность витражей для понимания средневековых представлений о красоте, необходимо обозначить, какую роль в эстетике этой эпохи играли цвет и свет.

В культуре европейского средневековья цвет выступал символом (подробнее их символическая роль будет рассмотрена во втором параграфе первой главы, здесь же обозначим лишь ключевые особенности), равно как и свет. Одежда знатных господ была исполнена в ярких цветах, как и предметы изобразительного искусства, при этом они создавались не из полутонов и

⁹ Бонавентура Святой. Путеводитель души к Богу / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/bonaventura/bonaventura_t3.htm (дата обращения: 04.04.2021).

¹⁰ Там же.

оттенков, но из гармоничного соотношения основных цветов, в том числе и противоположных (Приложение Г, рисунки Г.1 – Г.2). Интересно, что при таком подходе передачи цвета отсутствовала неприглядная глазу «пёстрость», причина тому – сочетание пропорциональности цвета и света. Свет средневековым человеком воспринимался как благо, непосредственно исходящее от Бога, цвета же были дуальны в своем значении, и один и тот же цвет мог быть понят средоточием как положительных свойств, так и отрицательных. Тем не менее, для европейского средневековья было характерно прямое восприятие цветов, бытовое и непосредственное, что отличалось от восприятия формы. В первую очередь происходило наслаждение цветом, и только затем человек начинал обращать внимание на мистические отсылки, стараясь уловить значение символов в контексте. Человек испытывал ярчайшие эмоции от созерцания соединений цвета и формы, особенно от сочетания простого цвета и света, что как раз стало возможным после появления уникальных готических витражей в средневековых соборах. Геометрично выверенное комбинирование архитектурных особенностей и преломления света создало прекрасную модель культуры и искусства, основывающуюся на характерных эстетических представлениях (Приложение В, рисунок В.2).

Таким образом, обобщая средневековые идеи Красоты, можно прибегнуть к положению, выдвинутому Фомой Аквинским (1225 – 1274), согласно которому Красота произрастала из трех составляющих: пропорциональности, целостности и света. Представлениям о пропорциональности и целостности в данной работе уже было уделено достаточное внимание. Что же касается света, то, согласно епископу Александру Линкольскому (1123 – 1148), «Свет прекрасен сам по себе, “потому что его природа проста и вбирает в себя все”. Поэтому он в высшей степени един и соразмерен себе самому, будучи себе соразмерным, красота же

есть согласие пропорций».¹¹ Идея же Света как Бога (определенная простота, из которой все проистекает, но не синонимичная примитивности, а первооснова мироздания) проявления Божественного, восходит к древнеегипетской традиции. И это не единственный концепт, заимствованный европейским Средневековьем из культуры Древнего Египта. Например, идеальной формой в рассматриваемую эпоху считался круг, так как он не имеет углов и замкнут на себе самом – вспомним Уроборос из Египта, символизирующий космос, цикличность и вечность. Развивая также идеи пифагорейской космологии, представители средневековья соотносят природу геометрических фигур, чисел и частей человеческого тела. Так, число пять начинает отождествляться с кругом и с пентадой в человеке.

Подводя итог, отметим, что феномен Красоты занимал ключевую позицию в культуре и искусстве европейского Средневековья, а представления средневекового человека о Красоте базировались на гармоничном соединении цвета, света, блага, цельности, внутренней и внешней пропорциональности.

¹¹ Эко, Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике / Умберто Эко; пер. с ит. А. Шурбелева. – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2019. – С. 98 – 99.

1.2. Ценностные символы в системе средневековых эстетических представлений

В первом параграфе, совершив исторический экскурс в культуру европейского Средневековья, было определено, что подразумевал средневековый человек, говоря о Красоте, что являлось предметом красоты в его эстетических представлениях и на каких эстетических категориях этот предмет базировался. Подобные наблюдения крайне важны, если в дальнейшем в работе будут анализироваться ценностные символы Средневековья, потому что, во-первых, средневековые символы были полностью встроены в систему представлений о Красоте, а во-вторых, категориальная наполняемость большей части основных символов обнаруживала сходство с калокагатией, то есть посредством своего образа выражала нравственную красоту.

Здесь следует обозначить, что будет пониматься под символом в данной научной работе. Прибегнем к определению Алексея Фёдоровича Лосева (1893 – 1988): «Символ есть субстанциальное тождество идеи и вещи, сущности и явления»¹², при этом символу присущ и образ, и смысл. То есть в культуре символическое – единый организм, части которого взаимосвязаны между собой. Условно символы можно разделить на две группы: основные и побочные. Основные символы в своем базовом виде напрямую отождествляются с крупнейшей идеей, побочные же, имея свое содержание, являются ризомой (например, в символике Рыцаря мог присутствовать Рыцарский Меч, который являлся уже отдельным символом, но при этом вносящим новую идею в первообраз). Природа символического обширна, а в Средневековье она была полноценной формой жизни, поэтому совершенно невозможно в одной работе проанализировать даже самую малую часть имеющихся символов. Тем не менее поставим сейчас задачу рассмотреть

¹² Лосев, Алексей Фёдорович. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – С. 35.

основные ценностные символы, которые являются корневой системой культуры европейского Средневековья. Побочные же символы будут затронуты лишь в той степени, в какой это окажется необходимым для анализа основного символа и образов, с ним связанных. Итак, обозначим основные символы и идеи, о которых пойдет речь: Рыцарь, Рыцарский орден, Рыцарский турнир, Прекрасная Дама, Любовь, Грааль.

Важно отметить, что для Средневековья (и ранее – для Античности) было характерно отсутствие различия между символизмом и аллегорией. Обоснованное и объективное разведение этих понятий произошло лишь в эпоху Иоганна Вольфганга фон Гёте (1749 – 1832). Это, однако, не означает, что в средневековой культуре господствовало нечто одно, неполноценное и вбирающее в себя черты другого. Напротив, символизм и аллегоризм были *синонимичны*. Жизнь средневекового человека была настолько наполнена символами и аллегориями, что, к примеру, образ единорога предстал настолько же реальным, насколько таковым предстал образ солнца: оба они выражали действительность. Иными словами, символ не отделялся от реальной жизни. «Средневековье твердо верит, что любая вещь во вселенной наделена сверхъестественным смыслом и что мир подобен книге, написанной рукой Бога».¹³

Что же есть общее у средневековых символов, кроме того, что они несут в себе идею Красоты? В основе многих средневековых символов лежит феномен *верности*, такие символы по совместительству являются еще и христианскими. Верность в данном случае обнаруживает типологическое сходство с верой и в морально-этическом плане объединяет под собой и верность, как искренность, и верность, как убежденность: верность рыцаря своему лорду и даме своего сердца, слову, Богу; верность дамы Богу и своим чувствам; верность гербу (и вновь – знаковости), долгу, решению и так далее.

¹³ История Красоты / под редакцией Умберто Эко; перевод с итал. А. А. Сабашниковой. – М.: Слово / Slovo, 2019. – С. 121.

Вспомним здесь Сергея Аверинцева: «Христианская религия как религия верности тоже повышено «семиотична» (если угодно, «геральдична»».¹⁴

Еще одно важное сходство средневековых символов заключается в том, что они очень часто двойственны по своему значению. Например, змея может выступать как символом мудрости, так и символом Дьявола. Соответственно, разная семантическая нагрузка формирует и поливалентное отношение к символу. Таким образом, возникают серьезные требования к трактованию, которые должны учитывать природу знака и окружающий его фон: средневековый символ никогда не функционирует вне контекста.

Итак, теперь перейдем непосредственно к ценностным символам и анализу их философско-эстетических особенностей. Первым символом (отметим, что подобное упорядочение мы провели не по признаку уменьшения значимости символов в культуре, но лишь по смысловой хронологии), который хотелось бы рассмотреть в данной научной работе, является рыцарь. Рыцарь – один из ярчайших образов, важных для понимания и культурных, и исторических особенностей эпохи. Исторически рыцари представляли целое сословие и никогда не выступали в качестве простого воина. От последнего их отличали две крупные смысловые особенности, произрастающие из отмеченных ранее представлений о Красоте: материальная и духовная составляющая. Материальный аспект заключал в себе определенную престижность: рыцарство представляло собой почетный дворянский титул, и быть рыцарем было дорого. Полный рыцарский доспех в эпоху Позднего Средневековья по своей стоимости был эквивалентен стаду крупных быков. А помимо доспеха рыцарю минимально требовался боевой конь и качественный меч, не говоря о других многочисленных важных деталях. Таким образом, представления о рыцаре как о бедном страннике – результат романтизации символа. Здесь, конечно, стоит отметить, что первоначально и локально бедность действительно выступала одним из рыцарских обетов, однако

¹⁴ Аверинцев С. Символика раннего средневековья (к постановке вопроса) // Семиотика и художественное творчество: сб. статей / Отв. ред. Ю. Я. Барабаш. – М.: Наука, 1977. – С. 325.

определение бедности в этом случае подразумевает под собой регулируемую аскетичность, то есть это не неспособность удовлетворить минимальные потребности, но осознанный отказ от излишеств и роскоши.

Духовный аспект заключался в символической наполняемости рыцарского образа жизни: многочисленные обеты, стремление к подвигу и любви, репрезентация чести и доблести и так далее. Высочайшее личное совершенство рыцаря отражало представление средневекового человека о Красоте, как о единстве красоты внешней и красоты внутренней, а значит и о ее божественной природе. Становится очевидным, что рыцарский идеал первоначально вытекал из религиозных представлений. Так, первым рыцарем можно по праву считать Архангела Михаила, его подвиг в европейском средневековье (Приложение Д, рисунок Д.1) воспринимался как выражение рыцарской доблести: «И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаною, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним».¹⁵ Даже само посвящение в рыцари представляло собой процесс инициации, таинство, сродни крещению или венчанию. Наделение рыцаря духовными качествами подтверждает также тот факт, что в значении рыцарского ордена помимо слова *orde* также употребляли и *religio*.¹⁶

Идеальный образ Рыцаря являлся ничем иным, как образом совершенства, а потому он выступал и средневековым идеалом Прекрасного. Соответственно, рыцарский идеал содержал в себе и эстетическую, и этическую идею. Последняя основывалась, в частности, на ряде рыцарских добродетелей: честь, верность, мужественность, куртуазность, щедрость и прочее. Интересно, что эти добродетели зачастую произрастали из пороков,

¹⁵ Новый Завет: Откровение Иоанна Богослова (Апок. 12, 7–9) / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/rev/12/> (дата обращения: 04.05.2021).

¹⁶ Хейзинга Й. Осень средневековья. *Nomo ludens*. Эссе / Йохан Хейзинга; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 114.

что подмечалось и высмеивалось обществом и находило отражение в культуре. Так, противоположной стороной верности и чести являлось высокомерие, которое порой и служило движущей силой рыцарских подвигов.

На заре возникновения этого института рыцари отождествлялись с паломниками-монахами. Именно оттуда в культуру вошли яркие образы Рыцаря Бедного и Рыцаря Богатого, а также Странствующего, живущего идеей помощи обездоленным, преодоления злых сил и спасения оказавшихся в трудных ситуациях (в основном, конечно, Прекрасных Дам). Исторической же предпосылкой этого явилось формирование орденов, первые из которых изначально выступали как монашеские ордены: три ордена Святой земли – тамплиеры, иоанниты и Тевтонский орден, и три испанских ордена – орден Святого Иакова Компостельского, орден Калатрава, орден Алькантара. Поначалу первые три разнообразно помогали паломникам, деятельность же обозначенных испанских рыцарско-духовных орденов сводилась первоначально к борьбе против мавров. Достаточно скоро учреждать ордена стало по-своему модным, и их начало насчитываться огромное количество. При этом деятельность орденов бывала весьма разнообразной и своеобразной, от «защиты благородной любви» и до определенно направленных политических целей (например, орден Дикобраза, ведущий политику против Бургундии).¹⁷ Само собой, каждый орден создавал свою символику, в которой хотел отразить свою основную идею и ценности. Мы же отметим лишь некоторые из них, оставившие в истории существенный отпечаток, а именно орден госпитальеров, тамплиеров и розенкрейцеров.

Госпитальеры (иоанниты) первоначально был орденом, в который входили и монахи, и рыцари. Немного позднее рыцари отделились, и орден стал духовно-рыцарским, а время спустя преобразовался в Мальтийский. Символом госпитальеров является восьмиконечный симметричный крест (Приложение Е, рисунок Е.1), демонстрирующий важную для культуры

¹⁷ Хёйзинга Й. Осень средневековья. *Homo ludens*. Эссе / Йохан Хёйзинга; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 116.

европейского средневековья идею пропорциональности и дополняемости качеств. Четыре направления креста выражали основные христианские добродетели – благоразумие, справедливость, силу духа и воздержание. Восемь концов креста говорили о рыцарских добродетелях, которыми являлись вера, милосердие, правда, справедливость, безгрешие, смирение, искренность и терпение.

Тамплиеры (храмовники) – духовно-рыцарский орден Святой земли, члены которого принимали кроме исключительно монашеских обетов, обет борьбы с неверными. Своим названием орден отсылает к резиденции, находившейся в месте, где по легенде был воздвигнут храм Соломона в Иерусалиме. Как и у госпитальеров, основным символом тамплиеров являлся крест, имеющий, однако, свои отличительные особенности. Данный крест был равносторонним и обычно изображался со скругленными сторонами, но самое главное значение заключалось в символике цвета. Крест тамплиеров, выполненный в красном цвете, всегда располагался на белом фоне (Приложение Е, рисунок Е.2), что означало, в частности, готовность рыцарей проливать кровь за веру Христову и Христа на Святой земле. Кроме этого, имеется ряд легенд, объясняющих подобную символику. Так, согласно одной из них, благословляя рыцарей на первый поход, Папа разорвал свою красную мантию на куски и раздал их присутствующим, а они впоследствии пришили их к своим белым одеждам.

Розенкрейцерский орден в принципе не являлся тем «классическим» рыцарским орденом, которые были рассмотрены выше. Он был учрежден в позднем Средневековье и являлся тайным мистическим обществом. Рассмотреть символику данного ордена видится необходимым постольку, поскольку розенкрейцерский сюжет столетия спустя сыграет важную роль в культуре Серебряного века. Основной частью розенкрейцерской символики, элементом, воплотившимся в остальных ее символах (многочисленные подвески, изображения храма Братства) являлся золотой крест со вписанной в центр алой розой (Приложение Е, рисунок Е.3). Философ-мистик Мэнли

Палмер Холл (1901 – 1990) приводит такое описание из книги «Основные фигуры розенкрейцеров»: «Роза есть символ йони, ассоциируемый с порождением, плодородием и чистотой. То обстоятельство, что растение расцветает, раскрывая свой бутон, явилось причиной того, что оно было выбрано символом духовного развития. Красный цвет розы говорит о крови Христа, а золотое сердце, скрываемое в середине цветка, соответствует духовному золоту, скрытому в человеческой природе. Число лепестков равно десяти, что является тонким напоминанием о совершенстве этого пифагорейского числа».¹⁸ Символическая роль розы Розенкрейцеров является подтверждением того, что многие символы, получившие распространение в Средневековье, произрастают из сочетания пропорциональности и мистической наполняемости. При этом концепт обладает собственными характеристиками, цветом и другими категориями, что позволяет создавать из базового символа множество уникальных, абсолютно отличных по содержанию (ср. роза Розенкрейцеров и роза Йорков).

Золотой цвет в Средневековье мог означать, как и исходящий от Бога Свет, так и символ трусости. Золотой крест Розенкрейцеров же символизировал духовное золото и постоянную работу человека над преодолением невежества. Таким образом, в своем соединении основной символ Розенкрейцеров воплощал идею Красоты пропорции и гармонии и означал расцветшую душу, «сочетание божественного света Вселенной и земного мира страданий».¹⁹

Бок о бок с образом Рыцаря существует и феномен рыцарского турнира. Выступая отдельным, но непосредственно и тесно связанным с рыцарем символом, рыцарский турнир исторически представлял собой не просто военное состязание, но возможность демонстрации внешних и внутренних качеств соревнующихся. Иными словами, турнир являлся способом

¹⁸ Холл Мэнли П. Тайные учения всех времен: Энциклопедическое изложение герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / Мэнли П. Холл; пер. с англ. В.В. Целищева. – М.: Азбука-Аттикус, 2018. – С. 604.

¹⁹ Энциклопедия символов / Сост. В. М. Рашаль, М.: АСТ; СПб.: Сова, 2008. – С. 191.

доказательства ранее упомянутых добродетелей, и при этом он был бóльшим, чем игровой элемент, а именно способом привнести в мир Прекрасное, галантность и изысканность. Рыцарский турнир составлял важную часть культуры европейского Средневековья, и подобные сюжеты были широко представлены в миниатюрах, гравюрах и разнообразных иллюстрациях. Такие изображения соответствовали средневековым эстетическим представлениям и демонстрировали роль символа в культуре, в том числе символики цвета и гармонии, кроме того, в них соблюдались все идеи сюжета и образа (Приложение Ж, рисунки Ж.1 – Ж.2).

Возвращаясь непосредственно к символике Рыцаря, отметим, что иногда данный образ соединялся с образом трубадура, так как трубадур воспевал Прекрасную даму и ее красоту, можно даже сказать, жил этим. В таком случае рыцарь становится поэтом:

«<...> К ней, только к ней мечты зовут,
Я вырван из родных краев,
Обратно корни не вращут.
Усну ль, усталый от трудов, –

Душа лишь к ней устремлена.

В груди надежда зажжена:

А вдруг мне будет воздано

За все наградой из наград? <...>»²⁰

Однако характерная базовому символу рыцаря, мечта о подвиге и любви не присутствовала в символе Рыцаря-трубадура, а точнее принимала несколько другой облик. Рыцарь-трубадур находил в Даме лирику, обнаруживал поэзию и поэтому к плотскому содержанию воспеваемого образа был весьма холоден. Зачастую его движущей силой выступала вассальная верность, то есть отсутствие сеньора (если он принимал участие в крестовых

²⁰ Рюдель Джауфре. Желанная и недосыгаемая // Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://litlife.club/books/148267> (дата обращения: 04.04.2021).

походах или не находился в замке по иным причинам) переносило преданность на его даму, которая была неприкосновенна, а потому любовь как таковая облекалась в целомудренное воспевание. Нередко этот процесс побуждался и нарциссическими проявлениями характера, так или иначе свойственными большинству поэтов во все эпохи (Приложение И, рисунок И.1).

