

0-779468

*На правах рукописи*

**ВАРАКИНА ГАЛИНА ВЛАДИСЛАВОВНА**

**МИСТЕРИАЛЬНЫЕ ИСТОКИ РУССКОГО СИНТЕТИЗМА  
В КУЛЬТУРЕ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»**

**Специальность 24.00.01 – теория и история культуры  
(культурология)**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени  
доктора культурологии**

**Кострома  
2009**

Работа выполнена на секторе теории искусства  
Российского института культурологии

- Научный консультант: доктор философских наук, профессор  
**Шестаков Вячеслав Павлович**
- Официальные оппоненты: доктор философских наук,  
кандидат филологических наук, профессор,  
Российский государственный гуманитарный университет  
**Кондаков Игорь Вадимович**
- доктор филологических наук, профессор  
Костромской государственной технологической университет  
**Ёлшина Татьяна Алексеевна**
- доктор культурологии, доцент,  
Коми государственный педагогический институт  
**Фадеева Ирина Евгеньевна**
- Ведущая организация: Рязанский государственный университет  
им. С.А. Есенина

Защита состоится 24 декабря 2009 года в \_\_\_\_\_ ч. на заседании Диссертационного совета ДМ 212.094.04 при Костромском государственном университете им. Н.А. Некрасова по адресу:

*156001, Кострома, ул. Первого Мая, 14*

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке КГУ им. Н.А. Некрасова по адресу: 156001, Кострома, ул. Первого Мая, 14.

Автореферат разослан \_\_\_\_\_ 2009 года.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000643366

Ученый секретарь  
Диссертационного совета,  
кандидат педагогических наук

М.С. Бондарева

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### **Актуальность темы исследования.**

Один из наиболее сложных и одновременно ключевых аспектов в истории культуры России рубежа XIX - XX веков – это явление синтеза. Проявив себя практически во всех сферах культуры, синтетизм стал основой философии и эстетики «серебряного века». Понятие «синтетизм» не сводимо только к синтезу искусств, хотя эта тенденция ярко характеризует художественную культуру «серебряного века». Синтетизм – это явление культуры, чему имеется немало подтверждений: от поиска универсального языка и формы искусства, до взаимодействия разных сфер культуры. В то же самое время синтетизм – это один из универсальных принципов культуры, активизировавшийся на рубеже XIX-XX веков и имевший множественные проявления. Именно идея синтеза была положена в основу философской системы Вл. Соловьева и впервые рассмотрена как универсалия метафизического масштаба. Исследуя проблему преодоления разрыва между человеком и миром, Ф. Ницше также затрагивал проблему синтеза, не используя, однако, данного термина. Высшим воплощением синтеза философ считал искусство и, в частности, музыку. Именно музыкальность стала основой очень многих синтетических явлений в русской культуре рубежа веков, одним из которых, возможно, наиболее ярких, был «Русский балет» С. Дягилева.

Синтетические искания в русском искусстве осуществлялись в нескольких направлениях. Во-первых, это опыты в создании нового, универсального языка, что породило интерес к поиску новых средств выразительности. Активно заимствовались средства одного вида искусства другими. Неоспоримым приоритетом среди всех искусств пользовалась музыка, понимаемая и как вид искусства, и как его специфический универсальный язык. Все это привело к переосмыслению функции искусства в контексте культуры: оно не ограничивалось более своими специфическими (ремесленными) проблемами, но во многом претендовало на роль философии и религии в вопросах проникновения в сущность явлений, рассматривая творчество как категорию метафизическую. Представители культуры «серебряного века», и в первую очередь русского символизма (А. Белый, Вяч. Иванов, А. Скреябин и др.), трактовали музыку мистически, считая, что в музыке проявляется сущность мира. Влияние музыки на другие виды искусства – характерная черта времени.

Наравне с созданием синтезированного языка стоял вопрос об универсальном произведении искусства. Одна из наиболее обсуждаемых в то время форм – это форма античной мистерии, актуализированная Ф. Ницше и подхваченная русскими символистами. Закономерно новое соотношение видов искусства в рубежной культуре, среди которых превалируют синтетические формы и, прежде всего, театр. Отголоском этой темы может быть также полиграфическое издание – книга, сборник и, в особенности, журнал, а также синтез на основе пространственных объемов – архитектура, интерьер.

Синтетические явления не только расшатывали границы искусств, но и внешние пределы искусства; то, что отделяет искусство от других форм культуры, от обыденной жизни человека. Именно на рубеже веков в России, как и в Европе, оформилась тенденция к сближению эстетического и утилитарного. В России возникает феномен художественной промышленности. Наиболее ярко эта тенденция проявила себя в рамках стиля модерн.

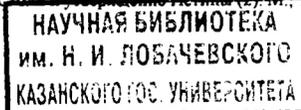
Не менее значимым было расширение «полномочий» искусства – его сближение с религиозными учениями, перенесение в сферу художественного духовных и даже теософских задач. Представители художественного мира претендовали не только на воспроизведение мира или создание идеала, но на познание человеческого и божественного, претворение этого опыта средствами искусства (А. Белый, М. Чюрленис, А. Скрябин, В. Кандинский и др.).

Наряду с синтетизмом важным был и другой принцип – абсолютизация эстетического. Конец XIX века объявил непримиримую войну тенденциозному искусству, выдвинув новый лозунг – «искусство для искусства». «Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоцельно, самополезно и главное – свободно», – писал в программной статье журнала «Мир искусства» С. Дягилев<sup>1</sup>. К началу XX века эта тенденция получила мощную философскую поддержку в лице представителей религиозно-философского ренессанса (Вл. Соловьев, Н. Бердяев, В. Розанов, Д. Мережковский и др.) Русский ренессанс абсолютизировал прекрасное, рассматривая Красоту как космическую универсалию, как своего рода «преобразователь» мира физического в духовный (божественный). Эта мысль была высказана еще Вл. Соловьевым, который рассматривал Красоту как одно из сущностных начал Бога, наравне с Благом (Добром) и Истиной («Философские начала цельного знания»). Позже П. Флоренский в своем «Вступительном слове перед защитой на степень магистра книги “О Духовной Истине” 19 мая 1914 года» скажет: «Красота есть Красота и понимается как Жизнь, как Творчество, как Реальность»<sup>2</sup>.

Таким образом, красота была осмыслена как космическая универсалия, как начало мира. Путь преображения человечества, по мнению Н. Бердяева, пролегает в сфере творчества. Не удивительно, что между творчеством человека и Творческим Актом Бога устанавливалась определенная связь и даже общность (наиболее ярко это проявилось в идее новой творческой эпохи Н. Бердяева: труд как подлинный «смысл творчества»). Из чистого искусства творчество выросло в священнодействие, в творение. В конечном итоге, искусство должно было перерасти в теургию, о чем свидетельствуют работы Вл. Соловьева, Н. Бердяева, А. Белого, а также поиски в музыке А. Скрябина, антрепризы С. Дягилева, художественного дискурса В. Кандинского, театра Вс. Мейерхольда, петербургского футуристического театра К. Малевича, М. Матюшина и А. Крученых. «Очень быстро художественно-эстетический ренессанс приобрел у нас окраску мистическую и религиозную. Хотели выйти за пределы искусства и литературы. И это было характерно русское явление».

<sup>1</sup> Дягилев С. Сложные вопросы // Мир искусства. Т. I. № 1-12. – 1899. – С. 151.

<sup>2</sup> Флоренский П. А. Т. I. Слово и таинство Истины (27. М., 1990. с. 585.



ние», – писал Н. Бердяев («Русский духовный ренессанс нач. XX века и журнал “Путь”»).<sup>3</sup>

Вопрос о религиозном искусстве, об искусстве теургическом связан как с феноменом эстетизма, так и с проблемой синтеза. Противоречивость российской действительности конца XIX века пробудила в среде художественной элиты жажду гармонии, цельности, единства, что способствовало сближению представителей разных отраслей культуры: философов, служителей церкви, литераторов, художников и музыкантов. В результате этого общего процесса родился новый тип сознания – универсальный. Рефлексией этого процесса может выступать не только новое миропонимание, новое искусство, но и новый тип творца, соединяющий в одном лице и ремесленника, и мыслителя, а зачастую, критика и теоретика нового искусства. Примером может служить творчество А. Бенуа, К. Малевича, В. Кандинского, А. Скрыбина, А. Белого, Вяч. Иванова, Д. Мережковского и многих других.

Не менее значимой идеей культуры рубежа XIX – XX века было мифотворчество (термин Вяч. Иванова), как результат неудовлетворенности институтом церкви, подменившим основы веры обрядностью, а также усилившихся к началу XX века апокалиптических умонастроений. Эта идея базировалась на синтезе основ христианства (соборность, духовность) и языческих практик. Наиболее сильным было влияние античного наследия, в том числе дихотомии аполлонического и дионисического. Этот интерес проявился как на уровне археологических, философских, филологических и других исследований собственно античной культуры, так и на перенесении основных ее принципов на почву рубежной культуры и искусства (Ф. Ницше и русское ницшеанство). Тем самым, интерес к мистериальности, как одному из значимых компонентов античного наследия, имеет двойственное значение: изучение мистериальной практики в контексте античной культуры и поиск аналогов, прогнозирование развития форм искусства в современной культуре.

