

## ТРАНСФОРМАЦІЯ СИМВОЛІСТСЬКИХ КОНЦЕПЦІЙ У РАДЯНСЬКІЙ ІДЕОЛОГІЇ

*Роман БІЛЯШЕВИЧ*

Київський національний лінгвістичний університет

Большовики перейняли та по-своєму переосмислили чимало ідей російських символістів. Цьому неабияк сприяли тісні особисті стосунки між митцями і революціонерами та ідеологічна близькість у низці суспільно-політичних питань. У статті йдеться про трансформацію символістських концепцій соборності та всенародного мистецтва в умовах радянської дійсності.

**Ключові слова:** соборність, театр, хор, ідеологія.

Большевики переняли и по-своему переосмыслили немало идей русских символистов. Этому способствовали как тесные личные связи между деятелями искусства и революционерами, так и идеологическая близость в целом ряде общественно-политических вопросов. В статье анализируется трансформация символистских концепций соборности и всенародного искусства в условиях советской действительности.

**Ключевые слова:** соборность, театр, хор, идеология.

The Bolsheviks accepted and reexamined many ideas of Russian symbolism. The ideology and very close personal relationship between Russian symbolists and revolutionaries contributed to this succession. This article analyzes the transformation of the symbolist conceptions of sobornost' and nation-wide art in the context of the Soviet regime.

**Key words:** sobornost, theatre, choir, ideology.

Для епохи російського символізму притаманне різноманіття історично-філософських, теологічних і мистецьких концепцій. У цьому контексті особливе місце займає вчення про соборність. Виникнувши у середовищі слов'янофілів у середині XIX ст., воно відіграло важливу роль у концепціях В. Соловйова та В'яч. Іванова [1; 4; 5; 15]. Згодом символістськими інтерпретаціями цього вчення неабияк зацікавилися більшовицькі ідеологи. Вони по-своєму переосмислили їх і реалізували у політиці. Мета статті полягає в тому, щоб окреслити основні етапи та механізми трансформації богословського поняття соборності в мистецько-ідеологічний конструкт.

А. Хом'яков був першим із слов'янофілів, хто звернувся до екклезіастичної доктрини про "соборність". Особливість його підходу полягає в тому, що він поєднав цілком традиційне трактування соборності з антизахідною полемікою та філософськими спекуляціями.

На переконання А. Хом'якова, у соборності міститься суть церковного досвіду. Засадничі атрибути соборності – свобода, єдність і любов – витікають із благодаті. Справжня єдність – це внутрішня єдність у багатоманітності, яка є проявом свободи та ґрунтується на взаємній любові й молитві. Очевидно, що А. Хом'яков слідом за апостолом Павлом сприймав Церкву як живий організм і, що важливо зазначити, саме тому його трактування не тяжіє до соціальних чи біологічних первнів, які часто домінують у концепціях тих, хто згодом переосмислював “соборність” і похідні від неї поняття.

Проте А. Хом'яков не обмежився тлумаченням Нового Заповіту. Другою складовою його підходу була виразна полемічно-апологетична скерованість. Він стверджував, що лише у православ'ї можливе поєднання двох основоположних атрибутів соборності – свободи та єдності. Натомість у католиків “*єдність зовнішня, яка заперечує свободу, а тому недійсна*”, а в протестантів “*свобода зовнішня, яка не дає єдності, і тому також не дійсна*” [13, с. 217].

Третьою складовою концепції соборності можна назвати вплив німецької ідеалістичної філософії. Особливо близькими російському мислителю були погляди Ф. Шеллінга, який стверджував, що всі явища вийшли з “*єдності*” та, що, чим ближче те чи інше явище до цієї “*єдності*”, тим воно досконаліше. Прикметно, що А. Хом'яков назвав Ф. Шеллінга “*відтворювачем цілісного духу*” [15, с. 12].

Наступні покоління тих, хто звертався до концепції А. Хом'якова, мало цікавилися богослов'ям, а зосереджувалися на апологетичній та філософсько-спекулятивній складових. При цьому апологію православ'я витіснило пропагування окремішності російського шляху розвитку. С. Хоружій оцінив розвиток ідеї соборності таким чином: “*Одночасно з благодатністю відкидалася свобода, і як результат, соборність повністю втрачала свою духовну природу, перетворюючись у регуляторний принцип або механічної державності, або органічного життя примітивного співтовариства. [...] єдність, яку Христос дарував нам згори, підмінюють єдністю знизу*” [14, с. 28].