Еще одним важным ценностным символом европейского Средневековья является Прекрасная Дама. В первоначальном виде образ Дамы нес в себе смысловую нагрузку желанности и недостижимости. Принципиально то, что данный символ неотделим от Прекрасности, сам эпитет практически всегда присутствует при упоминании собирательного образа. Прекрасность же заключалась непосредственно в упомянутой ранее калокагатии: гармония, вытекающая из пропорционального соответствия внутренней и внешней Красоты Дамы. Внутренняя ее красота считалась Светом, внешняя красота этот свет отражала и преумножала. Именно поэтому в средневековых описаниях и изображениях Дам большое значение уделяется ее убранству и драгоценностям, что не идет в противоречие с ее красотой, напротив, оно ее подчеркивает. Недаром символика цвета в подобных образах приобретает особое значение (поэзия Боккаччо, работы братьев Лимбург и так далее). Так, лучшим цветом глаз считался зелено-синий из-за его способности отражать свет. Лучшие цвета волос должны были быть в меру насыщены, но при этом опять же отражать свет, не теряться в нем – средне-русые, идеально золотые, но не пшеничные. Представления о женской красоте проникали даже в дидактическую литературу, так французский кардинал Гуго (Юг) де Фуйуаи (1162 – 1164) в проповеди о «Песни Песней»²¹ описывает идеал женской груди, которая должна быть в меру полна и упруга, но не выпирать, возвышаться, но не колыхаться. Иными словами, соответствовать представлениям о гармонии и пропорциональности.

²¹ История Красоты / под редакцией Умберто Эко; перевод с итал. А. А. Сабашниковой. – М.: Слово / Slovo, 2019. – С. 154.

Символика цвета вообще составляла важную часть культуры европейского Средневековья. Чтобы продемонстрировать принадлежность или лояльность определенному роду, сеньору, даме человек «вписывал» геральдические или иные ценностно-смысловые элементы в свое убранство. Очевидно, что подобными символами в одежде становились и различные цвета, через которые субъект говорил. Наибольшее распространение такая традиция получила среди возлюбленных, где молодые люди носили цвета своих дам. Яркие цвета в костюме и интерьере считались признаком богатства, тусклые – бедности. В частности, из-за подобной редкости и, конечно, упомянутого свойства отражать свет, «лучшим» цветом нередко считался пурпур. При этом каждый цвет обладал дуальным значением, которое менялось не только исторически, но и контекстно. Так, первое время в Средние века синий цвет считался недостойным господ, в том числе из-за неспособности получить его яркий оттенок, но с XII века уже стал высоко цениться, приобретая мистическое значение.

Возвращаясь непосредственно к символу Дамы, отметим, что иногда он принимал значение Принцессы Грезы (яркий пример – образ и поэзия Джауфре Рюделя), то есть такой Дамы, которую нужно и обрести духовно, и отыскать физически. Конечно, зачастую через галантное отношение ко всем дамам рыцарь выражал любовь к своей единственной Даме Сердца. Но в случае Принцессы Грезы появляется также идея поиска некой идеальной Дамы, обретение которой порой невозможно. Она может и не существовать вовсе или же «открыться» рыцарю лишь на пороге его смерти. В определенной степени Принцесса Греза является Граалем, так как ее символическая наполняемость произрастает из постоянного желания поиска несбыточного счастья.

В эпоху европейского Средневековья женщинам не нужно было доказывать свою любовь, так как она присутствовала априори – женщина отдает всю себя и неотделима от материнства. Мужчина понимал это и искал способы достойно продемонстрировать свои чувства. И именно из подобных

мужских представлений произрастает идея рыцарских подвигов во имя Любви, мечта о подвиге во имя Дамы. Любовь становится символом, наполняющим все средневековое пространство (Приложение И, рисунок И.2). Образ Прекрасной Дамы, сливаясь с почитанием Богоматери, сформировал в эту эпоху культ Вечной Женственности, на который, очевидно, оказало влияние и гностическое христианство: идеи совершенства женщины над мужчиной, особая связь женщины с Богом, мистический брак между мужчиной и женщиной и многое другое.

Крайне интересный феномен можно наблюдать, когда речь идет о некоей «Истинной Любви». В таком случае образ Женщины приобретает еще одно значение – Дамы как Сестры. Такая идея подчеркивает идею родственности духа мужчины и женщины, то есть определенная дама в первую очередь выступает своему спутнику сестрой и только затем возлюбленной или супругой. Такая идея мистического брака произрастает из культуры Древнего Египта, где отношения между братом и сестрой, одновременно являющимися возлюбленными, были уникальны и священны (ср. мифологию Древнего Египта и Древней Греции, где в последнем факт родственной связи выступал лишь незначительной деталью, на которой не строилась культурная мысль), вспомним плач Исиды по Осирису: «Я сестра твоя, я жена твоя». И позднее: «Пленила ты сердце мое, сестра моя, невеста! <...> Запертый сад – сестра моя, невеста».²² Стоит отметить, что идея мистического брака часто, но далеко не всегда предполагала кровное родство, однако духовное – неизбежно. Таким образом постулировалось превосходство небесной любви и связи над земной. Подобная идея впоследствии будет осмысляться в русле других культур и различных направлений, в частности, в готической литературе.

Еще одним средневековым ценностным символом, одновременно являющимся и христианским, был Святой Грааль. Грааль считался одним из

²² Ветхий Завет: Песнь песней Соломона (Гл. 4, 9 – 15) / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/song/4/> (дата обращения: 04.05.2021).

орудий страстей и представлял собой чашу, из которой пил Иисус на Тайной Вечере и в которую впоследствии Иосиф Аримафейский собрал его кровь. Наряду с копьём Лонгина (также орудие страстей), Грааль объединил вокруг себя множество рыцарей, предпринимавших попытки найти эту реликвию. Чаще всего чаша представлялась либо в золотом, либо в зеленом цвете, украшенная россыпью сверкающих камней. Подобное сочетание цвета и света отсылает к восприятию этих категорий как Божественного Блага (семантика цвета в данном случае – золотой как цвет Бога, света; зеленый – цельный цвет и идеальный «проводник» света, находящийся по воздействию на глаз между черным и белым; драгоценные камни считались прекрасными из-за своей способности отражать свет, и каждый из них имел свое собственное значение, например жемчуг символизировал непорочность Богородицы). На протяжении длительного периода Средневековья представление о Граале претерпело некоторые изменения, и он стал также восприниматься как некий камень, способный даровать разнообразные блага (ср.: «Грааль» алхимии – философский камень и постоянные попытки отыскать или создать его). Культ, сформировавший вокруг поисков Святого Грааля, способствовал укоренению еще одного символического значения: Грааль обрел семантическую нагрузку сокровенной мечты, заветной, почти недостижимой цели, а порой и поиска несбыточного.

Таким образом, становится очевидно, что европейское Средневековье основывает нравственные ценности на философско-эстетических положениях, которые и формируют столь важные для рассматриваемой культуры символы.

1.3. Использование средневековых символов в культурном пространстве Европы XVIII – XX веков

Определив, что символика европейского Средневековья главным образом строилась на уникальных представлениях о красоте, мы увидели фундаментальные идеи средневековой культуры: гармоничное соотношение частей целого, внешняя и внутренняя пропорциональность, желание лучшей жизни. Пришедшая на смену Средним векам эпоха Возрождения имела некоторое контекстное сходство с предыдущим периодом (например, основа учения о сигнатурах²³ была не чужда средневековой мысли), но ввиду фундаментальных различий культур (Ренессанс развивался в духе антропоцентризма, постулируя идеи гуманизма) даже это сходство воспринималось иначе. Возникают иные требования к науке и философии. Изменяется сама идея пропорциональности. Совсем нечуждая культуре Возрождения, она снова восходит к «Канону» Поликлета. И хотя мыслители Средневековья также строили свои идеи эстетики и гармонии на этом труде, он был ими существенно переработан и трактовался в духе характерных для своей эпохи представлений о красоте. Ренессанс же отрицает идею пропорциональности предшествующего ему периода и вновь обращается к Античности, благодаря чему в эту эпоху представления о Красоте как об идеальных пропорциях достигают определенного пика. Художник перестает восприниматься как смиренный служитель веры, но становится уникальным творцом, «преисполненным горделивым чувством собственной неповторимости».²⁴ В изобразительном искусстве появляются новые приемы: живопись в прямом смысле играет новыми красками, идея гармоничного сочетания ярких цветов канула в Лету, уступив место естественному свету, анатомии и перспективе. Не отстают и другие направления – архитектура

²³ Эко, Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике / Умберто Эко; пер. с ит. А. Шурбелева. – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2019. – С. 283 – 288.

²⁴ Там же. С. 240.

вновь восходит к античным формам, в литературе особую популярность приобретают комические жанры.

Но почему же после подобного развития мысли и общественных отношений в культуре вновь возникает интерес к Средневековью, средневековым идеям и образам? Ответ кроется в желании лучшей жизни, алой нитью проходящей через всю рассматриваемую эпоху. Безусловно, подобная мечта является недостижимым идеалом, к которому стремится всякое общество на каждой из своих ступеней развития. Более того, данная идея занимает в культуре Ренессанса центральное положение, становясь лейтмотивом Возрождения, определяющим направление его мысли. И здесь мы вплотную подходим к интереснейшему моменту – различию способов достижения поставленной монументальной цели. Согласно Йохану Хёйзинге²⁵, исторически всегда существовали три пути преодоления неприглядных составляющих повседневности:

1. Отрицание мирского. Это путь, практически в равной степени доступный всем культурам, представляющий собой сознательный уход от мира, аскетизм;

2. Преобразование мира. Путь, на который пытался встать Ренессанс, но не являющийся для данной культуры основным. Данный способ достижения лучшей жизни обретет полноценную роль лишь с приходом Нового Времени. Заключается же он в осознанном улучшении своей реальности, прагматичности и рациональности;

3. Путь мечтаний. Лейтмотив Средневековья, Возрождения, Серебряного века и прочих эпох и идейных направлений, основной идеей которых является улучшение мира через Прекрасное, посредством искусства, изящной словесности, благородства и так далее.

Один и тот же путь преобразования повседневности у хронологически соседствующих культур иллюстрирует то, что в определенном смысле

²⁵ Хёйзинга Й. Осень средневековья. *Homo ludens*. Эссе / Йохан Хёйзинга; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 62 – 65.

Ренессанс продолжал традицию Средневековья, и проведение резкой разграничительной линии между данными эпохами может быть опрометчиво. Тем не менее, этот путь не был идентичным для разнообразных культур, его отличия формировались уникальным отношением к реальности, а значит и инструментарием. Деятели искусства, черпавшие в эстетике Средневековья семантические компоненты, осознавали субстанциональный фон этой эпохи: протяженность Средних веков составляла немногим более тысячи лет; при этом европейское Средневековье представлялось (и до сих пор представляется) не однотонным полотном, но ярким лоскутным одеялом, каждый кусочек которого отличен от другого и индивидуален, но именно при глобальном рассмотрении становится видна общая картина пространства. Как мы уже отметили ранее, это была эпоха контрастов. И при этом понимая, что жизнь очень часто была тяжелой и удручающей, люди стремились к Прекрасному, стремились вопреки. В Ренессансе же даже само символическое, являющееся для средневекового человека доступной реальностью, совершенно немислимой в отрыве от повседневной жизни, становится элитарным: «Ренессансный символизм прибегает к использованию экзотических иероглифов и неизвестных языков, чтобы скрыть от толпы истины, доступные лишь посвященному».²⁶

Таким образом, активное развитие науки, техники и общественной мысли приводило к изменениям в ментальности, культуре и общественных отношениях, которые неоднозначно оценивались разными группами современников. Возникали идеи «благородного дикаря»²⁷, представители разнообразных течений то и дело обращали свой взор в прошлое, с целью уловить то самое, способное изменить жизнь к лучшему. И культура европейского Средневековья, ввиду обозначенных ранее особенностей, для данной деятельности представляла благодатную почву, загадочную, но при

²⁶ Эко, Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике / Умберто Эко; пер. с ит. А. Шурбелева. – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2019. – С. 297.

²⁷ См., в частности Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения: В 2-х т. Том. 1. Эмиль, или О воспитании / Под ред. Г. Н. Джибладзе; сост. А. Н. Джурицкий. – М.: Педагогика, 1981. – 656 с.

этом «работающую». Однако в этой работе рассмотрим лишь некоторые ярчайшие идейные направления, воспринимающие средневековое пространство как своего эстетического прародителя.

Романтизм – направление в культуре и искусстве, временные рамки которого приходятся на конец XVIII века и первую половину XIX века, то есть совпадающие с промышленной революцией. Отсылая своим названием к слову «romance» (романские тексты и культура рыцарских романсов), романтизм выступал идейным противопоставлением Просвещению и классицизму. Романтиков волновало зачерствение сердец и уменьшение искренности, которое они наблюдали в современном им обществе, поэтому в своем творчестве они ориентировались на эстетическую модель европейского Средневековья, однако современники то и дело обвиняли их в регрессизме и необоснованной романтизации «темных времен», и только с развитием медиевистики отношение к романтизму изменилось на культурном уровне.

Воспринимаемый Виктором Максимовичем Жирмунским (1891 – 1971) как период средневекового возрождения²⁸, романтизм действительно возвращал культуру ко многим ценностям европейского Средневековья. При этом очевиден был процесс романтизации многих символов, имевший под собой, однако, серьезную причину. Так, романтизация средневековой любви хорошо прослеживается в творчестве немецкого поэта Генриха Гейне (1797 – 1856), который под несомненным влиянием жизни Джауфре Рюделя (ок. 1113 – ок. 1170) и его песен создает ряд произведений, наполненных символической идеей обретения Прекрасной Дамы как Принцессы Грезы.

«<...> И в шитье вложила душу,
И слезой любви и горя
Орошала ту картину,
Где представлено и море,

²⁸ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В.М. Жирмунский; предисловие и комментарии А.Г. Аствацатурова. – СПб: Аксиома, Новатор, 1996. – С. 121.

И корабль, и как Рюделя
Мелисанда увидала,
Как любви своей прообраз
В умиравшем угадала.

Ах, Рюдель и сам впервые
В те последние мгновенья
Увидал ее, чью прелесть
Пел, исполнен вдохновенья.

Наклонясь к нему, графиня
И зовет, и ждет ответа,
Обняла его, целует
Губы бледные поэта <...>»²⁹

Романтики не просто заимствовали символы из европейского Средневековья, но проникались его идеями. Например, Виктор Гюго (1802 – 1885), описывая внешность Квазимодо в своем романе «Собор Парижской Богоматери», прибегает к актуальной в Средневековье идее Красоты как Пропорциональности (то самое генетическое сходство с калокагатией): «И, несмотря на это уродство, во всей его фигуре было какое-то грозное выражение силы, проворства и отваги – необычайное исключение из того общего правила, которое требует, чтобы сила, подобно красоте, проистекала из гармонии».³⁰

Для писателей романтизма было характерно сталкивать героев своих произведений с множеством преград и опасностей, помещать их в незнакомое, часто враждебное, пространство, что позволяло продемонстрировать внутреннюю силу и доблесть протагониста. Подобные сюжеты

²⁹ Гейне Г. Книга песен: [стихотворения] / Генрих Гейне. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора; М.: ИД Комсомольская правда, 2012. – С. 155 – 158.

³⁰ Гюго В. Собор Парижской Богоматери: роман / Виктор Гюго; пер. с фр. Н. Коган. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2020. – С. 61.

демонстрируют воззвание романтизма к культуре европейского Средневековья, с целью через ее ценностные символы привести человека не только к утвержденной «внешней» красоте (развитие техники и науки, определенное моральное облегчение, облагораживание, упрощение жизни, новации), но и к внутренней. Таким образом, Романтизм выступал концептом, «особой романтической моделью средневековья».³¹

Отдельно бы хотелось отметить такой жанр, как готическая литература. И хотя он в существенной степени был характерен для ранней стадии рассмотренного выше идейного направления, но обладает исключительными элементами, такими как перманентный мистический фон, роковой характер любви и так далее. Существенное различие двух типов романов подчеркивает Андрей Александрович Сапёлкин: «В «готических романах» действие происходит, как правило, в современную их авторам эпоху, и замки населены современными им людьми».³² Таким образом можно сделать вывод, что готическая литература явилась предвестником романтической эстетики, однако интерпретация в произведениях средневековых символов и их семантическая наполняемость значительно отличались.

Жемчужиной готической литературы можно заслуженно назвать «Грозовой перевал». Эмили Бронте (1818 – 1848) в своем романе со свойственной направлению изящностью репрезентирует основные идеи жанра, создавая «витраж» средневековой истории, развернувшейся в декорациях XVIII века. Основной тон романа задает любовная линия, основывающаяся на переработанной средневековой традиции изображения Истинной Любви, то есть мистическом браке между мужчиной и женщиной, где Дама и Рыцарь, в первую очередь, являются друг для друга братом и

³¹ Панкова Е. А. Романтическая модель средневековья (к постановке проблемы) // Вестник СПбГУ. Сер. 9 – 2011. – Вып. 1. – С. 189 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/romanticheskaya-model-srednevekovyya-k-postanovke-problemy/viewer> (дата обращения: 03.04.2021).

³² Сапёлкин А. А. Средневековье и его символы в европейской литературе XIX века // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке – 2011. – №3. – С. 12 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/srednevekovie-i-ego-simvolyy-v-evropeyskoy-literature-hih-veka/viewer> (дата обращения: 03.04.2021).