Таким образом, синтетизм выступает как универсальный принцип культуры, как способ преодоления разрыва между человеком и миром, как средство их преобразования. Тем самым, синтетизм необходимо рассматривать в неразрывной связи с эстетизмом и универсализмом, в целом свидетельствующих о существенных характеристиках культуры «серебряного века».

Актуальность изучения мистериальных основ русского синтетизма на рубеже XIX - XX века связана со следующими обстоятельствами:

- с наличием значительных синтетических явлений в русской культуре и искусстве на рубеже XIX - XX века, что привело к обогащению языка искусства, его тематики и проблематики и определило новое понимание связи разных видов искусства;
- с усилением религиозного компонента в культуре и искусстве вплоть до нарушений межвидовых границ; новым пониманием сущности искусства и его назначения (мифотворчество);

<sup>3</sup> Бердяев Н. Русский духовный ренессанс нач. XX века и журнал «Путь»//Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т. 2. М., 1994, с. 306-307.

- с осмыслением синтетизма как универсального принципа и явления культуры через изучение архаических культур и усвоение их опыта, через контакт и рефлексию с близкими европейскими тенденциями (Ф. Ницше и Р. Вагнер);

- с гуманистической основой синтетических исканий в русской культуре, целью которых было преобразование человека и человечества, достижение органического взаимодействия человека и мира;

- с рассмотрением синтетизма как одного из способов преодоления изолированности индивидуума, его органического вхождения во всеобщность;

- с необходимостью выявления религиозных оснований синтетических поисков и явлений в культуре и искусстве России на рубеже XIX - XX века.

Рассмотрение проблемы мистериальных истоков русского синтетизма возможно исключительно на стыке философии, религиоведения и искусствоведения. С этим связаны цели и задачи данного исследования и его структура.

**Целью** данного исследования является установление мистериальных истоков синтетических процессов в русской культуре на рубеже XIX - XX века.

**Основные задачи:**

1. Определить наиболее значимые внешние влияния на русскую культуру «серебряного века» (Ф. Ницше, Р. Вагнер, античность).

2. Обосновать особенности русской интерпретации таких западных явлений, как философия Ф. Ницше, эстетика Р. Вагнера.

3. Представить историю культа Диониса, его трансформацию и адаптацию в разных культурных средах (Древняя Греция, европейское средневековье, Новое время, русская культура).

4. Репрезентировать ведущие философские концепции рубежа XIX - XX века, в которых синтез является ключевым принципом (Вл. Соловьев, Н. Бердяев, П. Флоренский).

5. Выявить наиболее значимые синтетические явления в художественной культуре «серебряного века» (эстетика символизма, феномен «художественного журнала», «русский балет», музыкальный модернизм и мистерия).

6. Установить содержательные основания во взаимосвязи религиозного и эстетического компонентов в мистериальных явлениях эпохи.

**Степень научной разработанности темы.**

Проблема, в том виде, как она поставлена автором – мистериальные истоки русского синтетизма, – еще не разрабатывалась современной наукой. Существует значительный исследовательский материал по культуре и искусству «серебряного века», рассматривающий как отдельные вопросы и проблемы, так и нацеленный на панорамный охват с выявлением внутренних, стержневых принципов функционирования культуры. К работам, претендующим на культурологическое осмысление феномена «серебряного века», можно отнести исследования И. Азизян, А. Аронова, Ю. Асояна,

Л. Долгополова, И. Едошиной, Т. Ёлшиной, В. Кантора, И. Кондакова, Т. Левой, А. Мазаева, Е. Сайко, Д. Сарабьянова, Г. Стернина, В. Турчина, И. Фадеевой, В. Шестакова, М. Эткинда<sup>4</sup>. Значительный вклад в формирование научного понимания культурных процессов эпохи рубежа XIX - XX века внес коллективный труд Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания «Русская художественная культура конца XIX – начала XX веков» (кн.3, 1977 г.; кн. 4, 1980 г.), в котором искусство рассматривается во всем его многообразии и во взаимосвязи с литературными и философскими исканиями того времени.

Активно исследуется проблема синтеза искусств в разных вариантах: как феномен культуры рубежа веков, как результат сближения определенных видов искусств, как тенденция в рамках конкретной школы или направления в искусстве, а также как стилевая черта того или иного представителя художественного мира. Эту проблематику активно развивают такие исследователи, как И. Азизян, Е. Бернштейн, И. Ванечкина, Б. Галеев, О. Иванова, А. Мазаев, Е. Муценко, Н. Поспелова, В. Россихина, В. Рубцова, П. Суздальев, О. Томпакова<sup>5</sup>.

Проблема мистериальности исследована в значительно меньшей степени. Кроме того, она освещается чаще всего в контексте эзотерических и мистических тенденций, популярных в русской культуре начала XX века. Из исследований по проблемам теургии и мистериальности наиболее значимы работы А. Лосева «Античная мифология в ее историческом развитии» (1957 г.), Е. Wind «Pagan mysteries in the renaissance» (1969 г.), А. Якимовича «Истоки, пути и парадоксы русского дионисийства» (2005 г.), В. Рабиновича «Алхимия как феномен среднесекуляризированной культуры» (1979 г.), А. Петрова «Феномен теургии» (2003 г.), В. Апрелевой «Мифотворчество в аспекте онтологического обоснования музыки как культуры» (2001 г.), И. Герасимовой «Музыка и духовное творчество», М. Уварова «Любовь и смерть в философско-музыкальной мистике серебряного века», В. Турчина «“Да” и “нет” на переломе эпох. Теософская традиция в русской культуре» представлена в работах А. Мочкина «Культ Диониса и его парадигматическая роль в философии

<sup>4</sup> И.А. Азизян. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001. А.А. Аронов. Культурный ренессанс Русского Зарубежья. М., 2007. Ю. Асоян., А.В. Малофеев. Открытие идеи культуры: опыт русской культурологии середины XIX-XX вв. М., 2001. Л.К. Долгополов. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л., 1977. И.В. Кондаков. Введение в историю русской культуры: Учеб. пособие для вузов. М., 1997. Т.Н. Левая. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: исслед. М., 1991. Е.А. Сайко. Образ культуры Серебряного века: культур-диалог, феноменология, риски, эффект напоминания. М., 2005. Д.В. Сарабьянов. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 2001. Г.Ю. Стернин. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М., 1984: Художественная жизнь России 1900-1910 годов. М., 1988: Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. М., 1970: Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976. В.С. Турчин. «Да» и «нет» на переломе эпох. Теософская традиция в русской культуре//С. Дягилев и русское искусство XIX-XX вв.: Том I. Пермь, 2005. В.П. Шестаков. Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры. М., 1995; Искусство и мир в «Мире искусства». М., 1998.

<sup>5</sup> И.Л. Ванечкина. Б.М. Галеев. «Поэма огня» (Концепция светомузыкального синтеза А.Н. Скрябина). Казань, 1981. А.И. Мазаев. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М., 1992. Н.И. Поспелова. Символический миф о художнике (на примере творчества А.Н. Скрябина)//С. Дягилев и русское искусство XIX-XX вв.: Том I. Пермь, 2005. с. 135-139. В.П. Россихина. Оперный театр С. Мамонтова. М., 1985. П.К. Суздальев. Врубель. Музыка. Театр. М., 1983.

Ф. Нище» (1981 г.), З. Жукоцкой «Свободная теургия: культурфилософия русского символизма» (2003 г.)

Проблема дионисизма в исследовании показана в различных аспектах и, прежде всего, через призму нищезанятия и вагнерианства. Русская критика особенно по первому вопросу весьма обширна. Автором дается обзор основных оригинальных источников, среди которых наиболее значимыми в контексте заявленной проблемы являются работы А. Белого, В. Вересаева, А. Волинского, Ф. Зелинского, Вяч. Иванова, Г. Рачинского, Е. Трубецкого. Из современных исследователей необходимо назвать имена П. Басинского, Р. Данилевского, Г. Кириленко, Г. Корниловой, Б. Маркова, В. Ракова, В. Шестакова<sup>6</sup>. Проблема Р. Вагнера в России освещена в исследованиях Б. Асафьева, А. Белого, Е. Браудо, С. Дурылина, Вяч. Иванова, В. Каратыгина, А. Коптяева, Г. Лихтенбергера, Э. Метнера, К. Эйгеса.

Не менее значительно отечественное религиозно-философское наследие по вопросам дионисического начала в культуре. Кроме обращения к авторским текстам Вл. Соловьева, Н. Бердяева и о. П. Флоренского, автор использовал обширное критическое наследие рубежа веков в лице крупнейших представителей религиозно-философского ренессанса: С. Булгакова, Д. Мережковского, Г. Рачинского, В. Розанова, Ф. Степуна, Е. Трубецкого, Н. Федорова, Г. Флоровского, С. Франка, Л. Шестова, В. Щеглова. Также автором учитывался опыт современного научного знания в лице В. Акулинина, В. Буланова, В. Бычкова, П. Гайдено, А. Гачевой, Л. Геллера, А. Лосева, Т. Медведевой, С. Рассадина, В. Рыбкина, Ю. Синеокой, В. Топорова, С. Хоружего, В. Шестакова, Л. Шапошникова<sup>7</sup>.