Другий етап трансформації богословського вчення про соборність пов'язаний з ім'ям В'яч. Іванова. Для цього періоду характерне подальше вихолощення богословських смислів і посилення ідеологічного та філософсько-спекулятивного елементів.

Перебуваючи під впливом ідей слов'янофілів і Ф. Шеллінга, В'яч. Іванов розвивав ідею про всеєдність – давню язичницьку доктрину

про нерозривні одвічні зв'язки між усіма істотами на Землі, між органічною та неорганічною природою. Він виражав це містичне відчуття через низку образів: “коло”, “хор”, “тіло”. Проте найважливішим у цьому синонімічному ряді було поняття “соборність”.

Такий вибір відразу ж створив колізію, оскільки для передачі суто язичницьких уявлень було використано екклезіастичне поняття. Водночас він якнайкраще відобразив гуманітарну політику В'яч. Іванова та його однодумців, яка була спрямована на перекодування православної культури, – її оязичнення, впровадження в неї різних форм еллінізму та варварської (скіфської, слов'янської) архаїки [див. 2; 3]. В рамках цієї програми передбачалася відповідна інтерпретація Святого Письма та творів художнього мистецтва, які мали узгоджуватися з новим символістським каноном. Таким чином, виникала неабияка плутанина, бо давно усталені поняття – “зріх”, “покаяння”, “спасіння”, “причастя”, “відродження”, “воскресіння” – у статтях Іванова виражали щось інше, ніж у християнському богослов'ї та творах Гоголя, Достоєвського чи Толстого. Ситуація ускладнювалася тим, що Іванов не критикував і не відкидав цих понять, як чинив його гуру Ніцше, а вкладав у них свої, зазвичай позначені теософським впливом смисли. Загалом, таке заміщення дуже характерне для різних напрямків символістського вчення, його практикували, звісно ж, й інші митці. Проте саме Іванов був найбільш послідовним і вправним у наданні нової значимості (Е. Гірш) загальновідомим євангельським та богослужбовим текстам. Він послідовно розширював семантичні рамки традиційних понять, ледь помітно зміщував акценти та, головне, поєднував різні, а часто й просто антагоністичні світоглядні системи (скажімо, окультні практики та містичне богослов'я східної Церкви). Що важливо, значною мірою завдяки цій інтерпретативній стратегії символісти знайшли підхід до читацького загалу. Адже вони говорили зрозумілою мовою, послуговуючись у своїх творах знайомими для кожного образами та символами. Як наслідок, у подобі християнських понять поширювалися різні пантеїстичні, гностичні та теософські ідеї. На межі століть такий синкретизм багатьом видавався вершиною духовних пошуків людства. Тому не дивно, що нова література принадувала насамперед студентську та гімназійну молодь. Разом із тим парадоксальна закономірність полягає у тому, що тоді мало хто розумів суть символістського тайнопису.

В'яч. Іванов розглядав соборність як ідеальний устрій, в якому відсутній “примус”, а індивідуальні імпульси зливаються із суспільними. У його

трактуванні явище соборності поширювалося мало не на всі сфери життя: економічну, релігійну, культурну. Російського мислителя цікавили ті суспільні середовища, які могли би сприяти пробудженню відчуття соборності. Найкращою моделлю для таких експериментів було визнано театральне дійство у його “первісній” культовій формі. Тому Іванов наполягав на необхідності перетворення тогочасного театру з місця видовищ і розваг на простір, де було би можна “соборно” творити: *“Глядач має стати діячем, співучасником дійства. Натопв глядачів має злитися в хорове тіло, подібне до містичної общини стародавніх “оргій” та “містерій”*” [9, с. 44].

Мислитель наполягав на запровадженні архітектурних модифікацій, які би наблизили театр до царини соборності. Насамперед, йшлося про необхідність усунути рампу, яка “розлучила общину” та зробила людей “непізнаваними”. Пропонувалося також відновити давньогрецьку оркестру, іншими словами, звільнити партер для хорової гри. *“Тоді зустрінуться наш художник і наш народ. Країна вкриється оркестрами та фімелами, де буде танцювати хоровод, де в дійстві трагедії чи комедії воскресне справжня міфотворчість (бо справжня міфотворчість – соборна), – де сама свобода знайде вогнища свого безумовного, чистого, безпосереднього самоутвердження (бо хори будуть справжнім вираженням і голосом народної волі)”* [7, с. 72].