сестрой, даже более того – близнецами: «Из какого материала ни были бы созданы наши души, они – одно целое».³³ Тема инцеста между братом и сестрой – нередкое явление в различных сюжетах, основанных на средневековой символике, однако Бронте не вводит подобный паттерн (Хитклифф был взят в семью Кэтрин маленьким ребенком, то есть является для нее сводным братом), намеренно подчеркивая, что такое исключительное единство основывается в первую очередь не на физическом, а на духовном родстве (что, само собой, не взаимоисключающе и может дополнять друг друга – Двойственность и Пропорциональность в средневековой эстетике): «Если все прочее погибнет, а он останется, значит, и я буду существовать; а если все остальное останется, а он исчезнет – значит, я буду чужой в этом мире, перестану быть его частью».³⁴

Другим важным писателем готического жанра был Эдгар Аллан По (1809 – 1849), который к тому же являлся представителем романтизма и символизма. Во многих своих произведениях он воспевал Даму, при этом его Дама, также как и Дама Бронте, содержала в себе паттерн Сестры, выражая идею Истинной Любви:

«<...> И, любовью дыша, были оба детьми
В королевстве приморской земли.
Но любили мы больше, чем любят в любви, —
Я и нежная Аннабель-Ли <...>

И в мерцаньи ночей я все с ней, я все с ней,
С незабвенной — с невестой — с любовью моей —
Рядом с ней распростерт я вдали,
В саркофаге приморской земли».³⁵

³³ Бронте, Э. Грозовой Перевал / Эмили Бронте; пер. с англ. Н. С. Роговой; вступ. ст. О. М. Петерсон; примеч. И. С. Веселовой; худож. Я. В. Крутий. – М.: ЗАО Фирма «Бертельсманн Медиа Москва АО», 2014. – С. 92.

³⁴ Там же. С. 94.

³⁵ По Э. А. Ворон: стихотворения и поэмы / Эдгар Аллан По; пер. с англ. К. Бальмонта – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 218 – 221.

Примечательно, что сам Эдгар По был нежно влюблен в свою кузину и женат на ней, а ее смерть не просто потрясла писателя, но оставила неизгладимый след в его душе, породив, с одной стороны, безусловный творческий порыв, а с другой постепенно сведя его в могилу, к воссоединению со своей возлюбленной. Это лишь одна из существенных деталей, позволяющих определить поэта как человека эпохи, действительно проживающего репрезентируемые идеи. В дальнейшем работы Эдгара По оказали огромное влияние на эстетику русского символизма и на космологию.

Таким образом, самыми яркими средневековыми символами в романтизме и готических романах становились замки и сопутствующий им фон, кафедральные соборы, городская площадь и, конечно же, Дама и Рыцарь.

Еще одним любопытным феноменом использования в культуре средневековых европейских символов являлось такое направление в английской живописи и поэзии, как прерафаэлизм (само название прерафаэлиты отсылает нас к художникам до Рафаэля). Считая несостоятельным бездумное соблюдение классической традиции и следование выверенным нормам, художники-прерафаэлиты в своем творчестве ориентируются на искусство Средних веков и раннего Возрождения (здесь еще раз заострим внимание на том, что аллегоризм Средневековья и мифология Ренессанса не особенно отличались). Прерафаэлиты начинают активно использовать мотивы Рыцаря и его Дамы, переосмысливая их в духе своей эпохи и дополняя смысловыми элементами (Приложение К, рисунок К.1). Так, подвиг во имя Любви приобретает дополнительные стороны: он часто должен быть сопряжен именно с вызволением Дамы (или иной масштабной помощью), а сама Дама начинает сочетать в себе и неземной образ (Дама-Ангел), и вполне реальный, соединения духовность и скрытую чувственность. Тем самым она становится еще более желанна и женственна, так как обретая ее, Рыцарь приближается к Богу и вместе с тем отдается избранной земной любви и «непорочной» («одобренной») страсти. Для наглядности рассмотрим картину Эдварда Бёрн-Джонса (1833 – 1898)

«Прикованная Андромеда», также известную как «Скала гибели» из цикла «Персей и Андромеда» (Приложение К, рисунок К.2). Как отмечает Дмитрий Харитонович³⁶, комментирующий труд Йохана Хёйзинга «Осень средневековья», следует обратить внимание на любопытную интерпретацию сюжета: Андромеда изображена обнаженной, в духе традиционной иконографии данного мифа, при этом Персей одет в стилизованные средневековые латы. Так Эдвард Бёрн-Джонс переосмысливает сюжет Рыцарского подвига (Персей должен даже не просто спасти Андромеду, но бросить вызов чудовищу, как воплощению Зла), соединяя в своем произведении три эпохи – Античность, Средневековье и Викторианскую эпоху, при этом основную роль отводя именно средневековой символике.

Важно отметить, что после Средних веков чудовища, химеры и безобразное утрачивают свое символическое значение и начинают воспроизводить лишь эстетическую идею. А с приходом романтизма и декаданса и вовсе признается притягательность ужасного. Декаданс выступил связующим звеном между двумя художественными и идейными направлениями – романтизмом и модернизмом – и как часть этой цепи также стремился к «освобождению» культуры. Очевидно, что для этого декаденты, как ранее романтики, начинают использовать средневековые образы и сюжеты. Стремясь утвердить значение формы над содержанием, представители искусства обращаются к символике смерти, зла и демонического. Основоположник декаданса и символизма, Шарль Пьер Бодлер (1821 – 1867) в 1857 году издает сборник «Цветы зла», встреченный бурно и неоднозначно. Бросая вызов общественной морали, поэт в своем творчестве воскрешает ценностные символы европейского Средневековья. В частности, он использует аллегорический сюжет «Пляски смерти»:

«<...> Вы, денди лысые, седые Антиной,

³⁶ Харитонович, Д. Э. Осень Средневековья. Комментарии // Хёйзинга Й. Осень Средневековья. Homo ludens. Эссе / Йохан Хёйзинга; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. – М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 465.

Вы, трупы сгнившие, с которых сходит лак!

Весь мир качается под пляшущей пятою,

То - пляска Смерти вас несет в безвестный мрак!³⁷ <...>»

Необходимо понимать, что термин «декаданс» получил характерный негативный оттенок, и стал также использоваться как нечто нарицательное, обвиняющее определенных писателей, художников и поэтов в регрессе. Чаще всего подобным нападкам подвергались романтики и символисты. Это только усилило споры о размежевании двух направлений – декадентства и символизма. В частности, французский поэт Жан Мореас (1856 – 1910) утверждал об исключительном характере символизма как явления и его идейно-структурной автономности от декаданса. На сегодняшний день очевидно, что упомянутые направления хоть и имеют определенные общие углы, но все же различны. Символизм представляет собой интереснейшее направление, которое в рамках данной работы крайне важно рассмотреть с точки зрения использования средневековых образов. Именно поэтому для подобного анализа будет отведена целая глава. Сейчас же обозначим лишь, что как течение в искусстве символизм возник в конце XIX века во Франции (французский символизм), откуда распространился в другие страны. Представители этого направления систематически обращались к ценностным символам европейского Средневековья, при этом не только дословно цитировали их в своем творчестве, но и придавали иную форму, сохраняя содержание. К примеру, бельгийский драматург Морис Метерлинк (1862 – 1949), писавший в жанре философской сказки, создает образ Синей птицы, имеющий философско-ценностную основу Святого Грааля. Более того, Синяя птица и вовсе становится обновленным Граалем, воплощая собой легендарность, ускользающее счастье, желанное и невозможное, вечный поиск.

³⁷ Бодлер, Шарль. Цветы зла: [сборник] / Шарль Бодлер; [перевод с французского]. – Москва: Издательство АСТ, 2020. – С. 138 – 140.

Средневековые представления и символы наполняют и другие, более «автономные» направления модернизма. В частности, австрийский писатель-экспрессионист Густав Майринк (1868 – 1932) в романе «Вальпургиева ночь» рисует образ Праги как мистического города (ср. «Петербург» Андрея Белого), а одной из основных сюжетных линий произведения становится мистический брак между Рыцарем и его Дамой, которые также несут смысловую нагрузку брата и сестры. В другом своем романе, «Зеленый лик», писатель продолжает развивать идею мистического брака в духе древнеегипетской традиции и гностического христианства: «То, что верующий мыслит Богом, есть лишь *состояние* <...> он сотворят себе образ для поклонения, вместо того чтобы стать этим образом».³⁸ Образ Дамы у него пересекается с образом Исиды, в чем Густав Майринк подчеркивает идею Вечной женственности и божественной природы Женщины. Кроме того, писатель переосмысливает мотив Вечного жида, розенкрейцерский сюжет, уделяя особое внимание символике. В частности, утверждая необходимость разграничения живых символов и мертвых.

Таким образом, становится очевидным, что средневековые символы и их ценностное содержание не стали безусловной архаикой, но сохраняли актуальность в последующих культурах. Реагируя на культурный и общественный вызов современности, представители различных идейных течений и художественных направлений начинают использовать в своем творчестве средневековые образы и сюжеты. Репрезентируя их философско-эстетические особенности в рамках сложившегося контекста, поэты, художники, писатели стремятся продемонстрировать несостоятельность их эпохи и изменить действительность посредством Красоты и Прекрасного.

³⁸ Майринк Г. Вальпургиева ночь: романы / Густав Майринк; пер. с нем. В. Фадеева. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. – С. 389.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

Подводя итог, можно утверждать, что европейское Средневековье являлось уникальным содержательным периодом, эпохой взаимодополняемых контрастов. Острота действительности и склонность к душевным порывам обнажает в человеке Средневековья исключительную потребность в Красоте как воплощении Прекрасного и способе преобразования реальности. В рассматриваемую эпоху эстетика становится нормой жизни, а представления о Красоте строятся на идеях гармонии, пропорциональности (при этом и внешней, и внутренней), благости. Вместе с тем отсутствует как таковая автономность эстетического начала, и Прекрасными признаются предметы независимо от их редкости, распространенности и самого факта обладания ими.

Европейское Средневековье основывает нравственные ценности на эстетических положениях, которые выражаются, в частности, через разветвленную символику. Каждый средневековый символ, вне зависимости от его места в культуре, оказывается встроенным в систему представлений о Красоте: Дама и Рыцарь соответствуют положениям калокагатии, наличие Безобразного расцвечивает Благо, цвет отражает или поглощает Свет, тем самым формируя дополнительные семантические элементы. Постулируется эстетическая родственность молодости и смерти. Символ и аллегория в эту эпоху синонимичны и доступны, при этом для человека символическое в пространстве абсолютно реально и не отделяется от окружающей действительности.

Последующее развитие науки и общественной мысли привело к появлению «противоборствующего лагеря», возникновению идейных направлений и направлений в искусстве, представители которых подчеркивали обострившийся культурный кризис, несостоятельность утверждаемых норм и очевидные этические проблемы. Стремясь преобразовать реальность через Прекрасное, писатели, художники и поэты

возрождают ценностные символы европейского Средневековья в своем пространстве не как элементы экзотического, но как абсолютно родственные своей культуре. Таким образом, философско-эстетическая мысль Средневековья становится «вечной».

ГЛАВА 2. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ОБРАЗОВ В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ И ЦЕННОСТЕЙ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА И ЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

2.1. Типологическое сходство культур Серебряного века и европейского Средневековья

Рубеж XIX-XX веков в Европе ознаменовался эпохой модерна, характеризующейся рядом смыслообразующих признаков, таких, как индустриализация и урбанизация, снижение влияния церкви на жизнь человека, становление «массового общества» и так далее. Мир взошел на незнакомый прежде виток развития, потребовавший не просто смены взглядов, но полноценного обновления культуры и искусства. Оказавшись лицом к лицу с культурным вызовом эпохи, человек обратил свой взор в прошлое, стремясь найти в его перипетиях ответы на остро стоящие вопросы современности, в том числе этические и эстетические, и не последним объектом в этом когнитивном процессе оказалось европейское Средневековье.

Основываясь на положениях, установленных в предыдущей главе, правомерно утверждать, что Средние века являлись уникальным содержательным периодом, сочетавшим в себе совершенно антитетические идеи. Подобное свойство послужило одной из причин ориентации на средневековую символику многих последующих культурно-исторических периодов, художественных и литературных направлений. Однако несмотря на то, что обращение к средневековым идеям и ценностям происходило и ранее, именно с XX века философия средневековья начинает рассматриваться под другим углом, как «вечная» философия.³⁹ Поводом к тому, помимо прочего, выступили идеи цикличности, оформленные еще Джамбаттиста Вико (1668 – 1744), а в начале XX века получившие новую жизнь в философских и

³⁹ Эко, Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике / Умберто Эко; пер. с ит. А. Шурбелева. – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2019. – С. 10.

эстетических представлениях эпохи. Так, Андрей Белый (1880 – 1934) высказывал идеи о повторяемости исторических событий, а концепция апокалиптичности и вовсе занимала одно из центральных мест в творчестве многих символистов. При этом не только поэты и писатели в качестве стержня своего творчества использовали это фатальное положение, но также и художники, композиторы, архитекторы. Подобным образом русский композитор Сергей Васильевич Рахманинов (1873 – 1943) в своем творчестве обращается к средневековой символике. Основным мотивом Рахманинова являлся хорал *Dies irae*, который в буквальном смысле означает «День гнева», то есть час Страшного суда. Эта секвенция, текст которой был написан францисканским монахом Фомой Челанским (ок. 1200 – ок. 1265), была очень распространена в Средние века и по сей день остается одним из основных григорианских распевов. Сергей Рахманинов, синтезируя средневековые мотивы-символы, положения московской и петербургской школ и идеи русского символизма, создает мощные музыкальные произведения, выражающие идею апокалипсиса как возмездия.

Важно понимать, что рассматриваемые события не происходили исключительно локально в рамках определенной страны, но в разной степени были свойственны культуре всей Европы. Например, период русского Серебряного века (безусловно, еще не имея такого названия) хронологически и во многом идейно совпадает с Прекрасной эпохой, охватившей Францию и Бельгию. Тем не менее, есть веские основания (и они будут обязательно обозначены) утверждать, что именно Серебряный век находит типологическое сходство с культурой европейского Средневековья, в связи с чем он вносит существенный вклад в мировую культуру и осмысление наблюдаемых тенденций.

Итак, какие же смыслообразующие родственные черты присущи этим двум культурам, которых разделяют более, чем пятьсот лет? Во-первых, Средневековье представляло собой жизнь на контрасте, как и Серебряный век. Огромный социальный разрыв между богатыми и бедными, сочетание

невероятной жестокости с невиданной милостью и всепрощением – все это иллюстрирует пропорциональную и гармоничную систему крайностей, на которой европейское Средневековье выстраивало общественную жизнь и формировало представления о Красоте. Описывая средневековые стороны жизни, Йохан Хёйзинга говорит о необходимости «вдуматься в эту душевную восприимчивость, в эту подверженность слезам и расположенность к сердечным порывам, в эту быструю возбудимость, чтобы понять, какими красками и какой остротой отличалась жизнь этого времени».⁴⁰ Аналогичные свойства создавали пейзаж эпохи Серебряного века – острота и яркость жизни, желание более прекрасной реальности, метафизическая потребность в отмщении, эмфатический пафос, пронизывающий всё происходящее. Само уникальное чувство справедливости, свойственное человеку Средневековья, было также свойственно человеку Серебряного века. Серебряный век оказывается как бы в ситуации «между», в которой ранее пребывало Средневековье: между прошлым и будущим, Западом и Востоком, Земным и Божественным. Перед деятелем искусства возникает задача создать возвышенный строй жизни, открыть в человеке такую духовность, которая была бы не столько связана с религиозностью, сколько стала бы средством преобразования бытия. И именно поэтому идея Красоты приобретает у представителей Серебряного века первостепенное значение.

Серебряный век явился периодом глубоких цивилизационных сдвигов, сопровождающихся радикальными изменениями как в социально-экономической, так и в культурной сферах. Однако в качестве главного исторического вызова данной эпохи выступила ситуация так называемого «культурного Вавилона». В это время предельно чувствуется колоссальный разрыв между мироощущением различных социальных классов, а отсутствие срединной культуры, то есть культуры повседневности, только усиливает социальную конфронтацию между различными общественными слоями.

⁴⁰ Хёйзинга Й. Осень средневековья. *Homo ludens*. Эссе / Йохан Хёйзинга; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 36.

Непонимание между образованным человеком и «русским мужиком» достигает своего апогея. При этом символисты предлагают свой путь преодоления сложившейся ситуации, абсолютно отличающийся от витающих в воздухе демократических идей. Философ и литературовед Валентин Фердинандович Асмус (1894 – 1975), отмечая отношение символистов к вопросам идеологии, прибегает к высказыванию Андрея Белого о пагубном влиянии демократических позиций на искусство, а следовательно и на саму общественную жизнь (связка красота-искусство-общество): «Возросла демократизация знаний и философии; целые слои, доселе никак непричастные искусству, являлись все более и более законодателями его судеб, в настоящую эпоху не кружки эстетически-образованных людей – участники жизни искусства; демократические массы отнеслись к искусству активно, сместилась линия развития искусства; искусство в опасности».⁴¹ Такая «борьба» против демократии имеет под собой серьезный фундамент и совершенно не означает смирение символистов с изжившей себя системой и бесконтрольными буржуазными явлениями. Напротив, они очень ясно видели состояние упадка, в котором пребывала культура, экономика и социальная жизнь, однако осознавали и упадок этической мысли, к которому могут привести подобные демократические позиции. Дополнительную трудность создает факт отсутствия в России периода Ренессанса или аналогичного ему. За затяжным русским Средневековьем (которое концептуально существенно отличалось от европейского Средневековья) последовала эпоха Просвещения, в связи с чем произошел явный перелом в общественной мысли. Таким образом, Серебряный век ознаменовался кризисом веры и морали. Страна находилась в состоянии политического и нравственного упадка, и символисты предельно понимали острую необходимость возвращения к гармоничному культурному климату, однако проторенный русский путь возврата через религию уже был невозможен и несостоятелен. В связи с чем они предложили совершенно

⁴¹ Асмус Валентин Фердинандович. Философия и эстетика русского символизма. Изд. 3-е, стереотип. – М.: ЛЕНАНД, 2020. – С. 20.

новый подход – обретение Красоты через искусство. Подобное отношение к искусству как к особому инструменту эстетики и этики согласовывается с идеями аристократической интеллигенции, известными в литературоцентричной традиции русской философии. Так, Александр Сергеевич Пушкин (1799 – 1837), будучи идейным врагом Александра Николаевича Радищева (1749 – 1802), выступал сторонником здравого неравенства и высказывал идею особых избранных личностей, духовной аристократии, которая должна определять историю, постулируя их особые взаимоотношения с Богом, что, в частности, явлено в его стихотворении «Пророк»⁴² (гностицистская идея, религия выступает основанием избранности). Впоследствии эту же идею можно наблюдать в творчестве Фёдора Михайловича Достоевского (1821–1881), для которого «высшие типы» становятся главным принципом философии человека, определяющих «движение общества к более гармоничному состоянию».⁴³ Эту же идею наследуют символисты.