Прослеживая общение исторически и территориально удаленных культур – России и Древней Греции, России и Европы, – автор подкрепляет свою позицию ссылкой на оригинальные тексты русских мыслителей конца XIX – начала XX веков. Среди наиболее важных для осмысления заявленной проблематики имен можно назвать Вяч. Иванова, А. Белого, Ф. Зелинского, А. Волинского, С. Глаголева, Ю. Кулаковского, В. Латышева и многих дру-

<sup>6</sup> П.В. Басинский. Путешествие Заратустры в Россию. Нище и русская литература: от Достоевского до Зощенко//Литература. – 1996. – № 11. – С. 2-3. Г.Г. Кириленко. Беспokoйство духа (Философия Ф. Нище. Выпуск 2). М., 1992. Р.Ю. Данилевский. Русский образ Нище. (Предыстория и начало формирования)//На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991. Б.В. Марков. Нище в России и на Западе//К. Левин. От Гегеля к Нище: Революционный перелом в мышлении XIX века. Марк и Кьеркегор. СПб., 2002. В.М. Раков. Ф. Нище в русской культуре «серебряного века»//С. Дягилев и русское искусство XIX-XX вв.: Том I. Пермь, 2005. В.П. Шестаков. Нище и русская мысль//Россия и Германия: опыт философского диалога. М., 1993.

<sup>7</sup> В.Н. Акулинин. Философия всеединства: От В.С. Соловьева к П.А. Флоренскому. Новосибирск, 1990. В.В. Бычков. Умозрения Павла Флоренского – венец православной эстетики//П.А. Флоренский и культура его времени. Marburg: Blaue Hörner Verlag, 1995. А.Г. Гачева. Русский космизм и вопрос об искусстве//Философия русского космизма. М., 1996. П.П. Гайдено. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001. А.Ф. Лосев. Страсть к диалектике: Лит. размышления философа. М., 1990. Т.Е. Медведева. Феномен «русского нищезанятия» в отечественной философии культуры конца XIX начала XX вв.: Автореф. дис. Ростов н/Д, 1999. Ю.В. Синеокая. Философия Ф. Нище в России: Конец XIX – начало XX веков: Автореф. дис. М., 1996. В.Н. Топоров. Из истории петербургского апологизма: его золотые дни и его крушение. М., 2005. С.С. Хоружий. Мирозерцание Флоренского. Томск, 1999. В.П. Шестаков. Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры. М., 1995. Л.Е. Шапошников. Философия общности: Очерки русского самосознания. СПб., 1996.

гих. Это позволило не только дать исчерпывающую информацию о феномене дионисийства, но и реконструировать русское видение этой проблемы, выявить ее актуальность в контексте отечественной культуры исследуемого периода.

Не менее значимым, как с точки зрения информационной базы, так и в качестве эстетического феномена, является использование дореволюционных журналов научно-популярного и художественно-эстетического направлений – «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон», «Новый путь», «Северный вестник», «Весы» и другие. Именно художественные журналы «серебряного века» являются наиболее многогранным и объективным свидетельством процессов, которые имели место в отечественной культуре около ста лет назад. Через общение с журналами мы получаем доступ к ценнейшему, в большей своей части неизвестному критическому наследию, затрагивающему вопросы философии, эстетики, искусствознания и музыковедения. Журнал явился символом эпохи во всей ее противоречивости, динамичности, многоплановости и насыщенности, пропагандируя новые идеалы, новую эстетику.

Проблематика модернистских журналов еще не достаточно изучена; многие аспекты пока не освещены. Можно выделить несколько исследований Института мировой литературы имени М. Горького<sup>8</sup>, в которых интересующая нас тематика рассматривается с точки зрения литературоведения и представляет определенный интерес, прежде всего, широтой охвата исторического материала. Большой информативностью отличается исследование С. Махониной «Русская дореволюционная печать. 1905-1914» (1991 г.) Наиболее подробно рассмотрена современным искусствознанием история журнала «Мир искусства». Этой теме посвящены как отдельные монографические издания<sup>9</sup>, так и исследования общеисторического плана<sup>10</sup>. Заслуживают интереса издания, в которых журнальная тематика рассматривается через призму жизни и творчества выдающихся деятелей искусства, свидетелей тех дней<sup>11</sup>.

Но данная тематика не исчерпывается интересами журналистики, литературоведения, искусствознания. Разрабатывая на своих страницах символистскую проблематику, русские художественные журналы, естественно, не обходили стороной и вопросы музыкальной культуры. Интерес к ней, а также к проблемам музыкальной истории и теории был настолько велик, что можно говорить о музыкальной доминанте в рамках как общей эстетики символизма,

<sup>8</sup> Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. 1890-1904: Буржуаз-либерал. и модернист. изд. М., 1981. Русская литература и журналистика начала XX века, 1905-1917: Большевик. и общедемократ. изд. М., 1984.

<sup>9</sup> См.: А.П. Гусарова. «Мир искусства». Л., 1972; Н. Ланшина «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., 1977; В.Н. Петров. «Мир искусства». М., 1975; В.П. Шестаков. «Мир искусства»: утопия эстетизма/В.П. Шестаков. Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры. М., 1995; Искусство и мир в «Мире искусства». М., 1998.

<sup>10</sup> См.: И.В. Кондаков. Введение в историю русской культуры: Учеб. Пособие для вузов. М., 1997; Г.Ю. Стернин. Художественная жизнь России 1900-1910 годов. М., 1988; Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. М., 1970; Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976.

<sup>11</sup> См.: М.Г. Эткинд. А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX ввек. Л., 1989; А.Н. Бенуа. 1870-1960. Л., 1965.

так и культуры в целом. Одной из центральных проблем исследования является музыка в ее широком понимании - как специфическая форма мышления. Такая постановка проблемы подразумевает сопряжение музыкальной практики исследуемой эпохи – композиторской, исполнительской, критической и слушательской – с другими сферами художественной и интеллектуальной жизни России и Запада, выявление их общеэстетических корней.

Взаимодействию музыкальной культуры и эстетики символизма посвящено немало исследований, но, преимущественно, в пользу последнего. Исследований же по проблеме музыкального символизма гораздо меньше, и почти все они носят узко-прикладной характер. Наиболее интересна в данном контексте работа А. Лосева «Мировоззрение А. Скрябина»<sup>12</sup>. Из исследований, рассматривающих проблему взаимодействия символизма и музыки, можно назвать монографию Т. Левой «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» (1991 г.); ее же исследование «Символистский принцип актуальной бесконечности и его музыкальной интерпретации»; а также исследования О. Томпаковой «Скрябин и поэты Серебряного века. Вяч. Иванов» (1995 г.), «А.Н. Скрябин и музыкальный мир А. Белого»<sup>13</sup>. Проблему сопряжения творчества А. Скрябина с символизмом затрагивает В. Рубцова<sup>14</sup>. Этой проблеме посвящен ряд диссертационных исследований – Н. Поспеловой (1989 г.), Л. Михайленко (1998 г.), О. Сафоновой (2000 г.). Кроме того, автором активно привлекались оригинальные источники начала XX века: критические статьи и исследования Вяч. Иванова, В. Каратыгина, А. Коптяева, Э. Метнера, А. Нурока, К. Эйгеса, Ю. Энгеля, а также современные исследования по проблемам музыкальной критики Г. Глущенко, И. Петровской, А. Ступеля.<sup>15</sup> Большое значение для осмысления феномена музыки в контексте стилевых и концептуальных поисков эпохи имеет коллективный труд института искусствознания «Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века» (1997 г.) Здесь затрагиваются проблемы как узкоспециальные, касающиеся новаций в сфере музыкального языка XX века, так и вопросы мировоззрения наиболее ярких представителей художественного мира России, их связи с мировой культурой.

В исследовании «Русских сезонов» С. Дягилева автором были использованы двухтомное издание «Сергей Дягилев и русское искусство» (1982 г.), «Мои воспоминания» А. Бенуа (1980 г.), переписка С. Дягилева и А. Бенуа (2003 г.), «Хроника моей жизни» И. Стравинского (2004 г.), «Дягилев и с Дягилевым» С. Лифаря (2005 г.), «Искусство и мир в “Мире искусства”» В. Шестакова (1998 г.), «Оперный театр С. Мамонтова» В. Россихиной

<sup>12</sup> А.Ф. Лосев. Стрость к диалектике: Литературные размышления философа. М., 1990.

<sup>13</sup> Ученые записки/Сост. О.М. Томпакова. М., 1993. Вып. 1.

<sup>14</sup> См. кн.: В.А. Рубцова. Скрябин и русский поэтический символизм//Ученые записки. Выпуск 1. М., 1993. С.16-24.