На думку Іванова, усунення зовнішніх бар’єрів у театрі повинне було сприяти відродженню архаїчних хорових процесій, під час яких актори та глядачі “зливалися” би в одне ціле: *“кожний учасник літургійного кругового хору – дієва молекула оргійного життя Діонісового тіла, його релігійної общини. З жертвовного екстатичного служіння виникло діонісійське мистецтво хорової драми”* [9, с. 43]. Такі хори мали виступати втіленням соборного авторитету общини, який протиставлявся індивідуальній волі: *“Хто не хоче співати хорову пісню, хай віддасться з кола, закривши лице руками. Він може вмерти; але жити відокремлено не зможе”* [6, с. 24]. Більше того, пропагувалося фактичне розчинення індивідуальності в колективі: *“принцип кругової поруки та хорове начало поширюються на моральну сферу до живого усвідомлення соборної відповідальності усіх за усіх, – всезагальне, спільне признання колективної провини негайно немов би знімає особистий проступок з особистості, яка викликає лише співчуття, оскільки вона не утверджується в гордому відокремленні свого гріха, але, прилучаючись до землі, передає свій гріх*

ій – тій, яка кожного чекає та кожного прощає...” [8, с. 371]. По суті, Іванов гіпостазував єдність вигаданої хорової общини, перетворивши її в абсолютний принцип. Він наслідував тих, у кого так чи інакше вчився: Шопенгауер гіпостазував волю, Гегель – розум, Шеллінг – синтез, Ніцше – силу.

В’яч. Іванов активно шукав джерела містичної енергії, вважаючи, що ніщо так не поєднає людей у спільноти нового типу, як “розгнудання” діонісійської стихії. Звідси його прихильне ставлення до тих чинників, які мали сприяти вивільненню цієї потужної сили, – музики, фольклору та революції.

Слідом за романтиками В’яч. Іванов відводив музиці провідне місце у системі мистецтв. Зокрема він вважав безглуздим усталений поділ на драму та музичну драму, оскільки мала б існувати просто драма, в якій би домінувала музика: *“Драма прагне до музики, бо тільки з допомогою музики вона здатна до кінця розкрити свою динамічну природу, Діонісову стихію. Музика уможлиблює перехід від витонченої замкнутості до великих ліній, до всенародної творчості”* [9, с. 46]. Серед європейських композиторів В’яч. Іванов виокремлював Л. ван Бетховена та Р. Вагнера, які, на його думку, вповні втілювали декларовані принципи соборності. У світоглядному плані особливо близьким В’яч. Іванову був також А. Скрябін, який розробляв спільні для них теми вселенського взаємозв’язку усіх речей, натхнення діонісійством, необхідності занурення в хаос війни та революції заради трагічного очищення людства. Цілком закономірно, що для музичних уподобань Іванова визначальною була хороцентричність. Адже він вважав хор вмістилищем общинної оргійної свідомості, музичним втіленням соборності.

Другим потужним джерелом діонісійської енергії, необхідної для виникнення соборної спільноти, слугував фольклор – жива народна мова, перекази, обряди. В’яч. Іванов стверджував, що письменнику потрібно повернутися до витоків, до землі, заглиблюватися у міфологічне сприйняття народу. Мова поезії, долаючи індивідуалізм, повинна *“прорости з підґрунтових пластів народного слова”* [7, с. 71], *“з глибин підсвідомого”* [7, с. 71]. Творчість поета-символіста трактували як несвідоме занурення у стихію фольклору.

Нарешті, ще одним джерелом діонісійської енергії, на переконання В’яч. Іванова, були революційні настрої. Тому, на відміну від багатьох своїх колег (скажімо, В. Мережковського та З. Гіппіус), він не боявся соціального

бунту. Загалом символістське середовище доволі прихильно ставилося до російських революцій 1905 р. і 1917 р., трактуючи їх як прояви анархічної та архаїчної (“*соборної*”) волі народу. Знаменно, що після лютневої революції 1917 р. саме В’яч. Іванов написав слова нового гімну “*Хорова пісня нової Росії*”, а чимало його товаришів вітали прихід більшовиків до влади.

Утім, ще до революції, у 1900-1910-х рр., на петербурзькій Вежі Вяч. Іванова гостювали А. Луначарський, який згодом став першим більшовицьким наркомом освіти, та А. Лур’є, який очолив музичний відділ Наркомпросу. Доволі близькі стосунки склалися між Вяч. Івановим та М. Горьким, який згодом допоміг сім’ї мислителя покинути радянську Росію. Сам В’яч. Іванов, починаючи з 1919 р., очолював історико-театральну секцію Московського театального відділу, яким керувала рідна сестра Л. Троцького та дружина Л. Каменева – О. Каменева [див. 11].