Символизм становится смыслообразующим стержнем Серебряного века. Анализируя это течение в искусстве, британский литературовед Аврил Пайман сравнивает его с дельтой реки, разветвляющейся и дающей жизнь множеству притоков, которыми выступают акмеизм, различные формы футуризма, неореализм и так далее. И действительно подобная аналогия очень точно передает масштабность сущности рассматриваемого явления. Русский символизм – уникальное направление, которое было не просто связано с историческим развитием России, но буквально пронизывало его, тем самым трансформируя сознание. Оно не охватывало одну лишь литературную сферу, но являлось и направлением в искусстве, и эстетической моделью, и философией. Средневековые представления о Красоте и ее исключительной роли коррелируются с подобными представлениями символистов, однако

⁴² Пушкин, А. С. Поэзия / Александр Сергеевич Пушкин. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. – С. 230 – 231.

⁴³ Евлампиев И. И. Главный принцип философии человека Ф. Достоевского // Соловьёвские исследования – 2015. – №2(46). – С. 35 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/glavnyy-printsip-filosofii-cheloveka-f-dostoevskogo> (дата обращения: 03.04.2021).

философско-эстетическую модель они не реквизируют, но перерабатывают в духе генетических традиций и распространяющихся настроений. В предыдущей главе был рассмотрен зарубежный опыт использования ценностной символики европейского Средневековья. Преемственность этого опыта для Серебряного века настолько очевидна, что целенаправленное проведение параллелей будет неуместно. Лишь в качестве иллюстраций приведем несколько показательных примеров. Так, уже упомянутый ранее Сергей Рахманинов, создает «Колокола», синтезируя в нем средневековую традицию, аспекты русского символизма и романтизма – текст Эдгара Аллана По в переводе Константина Дмитриевича Бальмонта (1867 – 1942). «Колокола» стала величественной поэмой, написанной для оркестра, хора и солистов и выражающей важную для культуры Серебряного века идею Конца Света. Сам Константин Бальмонт, переводя огромное множество произведений романтиков и декадентов, проникался их идеями, впитывая разветвленную символику образов. В 1899 году он пишет стихотворение «К Бодлеру», в котором подчеркивает идейную близость своего творчества к творчеству французского поэта:

«Как страшно-радостный и близкий мне пример,
Ты все мне чудисься, о, царственный Бодлер <...>

Ты, черный, призрачный, отверженный монах!
Пребудь же призраком навек в душе моей,
С тобой дай слиться мне, о, маг и чародей,
Чтоб я без ужаса мог быть среди людей!»⁴⁴

Еще ярким примером здесь может являться творчество Валерия Яковлевича Брюсова (1873 – 1924), что будет более подробно рассмотрено в следующих параграфах. Валерий Брюсов, один из основоположников русского символизма, еще в юности ощутил грандиозность творчества

⁴⁴ Бальмонт К. Четверогласие стихий: [стихотворения] / Константин Бальмонт. – М.: НексМедиа; М.: ИД Комсомольская правда, 2013. – С. 55.

французских символистов, впоследствии оказавших непосредственное влияние на его прозу и поэзию: «Между тем, в литературе прошел слух о французских символистах. Я читал о Верлене у Мережковского же («О причинах упадка»), потом еще в мелких статьях. Наконец, появилось «Entartung» Нордау, а у нас статья З. Венгеровой в «Вестнике Европы». Я пошел в книжный магазин и купил себе Верлена, Маллармэ, А. Римбо и несколько драм Метерлинка. То было целое откровение для меня».⁴⁵ Приведенные примеры, безусловно, составляют лишь незначительный процент от всех творческих исканий и свершений русских символистов, в которых они синтезируют опыт романтиков и декадентов, поэтому еще раз отметим, что использованы они были здесь исключительно в качестве иллюстрации. Однако, обозначив как данность влияние Романтизма, Декаданса, французского символизма и других проанализированных ранее явлений (и направлений) на идейную и творческую сторону жизни рассматриваемого периода, совершенно необходимо отметить остальные корни Серебряного века:

1. В частности, мировоззренческая модель символистов сформировалась под влиянием идей таких немецких мыслителей, как Артур Шопенгауэр (1788 – 1860) и Фридрих Вильгельм Ницше (1844 – 1900). Из философии Шопенгауэра символисты впитали целый ряд эстетических идей, таких, как представление об «искупительной» функции искусства и связанное с ней мировое зло, а также идеалистическое учение о мире и многие онтологические идеи. Говоря о влиянии немецкой мысли на формирование миросозерцания русских символистов, Валентин Асмус приводит в пример антидемократизм Шопенгауэра⁴⁶, который также был воспринят поэтами. Таким образом, можно утверждать, что наряду с эстетическими позициями, символисты ощущали влияние этических и социальных идей Шопенгауэра;

⁴⁵ Молодяков. В.Э. Декаденты: Люди в пейзаже эпохи / Василий Молодяков. – М.: Молодая гвардия, 2020. – С. 179.

⁴⁶ Асмус Валентин Фердинандович. Философия и эстетика русского символизма. Изд. 3-е, стереотип. – М.: ЛЕНАНД, 2020. – С. 9.

2. Что касается философии Фридриха Ницше, то его идеи еще в большей степени воздействовали на эстетическую модель Серебряного века. Так, здесь можно отметить сосуществование и взаимовлияние дионисийского и аполлонийского начал, необходимых для адекватного развития культуры и идею сверхчеловека, которую символисты соединяли в том числе с антропософскими и гностическими учениями;

3. Нельзя оставить без внимания мистику и философию Владимира Сергеевича Соловьева (1853 – 1900), влияние которых на себе ощутили целые фундаментальные пласты мировоззренческой модели Серебряного века и вся поэтическая форма русских символистов: соборность и Софиология, переосмысление образа Прекрасной Дамы, сосуществование и взаимоотношения Запада и Востока и так далее;

4. Потребность некоего духовного «закона» строилась в числе прочего на категорическом императиве Иммануила Канта;

5. Русский символизм стал вторым звеном после русского декаданса, и эстетика Фридриха Шиллера (1759 – 1805), оформленная Фёдором Достоевским в идею спасения мира посредством Красоты, у символистов начинает играть новыми красками.

Таким образом, становится очевидна масштабность русского символизма и как эстетики, и как художественно-поэтического и философского направления, равно как очевидна родственность культуры Серебряного века и культуры европейского Средневековья. Соответственно, парабола, отмечаемая Сергеем Аверинцевым и характерная для литературы Средневековья, обретает актуальность и для литературы Серебряного века: «возле-брошенное-слово: слово, не устремленное к своему предмету, но блуждающее и витающее возле него; не называющее вещь, а скорее загадывающее эту вещь».⁴⁷ Подобные постулаты символизма иллюстрируют

⁴⁷ Аверинцев С. Символика раннего средневековья (к постановке вопроса) // Семиотика и художественное творчество: сб. статей / Отв. ред. Ю. Я. Барабаш. – М.: Наука, 1977. – С. 316.

присущую культуре Серебряного века парадоксальность, которая ранее также была присуща европейскому Средневековью.

Как было сказано ранее, для средневековья была свойственна синонимичность аллегории и символизма. В Серебряном веке, однако, уже присутствует характерное различие, впервые появившееся в романтической традиции Иоганна Гёте. Согласно немецкому мыслителю, в истинном символизме специфическое выражает общее, но не как сон или тень, а как мгновенное обнажение непостижимого.⁴⁸ Андрей Белый, развивая эту мысль в духе русского символизма, ставит характерный акцент в одном из своих романов: «Не путайте аллегорию с символом: аллегория — это символ, ставший ходячей словесностью <...> символ есть самая апелляция к пережитому вами».⁴⁹ Это доказывает, что период, в который Андрей Белый работал над «Петербургом» и период, описанный в романе, есть время, которое максимально полно можно передать только через слово, при том невероятно осторожно и аккуратно. Заострим здесь внимание на стихотворении первого поэта Бездны Фёдора Ивановича Тютчева (1803 – 1873) «Silentium»:

«Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, —
Любуйся ими — и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?

⁴⁸ Эко, Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике / Умберто Эко; пер. с ит. А. Шурбелева. — Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2019. — С. 113.

⁴⁹ Белый, Андрей. Петербург – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 244.

Мысль изреченная есть ложь —
Взрывая, возмутишь ключи,
Питайся ими — и молчи...

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум —
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи —
Внимай их пенью — и молчи!..»⁵⁰

Одна из строф этого стихотворения стала манифестом русского символизма: «Мысль изречённая — есть ложь». Эту же идею выделяет Николай Степанович Гумилев (1886 – 1921), говоря о Константине Бальмонте, что «он догадался также, что слова, произнесённые в первый раз, живут, произнесённые во второй раз существуют и наконец произнесённые в третий раз только пребывают».⁵¹ Таким образом, становится очевидным недоверие к слову, присущее символизму. Здесь не возникает противоречий, но рождается новая функция: слово должно выступать символом.

Говоря об эстетических представлениях Серебряного века, нельзя не акцентировать внимание на исключительной роли Красоты. В рассматриваемой эпохе ее основная функция была аналогична функции средневековой, принимающей характер миссии. То есть она выступала средством преобразования жизни, проявлением Божественного в Мирском, в связи с чем у символистов Красота сопрягалась с софийностью. Согласно Александру Андреевичу Блискавицкому, она «наделялась особыми онтологическими и эпистемологическими свойствами».⁵² Иными словами,

⁵⁰ Тютчев Ф. Люблю глаза твои, мой друг...: стихотворения / Федор Тютчев. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 75.

⁵¹ Пайман, Аврил. История русского символизма / Авторизованный пер. Пер. с англ. В. В. Исакович. – М.: Республика, 1998. – С. 21.

⁵² Блискавицкий А. А. Философско-эстетические основы русского символизма // Вестник славянских культур. – 2011. – №19, том 1. – С. 31 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL:

Красота была бóльшим, чем эстетической категорией, но выражением Истины, Добра, Благодати, и в конечном счете сама «жизнь должна быть красотой».⁵³ Представители символизма, как и люди европейского Средневековья, видели несовершенство мира и бичевали его (обратим особое внимание на наделение Петербурга чертами Ада, формирующими его образ в качестве адского города), но при этом провозглашали принадлежность к миру божественного бытия. И именно Красота открывала перед человеком путь, через который можно было прийти к высшим мирам, постичь и достичь Божественное. Из этого следует двойственность взгляда и восприятия мира символистами, что снова соотносится со средневековыми эстетическими представлениями.

Красота же нужна была для того, чтобы людям хотелось жить в грешном мире, прийти к этому лучшему в двух мирах – земном и божественном. Вся эпоха Серебряного века, аналогично Средневековью, строилась на двойственности, взаимодополняемости. Выражаясь поэтически, это был период, когда время остановилось. Но вместе с тем перед художниками и поэтами открываются новые культурные горизонты, возникает глобальная цель. Деятели искусства научились открывать ту особую Красоту, на которой нельзя экономить. Прибегая к этой Красоте, стремясь достичь своей цели, они репрезентируют в своем творчестве ценностную символику европейского Средневековья, начиная от фундаментальных образов Прекрасной Дамы и Доблестного Рыцаря, заканчивая семантикой пространства. Данный опыт возникает еще на подспорье Серебряного века, как предчувствие, предвосхищение грядущих событий, фундаментальных социально-культурных сдвигов и политических изменений. Это прослеживается, в частности, в творчестве Антона Павловича Чехова (1860 – 1904). Во многих произведениях русского классика центральное место повествования отводится

<https://cyberleninka.ru/article/n/filosofsko-esteticheskie-osnovy-russkogo-simvolizma> (дата обращения: 03.04.2021).

⁵³ Белый, Андрей. Химеры // В. И. Иванов: pro et contra, антология. Т. 1 / Сост. К. Г. Исупова, А. Б. Шишкина; коммент. Е. В. Глухой, К. Г. Исупова, С. Д. Титаренко, А. Б. Шишкина и др. — СПб.: РХГА, 2015. — С. 142.

усадьбе («Чайка», «Вишневый сад», «Дядя Ваня»). В его пьесах усадьба является собой образ красоты, и как символ она находит сходство со средневековым замком. Символическая наполненность чеховских имений обладает тем же замковым функционалом, что и готические поместья: создание своего собственного пространства, четко отграниченного от внешнего мира; формирование пространства как единого целого, с многочисленными постройками, людьми, животными и лесами/садами; нахождение этого имения как бы вне времени, твердость и незыблемость; укрепленность и защита живущих людей от внешнего мира (порой в том числе и бегство от реальности); создание и поддержание одной и той же определенной атмосферы.

Подводя итог, отметим основные элементы, которые свидетельствуют о типологическом сходстве двух рассматриваемых культур: контрастность бытия, гармоничное сосуществование полярных идей и взглядов, исключительная роль Красоты в человеческой жизни и культуре, желание более прекрасной жизни, ощущение двоемирия, особое отношение к Богу и Божественному. Культурно Серебряный век выступает не подражателем европейского Средневековья, но его потомком, фактически реинкарнировавшийся концепцией. В эту эпоху художники, писатели и поэты ведут диалог культур, обращаясь к семантике средневекового пространства, стремясь через исконные и модернизированные идеи и образы привести народ к истинной Красоте. Разворачивается фронт на поприще искусства, и сердцевиной его становится русский символизм.

2.2. Влияние средневековых символов на культуру Серебряного века: переосмысление жизни и искусства через феномен Красоты и Прекрасного

Как стало понятно из предыдущего параграфа, Серебряный век находил типологическое сходство с периодом европейского Средневековья. Люди искусства особенно чутко это понимали, ощущая невесомую ностальгию, что интересно, не только по прошлому, но и по далекому, светлому будущему, которое обязательно настанет, если удастся преодолеть нависшую катастрофу, пережить культурный апокалипсис. Желая привести народ к этой лучшей жизни, символисты выбирают путь Красоты, таким образом стремясь облагородить и окружающую действительность, и душу человека. Все сферы искусства кипят и бурлят, а переосмысление действительности происходит именно через символы европейского средневековья. Вместе с тем и вовсе постулируется особая роль символа, как «неизреченной мысли». Так, Дмитрий Сергеевич Мережковский (1865 – 1941), один из основоположников русского символизма, пишет: «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности <...> слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли».⁵⁴

Произошедший в обществе кризис веры привел к осознанию человека как метафизического существа и целому ряду попыток заменить искусством религию. В этой связи особо интересным примером становится деятельность Саввы Ивановича Мамонтова (1841 – 1918), мецената, без участия которого не обошлась, пожалуй, ни одна сфера искусства. Савва Иванович тяготел к музыке, опере, театру, живописи, был покровителем многих выдающихся личностей своей эпохи, однако даже современниками оценивался неоднозначно. Его образ был очерчен резко, соответствуя отмеченным средневековым контрастам Серебряного века: желая продемонстрировать

⁵⁴ Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Д. С. Мережковский // Критика русского символизма: в 2-х т. Т. 1. – М.: АСТ: Олимп, 2002. – С. 51.

размах натуры Мамонтова, называли его и «Саввой Великолепным» – намеренное проведение параллели с Лоренцо Великолепным (1449 – 1492), известным покровителем искусств Ренессанса. В то же время, ставя Савву Ивановича на одну ступень с Сергеем Павловичем Дягилевым (1872 – 1929), современники подчеркивали его упертость и властный характер, доходивший порой до очевидных проявлений деспотизма, а также чрезмерную любовь к роскоши.⁵⁵ И здесь совершенно нельзя не провести аналогию с рассмотренными в первой главе высказываниями картузианцев и ригористов о феномене красоты как излишества. Особого упоминания заслуживает и Абрамцево, выкупленная в 1870 году у дочери бывшего владельца, Сергея Тимофеевича Аксакова (1791 – 1859), усадьба (Приложение Л, рисунок Л.1). Абрамцево собрала вокруг себя целый художественный, а точнее весьма разнонаправленный, кружок. Это было пространство, аналогичное чеховской усадьбе, выполняющей символические функции средневекового замка – ограждение принадлежащих общности от окружающего мира, своего рода защита, создание уникальной атмосферы и так далее. Мамонтов, тяготея к Прекрасному, формирует целый идейный культурный центр, который становится символом, а значит по-своему «оживает». Позже, театральный режиссёр Константин Сергеевич Станиславский (1863 – 1938), вспоминая Мамонтова, говорит, что основная идея мецената заключалась в совершенном осознании падения, гибели религии и необходимости искусства занять ее место: «Стоит жить только для Красоты».⁵⁶ Таким образом, подобное представление о Красоте как о средоточии внутренних и внешних свойств, существующей в триединстве Красота-Благо-Истина, вбирающей в себя эти категории Блага и Истины – есть ни что иное, как представление человека средневековья, для которого Красота являлась абсолютной религией.

⁵⁵ Музей-заповедник «Абрамцево»: Очерк-путеводитель / О. И. Арзуманова, А. Г. Кузнецова, Т. Н. Макарова, В. А. Невский. – Издание 2-е, исправленное. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – С. 112 – 113.

⁵⁶ Istorionet. (2012) Вершины и бездны Серебряного века. Авторская программа Феликса Разумовского [Цикл передач] // YouTube. 20.01.2012. (<https://www.youtube.com/watch?v=B3k2uTAZlaY>). Просмотрено: 23.04.2021.

Как было сказано ранее, для того чтобы сформировать адекватное представление о духе эпохи, необходимо понимать, что писатели, художники и поэты Серебряного века не использовали средневековую символику в качестве экзотического элемента, но жили этими идеями, находились в схожем культурном пространстве. Поэтическое значение понятия «атмосфера» здесь играет особую роль, подчеркивает легкость и зыбкость тех идей и мыслеформ, которыми была наполнена действительность того периода. Обратимся к воспоминаниям поэтессы и литературного критика Зинаиды Николаевны Гиппиус (1869 – 1945) об Александре Александровиче Блоке (1880 – 1921), одном из ярчайших представителей русского символизма. Зинаида Гиппиус отмечает, что она не задавалась целью написать статью об Александре Блоке или дать оценку его творчеству, но лишь «рассказать о самом Блоке, дать легкие тени наших встреч с ним».⁵⁷ Предвосхищая непосредственное повествование о поэте, она уже начинает изображать эти «тени» и совершенно естественно описывает ту атмосферу, в которой не только творили, но просто жили люди. В частности, приводит пример Ольги Михайловны Ковалевской (1855 – 1903), который видится уместным и важным обозначить в данной работе.