<sup>15</sup> Г.С. Глущенко. Очерки по истории русской музыкальной критики конца XIX – начала XX века. Минск, 1983. И.Ф. Петровская. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII – начала XX века. М., 1989. А.М. Ступель. Русская мысль о музыке. 1895-1917: Очерк истории русской музыкальной критики. Л., 1980.

(1985 г.), «Врубель. Музыка. Театр» П. Суздалева (1983 г.), а также сборник научных статей «Сергей Дягилев и русское искусство. XIX - XX века» (2005 г.), отдельные статьи из книги «Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века» (1997 г.).

Таким образом, в качестве информационной базы исследования использовались источники следующих типов: журналы и критика рубежа веков, монографии и научные исследования того же времени, мемуары и эпистолярное наследие. Автор в разработке заявленной темы также опирался на уже накопленный современной наукой опыт.

### **Объект исследования**

Объектом исследования является целостный характер русской культуры, что в дальнейшем мы будем определять термином «синтетизм».

### **Предмет исследования**

Предметом данного исследования являются мистериальные и теургические искания в культуре «серебряного века». Автор рассматривает их как источник и теоретическое обоснование русского синтетизма.

### **Теоретические и методологические основы исследования**

Методология построения теоретической парадигмы исследования и обоснования механизма анализа многочисленных артефактов, составляющих эмпирическую базу исследования, потребовала вычленения философского, религиозного и искусствоведческого дискурсов русского синтетизма, в силу чего она опирается на принципы интегративного взаимодействия таких наук, как культурология, философия, история, эстетика, искусствоведение, богословие.

- Философский дискурс осуществляется на основе трудов В. Акулинина, А. Бандуры, Н. Бердяева, Э. Доддса, П. Гайдено, Ф. Зелинского, В. Зеньковского, Ю. Кулаковского, К. Леонтьева, А. Лосева, А. Мочкина, Ф. Ницше, В. Розанова, Ю. Синеокой, Вл. Соловьева, Е. Трубецкого, Н. Федорова, П. Флоренского, В. Шестакова, Л. Шестова.

- Религиозно-богословский дискурс – на основе трудов С. Глаголева, Э. Гэтч, Э. Доддса, Ф. Зелинского, Ю. Кулаковского, В. Латышева, Д. Лауэнштайна, А. Мейера, П. Минина, А. Мочкина, А. Петрова, П. Страхова, Е. Титова, Е. Трубецкого, Н. Федорова, П. Флоренского, Г. Флоровского, Р. Штейнера, А. Якимовича, Ямвлиха, Э. Уинда.

- Культурологический дискурс осуществляется с учетом исследований В. Апрелевой, А. Аронова, Ю. Асояна и А. Малафеева, А. Волынского, И. Едошиной, З. Жукоцкой, И. Кондакова, В. Кульвер, Т. Левой, Е. Сайко, Г. Стернина, Е. Трубецкого, В. Турчина, Й. Хейзинги, В. Шестакова, М. Шибаевой, А. Якимовича.

- Эстетический дискурс – на основе работ И. Азизян, Б. Асафьева, А. Белого, В. Брюсова, В. Бычкова, Р. Вагнера, Н. Вашкевича, В. Вересаева, Р. Виппера, А. Волынского, С. Дягилева, Вяч. Иванова, В. Кандинского,

И. Кондакова, А. Мазаева, Ф. Ницше, И. Стравинского, В. Шестакова, К. Эйгеса.

• Искусствоведческий дискурс – на основе разнообразнейших и многочисленных трудов следующих авторов: И. Азизян, Б. Асафьев, А. Бенуа, Л. Долгополов, А. Коптязев, О. Левенцов, Э. Метнер, А. Нурок, Н. Поспелова, В. Россихина, В. Рубцова, Д. Сарабьянов, А. Ступель, П. Суздальев, О. Томпакова, Ю. Энгель, М. Эткинд.

В исследовании, нацеленном на комплексное изучение культуры «серебряного века», преимущественным является синергетический метод, что позволяет рассматривать культуру в единстве всех ее компонентов как форму бытия человека в мире. Тем самым, данное исследование оказывается в одном ряду с трудами таких ученых, как И. Азизян, В. Апрелева, М. Воскресенская, А. Гачева, И. Кондаков, Т. Левая, А. Лосев, Г. Стернин, Й. Хейзинга, В. Шестаков, М. Шибалева и других.

Важным методом, использованным в исследовании, является метод *историко-генетического сравнения*. Он позволил выявить общую природу разных, синхронизированных во времени явлений культуры. Использование данного метода способствовало не только установлению единой синтетической природы таких феноменов, как балет, опера, книга, журнал, архитектурный объект и др., но и облегчило автору доказательство их мистериальной сущности.

Применение близкого метода *историко-типологического сравнения* позволило расширить круг явлений в русской культуре, связанных с природой дионисизма, охватив также область философско-эстетических и философско-богословских исследований рубежа XIX - XX века. Тем самым, автор оправдывает отказ от понятия «синтез искусств» в пользу понятия «синтетизм».

Тесно связан с историко-типологическим *сравнительно-аналитический метод*, дающий возможность рассматривать феномен мистериальности в более широком культурном контексте, включая западноевропейскую культуру конца XIX века.

**Научная новизна исследования** состоит в следующих положениях:

1. Расширено понимание синтеза: от «синтеза искусств» до синтеза разных сфер культуры и синтетичности мышления, характеризующих данный период отечественной культуры.

2. Доказано историко-культурное единство таких основополагающих принципов культуры исследуемого периода, как синтетизм и эстетизм.

3. Определено, что культурный диалог России с Западом на рубеже XIX – XX века протекал в рамках обозначенного единства, свидетельствуя о его значимости для российской и европейской культур.

4. Выявлены внешние и внутренние основания синтеза элементов языческой и христианской культур в рамках гуманитарного знания и искусства.

5. Доказана общность русских синтетических явлений в культуре «серебряного века» и древними мистериями в средствах и методах, но также обнаружена спецификация в конечных целях, близких христианскому эсхато-

логизму.

6. Разработан новый метод исследования культуры, в основе которого лежит принцип дихотомии хаоса и порядка, чувственного и бесстрастного, дионисизма и аполлонизма.

В соответствии с полученными результатами исследования сформулированы следующие положения, выносимые на защиту:

1. Русская художественная культура рубежа XIX - XX века характеризуется состоянием подъема, что нашло отражение в историческом названии этого периода – «русский религиозно-философский ренессанс».

2. Для этого периода характерна целостность культуры, проявившаяся в синтезе ее основных областей: религии, философии, этики, эстетики, искусства.

3. Революционным завоеванием культуры «серебряного века» является отказ от утилитарно-просветительского понимания искусства в пользу культа красоты и примата эстетического отношения к жизни.

4. Важной особенностью культуры «серебряного века» выступает ее открытость к новейшим западным завоеваниям в сфере гуманитарного знания и искусства, что проявилось не только в освоении европейского опыта, но и в его творческом претворении.

5. Одной из характерных черт культуры «серебряного века» является стремление к синтезу христианства и язычества, что имело как внутренние, так и внешние причины.

6. Выдающимся достижением русской культуры рубежа XIX - XX века являются новаторские завоевания в области музыки, живописи, балета, получившие широкое мировое признание.

7. Одной из центральных идей в философии и художественной культуре «серебряного века» выступает идея мистерии, как основа синтеза и преобразования действительности.

### **Теоретическая значимость работы.**

Теоретическая значимость работы заключается в новом осмыслении феномена синтетизма как целостной системы, включающей не только синтетические явления, наблюдаемые в культуре «серебряного века», но и принцип мышления, нацеленный на преодоление дискретности современного мира в пользу органичности человека и его бытия. Автором исследована религиозно-мировоззренческая платформа синтетизма, в качестве которой выступает дионисизм, игравший наряду с аполлонизмом одну из ведущих ролей в русской культуре и искусстве «серебряного века». Установление этой дихотомии, не только как заимствованной идеи (античность, Ф. Ницше, Р. Вагнер), но и как сущностной основы русской культуры, важно для более глубокого понимания специфики культурных процессов в России на рубеже веков. Также этот принцип претендует на роль системообразующего в осмыслении многоликой художественной культуры «серебряного века». Разработанный метод дихотомии применим и к другим культурным пластам –

языкознание, религиоведение, искусствоведение и проч., а также может иметь различную временную привязку, т.е. выступать основой исследовательской практики.

### **Практическая значимость работы.**

Результаты и методы исследования могут быть использованы в исторических, историко-философских, культурологических и искусствоведческих исследованиях культуры «серебряного века» как методологический компонент, фактологическая и историографическая база. Принцип дихотомии дионисического и аполлонического может иметь универсальное применение для исследований культурологического и философского направлений при рассмотрении существенных феноменов европейской и отечественной культуры.

Также исследовательский опыт автора может быть применен в педагогической деятельности, в преподавании таких учебных дисциплин, как «Культурология», «История отечественной культуры», «История философии», «История религии», «История искусствоведения», «История искусства», при чтении лекций и составлении учебно-методических материалов и пособий.