Виступаючи на Першому з’їзді вчителів позашкільного виховання (1919 р.), В’яч. Іванов пропонував “*ставити хори на площах*”, “*поєднати спів із пластичними рухами, урочистою ходою, відповідними ритмічними рухами та мальовничим одягом*” і всіляко сприяти “*прямій участі всіх присутніх*”. При цьому, він акцентував увагу на міфотворчості як методі та вирішенні проблем художньої культури: “*Тепер нам належить знати таке: як в давні часи хлібороби замовляли та обрядами будили весняних духів плодючості, так належить і нам викликати назовні приховані енергії народної творчості, щоби вони усвідомили себе ... і наважилися проявити себе у новому святкуванні, у новому видовищі*” [10, с. 232]. Так, символістські концепції доволі швидко стали своєрідним теоретичним підґрунтям для більшовицьких масових заходів.

Ще одним популяризатором цих ідей був Адріан Піотровський – перекладач Есхіла, Еврипіда та Аристофана, син знавця античності Ф. Зелінського. Під час навчання він публікував статті про сучасний театр і масові заходи у видавництві “*Academia*”, писав сценарії масових святкувань, а після закінчення університету відразу ж очолив Вищі державні курси мистецтвознавства при інституті історії мистецтв. На початку 1920-х років А. Піотровський був ідеологом та організатором масових дійств на вулицях і площах Петрограда, керував художнім відділом місцевої Губполітпросвіти, приймав активну участь у перейменуванні заводів, фабрик, вулиць і площ. Наприклад, він разом із А. Луначарським придумав назву “*улиця Красних зорь*”, а також був режисером свята III Інтернаціоналу [16, с. 15].

Слідом за В'яч. Івановим А. Піотровський намагався реалізувати проєкт нового революційного театру, який мав подолати межі рангового приміщення та вийти на міські площі. Він разом із Д. Толмачовим написав *“робочу оперету” “Дуня-тонкопряха”*. Дія п'єси відбувалася на фабричному *“травневому карнавалі”*. Автори наголошували, що *“Дуня-Тонкопряха”* мала бути продовженням клубних спектаклів. Тому вистава містила хорові інтермедії сатиричного характеру.

Цікаво, що сучасники добре усвідомлювали світоглядні витоки такої діяльності. У першому томі *“Історії радянського театру”* наголошувалося, що існував зв'язок між проєктами Піотровського, *“концепціями буржуазного символізму”*, ідеями *“соборного дійства”* В'яч. Іванова та роздумами А. Луначарського про *“храми-театри”* і *“дивні процесії та церемонії майбутнього”* [16, с. 16].

Отже, вчення про соборність у його секуляризованій версії виникло в середовищі слов'янофілів. У концепції А. Хом'якова, окрім суто богословської складової, важливе місце займали полеміка із західним християнством і запозичення з німецької ідеалістичної філософії. Згодом до слов'янофільського вчення про соборність звернувся В'яч. Іванов, який використав його у своїх розмислах про вседність. Він вважав культову форму театру оптимальним середовищем для пробудження відчуття соборності, а музику, фольклор і революцію – найефективнішими чинниками вивільнення діонісійської енергії, необхідної для створення нового суспільства. Його цікавили композитори, для творчості котрих притаманні такі прояви соборності, як хор, танець, синтез мистецтв.