Ольга была художницей и женой Михаила Сергеевича Соловьева (1862 – 1903), брата философа Владимира Соловьева. Оба они разительно отличались от большей части людей, особенно жили и чувствовали. Ольга и Михаил познакомились, когда ей было двадцать два года, а ему всего шестнадцать, но узаконить отношения смогли только через шесть лет (семья Михаила была решительно настроена против брака). Как и Александра Блока, как и Андрея Белого, Зинаида Гиппиус называет их полупоколениями, людьми другой эпохи, случайно (или нет?) оказавшимися в этом веке. Особенно подобный контраст заметен в непосредственном сравнении. Так, Михаил, хоть и единомышленник своего брата, но был «тише и глубже». Ольга же

⁵⁷ Гиппиус Зинаида. Мой лунный друг // Блок А. Стихи о Прекрасной Даме / Александр Блок. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. – С. 200.

«порывистая, цельная и невероятно талантливая». Она была его Прекрасной Дамой и застрелилась сразу после смерти мужа от инфлюэнции. Примечательно, что она была очень религиозной, но «Любовь ее была ее религией <...> Вместе их отпевали и хоронили».⁵⁸

Таким образом, становится наглядным, что родственность молодости и смерти, религиозности и благородства проявляется и в эстетике Серебряного века, и в самом контексте рассматриваемой эпохи. Подобная взаимосвязь категорий наблюдается в используемой символике, особенно же ярко и масштабно она представлена в образе Прекрасной Дамы. Этот символ по-разному репрезентируется в творчестве каждого поэта и художника, в самой их жизни. Тем не менее есть основные, концептуальные составляющие, заложенные культурой европейского Средневековья: определенная недостижимость, возвышенность, нравственная и физическая красота. Русские символисты к тому же транслируют опыт предшествующих идейных направлений и соединяют этот образ с Софией. Самым видным певцом (и рыцарем) Дамы в Серебряном веке становится Александр Блок, перманентно живший «на грани» и «между», «Свидетель гибели вселенной».⁵⁹

Современники, вспоминая Александра Блока, говорили, что он всегда тяготел к образу Прекрасной Дамы. Дама для него являлась одновременно духовным императивом, предметом творчества и личностным бытием. Как положено Рыцарю, он воспевал ее, преклонялся перед ней, видя Прекрасное в диффузии Мирского и Божественного начал.

«Не призывай. И без призыва

Приду во храм.

Склонюсь главою молчаливо

К твоим ногам.

⁵⁸ Гиппиус Зинаида. Мой лунный друг // Блок А. Стихи о Прекрасной Даме / Александр Блок. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. – С. 201.

⁵⁹ Блок А. Стихи о Прекрасной Даме / Александр Блок. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. – С. 16.

И буду слушать приказанья
И робко ждать.
Ловить мгновенные свиданья
И вновь желать.

Твоих страстей повержен силой,
Под игом слаб.
Порой - слуга; порою - милый;
И вечно – раб».⁶⁰

В этом стихотворении, написанном в 1899 году наглядно показан образ Блоковской Дамы. Самим названием – *Servus – Reginae* (лат. Слуга – Царице) поэт демонстрирует архетип Рыцаря-Трубадура, стремящегося к своей Грёзе. Лейтмотивом выступает бесконечное служение (и, что важно, желание этого служения) своей Даме, которая становится воплощением Прекрасного. Уникальная религиозность, присущая мировосприятию поэта, проявляется в очевидных элементах гностического христианства. При этом видения Дамы Александром Блоком не перманентны, но, сохраняя основу, претерпевают изменения, непосредственно связанные с жизнью поэта. Так, «Царевна» словно сходит со страниц рыцарского романа: она в меру сдержанна, чутка, по-женски самоотверженна, благородна. Очевидно, что ее и героя объединяют более явные любовные отношения, оформленные и духовно, и де-юре. Вполне вероятно, между ними существует мистический брак.

«<...> Иди, иди, вернешься молод
И долгу верен своему.
Я сохраню мой лед и холод,
Замкнусь в хрустальном терему.

И будет радость в долгих взорах,

⁶⁰ Блок А. Стихи о Прекрасной Даме / Александр Блок. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. – С. 12.

И тихо протекут года.
Вкруг замка будет вечный шорох,
Во рву — прозрачная вода...

Да, я готова к поздней встрече,
Навстречу руки протяну
Тебе, несущему из сечи
На острие копья — весну" <...>». ⁶¹

Совсем другой из-под пера поэта выходит «Снежная Дева». Она холодна, далека, подчеркнута высокомерна. Герой исполнен чувства недостойности ее. Очевидно, их союз не сулит взаимной любви, спокойствия и счастья. Дама не вверит этому Рыцарю свою руку, однако будет побуждать на подвиги, «Хваля неробкого врага». Это стихотворение входит в сборник «Снежная маска», который Александр Блок посвятил актрисе Волоховой Наталье Николаевне (1878 – 1966). Современники отмечали ее вольный нрав и свободолобие, но несмотря на то, что она очень высоко ценила личные и поэтические качества «вечного Рыцаря», принять его любовь не смогла.

«Но сердце Снежной Девы немо
И никогда не примет меч,
Чтобы ремень стального шлема
Рукою страстною рассечь.

И я, как вождь враждебной рати,
Всегда закованный в броню,
Мечту торжественных объятий
В священном трепете храню». ⁶²

Блоковская Дама многолика. Первоначально знакомые, а затем и исследователи творчества поэта находили в ней и образ России, и образ

⁶¹ Блок А. Стихи о Прекрасной Даме / Александр Блок. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. – С. 109.

⁶² Там же. С. 168 – 169.

Любови Дмитриевны Менделеевой (1881 – 1939), супруги Александра Александровича, и символ Принцессы-Грезы. Но какую семантическую нагрузку бы не несла в себе его Дама, она всегда – Внеземная, выше представлений повседневности и над религиозностью. Прекрасная Дама Александра Блока отражает идею Красоты, при этом поэт больше выражает себя и выдвигаемые концепции не через слова, а «между» ними.

В этот же период под веяниями атмосферы, идейных и художественных направлений прошлого деятелей Серебряного века начинает по-новому волновать одна из основных тем русской этической мысли – взаимоотношение человека и Бога. У Александра Блока формируется своеобразное отношение к религии, которое можно охарактеризовать, как несказанное. Это становится одним из ключевых отличий его творчества. Христианство Владимира Соловьева словно прошло «вскользь» Блока, в большей степени он был ориентирован на лирику философа, в которой появлялась Дама, загадочная «Она», и ставшая по итогу религией поэта. В начале XX века он издает сборник *Ante Lucem* (лат. «До света»), репрезентируя средневековую идею Света, как источника, исходящего от Бога, переосмысливая христианские мотивы (например, символ Купины). Свет он соотносит и с духом, и с женщиной, «вечно юной», невестой:

«<...> Верю в солнце завета,
Вижу очи Твои».⁶³

Однако Дама – далеко не единственный средневековый символ, использующийся в творчестве лирика. Отвечая на вызов эпохи, Блок неоднократно поднимает в своем творчестве темы революции и войны, прибегает к средневековому колориту и розенкрейцерской (в частности, пьеса «Роза и Крест») символике. При этом у него формируется совершенно уникальное отношение, характеризующее современниками как некое

⁶³ Блок А. Стихи о Прекрасной Даме / Александр Блок. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. – С. 35.

«Рыцарское обожание».⁶⁴ Таким образом, поэзия Александра Блока, «Вечного Рыцаря», объективно становится одним из мест памяти русского символизма.

Теперь обратимся к произведению «Женщине», принадлежащему перу Валерия Брюсова, одного из «старших» символистов:

«<...> Ты — женщина, и этим ты права.

От века убрана короной звездной,

Ты — в наших безднах образ божества! Мы для тебя влечем ярем железный,

Тебе мы служим, тверди гор дробя,

И молимся — от века — на тебя!»⁶⁵

Здесь наблюдается интересная ситуация. Данное стихотворение написано Валерием Брюсовым в том же году, в котором Александр Блок создает «Слуга – Царице». Безусловно, произведение старшего символиста также репрезентирует идею Вечной Женственности. Но у двух поэтов разнится сама основа образа Дамы, и становится очевидным, что русский символизм неоднороден. Иными словами, в рассматриваемом направлении по-разному проявляется тенденция эстетизации: старшие символисты, и Брюсов в их числе, ориентируются на феномен Красоты как всего сущего (снова – философия европейского Средневековья) и более эксплицитно обращаются к прошлому. У младосимволистов же источниками эстетической рефлексии выступают одновременно эстетизация жизни и религиозность, которая обретает оригинальное содержание, утрачивая конфессиональность и принимая глобальное значение «религии всего человечества», Красоты (проявленной в данном случае в символе Дамы) как способа преобразования бытия. Для наглядности рассмотрим образ Прекрасной Дамы, складывающийся у другого младосимволиста, Андрея Белого.

«<...> А над немым перелеском,

⁶⁴ Гиппиус Зинаида. Мой лунный друг // Блок А. Стихи о Прекрасной Даме / Александр Блок. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. – С. 229.

⁶⁵ Брюсов В. Мучительный дар: [стихотворения] / Валерий Брюсов. – М.: НексМедиа; М.: ИД Комсомольская правда, 2012. – С. 59.

Где разрезились кусты,
Там проясняешься блеском
Неугасимым — Ты!

Струями ярких рубинов
Жарко бежишь по крови:
Кроет крыло серафимов
Пламенно очи мои.

Бегом развернутых крылий
Стала крылатая кровь.
Давние, давние были
Приоткрываются вновь.

В давнем грядущие встречи;
В будущем — давность мечты;
Неизреченные речи,
Неизъяснимая — Ты!»⁶⁶

Дама Андрея Белого уже совершенно другая, хотя ее категории также произрастают из средневековой семантики. Она словно является отражением поэта и принимает на себя его роль (нарциссическая составляющая символа Рыцаря). Причина такого существенного различия представлений младосимволистов, при общих социально-философских идеях, кроется главным образом в самих личностях, потому как в Серебряном веке поэты не исключительно мастера, но непосредственные участники происходящего с субъективным набором морально-этических координат. Как для Ольги Соловьевой Любовь становится религией, так и для Александра Блока религией становится Дама. А религиозные представления Андрея Белого

⁶⁶ Белый А. Вечный зов: [стихотворения] / Андрей Белый. – М.: НексМедиа; М.: ИД Комсомольская правда, 2012. – С. 196.

сформировались под большим влиянием философии Владимира Соловьева и штейнерианства, на его философско-эстетическую концепцию существенное значение оказали оккультно-мистические течения. Вследствие этого Андрей Белый придерживается идеи космического брака, суть которого видел, в том числе, в столкновении Запада и Востока. Позже эту идею отметит и Сергей Аверинцев в статье «Символика раннего средневековья»: «Иногда противостояние эллинизма и восточного «варварства» осмыслялось в образах космического брака».⁶⁷ Помимо прочего, поэт придерживался распространившейся в Серебряном веке философии розенкрейцерского братства, отмечая его специфический синтезированный гнозис: «<...> в европейское замкнутое в себе искусство XIX столетия влилась мощная струя восточной мистики; под влиянием этой мистики по-новому воскресли в нас Средние века».⁶⁸

Таким образом, сходство этих поэтов поистине тайное, лежащее в глубине их «рыцарской» модели (Рыцарь-трубадур, Рыцарь-воин и Рыцарь ордена), сводящееся к их самоопределению и роли в культурном пространстве. Различие же находится абсолютно на поверхности. Здесь необходимо вновь обратиться к воспоминаниям Зинаиды Гиппиус: «Трудно представить себе два существа более противоположные, нежели Боря Бугаев и Блок <...> Если Борю иначе, как Борей, трудно было назвать, Блока и в голову бы не пришло звать «Сашей» <...> Блок весь твердый, точно деревянный или каменный. Боря весь мягкий, сладкий, ласковый <...> Боря Бугаев – воплощенная неверность».⁶⁹ Очень разная внешность; Блок – трагичен, Белый – драматичен; Белый ориентирован в первую очередь вовне, Блок – в себя. Тем не менее они оба были людьми «полупоколения», объединенные, помимо прочего, «невзрослостью». Таким же был и

⁶⁷ Аверинцев С. Символика раннего средневековья (к постановке вопроса) // Семиотика и художественное творчество: сб. статей / Отв. ред. Ю. Я. Барабаш. — М.: Наука, 1977. — С. 303.

⁶⁸ Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1 / Вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева. — М.: Искусство, 1994. — С. 169.

⁶⁹ Гиппиус Зинаида. Мой лунный друг // Блок А. Стихи о Прекрасной Даме / Александр Блок. — СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. — С. 209 – 211.

Константин Бальмонт. Иван Алексеевич Бунин (1870 – 1953) писал: «Бальмонт был вообще удивительный человек. Человек, иногда многих восхищавший своей „детскостью“, неожиданным наивным смехом, который, однако, всегда был с некоторой бесовской хитрецой».⁷⁰ Так, под веяниями атмосферы, разные представители одного течения словно становятся разными рыцарями одной эпохи.

Через символ Дамы отвечали на культурный вызов Серебряного века не только поэты. В искусстве, еще в преддверии этой контрастной эпохи, возникают сюжеты таинственных, недостижимых женщин. Величественно взирает с полотна «Неизвестная» (Приложение М, рисунок М.1) Ивана Николаевича Крамского (1837 – 1887), на исходе XIX века рождается печально-прекрасная «Дама в голубом» (Приложение М, рисунок М.2) Константина Андреевича Сомова (1869 – 1939). Но вечным «вестником иных миров» становится Михаил Александрович Врубель (1856 – 1910). Непонятый и не принимаемый многими, прежде всего он находит отклик среди поэтов-символистов, признающих его гениальность и воспринявших его творчество как уникальное явление. Неспроста на его похоронах речь произносится только одним человеком, Александром Блоком: «Перед тем, что Врубель и ему подобные приоткрывают человечеству раз в столетие, я умею лишь трепетать. Тех миров, которые видели они, мы не видим».⁷¹ Здесь очевидна некая сопричастность поэта, которому, несомненно, тоже были «открыты иные миры».

Образ Прекрасной Дамы в средневековых его составляющих тянется через все творчество художника. Будучи влюбленным в Эмилию Львовну Прахову (1849 – 1927), он запечатлевает ее лик в иконе «Богоматерь с младенцем» (Приложение Н, рисунок Н.1). Неоднократно Михаил Врубель пишет портреты своей супруги, певицы Надежды Ивановны Забелы-Врубель (1868 – 1913), регулярно обращается к сюжетам дев «иных миров»

⁷⁰ Бунин, Иван Алексеевич. Воспоминания / Иван Алексеевич Бунин. – М.: Захаров, 2003. – С. 304.

⁷¹ Дмитриева, Н. А. Михаил Врубель. Жизнь и творчество. – М.: Дет. лит., 1984. – С. 134.

(Приложение Н, рисунок Н.2), исполненных трагедийными настроениями («Царевна-Лебедь», многочисленные морские царевны, сирены, русалки). «Она, везде она»⁷², говорит Татьяна Анчугова, исследуя творческий путь художника. Репрезентируя идею возвышенной любви и совершенной красоты, подчеркивая ее родственность со смертью, Врубель создает на сюжет одноименной драмы неоромантика Эдмона Ростана (1868 – 1918) свою «Принцессу Грёзу» (Приложение Н, рисунок Н.3). Наполняя символикой цвета все свои полотна, художник особо аккуратно, как ранее рассмотренные поэты – между строк, передает идею красоты зла, ее гармонии с окружающим миром. Это проявляется, в частности, в многочисленных образах Демонов (Приложение Н, рисунок Н.4). Как символист Врубель был масштабен, он творил во многих видах и жанрах искусства, и сюжеты его всегда были значительны. Андрей Белый, посетивший выставку «Мира искусства», проходившую с 15 ноября 1902 года по 1 января 1903 года, писал издателю Эмилию Карловичу Метнеру (1872 – 1936): «Впервые я увидел Врубеля, полно представленного <...> Это в буквальном смысле гигант <...> А. Бенуа мне говорил, что теперь, по его мнению, выше Врубеля нет никого».⁷³

Тематика средневековья, средневековые сюжеты и образы, через которые в Серебряном веке пытались переосмыслить жизнь и искусство, проявлялись и в архитектуре. Примером здесь может являться Особняк Зинаиды Морозовой в Москве (Приложение П, рисунок П.1). Построенный в 1890-е годы архитектором Федором Осиповичем Шехтелем (1859 – 1926) в стиле неоготики (как воспоминание о средневековом европейском замке), он содержит в себе характерные сюжеты: многочисленные химеры, изображения рыцарей и львов, геральдические элементы (Приложение П, рисунок П.2). Интерьеры усадьбы выполнялись также и Михаилом Врубелем, в частности, витражи и панно (Приложение П, рисунок П.3).

⁷² Анчугова, Татьяна Васильевна. Вблизи Серебряного века / Татьяна Анчугова. – М.: Русский Мирь, 2011. – С. 157.

⁷³ Там же. С. 147.

Таким образом, культуру Серебряного века и европейского Средневековья объединяют отношения преемственности, при которых символисты не просто бездумно заимствуют образы средневековья, но ведут диалог культур. В качестве первостепенного курса деятельности в эту эпоху выступает стремление создать новый, лучший строй жизни, созидание нового бытия с помощью и на основе искусства. Очевидная взаимосвязь благородства и божественного, жизни и смерти, начала и конца, присущая средневековым символам, в Серебряном веке обнажается с новой силой, при этом одни и те же образы у художников и поэтов получают разный объем категориальной наполняемости. В связи с этим, обосновано сделать вывод, что на формирование Серебряного века в значительной степени повлияли идеи европейского Средневековья, а представители Серебряного века, в свою очередь, популяризировали эстетические представления, символику и саму культуру Средневековья.