### **Апробация работы.**

Основные проблемы, ставшие основой исследования, были апробированы автором в отдельных статьях, опубликованных в журналах «Вопросы философии», «Вопросы культурологии», «Обсерватория культуры», альманахе «Традиционная культура» в 2006 – 2008 гг. Отдельные аспекты темы послужили материалом для выступлений в научной печати и на различных научных конференциях и «круглых столах», среди которых следует отметить Третью Международную конференцию «Метафизика искусства» (СПбГУ, 19-20 ноября 2004 г.), Международную научную конференцию «Исповедальные тексты культуры» (СПбГУ, 18-19 ноября 2006 г.), Международную научно-практическую конференцию «Русская религиозная философия в историческом, теоретическом и социальном измерениях» (Владивосток, 21-22 декабря 2006 г.), XIX международную научную конференцию «Единство гуманитарного знания: новый синтез» (Москва, РГГУ, 25-27.01.2007 г.), Международный научный симпозиум «Время культурологии» (Москва, 23-26 мая 2007 г.) и др.

Принцип анализа через дихотомию дионизизма и аполлонизма был реализован в монографии «Между Дионисом и Аполлоном», опубликованной в 2007 г. Частями и в целом диссертация была обсуждена на заседаниях сектора «Теории искусства» Российского института культурологии.

Диссертационный материал также апробирован и использован при разработке и чтении учебных курсов «История культуры и искусства» и «Эстетика» в Рязанском заочном институте (филиале) Московского государственного университета культуры и искусств, Московской психолого-социального института и Современном техническом институте г. Рязани.

Основное содержание диссертации представлено в 42 публикациях, среди которых – две монографии, учебное пособие, раздел в сборнике методических материалов, статьи в научных журналах и сборниках в том числе – 15 статей в изданиях, рекомендованных ВАК для опубликования основных результатов исследований в области культурологии. Общий объем опубликованных работ по теме диссертации составляет около 70 п.л.

### **Структура и объем диссертации.**

Исследование состоит из Введения (общей характеристики работы), трех Глав (девяти разделов) и Заключения; в конце приведен библиографический список источников, включающий 384 наименования. Общий объем работы – 341 стр.

## **II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Во **Введении** обоснована актуальность темы исследования, выявлена степень ее разработанности, сформулированы цели и задачи диссертации, а также ее теоретико-методологические основы, представлены моменты ее теоретической новизны, даны основные положения, выносимые на защиту, и соображения относительно ее возможной теоретической и практической значимости.

В **Главе I «Фридрих Ницше и русская культура рубежа XIX и XX веков»** исследуется наиболее значимое западное влияние на русскую художественную культуру обозначенного периода в лице немецкого философа, чья личность и творчество, а также проповедуемые им идеи дионисизма и вагнерианства были особенно популярны в России. Соответственно, проблема «Ницше в России» выступает в нескольких аспектах, что определяет внутреннюю структуру главы. Она включает три раздела. Первый – 1.1. «**Ф. Ницше и русская критика “серебряного века”**» – выявляет национальные особенности осмысления творческого наследия Ф. Ницше русской критической мыслью на рубеже веков. Анализ критики по ницшеановскому вопросу, с одной стороны, позволяет составить интеллектуальный и духовный портрет философа, а с другой - увидеть на примере прочтения текстов Ницше рецепцию активной внутренней работы русской мысли и процесса культурного обновления России в целом. Можно говорить о существовании русского мифа о Ф. Ницше, настолько цельным и в то же время противоречивым был его образ, который родился в русском сознании на рубеже веков.

В России Ф. Ницше получил самые разнообразные характеристики, многие из которых выходили за рамки только философии, затрагивая личную сферу. Его называли «пророком будущего» (Е. Трубецкой), «искупительной жертвой» и, иронично, «сверхфилологом» (Вл. Соловьев), «этическим идеалистом» (С. Франк), «Черным Пророком» (Н. Федоров), «пророком религиозного возрождения Запада» (Н. Бердяев) и даже «святым» (Д. Мережковский). В русской ницшеане 1900 - 1910-х годов оформилось целое направление, искавшее в учении Ф. Ницше утешение и оправдание своим

художественным пристрастиям и мировоззренческим убеждениям. Ф. Ницше в русской мысли «серебряного века» представлен как образ глубоко религиозный. Его философия была осмыслена как продолжение жизни, исполненной разочарований и страданий. Именно с этими факторами связывали столь значительный радикализм Ницше в осмыслении человека, именно эти причины выдвигались русскими критиками при анализе его учения о сверхчеловеке и при осмыслении уникального мифопоэтического стиля немецкого философа. Все это породило особое отношение к Ф. Ницше: не догматизированное, но очень личное, интимное, то, что составляет основу скорее не философии, но исповеди. Именно эта черта философии Ницше – ее личностно-исповедальный характер – оказался сродни русской духовной традиции, породив специфическое явление в отечественной мысли – «парадокс русского Ницше».

Второй раздел – 1.2. «Эстетический диалог Ф. Ницше – Р. Вагнер и русская культура “серебряного века”» – поднимает сразу два принципиально важных для раскрытия темы вопроса. Во-первых, это сущность эстетических взглядов крупнейших представителей западной культуры второй половины XIX века, во многом ставших основой отечественной эстетики рубежного времени. Во-вторых, это проблема соотношения идеи и ее практического воплощения, которая существовала и как реальная дискуссия на предмет Ницше и Вагнера, и как дискуссия литературная в рамках деятельности русских философских, литературно-критических и художественных изданий, а также как конкретно-историческая ситуация непосредственно в русской культуре на рубеже веков. Ключевым вопросом эстетики Ф. Ницше был вопрос о дихотомии дионисизма и аполлонизма, что также проявилось в позиции и творчестве Р. Вагнера.

Для раскрытия этого феномена в эстетике Ф. Ницше исследователь обратился к таким работам философа, как «О музыке и слове» (1871 г.), «Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм» (1872 г.), «Рихард Вагнер в Байройте» (1876 г.), «Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов» (1878 г.), «Веселая наука» (1882 г., 1886 г.), «Esse homo. Как становятся самими собой» (1888 г.), «Вагнерианский вопрос» (1888 г.) и «Ницше против Вагнера» (1888 г.). Этот анализ позволил автору не только описать феномен дионисийства и аполлонизма в контексте философии Ф. Ницше, но и установить эстетическую сущность мироощущения философа и его учения в целом. Эстетизм Ф. Ницше во многом носил религиозный характер, так как философ в качестве главной особенности искусства выделял его способность к сближению с религией и заимствованию части ее свойств и способностей. Усиление этого тяготения искусства к религии Ф. Ницше связывал с периодами упадка культуры и религиозными кризисами, в том числе с той действительностью, непосредственным свидетелем которой он был сам. По его мнению, именно кризис парадоксальным образом приводит к подъему в эстетической сфере и к рождению высокого искусства, способного воодушевить массы, внушив им возвышенное настроение, подобно религиозному учению и культовому действу. Тем самым, Ф. Ницше

смог предугадать сущность эстетических исканий начала XX века, столь актуальных для России. Также Ницше выявил первостихию мира и искусства, каковой он считал музыку, ставшую основным принципом и основой синтетических исканий рубежной культуры. Проблема соотношения теории Ф. Ницше с практикой имеет, по крайней мере, два разрешения. Во-первых, это взаимоотношения и эстетический диалог Ф. Ницше и Р. Вагнера. Во-вторых, это диалог культур – России и Европы (в лице Ф. Ницше и Р. Вагнера, современности и античного дионисизма).

Р. Вагнер был широко известен в России не только как композитор и дирижер, но еще и как мыслитель и реформатор оперного жанра. Автор, проводя параллели между эстетическими позициями обоих немецких мыслителей, опирается как на критику Ф. Ницше творческих завоеваний Р. Вагнера, так и на оригинальные тексты самого композитора – «Произведение искусства будущего», «Музыка будущего» и другие. Результатом сопоставления стало развенчание Р. Вагнера, с точки зрения философии «искусства метафизического утешения». Тем не менее, обвинения Вагнера со стороны Ницше в «театрократии» не помешало русским исследователям ассоциировать музыкальный театр композитора с грядущим «жизнетворчеством» (Вяч. Иванов). Но даже истинные поклонники творчества Вагнера – символисты – говорили о его завоеваниях как только об эстетическом феномене. Итак, во втором разделе мы выявили точки сопряжения Ф. Ницше и Р. Вагнера: борьба за синтетическое искусство, основанное не только на тесном взаимодействии отдельных его видов, но и призванное решать задачи метафизического уровня, таких, как привнесение в мир красоты посредством искусства (Ф. Ницше) и нравственно-преобразующее воздействие искусства на человека (Р. Вагнер). Определился и тот центр, та доминанта предстоящего синтеза, которая станет основой «сплавления» разрозненных видов искусства, – музыка, понимаемая не только как форма искусства, но и как основа, Душа мира. Музыка трактовалась как порождение дионисической стихии, способной являть миру различные образы красоты, «значительные примеры» или мифы. Тем самым, должна быть достигнута необходимая гармония двух стихий – дионисической (музыка) и аполлонической (миф). Именно эту гармонию нарушает Р. Вагнер, как это трактовал Ф. Ницше. Тем самым, зрелищность у него начинает преобладать над сущностью, являя миру очередную форму искусства, иллюзию, подделку, а не Красоту.