Після захоплення влади більшовики перейняли символістські концепції хору та всенародного свята як соборного дійства, переосмислили їх в контексті своєї ідеології та використали у політичних цілях. Теоретизування В'яч. Іванова переломилися у більшовицькій ідеології, яка у спрощеному та спотвореному вигляді насаджувала такі цінності, як *“одностайність”*, *“кругова порука”*, відмова від *“індивідуалізму”*. Масові народні гуляння та карнавали, про які мріяли символісти, стали мало не щоденною реальністю у 1920-1930-ті рр., трансформувавшись у жорстко керовані владою паради, мітинги та *“народні суди”* над *“ворогами народу”* (наприклад, А. Піотровського було страчено у 1937 р.). Можна сказати, що богословське вчення про соборність зазнало дивовижної трансформації упродовж XIX-XX ст. Із суто еkleзіастичного вчення воно перетворилося на вкрай ворожу щодо Церкви доктрину, котра ідеологічно обґрунтовувала експерименти тоталітарного режиму.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – Мировая культура: Материалы международной научной конференции, 9–11 сентября 2002 г. – Томск; М. : Водолей Publishers, 2003. – С. 5 – 14.
2. Бёрд Р. Вячеслав Иванов и Плутарх // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. – СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. – Вып. 1. – С. 335 – 344.
3. Бердяев Н. Духовные основы русской революции. Опыт 1917-1918 гг. – СПб.: РХГИ, 1998. – 432 с.
4. Благова Т. И. Соборность как философская категория у А. С. Хомякова // Славянофильство и современность : сб. статей / под ред. Б. Ф. Егорова. – СПб.: Наука, 1994. – С. 177 – 191.
5. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995. – 288 с.
6. Иванов Вяч. И. Кризис индивидуализма // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское / сост. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 18 – 25.
7. Иванов Вяч. И. О веселом ремесле и умом весели // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское / сост. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 60 – 72.
8. Иванов Вяч. И. О русской идее // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское / сост. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 360 – 372.
9. Иванов Вяч. И. Предчувствие и предвестие. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское / сост. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 37 – 50.
10. Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. – М.: Наука, 1992. – 326 .
11. Фрезинский Б. Я. Писатели и советские вожди: Избранные сюжеты 1919 – 1960 годов. – М.: Эллис Лак, 2008. – 672 с.
12. Хомяков А. С. О значении слов “кафолический” и “соборный” // Хомяков А. С. Сочинения Богословские. – СПб.: Наука, 1995. – С. 273 – 280.
13. Хомяков А. С. По поводу разных сочинений Латинских и Протестантских // Хомяков А. С. Сочинения Богословские. – СПб.: Наука, 1995. – С. 163 – 228.
14. Хоружий С. С. Хомяков и принцип соборности // Хоружий С. С. После перерыва. Пути русской философии. – СПб.: Алетейя, 1994. – С. 17 – 31.



15. Шапошников Л. Е. Философия соборности: Очерки русского самосознания. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. – 200 с.
16. Цимбал С. Адриан Пиотровский. Его эпоха, его жизнь в искусстве // Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь. – Л.: Искусство, 1969. – С. 3 – 48.

## ОБРАЗ ДЕРЕВА У ТВОРЧОСТІ ФРАНСУА МОРІАКА

Тетяна БІЛЯШЕВИЧ

Київський національний лінгвістичний університет

У поданій статті проаналізовано засадничий для творчості Франсуа Моріака (1885–1970) образ – образ дерева. На матеріалі таких творів, як “Дитина під тягарем кайданів” (1913), “Патриціанська тога” (1914), “Місця за рангом” (1921), “Поцілунок, дарований прокаженому” (1922), “Матір” (1923), “Кров і плоть” (1928), “Зло” (1935), “Дороги до моря” (1939), “Кров Атиса” (1940) виявлено семантичні коди образу дерева у творчості французького письменника, зокрема з’ясовано, яким чином у ньому заломлюються біблійна та антична традиції.

**Ключові слова:** образ, символ, біблійний інтертекст, античний міф.

В данной статье представлен анализ ключевого для творчества Франсуа Мориака (1885–1970) образа – образа дерева. На материале таких произведений, как “Дитя под гнетом цепей” (1913), “Патрицианская тога” (1914), “Поцелуй прокаженному” (1922), “Матерь” (1923), “Кровь и плоть” (1928), “Зло” (1935), “Дороги к морю” (1939), “Кровь Атиса” (1940) выявлены семантические коды образа дерева в творчестве французского писателя, в частности продемонстрировано, каким образом в нем переплетаются библейская и античная традиции.

**Ключевые слова:** образ, символ, библейский интертекст, античный миф.

This paper sets out to analyze the key image in Francois Mauriac’s (1885–1970) works – the image of the tree. Based on such texts as “L’enfant chargé de chaînes” (1913), “La robe prétexte” (1914), “Genitrix” (1923), “La chair et le sang” (1928), “Le mal” (1935), “Les chemins de la mer” (1939), “Le sang d’Atys” (1940) the semantic codes of the image of the tree in the French writer’s works are revealed. In particular, the paper demonstrates the intersection in it of Biblical and ancient Greek traditions.

**Key words:** image, symbol, Biblical intertext, myth of antiquity.

У кожного письменника є ключові образи, котрі, переходячи з одного тексту в інший, створюють унікальний художній світ. У доробку Ф. Моріака (1885–1970) таким є образ дерева. Мета цієї розвідки полягає в тому, щоби виявити семантичні коди образу дерева у творчості Франсуа Моріака, зокрема з’ясувати, як у ньому заломлюються різні традиції – біблійна та антична.