2.3. «Петербург» Андрея Белого и «Огненный ангел» Валерия Брюсова как средоточие идей и место памяти русского символизма

Во втором параграфе второй главы была определена исключительная роль Красоты в культуре Серебряного века. Художники, архитекторы, писатели и поэты обращались к средневековой символике, жили ею и в целом находились в схожем культурном пространстве. Тремя «рыцарями» эпохи становятся Валерий Брюсов, Александр Блок и Андрей Белый. Все трое – яркие представители русского символизма, тем не менее одни и те же образы с единым каркасным значением они интерпретировали по-разному, ввиду своей «рыцарской модели». И три взгляда этих деятелей, наиболее полно выразившихся в их ключевых произведениях именно через использование средневековых идей и образов, создают панорамный вид рассматриваемой эпохи. Иными словами, «Огненный Ангел», «Петербург» и «Стихи о Прекрасной Даме» становятся местами памяти русского символизма, в числе прочего из-за соответствия главной роли места памяти – символической – и первостепенной функции языка. Поэзия Александра Блока, рыцаря-трубадура, уже была отмечена как место памяти в предыдущем параграфе, сейчас же видится необходимым рассмотреть с этой позиции два выделенных романа, для чего следует обратиться к самому феномену культурной памяти.

Изучение коллективной и культурной памяти, активно развернувшееся во второй половине XX века, в XXI веке сейчас набирает все бóльшие обороты. Причиной тому являются масштабные процессы глобализации, с развитием науки и мысли все чаще преобразующиеся в глокализационные процессы, а также смена господствующих парадигм (и даже более – смена эпистемы), что побуждает народ обращаться к своему прошлому. Переосмысление и познание своей истории, культуры и языка одной из первостепенных задач ставит исследование национальных мест памяти.

Понятие «место памяти» ввёл французский историк и исследователь исторической памяти Пьер Нора (1931 – по настоящее время) в начале 80-х

годов, отмечавший явное противопоставление памяти истории. Место памяти являет собой символический элемент национальной культуры, ценность и важность которому придает народ. Особенностью места памяти является то, что оно заключает в себе единство и материального, и духовного начал, в связи с чем ему необязательно являть собой рукотворное воплощение. И произведение великого скульптура, и художественный текст в равной степени могут воплощать национальную память, так же как это делает определенная географическая точка или даже некий человек.

Место памяти не статично в своей сути, оно определяется историческим самосознанием народа. Поэтому весьма очевидна (но от этого не менее любопытна) смена мест памяти. Некоторые из них предаются абсолютному забвению, тогда как другие рано или поздно воскрешаются из забвения, порой, к тому же, совсем с иным значением. Более того, изменение значений касается также и тех «*lieux de memoire*», которые никогда не уходят из национальной памяти. Изучение таких изменений и возникающего ассоциативного ряда позволяет проследить трансформацию коллективной идентичности. И происходит оно через язык.

Период русского символизма представляет собой один из ярчайших примеров взаимосвязи языка и истории. Переломное время, стык двух веков, двух эпох и столкновение мировоззрений. Момент, когда народ должен был оставить позади неоднозначное, но все же хорошо знакомое прошлое, чтобы шагнуть в абсолютную неизвестность. И этот момент, шаг, происходящий за секунду, перевернул представление о времени, как бы зафиксировал это свое состояние перехода (что явлено, в частности, в одном из ключевых символов романа – образе Медного всадника: «Ты, Россия, как конь! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта; и крепко внедрились в гранитную почву – два задних».⁷⁴ Здесь примечательна еще и параллель с пушкинским Петром, также «стирающим» границы и создающим мистификацию города) в

⁷⁴ Белый, Андрей. Петербург – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 90.

незыблемой статике (египетские пирамиды – постоянство времени). Стоит отметить, что в «Петербурге» Андрея Белого органично вплетены многие сюжеты, напрямую связанные с культурой Древнего Египта. Такое противопоставление и есть русский символизм.

«Петербург» воплощает собой живой образ русского символизма, через язык и слово обнаруживающий многозначное место памяти не просто определенного веяния в культуре, но и стыка бинарностей, эпох и значимых направленностей мирового исторического процесса. Он является источником, по которому можно судить не только о событиях, имевших реальное место в историческом процессе, но и об идеях, господствующих в те самые времена. Как место памяти роман Андрея Белого несет ряд значений, имеющих разное основание, но непосредственно характеризующих затронутый период и внешне, и внутренне. При этом упомянутые значения характеризует их нерушимая взаимосвязь, представляющая любопытный процесс диффузии образов, идей и знаков. Исходя из этого, отмечая «Петербург» как национальное место памяти, его совершенно нельзя рассматривать лишь по одному основанию, так как вместе с тем возникает риск не только выпустить из виду одну из «несущих стен» романа, но и не распознать ряд элементов, находящихся на стыке между значениями. Таким образом, необходимо выделить основные идеи, составляющие каркас произведения, которые базируются на абсолютном противопоставлении, что еще раз служит характеристикой непрочного и шаткого положения, в котором оказались человек, культура и народ. Метание от мысли к мысли за невозможностью определить «что истина?»⁷⁵, облекаемое в жребий Пилата, где проходит граница между прошлым и будущим, Европой и Востоком, апокалипсисом и цикличностью, незыблемостью и изменчивостью – категории, составляющие важную часть всего русского символизма. Из этих мыслеформ произрастают иные (но упорядочены они не по линейной значимости, скорее напротив, в

⁷⁵ Белый, Андрей. Петербург – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 41.

многообразии образов представляют собой ризому), получившие воплощение в символах и образах, такие как извечная проблема отцов и детей (Ниоба) или многочисленные антропософские идеи.

Бывший символист Осип Эмильевич Мандельштам (1891 – 1938) в своей работе «О природе слова» сказал об Андрее Белом, что он — «болезненное и отрицательное явление в жизни русского языка только потому, что он нещадно и бесцеремонно гоняет слово, сообразуясь исключительно с темпераментами своего спекулятивного мышления».⁷⁶ Очевидно, что отношение к слову у двух поэтов в полной мере не совпадает, как не совпадают направления их мысли и творчества, берущие начало в полярных мировоззренческих системах. Но нельзя не согласиться с тем, что Андрей Белый очень любопытно выражает себя и свою идею посредством языка, оставляя на нем весьма глубокую борозду (вновь прибегнем к Мандельштаму). Однако создает он отнюдь не «унылую картину разрушения»⁷⁷, по крайней мере, не ее одну. Не просто так существует две редакции текста – «Сириновская» и редакция самого автора, где он сокращает произведение более, чем на треть, облакая его в загадочную недосказанность, тем самым предоставляя читателю возможность самостоятельно находить образы и вылавливать свои мысли в витиеватых линиях «Петербурга». То есть Андрей Белый сознательно уходит в символ, имея возможность более «однозначно» выразить идею. Также стоит отметить, что это время сопряжено у поэта с уходом от поэзии к прозе.

Решение Белого о сокращении романа способствовало созданию «новой книги», совершенно иного «Петербурга», что позволило продемонстрировать рассматриваемый культурный срез под незнакомым прежде углом. Благодаря чему и сам писатель словно переходит на скрытый до этого момента уровень – он становится не просто писателем эпохи, но и человеком-эпохой. Впоследствии, упомянутое свойство неоднократно подчеркивалось

⁷⁶ Мандельштам, О. Э. О природе слова // Собрание сочинений в четырех томах Т.1 – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993 – С. 221.

⁷⁷ Там же. С. 221.

философами, лингвистами, деятелями культуры. Например, французский философ Жиль Делёз (1925 – 1995), говоря о Поле Мишеле Фуко (1926 – 1984) в своем труде, сравнивает его с Андреем Белым, называя последнего топологом, «который в своем великом романе "Петербург" превращал мозговые складки в слияние внешнего и внутреннего: взаимоналожение города и мозга, которые теперь — только изнанка друг друга во вторичном пространстве».⁷⁸ Таким образом, он отмечает топологию мысли, выраженную в рассматриваемом романе, в которой абсолютно внешнее пространство соседствует с абсолютно внутренним.

Как было отмечено, главным инструментом в культуре является образ. Рассматриваемый роман «Петербург» богат на образы, наполненные разнородным содержательным смыслом. Для наглядности разделим некоторые особо яркие образы, используемые Андреем Белым, по основанию опорных идей русского символизма, выявленных ранее:

1. Прошлое и будущее – Пётр I, Медный Всадник (и его производные атрибуты – трубка, мундир, морская соль), Летучий Голландец;
2. Запад и восток – дракон, сталкивающиеся рыцарь и единорог (герб), рыцарь терпит поражение;
3. Апокалипсис и цикличность – Белое (как Иисус, противостоящий идее насилия и террора) и Красное Домино (символ революции), Красный шут, Красная маска (подготавливает этот образ еще в своих стихотворениях «Маскарад» и «Праздник», цитируя произведение Эдгара По «Маска Красной смерти»), Солнце (также Христос);
4. Незыблемость и изменчивость – образы Древнего Египта, имеющие колоссальное значение во всем творчестве Андрея Белого (Сфинкс, пирамиды, Каир), вселенная, космос.

Стоит отдельно обратить внимание на мистические образы: Лета (Нева), туман, зеркала, «холодные пальцы» и так далее. Христианские образы и

⁷⁸ Делёз Ж. Фуко / Перевод с французского Е.В. Семиной – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – С. 95.

мифология Древнего Египта все же выносятся на другой план, им придается особое значение. Любопытно их сопоставление, которое наблюдается у Густава Майринка, Александра Блока и других писателей, где Исида – ипостась Богоматери, Гор – ипостась Иисуса (и наоборот). В своем многообразии они выполняют еще одну важную функцию: создают философско-эстетический фон романа.

Очевидно, что многие образы принадлежат нескольким основаниям, так, например, рыцарь и единорог относятся одновременно и к падению Порт-Артура, и к средневековой европейской символике (столкновение не только пространства, но и времени). Это объясняется, в том числе, культурно-историческим ландшафтом Петербурга и «Петербурга», представляющим собой стык эпох и бинарностей. Упомянутая выше революция по Белому есть не просто изменение в обществе, а также ипостась Вселенной, ибо все замкнуто и циклично. Уничтожая расстояние, поэт стирает границы и между эпохами, выражая тем самым идею повторяемости событий, сталкивая в романе помимо прочего быт и бытие. Также следует отметить цветовую гамму, которую мастерски использует Андрей Белый в качестве символики: продолжая традицию Федора Достоевского изображать Петербург в желтом цвете, он к тому же особое значение придает оттенкам красного (Домино, насилие), зеленого (мундир петровской эпохи, болото) и черного (смерть и предательство) цветов.

Теперь перейдем к роману Валерия Брюсова «Огненный ангел», и в первую очередь отметим оригинальную художественную композицию произведения. Несмотря на то, что это лишь первый роман символиста, в нем уже были мастерски оформлены характерные эпохам европейского Средневековья и Серебряного века представления о пространстве и времени, их столкновении и непосредственной диффузии. Эти идеи формируют концепт главного героя – рыцаря Рупрехта, принадлежащего сразу двум типологически схожим культурам. С одной стороны, действие романа разворачивается в позднесредневековом Рейнланде, и Валерий Брюсов

фиксирует это состояние перехода цивилизации (сравните с «Петербургом» Андрея Белого). С другой стороны, основой сюжета становится реальная история взаимоотношений Андрея Белого, Нины Петровской (1879 – 1928) и самого писателя, которую он интерпретирует в духе идей русского символизма. Подобный любовный треугольник является прямым элементом средневековой культуры – отношения Сеньор-Дама-Рыцарь, а в период Серебряного века он получает особую актуальность и новую жизнь. Так, «Рыцарь Ордена» Андрей Белый, исполняя в этом треугольнике роль Сеньора, в другом занимает иную вершину. Речь здесь идет о взаимоотношениях Александра Блока, его супруги Любови Менделеевой-Блок и Андрея Белого. Как в средневековой культуре Рыцарь переносил отношение верности и лояльности со своего Сеньора на его Даму, так, согласно Владиславу Фелициановичу Ходасевичу (1886 – 1939)⁷⁹, Валерий Брюсов переносит свое восхищение поэтом-мистиком на его возлюбленную – Нину Петровскую. И аналогично развитию средневекового символа, это первоначально индифферентное эросу чувство перерастает в романтическую любовь. Позже таким же образом формируется второй упомянутый треугольник – Андрей Белый – Любовь Менделеева-Блок – Александр Блок. Движущей силой Рыцаря, роль которого первоначально исполняет Брюсов, а затем Белый, неизменно является желание страдать, вызванное присущим символу Дамы свойству недостижимости. И оба этих треугольника, неся в себе культурную память двух эпох, замысловато преломляются в ключевых романах Серебряного века – «Огненном ангеле» и «Петербурге» соответственно.

Написанный в развитии традиций готического романа «Огненный ангел», также содержит в себе декадентские мотивы, в частности, демонизм и Красоту зла. Мифопоэтика, затейливая стилистика и притчевая структура романа (сам писатель называет его «Правдивая повесть») делает его существенным и глубоким явлением в русской литературе XX века. Однако

⁷⁹ Ходасевич В. Конец Ренаты // Брюсов В. Я. Огненный ангел: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. С. П. Ильёва. – М.: Высш. шк., 1993. – С. 370.

этим уникальность произведения не ограничивается, и в своей мысли Валерий Брюсов идет дальше «всего того, чем жив модернизм».⁸⁰ На этическую идею взаимоотношений человека и Бога, попытки символистов соединить мистические учения и религию вне конфессиональности и религиозности, с целью отыскать в этом путь преодоления кризиса, писатель откликается своеобразно. В частности, он утверждает возможность постижения тайн мироздания в мистическом, сакральном порыве, через интуитивное постижение сути бытия. Как и остальные символисты, Валерий Брюсов отмечает особую роль женщины, постулируя, помимо прочего, идеи гностического христианства – бóльшую приближенность женщины к Богу, ее сакральность и совершенность по сравнению с мужчиной. Само название романа «Огненный Ангел» отсылает к важному в данном контексте образу Софии, Премудрости Божьей. Однако Дама Брюсова – не Прекрасная в своей сути, не Жена, облеченная в солнце, но ведьма. Так возникает еще одна двойственность смыслов и образов, характерная для русского символизма, требующая рефлексии и умения толковать. Например, этимология имени Рената – «возродившаяся», символично пересекается с идеей Любви как связующего звена между двумя мирами. Тем интереснее выстраивается параллелизм двух выдающихся женщин Серебряного века – Нины Петровской и Любви Менделеевой-Блок.

Валерий Брюсов, придерживающийся идей Джамбаттиста Вико, Фридриха Ницше и Освальда Шпенглера (1880 – 1936) о циклическом развитии цивилизаций, обращается и к опыту романтиков, и к античным мотивам, и, несомненно, к «Фаусту» Иоганна Гёте и «Божественной комедии» Данте Алигьери (1265 – 1321). Развивая в романе актуальные проблемы гуманизма и судьбы культуры, он противопоставит символизму Андрея Белого, и мистицизм его стоит особняком от идей автора «Петербурга». При этом младосимволист, не разделяя многие взгляды Брюсова, подчеркивает

⁸⁰ Белый, Андрей. «Огненный ангел» // Брюсов В. Я. Огненный ангел: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. С. П. Ильёва. – М.: Высш. шк., 1993. – С. 377.

фундаментальность его произведения. Отмечая существенное отличие романа от характерной модернистской прозы, Андрей Белый говорит, что «“Огненный Ангел” останется навсегда образцом высокой литературы для небольшого круга истинных ценителей изящного; “Огненный Ангел” – избранная книга для людей, умеющих мыслить образами истории».⁸¹

Таким образом, несмотря на природу сходства и различия взглядов двух символистов, лежащую в основе их мировоззрения (старший символист и младосимволист), оба рассмотренных произведения занимают достойное место в панорамном представлении культурного явления. Грамотное использование языка при недоверии к слову, наличие означаемого и означающего в каждом символе формируют монументальность романов. «Петербург» Андрея Белого и «Огненный Ангел» Валерия Брюсова становятся произведениями-эпохами, максимально передающими атмосферу и дух русского символизма. Они в наибольшей степени воплощают в себе суть периода, его веяния и мысли. Как место памяти эти романы создают вокруг себя «символическую ауру», сохраняя исторический контекст и при этом неся множество значений, обнаруживая духовность и менталитет в диалектическом единстве. Благодаря Андрею Белому и Валерию Брюсову, выражающим сознание через слово, «Лакированная карета» становится «Петербургом», а «Ведьма» – «Огненным Ангелом», действительно воплощающим собой место памяти русского символизма.

⁸¹ Белый, Андрей. «Огненный ангел» // Брюсов В. Я. Огненный ангел: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. С. П. Ильёва. — М.: Высш. шк., 1993. — С. 376.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

Культура Серебряного века обнаруживает типологическое сходство с культурой европейского Средневековья, при этом не имитирует ее, но выступает непосредственным потомком. Наличие общей обширной области эстетических интересов формирует единый путь к Прекрасному – путь мечтаний и обретения Красоты через символы, искусство, поэзию. В связи с этим идейным центром Серебряного века, «дельтой реки» становится русский символизм.

Представители Серебряного века перманентно находятся в состоянии «между», ранее присущему европейскому Средневековью. Некоторых из них современники называют «полупоколениями», «вечно юными», подчеркивая их принадлежность к иному мироустройству. Осознав кризис веры, этических и идеологических убеждений, символисты стремятся переосмыслить реальность и искусство через Прекрасное. В этом случае феномен Красоты отражает средневековое триединство Красота-Благо-Истина, а также внутреннее и внешнее соответствие. В связи с этим представители искусства обращаются к средневековой ценностной символике, опыту предшествующих культур и мистико-окультурным учениям. Постулируется, что стоит жить ради красоты, при этом не забывая о смерти (средневековая родственность Молодости как воплощения Прекрасного и Смерти).

Максимально полно панорамный вид на эпоху формируют два символистских романа – «Петербург» Андрея Белого и «Огненный ангел» Валерия Брюсова, а также «Стихи о Прекрасной Даме» Александра Блока и живопись Михаила Врубеля. Рассмотрение их в качестве мест памяти русского символизма позволяет оценить масштаб культурного диалога европейского Средневековья и Серебряного века, фундаментальность средневековых эстетических представлений, вклад русских символистов в отечественную и мировую культуру, а также разную категориальную

наполняемость репрезентируемых символов при сохранении общего, «коренного» содержания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет утверждать, что европейское Средневековье являлось масштабной, неоднозначной эпохой, породившей уникальную культуру, построенную на контрастах. Основу культуры составлял феномен Красоты, который выступал, в числе прочего, средством преобразования реальности. Обращение к средневековым текстам, произведениям архитектуры и живописи дало возможность продемонстрировать, что представления о Красоте в рассматриваемую эпоху базировались на идеях пропорциональности, гармонии, целостности и благодати. Кроме того, важнейшей частью культуры и неотъемлемым элементом реальности являлся символ. Будучи встроенным в систему представлений о Красоте, он репрезентировал философско-эстетические идеи, но был двойственен по своему значению и всегда требовал учитывать контекст.