Через Ф. Ницше и Р. Вагнера мы пришли к Дионису – богу всеобъемлющему, соединяющему жизнь и смерть, свет дня и мрак ночи, радость и страдание. Он аккумулирует весь спектр чувств, олицетворяя божественное всеединство, выразителем которого в мире людей является искусство. Важность этого принципа для обоих мыслителей, чей опыт имел широкий резонанс в России, потребовал самостоятельного изучения, чему посвящен третий раздел первой главы – 1.3. «Дионисизм как эстетический феномен в русской культуре рубежа XIX и XX веков». В этом разделе затрагиваются проблемы истоков культа Диониса, проводятся параллели с инокультурными феноменами, устанавливаются оргиастически-мистериальные особенности

культы, исторические формы его мутаций. Тем самым, протягиваются смысловые нити, соединяющие культово-культурную почву Древности с христианским Средневековьем и культурными завоеваниями Нового и Новейшего времени. Причем исследование проблемы базируется исключительно на оригинальных текстах русских мыслителей «серебряного века», что актуализирует мысль о действительном существовании дионисического элемента в русской культуре данного периода. Истоки этого феномена в русской культуре заключаются не только в активном усвоении учения Ф. Ницше и влиянии со стороны музыки и взглядов Р. Вагнера. Большое значение имели и внутренние факторы, в частности отечественное антиковедение (С. Глаголев, Ф. Зелинский, Ю. Кулаковский, В. Латышев, Н. Новосадский, И. Попов), изыскательская работа русских литераторов (В. Вересаев, А. Волынский, Вяч. Иванов) и построение оригинальных философских теорий (Н. Бердяев, Вл. Соловьев, Е. Трубецкой, П. Флоренский и др.)

Интерес к культу Диониса имел ряд выходов: во-первых, изучение древних текстов и реконструкция культуры античного мира, во-вторых, установление диалога между древностью и современностью через обнаружение культурных аналогий и, в-третьих, поиск ответа с опорой на духовный опыт древности, на сокровенный вопрос о смысле бытия. Кроме того, дионисизм заключал в себе важные эстетические элементы - творческое прозрение, преобразование, очищение. Сам культ являл образец синтетического действия, породившего театральное искусство. Наличие действительного исторически достоверного опыта мистерии как культового и одновременно художественного действия стало крепкой основой поиска путей развития для современного искусства. Нельзя с большой степенью уверенности утверждать, что эстетизм, синтетизм и универсализм, одинаково присущие и русской культуре рубежа XIX - XX века и культуре дионисийской античного мира, были заимствованы первой. Можно лишь свидетельствовать, что в лице античной Греции и, в частности, ее дионисического компонента, Россия нашла мощную, исторически проверенную поддержку своим религиозно-философским утопиям.

Эти явления культуры – Ф. Ницше, дионисизм и русская мысль рубежа веков – имели общую основу: они жаждали внутреннего перерождения, духовного преобразования человека. Именно эта идея подвигла многих представителей русской интеллектуальной и артистической элиты на поиск синтеза жизни и искусства, человека и Бога, Диониса и Аполлона. Но в этом заключается и принципиальное отличие русского мироощущения, замешанного не только на языческой стихийности и пантеизме, но также и на христианском эсхатологизме. То, что в античном мире выступало целью – дионисический экстаз как путь, ведущий к очищению души, русская мысль сочла за средство спасения мира и окончательного воссоединения человека и Бога. По всей видимости, интерес к древнему божеству и мистериальности связан с трагизмом рубежного мироощущения, с усилением индивидуализма, ощущением разорванности миров – человеческого, природного и космического.

В Главе II «Философские основы русского синтетизма» рассмотрены наиболее крупные, значимые и законченные эстетические концепции, которые, с одной стороны, явились фундаментальным основанием синтетических исканий в художественном пространстве России «серебряного века», а, с другой, сами представляют синтетические явления на грани философского знания, религиозного откровения и подчас художественного творчества. Автором рассмотрены три различные эстетические концепции, которые имеют общий методологический стержень, а именно решают, каждая по-своему, одну проблему – проблему преодоления современной культурой кризиса рубежа веков. Каждое из философских построений нацелено на преодоление разрыва между духовностью мира и человека и на достижение столь желанного и спасительного «всеединства». По сути, религиозная философия пыталась решить один из краеугольных вопросов человеческой истории – вопрос о путях спасения человеческого рода, о предназначении человека. Но в отличие от ортодоксального богословия русская религиозная философия «серебряного века» решала эту проблему не столько в морально-нравственном русле, сколько в сфере творчества, включающего и искусство, и интеллектуальное созидание, и духовное, и морально-нравственное совершенствование. В нашем случае интерес представляют те концепции, в которых эстетический спектр является ведущим и определяющим все остальные структурные элементы. Тем самым, автор затрагивает проблему религиозно-эстетических утопий в рамках культуры «серебряного века», раскрывая их через философские построения и особенности личности философов, как они представлялись современникам. Этот личностный аспект, как и в случае с Ф. Ницше, нам кажется необходимым, ибо особенностью философии этого времени была личная вовлеченность, не рассудочная только, но духовная сопричастность мыслителя происходящему, всей истории человечества. Мы действительно можем говорить о новом ренессансе в истории, базирующемся на высоких идеях гуманизма уже XX века.

Глава состоит из трех разделов, первый из которых – 2.1. «Концепция “универсального творчества” Вл. Соловьева» – рассматривает эстетические взгляды одного из наиболее влиятельных мыслителей конца XIX века. Им не был создан законченный труд по эстетике. Тем не менее, вопросы о красоте и искусстве получили широкое освещение, во-первых, в его общей философской системе и, во-вторых, в отдельных статьях эстетической направленности. В ходе анализа автор обращается к таким фундаментальным трудам философа, как «Красота в природе», «Общий смысл искусства», «Критика отвлеченных начал», «Философские начала цельного знания», «Первый шаг к положительной эстетике»; а также статьям «Три речи в память Достоевского», «Поэзия Ф.И. Тютчева», «О лирической поэзии», «Жизненная драма Платона» и другим. Среди критических отзывов на творчество и личность Вл. Соловьева следует отметить исследования Е. Трубецкого, К. Мочульского, С. Франка, В. Розанова, Н. Бердяева и многих других современников великого русского философа.

Учение о прекрасном Вл. Соловьева выросло из его метафизики и базируется на идеалистическом представлении о тождественности истины, добра и красоты. Утверждая свою концепцию всеединства, русский философ ушел от традиционного для России нравственного оправдания красоты; с другой стороны, он не подпал под влияние и столь популярного в конце XIX века нигилизма. Его красота – это определенный мировой принцип, примиряющий духовное и материальное, совершенное и несовершенное, высокое и низменное, и даже христианское и языческое, – что найдет свое продолжение в эстетике символизма. Вл. Соловьев расширил рамки и само понимание искусства, усматривая в творчестве энергичное начало мировых сил.

Философское учение Вл. Соловьева современники воспринимали как попытку создания нового Евангелия, отмечая его «всеобъемлющий синтез». Этот синтетизм можно рассматривать, во-первых, с позиции широты охвата различных областей знания и практической жизни, во-вторых, сама направленность философского поиска Вл. Соловьева на достижение божественного всеединства имеет в своей основе синтетический подход. И, наконец, активное взаимодействие философа с различными историческими и современными философскими концепциями и системами также имеет синтетическую почву. Достижение всеединства Вл. Соловьев мыслил через преобразование действительности, то есть посредством творческой деятельности, «свободной теургии», в основе которой также лежит принцип синтеза. Но это лишь рефлексия человека на синтетичную в своем основании Вселенную, которая, по мнению Вл. Соловьева, является реализацией Божественной идеи. Искусство, таким образом, не должно быть оторвано от идеи мира, иначе оно вступает в противоречие с ней и замыкается на своих собственных ремесленных задачах.

Термин «теургия» активно использовал в своих философских построениях Н.А. Бердяев, концепция творчества которого рассмотрена в третьем разделе Главы II – 2.2. «Идея теургии в философии творчества Н. Бердяева». Как и Вл. Соловьев, Н. Бердяев искал пути к новому религиозному синтезу как способу преодоления несовершенства мира, его преобразению. И здесь мы снова сталкиваемся с уже обозначенной триадой – эстетизм, универсализм, синтетизм, последнее из которых является инструментом «свободного творчества» и имеет своей целью достижение универсального всеединства. Тем самым, само творчество мыслилось религиозно, выступая в качестве специфического религиозного делания. Н. Бердяев, устанавливая соответствие между Ветхим и Новым Заветами и двумя религиозными эпохами – закона и искупления, соответственно, приходит к выводу о грядущей третьей эпохе – эпохе восхождения человека к Богу, то есть творчестве. Эта эпоха должна иметь свое откровение – откровение Святого Духа, источником которого будет уже не Бог, а человек, свободным волеизъявлением и силою своего духовного творчества восходящий к Богу. Тем самым, творчество мыслилось философом не только религиозно, но и всеохватно, синтезируя все сферы жизни, а также важнейшие качества человека и Бога, являя собою уже синтез духовный.