Последующее развитие общественной мысли, науки и искусства привело к тому, что Средневековье стало восприниматься как антипод современной на тот момент культуры. Намеренно демонстрировался фрагментарный контраст двух эпох, формировавший новое значение Средних веков как «Темных веков», средоточия варварства и регресса. Однако в это же время появляются идейные и художественные направления, представители которых отмечают несостоятельность и кризис культуры, в связи с чем обращаются в своем творчестве именно к средневековой символике. Анализ картин прерафаэлитов, произведений готической, романтической и декадентской литературы позволяет сделать вывод, что средневековые сюжеты и образы использовались не бездумно, не в качестве экзотического материала, но были «прожиты» и переосмыслены в духе соответствующей эпохи.

Эпоха модерна, связавшая два века и две различные системы мироощущения, позволила взглянуть на культуру европейского

Средневековья с другого угла. В этот период идеи цикличности приобретали особую популярность, человечество ощущало наложение пространства и времени, а представители искусства вновь обратились к средневековым ценностным символам. Уникальным явлением стал Серебряный век русской культуры, сущностным основанием которого выступил русский символизм. Аналитическое исследование преобладающих идей рассматриваемого направления подтвердило, что общество находилось в схожем культурном пространстве, в котором ранее пребывало Средневековье. Символисты осознавали кризис веры и культуры и стремились преобразовать реальность, воспитать в человеке истинную духовность, отличную от религии, для чего выбирали путь Красоты. Они обращались к опыту предшествующих культур и средневековым символам с их философско-эстетической наполненностью. Феномен Красоты также понимался в духе средневековой традиции, то есть являлся гармоничным, пропорциональным сочетанием внешней и внутренней Прекрасности, Благости.

Помимо прочего, в работе были предприняты попытки оценить смысловые уровни символов, дать содержательную интерпретацию средневековых образов и идей в различных культурах, в частности, в культуре Серебряного века, продемонстрировать, как ценностные символы влияют на формирование культурного пространства. Полученные результаты позволяют составить корректное мнение об изучаемых явлениях и типологическом сходстве рассматриваемых культур. На основании сформулированных выводов правомерно утверждать, что:

1. Европейское Средневековье создало уникальную, вечную культуру, смысловые элементы которой становились и до сих пор становятся предметом рефлексии;
2. Культуру Серебряного века и европейского Средневековья объединили отношения смысловой преемственности, а русский символизм явился крупнейшей философско-эстетической составляющей этого явления.

Полученные результаты могут быть использованы при разработке учебных курсов, образовательных программ, тематических экскурсий, в театральных постановках, кинопроизводстве, исторических реконструкциях, при написании научных работ, для изучения мест памяти, продвижения культурного потенциала региона, имиджа территории и сохранения культурного наследия. В современном обществе потребления, где красота функционирует как ценность-знак⁸² и все большее внимание уделяется идеям «Нового Средневековья»⁸³ положения работы приобретают особую актуальность. В срединной, массовой культуре перманентно возрождаются средневековые сюжеты, часто являющиеся одной из самых востребованных концепций медиапродуктов. Подтверждением тому может служить неугасаемая популярность фэнтези-вселенных, наполненных символами европейского Средневековья – многочисленные литературные произведения, кинематографические продукты, видеоигры, квесты в реальности, которые организуют досуг потребителя. Подобное очередное несоответствие негативного образа эпохи Средних веков с желанием погрузиться в его идеи открывает новые горизонты исследования обозначенной проблематики. Таким образом в дальнейшем предполагается продолжение изучения феномена ценностных символов и их репрезентации в различных культурах.

⁸² Бодрийяр, Жан. Общество потребления / Жан Бодрийяр; [перевод с французского Е. А. Самарской]. – Москва: Издательство АСТ, 2020. – С. 201.

⁸³ Эко, Умберто. С окраин империи. Хроники нового средневековья / Умберто Эко; пер. с итал. Я. Арьковой, И. Боченковой, Е. Степанцовой и А. Ямпольской. – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2021. – С. 272 – 276.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Августин Иппонийский Блаженный. Толкование на Книгу Премудрости Соломона / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://ekzeget.ru/bible/kniga-premudrosti-solomona/glava-11/stih-21/> (дата обращения: 03.04.2021).
2. Аверинцев С. Символика раннего средневековья (к постановке вопроса) // Семиотика и художественное творчество: сб. статей / Отв. ред. Ю. Я. Барабаш. – М.: Наука, 1977. – С. 308 – 337.
3. Анчугова, Татьяна Васильевна. Вблизи Серебряного века / Татьяна Анчугова. – М.: Русский Миръ, 2011. – 400 с.: ил. – (Большая Московская Библиотека).
4. Асмус Валентин Фердинандович. Философия и эстетика русского символизма. Изд. 3-е, стереотип. – М.: ЛЕНАНД, 2020. – 96 с. – (Из наследия мировой философской мысли: эстетика).
5. Байрон Дж. Г. Прометей: [стихотворения] / Джордж Гордон Байрон; [пер. с англ.]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора; М.: ИД Комсомольская правда, 2011. – 238 с.: ил. – (Серия «Великие поэты»).
6. Бальмонт К. Четверогласие стихий: [стихотворения] / Константин Бальмонт. – М.: НексМедиа; М.: ИД Комсомольская правда, 2013. – 238 с.: ил. – (Серия «Великие поэты»).
7. Басовская, Наталья Ивановна. Главная война Средневековья. Леопард против лилии / Н. И. Басовская. – Москва: Издательство АСТ, 2020. – 320 с. (История и наука Рунета).
8. Басовская, Наталья Ивановна. Средневековье. Самые известные герои истории / Н. И. Басовская. – Москва: Издательство АСТ, 2020. – 384 с.: ил. – (История и наука Рунета).
9. Белецкий А. Первый исторический роман В. Я. Брюсова // Брюсов В. Я. Огненный ангел: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. С. П. Ильёва. — М.: Высш. шк., 1993. — С. 380 – 420.

10. Белый А. Вечный зов: [стихотворения] / Андрей Белый. – М.: НексМедиа; М.: ИД Комсомольская правда, 2012. – 238 с.: ил. – (Серия «Великие поэты»).
11. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 2 / Вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева. – М.: Искусство, 1994. – 571 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
12. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1 / Вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева. – М.: Искусство, 1994. – 478 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
13. Белый, Андрей. «Огненный ангел» // Брюсов В. Я. Огненный ангел: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. С. П. Ильёва. — М.: Высш. шк., 1993. – С. 376 – 379.
14. Белый, Андрей. Петербург – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 448 с.
15. Белый, Андрей. Серебряный голубь: Повесть в семи гл. / Андрей Белый; подгот. текста и коммент. М. Козьменко; вступ. ст. М. Козьменко. – М.: Художественная литература, 1989. – 463 с.
16. Белый, Андрей. Химеры // В. И. Иванов: pro et contra, антология. Т. 1 / Сост. К. Г. Исупова, А. Б. Шишкина; коммент. Е. В. Глухой, К. Г. Исупова, С. Д. Титаренко, А. Б. Шишкина и др. — СПб.: РХГА, 2015. – 996 с.
17. Бердяев, Н. А. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XX века // О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. — М.: Наука, 1990. – С. 43 – 271.
18. Блискавицкий А. А. Философско-эстетические основы русского символизма // Вестник славянских культур. – 2011. – №19, том 1. – С. 31 – 43 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofsko-esteticheskie-osnovy-russkogo-simvolizma> (дата обращения: 03.04.2021).

19. Блок, А. Интеллигенция и Революция // Блок Александр, Белый Андрей: Диалог поэтов о России и революции / Сост., вступ. ст., коммент. М. Ф. Пьяных. – М.: Высш. шк., 1990. – С. 415 – 424.
20. Блок А. Искусство и революция / Александр Блок. – М.: Современник, 1979. – 384 с.
21. Блок, А. Роза и Крест // Блок, А. Театр / Сост. Ф. Я. Прийма, И. В. Абашидзе, Н. П. Бажан и др.; вступ. ст. П. П. Громова. – Ленинград: О. изд-ва «Советский писатель», 1981. – С. 203 – 276.
22. Блок, А. Стихи о Прекрасной Даме / Александр Блок. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. – 256 с. – (Азбука-классика).
23. Блок, А. Театр / Сост. Ф. Я. Прийма, И. В. Абашидзе, Н. П. Бажан и др.; вступ. ст. П. П. Громова. – Ленинград: О. изд-ва «Советский писатель», 1981. – 496 с.
24. Блок Александр, Белый Андрей: Диалог поэтов о России и революции / Сост., вступ. ст., коммент. М. Ф. Пьяных. – М.: Высш. шк., 1990. – 687 с. – (Б-ка студента-словесника).
25. Бодлер, Шарль. Цветы зла: [сборник] / Шарль Бодлер; [перевод с французского]. – Москва: Издательство АСТ, 2020. – 352 с. – (Эксклюзивная классика).
26. Бодрийяр, Жан. Общество потребления / Жан Бодрийяр; [перевод с французского Е. А. Самарской]. – Москва: Издательство АСТ, 2020. – 320 с. – (Философия – Neoclassic).
27. Бонаventura Святой. Путеводитель души к Богу / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/bonaventura/bonaventura_t3.htm (дата обращения: 03.04.2021).
28. Бронте, Э. Грозовой Перевал / Эмили Бронте; пер. с англ. Н. С. Роговой; вступ. ст. О. М. Петерсон; примеч. И. С. Веселовой; худож. Я. В. Крутий. – М.: ЗАО Фирма «Бертельсманн Медиа Москау АО», 2014. – 336 с.: ил.

29. Брюсов В. Мучительный дар: [стихотворения] / Валерий Брюсов. – М.: НексМедиа; М.: ИД Комсомольская правда, 2012. – 240 с.: ил. – (Серия «Великие поэты»).
30. Брюсов В. Я. Огненный ангел: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. С. П. Ильёва. – М.: Высш. шк., 1993. – 480 с. – (Б-ка студента-словесника).
31. Бунин, Иван Алексеевич. Воспоминания / Иван Алексеевич Бунин. – М.: Захаров, 2003. – 400 с.
32. Варакин А. С. Розенкрейцеры – рыцари Розы и Креста / А. С. Варакин. – М.: Вече, 2007. – 416 с.: ил. – (Тайные общества, ордена и секты).
33. Великолепный Часослов герцога Беррийского / Сост. Астахов А. – М.: Белый город, 2021. – 48 с.
34. Ветхий Завет: Песнь песней Соломона / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/song/4/> (дата обращения: 04.05.2021).
35. Воскобойников, Олег Сергеевич. Средневековые крупным планом / Олег Воскобойников. – Москва: Эксмо, 2020. – 240 с.
36. Вяч. Иванов: pro et contra, антология. Т. 1 / Сост. К. Г. Исупова, А. Б. Шишкина; коммент. Е. В. Глухой, К. Г. Исупова, С. Д. Титаренко, А. Б. Шишкина и др. – СПб.: РХГА, 2015. – 996 с.
37. Гиппиус Зинаида. Мой лунный друг // Блок А. Стихи о Прекрасной Даме / Александр Блок. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. – С. 200 – 245.
38. Гейне Г. Книга песен: [стихотворения] / Генрих Гейне. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора; М.: ИД Комсомольская правда, 2012. – 239 с.: ил. – (Серия «Великие поэты»).
39. Гёте И. В. Лесной царь / Иоганн Вольфганг Гёте; [пер. с нем.]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора; М.: ИД Комсомольская правда, 2012. – 238 с.: ил. – (Серия «Великие поэты»).
40. Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности: Пер. с англ. и франц. / Сост. Л. И. Василенко и В. Е. Ермолаевой; вводн. ст. Ю. А. Шрейдера. – М.: Прогресс, 1990. – 495 с.

41. Глухова Е. В. Письма А. Р. Минцловой к Андрею Белому: материалы к розенкрейцерскому сюжету в символизме // Русская антропологическая школа. Труды. Выпуск 4 (в 2-х кн.) – М.: РГГУ, 2007. – С. 215 – 240.
42. Гумилев Николай. Письма о русской поэзии. Александр Блок. «Ночные часы» // Блок Александр, Белый Андрей: Диалог поэтов о России и революции / Сост., вступ. ст., коммент. М. Ф. Пьяных. – М.: Высш. шк., 1990. – С. 546 – 548.
43. Гюго В. Собор Парижской Богоматери: роман / Виктор Гюго; пер. с фр. Н. Коган. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2020. – 640 с.: ил. – (Иностранная литература. Большие книги).
44. Делёз Ж. Фуко / Перевод с французского Е. В. Семиной – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 172 с.
45. Дианова, В. М. История культурологии: учебник для академического бакалавриата / В. М. Дианова, Ю. Н. Солонин. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – 471 с. – (Серия: Бакалавр. Академический курс).
46. Дмитриева, Н. А. Михаил Врубель. Жизнь и творчество. – М.: Дет. лит., 1984. – 143 с.
47. Долгополов, Л. К. Символика личных имен в произведениях Андрея Белого / Л. К. Долгополов // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции: [сб. статей] / отв. ред. В. Г. Базанов. – М.: Наука, 1976.
48. Долгополов, Л. К. История создания романа А. Белого «Петербург» // Белый, Андрей. Петербург – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 385 – 436.
49. Евлампиев И. И. Главный принцип философии человека Ф. Достоевского // Соловьёвские исследования – 2015. – №2(46). – С. 20 – 35 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/glavnyy-printsip-filosofii-cheloveka-f-dostoevskogo> (дата обращения: 03.04.2021).

50. Жирмунский В. М. Драма Александра Блока «Роза и крест» / В. М. Жирмунский. – Л.: Изд. Ленингр. ун-та, 1964. – 105 с.

51. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В.М. Жирмунский; предисловие и комментарии А.Г. Аствацатурова. – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. – 232 с. – (Памятники и история европейского романтизма).

52. Зотов, Сергей. Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии / Сергей Зотов, Михаил Майзульс, Дильшат Харман. — Москва: Издательство АСТ, 2019. – 416 с.: ил. – (История и наука Рунета).

53. Иванов, Вячеслав. О русской идее // Блок Александр, Белый Андрей: Диалог поэтов о России и революции / Сост., вступ. ст., коммент. М. Ф. Пьяных. – М.: Высш. шк., 1990. – С. 528 – 531.

54. Иванов-Разумник, Р. Весть весны // Блок Александр, Белый Андрей: Диалог поэтов о России и революции / Сост., вступ. ст., коммент. М. Ф. Пьяных. – М.: Высш. шк., 1990. – С. 582 – 591.

55. Иванова Т. Ф. Традиции европейской средневековой поэзии в цикле А. А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» // Вестник Московского Университета. Сер. 9 Филология – 2008. – №2. – С. 95 – 101 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-evropeyskoy-srednevekovoy-poezii-v-tsikle-a-a-bloka-stihi-o-prekrasnoy-dame/viewer> (дата обращения: 03.04.2021).

56. Ильев С. П. Роман или «правдивая повесть»? // Брюсов В. Я. Огненный ангел: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. С. П. Ильёва. – М.: Высш. шк., 1993. – С. 6 – 22.

57. Искусство и культура Европы эпохи Возрождения и раннего Нового времени. Сборник трудов в честь Всеволода Матвеевича Володарского

/ Под ред. О. Ф. Кудрявцева. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 414 с.

58. История Красоты / под редакцией Умберто Эко; перевод с итал. А. А. Сабашниковой. – М.: Слово / Slovo, 2019. – 440 с.: ил., 17 × 23,5 см. – Библиогр.: с. 431 – 433. – Указ. худож. и произв.: с. 435 – 437.

59. История Уродства / под редакцией Умберто Эко; перевод с итал. А. А. Сабашниковой. – М.: Слово / Slovo, 2019. – 456 с.: ил., 17 × 23,5 см. – Библиогр.: с. 441 – 447. – Указ. худож. и произв.: с. 449 – 451.

60. Кант, Иммануил. Критика способности суждения / Иммануил Кант; [перевод с немецкого М. Левиной]. – Москва: Издательство АСТ, 2020. – 448 с. – (Эксклюзивная классика).

61. Канторович Я. Средневековые процессы о ведьмах. – М.: Книга, 1990. – 219 с.

62. Ковалев Ю. В. «Эдем мечтаний и сновидений» // По Э. А. Ворон: стихотворения и поэмы / Эдгар Аллан По; пер. с англ. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 5 – 47.

63. Коптелова Н. Г. Проблема взаимодействия и синтеза искусств в эстетике А. Блока и младосимволистов // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново: Межвузовский сборник научных трудов, 1986. С. 110 – 127.

64. Косякова, Валерия. Код Средневековья. Иероним Босх / Валерия Косякова. – Москва: Издательство АСТ, 2020. – 432 с.: ил. – (История и наука Рунета).

65. Лосев, Алексей Фёдорович. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 962 с.

66. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: «Мысль», 1982. – 623 с.

67. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам XXI. – Тарту, 1987. Вып. 754. – С. 10 – 22.

68. Лосев А. Ф. Символ и художественное творчество // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Т. XXX. Вып. 1. – М, 1971. – С. 3 – 13.

/ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.philology.ru/literature1/losev-71.htm> (дата обращения: 04.05.2021).

69. Майринк Г. Вальпургиева ночь: романы / Густав Майринк; пер. с нем. В. Фадеева. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с. – (Азбука-классика).

70. Макробий, Амвросий Феодосий. Комментарий на «Сон Сципиона» (I, 3) / Пер. с латинского и примечания М. С. Петровой. // Интеллектуальные традиции античности и средних веков (Исследования и переводы). М.: Кругъ, 2010. С. 229 – 237.

71. Мандельштам, О. Э. О природе слова // Собрание сочинений в четырех томах. Т.1 – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993 – С. 217 – 231.

72. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Д.С. Мережковский // Критика русского символизма: в 2-х т. Т. 1. – М.: АСТ: Олимп, 2002. – С. 41 – 61. – (Библиотека русской критики).