Рассмотрение эстетических взглядов Н. Бердяева базируется на анализе его фундаментальной работы по этому вопросу – «Смысл творчества. Опыт оправдания человека», а также на критических статьях и других работах – «Спасение и творчество», «Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа», «Кризис искусства», «Самопознание (Опыт философской автобиографии)». Для раскрытия особенностей понимания учения и личности философа современниками, что также является характеристикой эпохи, исследователем использованы критические работы того времени, среди которых статьи – Н. Лосского «Мысли Н. Бердяева о назначении человека», А. Мейера «Новое религиозное сознание», В. Розанова «Новая религиозно-философская концепция Николая Бердяева», В. Зеньковского «Проблема творчества», Ф. Степуна «Учение Николая Бердяева о познании» и другие.

Учение, созданное Н. Бердяевым, не укладывается в жесткую схему философской системы. Перед нами яркий образец философского творчества, что подтверждается авторской установкой – «находить формулировки для своих интуиций». Традиционной критической философии, основанной на скепсисе, сомнении и доказательности, Н. Бердяев противопоставляет философию творческую, основанную на вдохновениях и интуициях. Творчество в учении Н. Бердяева получает духовное осмысление, оно сродни религии. Философ отождествляет творчество и религию, проводя параллель между творческим опытом и христианскими молитвой и аскезой. Им в одинаковой степени присуще экстатическое состояние, имеющее своей конечной целью катарсическое разрешение. Н. Бердяев ставит вопрос о «религиозном смысле творчества», считая, что оно станет новым откровением Святого Духа, в отличие от творчества в его традиционном понимании как «семейства» наук и искусств, которые есть лишь различные формы послушания, так как направлены на этот мир, на приспособление к нему. В результате рождается ключевая антиномия эстетики Н. Бердяева – творчества и культуры, выразителем которой философ считает классическое наследие. В нем творчество вынуждено подчиняется общеобязательной норме, в результате чего достигается некий «идеал классического совершенства», в чем философ видит проявление одной из форм послушания закону. Тем самым, Н. Бердяев выступает противником аполлонизма и поборником дионисических интуиций и вдохновения. Бердяев различает эти два начала в творчестве – аполлоническое и дионисическое - с точки зрения наличествования в них субъектно-объектных отношений. Если в случае с дифференцированной культурой такое деление на субъект и объект существует, что позволяет человеку творить культурные ценности, но, увы, «свободные от духа жизни»; в случае с религиозным творчеством субъект поглощается объектом, в результате чего ценности культуры созидаться не могут, но творится бытие, включая, прежде всего, самого человека. Столь различная природа двух этих явлений – культуры и творчества – при общности механизма созидания побудила Н. Бердяева к трактовке классического творчества как «болезни, возведенной в норму». Ярким проявлением этой антитезы Н. Бердяев считал конфронтацию классицизма и романтизма, чрезвычайно обострившуюся к концу XIX века. Выра-

зителем предельного напряжения творчества он считал символизм, в котором философ видел «переход за грани классического искусства и его норм» и «путь к теургии». Свойством, отличающим символизм от классических форм, Н. Бердяев считает эстетизм, который ставит проблемы религиозные: «выход из этого уродливого мира в мир красоты». Доводами философа в пользу эстетизма служат нарушение границ искусства и его устремленность к иной жизни. Эстетизм – это та грань, которая одновременно и соединяет, и разъединяет искусство последних дней и теургию грядущей эры творчества. Н. Бердяев использует особый термин – пан-искусство, чтобы подчеркнуть синтетичность и соборность теургии.

Н. Бердяев наделяет творчество полномочиями закона, так как понимает его не как хаос, а как космос. И даже дхионисический дух творчества на последней, рубежной черте истории он видит преображенным, соединенным с аполлонизмом. Это позволяет, с одной стороны, сохранить от саморазрушения человеческую индивидуальность, а, с другой - одарить ее творческим горением и свободой. Характеризуя современные искания в искусстве, Н. Бердяев особо выделяет синтетические как отражение стремления человека к органичности, к соборности, к мистерии. С позиции искусства, это очевидное нарушение всех и всяческих его границ; с точки зрения будущего, это упреждение необходимости преодоления замкнутости творчества на своих узко ремесленных проблемах, это предвкушение творческой свободы человека. Н. Бердяев отмечает пророческую миссию синтетических исканий, но предупреждает о невозможности и даже опасности ее преждевременного появления. Только достигнув внутренней духовной цельности, когда религиозность будет имманентной человеческому существу, он окажется способен к теургическому искусству.

В случае с Вл. Соловьевым и Н. Бердяевым мы имели дело с религиозно-философским синтезом, инициированным, прежде всего, философами. Именно философия поднимала вопросы о смысле бытия, о человеческом предназначении, о конце человеческой истории – религиозные по своей сути. Наряду с религиозной проблематикой философия во многом тяготела и к стилю изложения положений философского учения, подчас переходя от научно-понятийного обоснования к мифопоэтическому повествованию с известной долей личной духовной включенности. Близкие процессы наблюдались и в церковно-богословской среде. Кроме традиционной догматики, ссылок на духовные книги святых отцов церкви и житийную литературу, в богословии намечается тенденция к концептуальному, обоснованному изложению как истории церкви, так и изучению отдельных актуальных вопросов состояния современного общества, государства, культуры.

Наиболее интересным в контексте заявленной проблематики философствующим богословом был, несомненно, отец П. Флоренский, эстетическим взглядом которого посвящен третий раздел Главы II – 2.3. «Синтетизм П. Флоренского». П. Флоренский явил собою новый тип священника, соединившего глубокую веру, основанную на личном духовном опыте, и культуру ума, как результат воспитания, образования и, несомненно, природного

дарования. Философско-критическое наследие П. Флоренского весьма неоднородно. Оно включает сочинения больших и малых форм, касается локальных и конкретно очерченных вопросов наряду с работами, претендующими на системное изложение. Не менее разнообразна сфера его интересов: метафизика, гносеология, философия творчества, теория символа и другие. Но через все творчество красной нитью проходит представление П. Флоренского о Божественной Красоте, которую он мыслил не свойством и не качеством мира и его элементов, но их сущностью. Анализ эстетических взглядов философа базируется на таких его работах, как «Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в 12-ти письмах», «Иконостас», «Небесные знамена (Размышление о символике цветов)», «Смысл идеализма», «У водоразделов мысли», «Воплощение формы (действие и орудие)», «Записка о христианстве и культуре», «Храмовое действо как синтез искусств», «Значение пространственности» и ряде других. Особенности личности и миропредставления о. Павла в контексте своего времени показаны через критические статьи и исследования С. Булгакова «Священник о. Павел Флоренский», Н. Зернова «Русское религиозное возрождение XX века», Н. Бердяева «Стилизованное православие (Отец Павел Флоренский)», Е. Трубецкого «Свет Фаворский и преображение ума», Г. Флоровского «Пути русского богословия» и другие.

Метафизическое основание философского учения, разработанного П. Флоренским, базируется на эстетизме как характерной тенденции своего времени. П. Флоренский трактует Красоту как Божественную энергию, волю, действующую в мире в единстве с Истиной и Добром. При всей близости к концепции Вл. Соловьева П. Флоренский отождествляет эту триаду не с Троицей напрямую, а, прежде всего, с духовной жизнью человека. Источником знания, любви и красоты П. Флоренский считает Бога, поэтому вся жизнь человека – это познание истины, добра и красоты в Боге. Один из наиболее действенных способов этого познания – творчество. В этом контексте рождается интереснейшая теория символа, разработанная П. Флоренским в работе «Иконостас» (1922 г.) Философ трактует творческий акт как процесс восхождения художника к Божественной Истине и дальнейшее его нисхождение к миру, сопровождающееся созданием символических образов, в которые он облакает результаты своего духовного прозрения. Эти боговдохновенные образы, по мнению Флоренского, и есть суть художественного произведения, а само «художество есть оплотневшее сновидение». Первую силу, возбуждающую художника на восхождение к горнему миру, Флоренский связывает с богом Дионисом, а вторую, провоцирующую на символизацию бытия, – с Аполлоном.