73. Метерлинк М. Синяя птица: пьесы / Морис Метерлинк; пер. с фр. В. Брюсова, Н. Минского, Л. Вилькиной. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – 384 с. – (Азбука-классика).

74. Минц З. Г. Модернизм в искусстве и модернист в жизни / З. Г. Минц // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3-х кн. Кн. 3. Поэтика русского символизма: научное издание. – СПб.: Искусство-СПб, 2004. – С. 390 – 414.

75. Молодяков В. Э. Декаденты: Люди в пейзаже эпохи / Василий Молодяков. – М.: Молодая гвардия, 2020. – 399[1] с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1855).

76. Морев Г. А. Поэт и Царь: из истории русской культурной мифологии (Мандельштам, Пастернак, Бродский). – М.: Новое издательство, 2020. – 128 с. – (Новые материалы и исследования по истории русской культуры).

77. Музей-заповедник «Абрамцево»: Очерк-путеводитель / О. И. Арзуманова, А. Г. Кузнецова, Т. Н. Макарова, В. А. Невский. – Издание 2-е, исправленное. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 256 с.
78. Новый Завет: Евангелие от Иоанна / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/jn/> (дата обращения: 04.05.2021).
79. Новый Завет: Откровение Иоанна Богослова / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/rev/> (дата обращения: 04.05.2021).
80. Озеров Лев Адольфович. Необходимость прекрасного / Лев Адольфович Озеров. – М.: Советский писатель, 1982. – 324 с.
81. Пайман Аврил. История русского символизма / Авторизованный пер. Пер. с англ. В. В. Исакович. – М.: Республика, 1998. – 415 с.
82. Панкова Е. А. Романтическая модель средневековья (к постановке проблемы) // Вестник СПбГУ. Сер. 9 – 2011. – Вып. 1. – С. 186 – 190 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/romanticheskaya-model-srednevekovyya-k-postanovke-problemy/viewer> (дата обращения: 03.04.2021).
83. Пастуро, Мишель. Символическая история европейского средневековья. Пер. с фр. Е. Решетниковой. – СПб.: «Александрия», 2019. – 448 с., илл.
84. По Э. А. Ворон: стихотворения и поэмы / Эдгар Аллан По; пер. с англ. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 288 с. – (Азбука-классика).
85. По Э. А. Убийства на улице Морг: Новеллы / Пер. с англ. Н. Галь, Р. Гальпериной, И. Гуровой и др. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 288 с.
86. Пропп В. Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки / Владимир Пропп. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. – 640 с.

87. Пуришев Б. Брюсов и немецкая культура XVI века // Брюсов В. Я. Огненный ангел: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. С. П. Ильёва. – М.: Высш. шк., 1993. – С. 421 – 436.
88. Пушкин, А. С. Поэзия / Александр Сергеевич Пушкин. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. – 701 [3] с. – (Золотая классика).
89. Рильке Р. М. Часослов: [стихотворения] / Райнер Мария Рильке; [пер. с нем.]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора; М.: ИД Комсомольская правда, 2012. – 238 с.: ил. – (Серия «Великие поэты»).
90. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел / О. Ронен; пер. с англ. – М.: ОГИ, 2000. – 152 с. – (Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 4).
91. Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения: В 2-х т. Том. 1. Эмиль, или О воспитании / Под. ред. Г. Н. Джибладзе; сост. А. Н. Джурицкий. – М.: Педагогика, 1981. – 656 с. – (Пед. б-ка).
92. Рюдель Джауфре. Желанная и недостижимая // Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://litlife.club/books/148267> (дата обращения: 04.04.2021).
93. Санд Ж. Консуэлло: роман: в 2 кн. Кн. 1 / Жорж Санд; пер. с фр. А. Бекетовой. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 608 с. – (Азбука-классика).
94. Санд Ж. Консуэлло: роман: в 2 кн. Кн. 2 / Жорж Санд; пер. с фр. А. Бекетовой. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 544 с. – (Азбука-классика).
95. Сапёлкин А. А. Средневековье и его символы в европейской литературе XIX века // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке – 2011. – №3. – С. 11 – 18 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/srednevekovie-i-ego-simvoly-v-evropeyskoy-literature-hih-veka/viewer> (дата обращения: 03.04.2021).

96. Соловьев, В. С. Краткая повесть об Антихристе / В. С. Соловьев // Антихрист : Из истории отечественной духовности : Антология / сост. А. С. Гришин, К. Г. Исупов. – Минск: Вышэйшая школа, 1995.
97. Соловьев, В. С. О причинах упадка средневекового мирозерцания // Соловьев В.С. Сочинения. М.: Раритет, 1994. – 448 с. – (Библиотека духовного возрождения) С. 186 – 197.
98. Струве, Н. А. Осип Мандельштам / Н. А. Струве. – Томск: Водолей, 1992. – 268 с.
99. Тынянов, Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тютчев Ф. Люблю глаза твои, мой друг...: стихотворения / Федор Тютчев. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 246 – 264.
100. Тютчев Ф. Люблю глаза твои, мой друг...: стихотворения / Федор Тютчев. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 272 с. – (Азбука-классика).
101. Фещенко, В. В. Литературный авангард на лингвистических поворотах / Владимир Фещенко. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. – 380, [4] с.: ил. – (AVANT-GARDE; вып. 15).
102. Харитонович, Д. Э. Осень Средневековья. Комментарии // Хейзинга Й. Осень Средневековья. *Nomo ludens*. Эссе / Йохан Хейзинга; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 448 – 495.
103. Хейзинга Й. Осень Средневековья. *Nomo ludens*. Эссе / Йохан Хейзинга; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019. – 1232 с.; ил.
104. Ходасевич В. Конец Ренаты // Брюсов В. Я. Огненный ангел: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. С. П. Ильёва. – М.: Высш. шк., 1993. – С. 365 – 375.
105. Холл Мэнли П. Тайные учения всех времен: Энциклопедическое изложение герметической, каббалистической и розенкрейцерской

символической философии / Мэнли П. Холл; пер. с англ. В.В. Целищева. – М.: Азбука-Аттикус, 2018. – 960 с., ил.

106. Царева Н. А. Проблема религии в русском символизме и европейском постмодернизме // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия – 2011. – №2. – С. 111 – 125 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-religii-v-russkom-simvolizme-i-evropeyskom-postmodernizme> (дата обращения: 03.04.2021).

107. Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / Инт проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. – К.: Феникс, 2010. – 448 с.

108. Эко, Умберто. Искусство и красота в средневековой эстетике / Умберто Эко; пер. с ит. А. Шурбелева. — Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2019. – 352 с.

109. Эко, Умберто. С окраин империи. Хроники нового средневековья / Умберто Эко; пер. с итал. Я. Арьковой, И. Боченковой, Е. Степанцовой и А. Ямпольской. – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2021. – 480 с.

110. Энциклопедия символизма / живопись, графика и скульптура, литература. Музыка / Жан Кассу и др. М.: Республика, 1998. – 430 с.

111. Энциклопедия символов / Сост. В. М. Рошаль, М.: АСТ; СПб.: Сова, 2008. – 384 с.: ил.

112. АСАДЕМІА. (2015) Николай Богомолов. Серебряный век как субкультура. [Цикл передач] // Культура.РФ. 02.08.2015. (<https://www.culture.ru/movies/198/serebryanyi-vek-kak-subkultura>).
Просмотрено: 23.04.2021.

113. Istorionet. (2012) Вершины и бездны Серебряного века. Авторская программа Феликса Разумовского [Цикл передач] // YouTube. 20.01.2012. (<https://www.youtube.com/watch?v=B3k2uTAZlaY>). Просмотрено: 23.04.2021.

**ПРИЛОЖЕНИЕ А. Красота Безобразного в работах Иеронима
Босха**



Рисунок А.1 – Иероним Босх, триптих «Сад земных наслаждений», 1500 – 1510. Музей Прадо, Мадрид



Рисунок А.2 – Иероним Босх, триптих «Искушение святого Антония», 1505 – 1506 гг. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон

ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Аллегорический сюжет «Пляска смерти» в изобразительном искусстве европейского Средневековья



Рисунок Б.1 – Фреска «Пляска Смерти», XV век. Ораторио деи Дициплини, Клузоне (Ломбардия, Италия)



Рисунок Б.2 – Гравюра Михаэля Вольгемута «Пляска смерти» из «Всемирной истории» Хартмана Шеделя, 1493 г. Баварская государственная библиотека, Мюнхен

ПРИЛОЖЕНИЕ В. Космическая и геометрическая пропорциональность в готической архитектуре



Рисунок В.1 – Реймский собор, основан в XIII веке. В разное время над возведением собора работали Жан д’Орбе, Жан-ле-Лу, Гоше Реймский и другие зодчие. Реймс, Франция

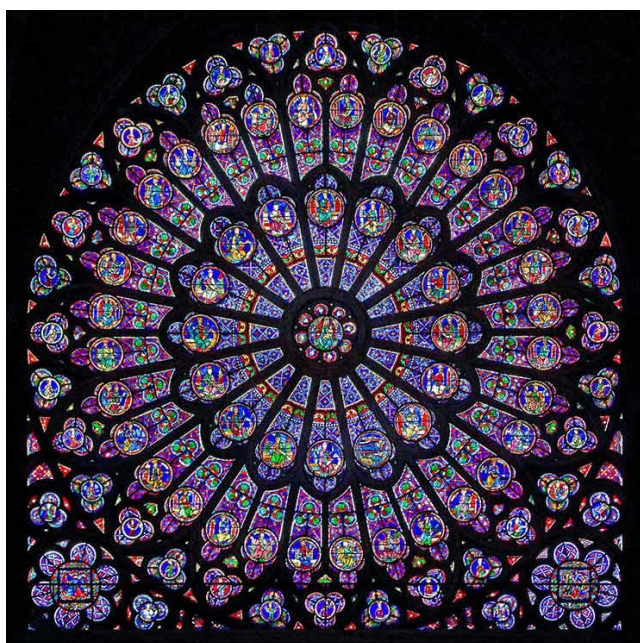


Рисунок В.2 – Северная роза Собора Парижской Богоматери, также известная как «роза Людовика Святого», XIII век. Париж, Франция

ПРИЛОЖЕНИЕ Г. Цвет в средневековой живописи



Рисунок Г.1 – «Ангел пятой трубы», фрагмент, из «Комментария на Апокалипсис» Беата из Либаны, VIII в. Национальная библиотека, Мадрид



Рисунок Г.2 – Жан Лимбург, «Апрель» из «Роскошного часослова герцога Беррийского, 1410 – 1411 гг. Музей Конде, Шантийи (О-де-Франс, Франция)

ПРИЛОЖЕНИЕ Д. Первый Рыцарский подвиг



Гравюра Альбрехта Дюрера «Битва архангела Михаила с драконом» из цикла гравюр на дереве «Апокалипсис», 1498. Государственный кунстхалле Карлсруэ (Баден-Вюртемберг, Германия)

ПРИЛОЖЕНИЕ Е. Символика рыцарских орденов



Рисунок Е.1 – Крест ордена госпитальеров

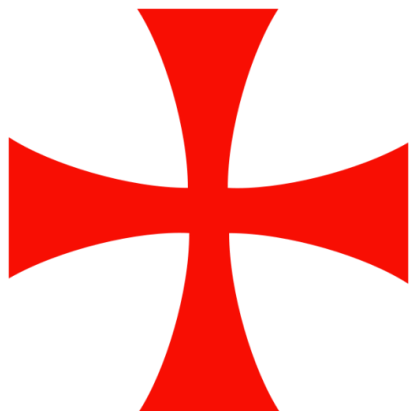


Рисунок Е.2 – Крест ордена тамплиеров

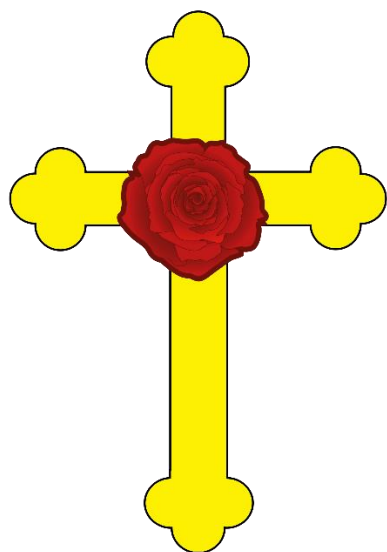


Рисунок Е.3 – Крест ордена розенкрейцеров

ПРИЛОЖЕНИЕ Ж. Рыцарский турнир в средневековой культуре



Рисунок Ж.1 – «Миннезингер Вальтер фон Клиngen на турнире», миниатюра из «Манесского кодекса», ок. 1300 г. Университетская библиотека, Гейдельберг (Баден-Вюртемберг, Германия)

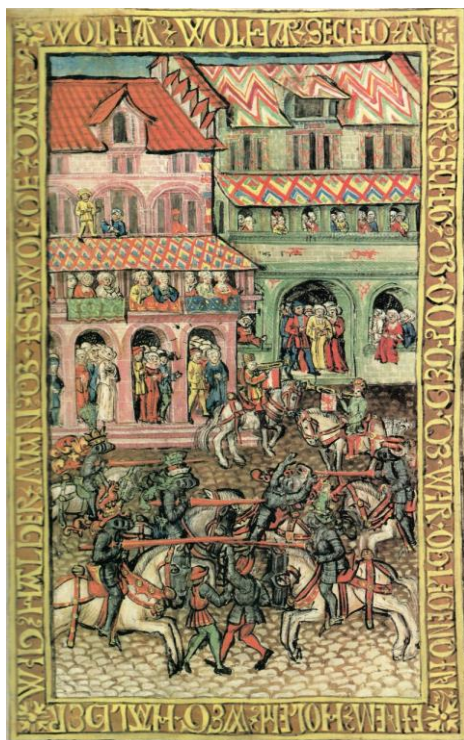


Рисунок Ж.2 – «Рыцарский турнир в Золингене», миниатюра из «Люцернской хроники», рукопись была закончена в 1513 г. Центральная библиотека, Люцерн (Швейцария)

ПРИЛОЖЕНИЕ II. Мотивы Рыцаря и Прекрасной Дамы в миниатюрах «Манесского кодекса»



Рисунок И.1 – Рыцарь-трубадур, миниатюра из «Манесского кодекса», ок. 1300 г. Университетская библиотека, Гейдельберг (Баден-Вюртемберг, Германия)



Рисунок И.2 – Прощание Рыцаря с Дамой Сердца перед походом, там же

**ПРИЛОЖЕНИЕ К. Средневековые мотивы в живописи
праерафаэлитов**



Рисунок К.1 – Данте Габриэль Россетти, «Дева Святого Грааля», 1874 г.
Коллекция Эндрю Ллойда Уэббера, Великобритания



Рисунок К.2 – Эдвард Бёрн-Джонс, «Прикованная Андромеда» («Скала
гибели») из цикла «Персей», 1885 г. Галерея искусств, Саутгемптон (Хэмшир,
Великобритания)

ПРИЛОЖЕНИЕ Л. Усадьба «Абрамцево»



Рисунок Л.1 – Усадьба «Абрамцево», сейчас «Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник „Абрамцево“»

**ПРИЛОЖЕНИЕ М. Образы Дамы в русской живописи конца XIX
века**

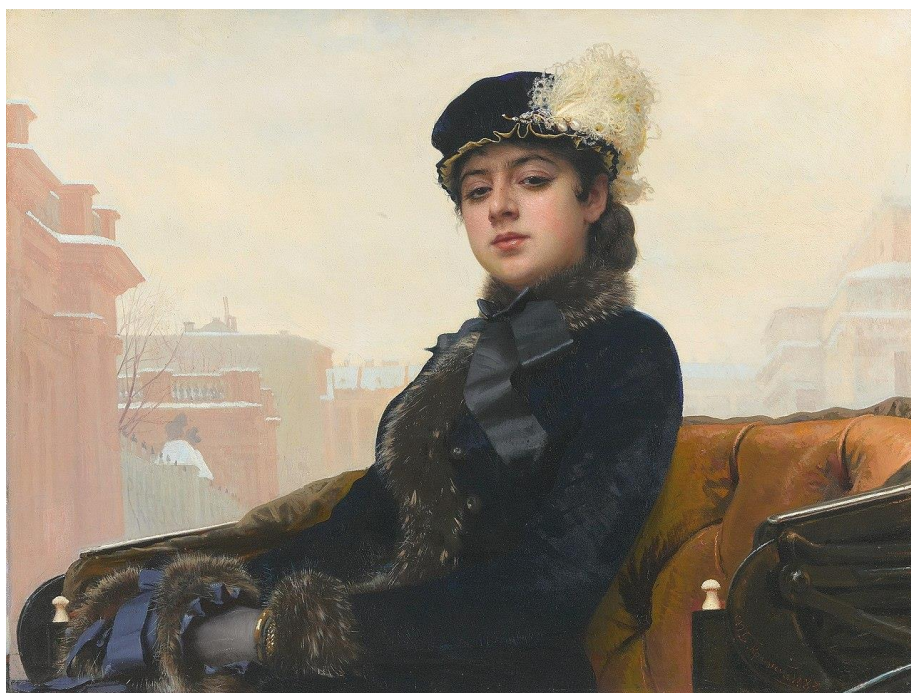


Рисунок М.1 – Иван Николаевич Крамской, «Неизвестная», 1883 г.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рисунок М.2 – Константин Андреевич Сомов, «Дама в голубом», 1897-
1900 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва

**ПРИЛОЖЕНИЕ Н. Идеи совершенной Красоты в работах
Михаила Александровича Врубеля**



Рисунок Н.1 – Михаил Александрович Врубель, «Богоматерь с младенцем», 1885 г. Кирилловская церковь, Киев



Рисунок Н.2 – Михаил Александрович Врубель, «Царевна-Лебедь», 1900 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Н



Рисунок Н.3 – Михаил Александрович Врубель, «Принцесса Грёза», 1896 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рисунок Н.4 – Михаил Александрович Врубель, «Демон сидящий», 1890 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва

ПРИЛОЖЕНИЕ П. Особняк Зинаиды Морозовой



Рисунок П.1 – внешний вид Особняка Зинаиды Морозовой. Автор проекта – Фёдор Шехтель, 1893 – 1898 гг.



Рисунок П.2 – Неоготический стиль во внутреннем убранстве Особняка

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ П



Рисунок П.3 – витраж и скульптурная композиция, выполненные Михаилом Врубелем