Итак, искусство имеет символическую природу. Поскольку источником красоты выступает Бог, являющий себя миру в свете, привнося, тем самым, в мир красоту; творческий акт П. Флоренский трактует, напротив, как переход из сферы видимого в область невидимого. Процесс перехода через границу дольного и горнего миров дарует творческой личности два рода образов: образы восхождения и образы нисхождения. Первые П. Флоренский считает

сырьем, лишенным художественности, то есть глубины, способным породить искусство механическое, мнимое, именуемое философом натурализмом. Напротив, образы нисхождения заключают в себе Истину мира, бесценный опыт мистической жизни. Претворяя образы нисхождения в материале, художник созидает произведение символического искусства. Процесс восхождения-нисхождения, при переводе в плоскость мистики, Флоренский связывает с дионисийскими (восторженность и восхищение) и аполлоническими (видение) силами. В этом контексте по-новому осмысливается проблема реализма в искусстве, особенностью которого является не традиционное отображение «ликков вещей», а передача посредством этих «ликков» их сущности. Тем самым, П. Флоренский приближается к теоретическим основам символизма, но ему недостаточно «просвечивания» в художественном произведении «мира идей». Этой механистической картине он противопоставляет синтетическое видение художника, которое способно объединить в одном целостном образе ряд характеристик и качеств последнего. И тогда идеальная природа мира обретет свойственную всему видимому динамику, а идея претворится в «бесконечный синтез или «бесконечную единицу».

Тем самым, Флоренский противопоставляет человеческую культуру, во имя себя и для собственного употребления творимую, творчеству вдохновенному, целью которого является духовное преображение, перерождение человеческой природы и всего окружающего мира. Он отмечает принципиальную особенность культуры – наличие абсолютной ценности, претворяемой в жизнь. Создание целостной культуры, основанной на античном наследии и духовности, – вот задача, разрешить которую призван, по мнению мыслителя, русский народ, суть его творческого подвига. Флоренский создает модель совершенного искусства, именуя его «храмовым действием». Оно должно вобрать в себя «все достижения русского высокостильного искусства» и иметь в качестве несомненной основы принципы христианской духовности, синтетического соборного действия. Тем самым, Флоренский подходит к проблеме мистериальности в культуре и искусстве, центральным вопросом которой является вопрос о синтезе искусств, рассмотренный философом на примере церковного искусства. Анализируя храмовое действие с точки зрения «синтеза искусств», Флоренский отмечает, что здесь приходят во взаимодействие не только разные виды искусства, но и различные творческие деятельности. Целью такого объединения усилий выступает достижение присутствующими катарсиса. Само действие с точки зрения эстетики философ называет «музыкальной драмой».

Таким образом, Флоренский балансирует между искусством дионисийским, то есть музыкальным по преимуществу, и аполлоническим, обращаясь к нашему зрению и сознанию. Ратуя за соборность как неотъемлемый фактор культуры, философ отдает предпочтение зримому творческому образу, ибо, по его мнению, только в этом случае сокровенная тайна будет донесена до всех участников собора. Его предпочтение на стороне изобразительного искусства как важнейшего компонента синтетического действия. В этом случае изобразительное искусство не столько изображает, сколько ре-

конструирует, оформляет реальность, преображая привычное нам пространство. Соответственно, меняются требования к искусству: его результаты не должны быть слепком с данных нам реалий, но суть символами мира высшего, духовного. Только в этом случае вновь созданное художественное пространство станет носителем Божественной энергии и окажется способным к преобразению человека, к воздействию на его естество.

Итогом данного исследования, как нам видится, стало установление еще одного варианта художественно-эстетической утопии о преображающей силе искусства. В отличие от своих современников П. Флоренский не впадает в крайности, предлагая всего лишь с большим вниманием взглянуть в то духовное и одновременно художественное наследие, накопленное русским народом и культурой за их долгую и чрезвычайно противоречивую историю. Возрождения русской православной церкви как некоего духовного тела – вот чего жаждет и к чему призывает мыслитель. И здесь уживаются и ортодоксальные христианские идеи, связанные с аскетикой, моральным долгом и подчинением; и идеи пра-языческие, утверждающие чувственно-природное, органистическое начало. В новом, несколько странном варианте, перед нами вновь предстают образы древних богов – бога светлого, лучезарного, символизирующего процесс оформления – Аполлона, и бога темного, тайного, заключающего в себе динамически-чувственную суть мира, – Диониса.

В искусстве рубежа XIX - XX века эта специфическая пульсация также получила яркое и многовариантное воплощение. Синтетические искания имели значительное влияние и распространение в русской интеллектуально-артистической среде. Вопрос оставался открытым только относительно одного: что положить в основу синтеза – музыку, живопись или театр. Все эти вопросы составляют содержание Главы III «Мистерияльно-синтетические искания в художественной культуре “серебряного века”». Глава состоит из трех разделов, в каждом из которых рассматривается определенное художественное явление русской культуры «серебряного века». Внимание исследователя концентрируется на эстетике символизма, антрепризе «Русские балеты» С. Дягилева и музыкальной культуре во главе с А. Скрябиным. Этот перечень мог бы быть гораздо объемнее, с обращением к литературе и поэзии, архитектуре и живописи, драматическому театру и графике и так далее. Но выбор, которым ограничился автор, логичен и строго определен. В качестве методологического стержня, кроме феномена синтетизма, наблюдаемого почти во всем спектре художественной культуры этого времени, выступает также дионисический элемент, усилившийся к началу XX века, а затем ослабевающий к середине 1910-х годов. Каждое из заявленных явлений художественной культуры вписывается в это временное пространство и динамикой своего развития отражает выше обозначенную трансформацию дионисизма – аполлонизма, выразившуюся в смене стилей: символизм – модернизм.

Первый раздел Главы III – 3.1. «**Метафизика музыки в эстетике символизма**» – посвящен эссеистике философско-критической направленности русских символистов В. Брюсова, А. Белого и Вяч. Иванова. Именно они заложили основы теории символа и описали феномен символизма как направ-

ления в искусстве и как мировидения. Выбор имен неслучаен. Он продиктован, во-первых, значительностью этих фигур в области культуры, во-вторых, их несомненным даром философствовать, выстраивая свои теоретические посылы в более или менее стройные системы, и, наконец, их активной публицистической деятельностью, в том числе в рамках художественных журналов рубежа XIX - XX века, в частности «Мира искусства», «Весов», «Золотого руна», «Аполлона». Рассматривая эстетические воззрения выше названных авторов, мы не могли не коснуться, хотя бы отчасти, проблем гносеологии, психологии, метафизики, теософии, а также соотношения искусства с другими отраслями общественного знания – наукой, религией, философией, социологией. Такого рода контакты неизбежны в разговоре о главной цели символизма – о теургии, так как последняя нацелена на изменение души человека, его образа чувствования, мышления, а, следовательно, и всей жизни, всего мира действительности.

Наиболее полно мистериальная направленность синтетических поисков представлена в работах А. Белого и Вяч. Иванова. Если В. Брюсов – глава русского символизма старшего поколения – теоретически обосновал еще неоромантический принцип индивидуализма, то именно «младосимволистам» была уготована честь постановки проблемы универсальности, что уже порывает с наследием XIX века, открывая широкую перспективу в XX век. Символизм «второй волны» перерастает узкие рамки художественной школы, за которую ратовал В. Брюсов. Символизм получает мистическую окраску, ставя перед собой утопическую цель – сотворение нового человека и преобразование всего мира. Творчество приобретает религиозное звучание, так как оно трактуется как некий культ, священнодействие. «Младосимволисты» обращаются к заветам Вл. Соловьева, беря на вооружение его идею теургического преобразования мира.

Проблемой теургии активно занимался А. Белый, чье литературно-философское наследие охватывает очень широкий круг вопросов, затрагивая практически все разделы философии. В центре внимания Белого находится творческая личность, «Я» художника, так как именно силой его душевной работы «оживляется» видимый мир, мир объектов. Видимый мир служит материалом для духовной работы человека, суть которой заключается в поиске соответствующей формы воплощения истинного смысла, абсолютного содержания. Таким образом, человек пересоздает мир по законам Духа. Белый считал, что именно в преобразующей, творческой воле человека и состоит смысл жизни, конечной целью которой будет пресуществление самого себя.

Проблема духовного преобразования мира является основной в творчестве теоретика русского символизма, поэта, эссеиста, критика и публициста Вяч. Иванова. Его литературно-критическое наследие – это еще одна попытка доказать всесильность искусства, способность не только подражать действительности, создавая художественные образы, но преобразовать мир, выявляя его Божественную сущность. Перед нами еще один опыт создания модели будущего человечества, той «органической эпохи», когда все жизненные начала будут сосуществовать в гармонии. Путь к этому будущему – путь ис-

куства, религиозного искусства, свободной теургии. Иванов в своей концепции всеискусства опирается на древнюю практику рождения всенародных мифов из священных повестей, сочиняемых посвященными, и говорит о необходимости сотворчества художника-теурга и народа. Следовательно, задача художника как теурга – прозреть Истину мира, претворять ее в форму мифа, актуальностью которого побуждать народ к творческой деятельности.

В обоих случаях, будь то теургия или мифотворчество, мы имеем дело с религиозным искусством. В первом случае это религия индивида, во втором – Божественного Всеединства. Ставя перед собой задачу создания религиозного искусства, Иванов и Белый главную проблему видели в поиске подобающей формы искусства будущего и универсального языка, способного говорить о Большем. И в том, и в другом случаях вопрос стоял о необходимости синтеза искусств. Говоря о языке искусства будущего, оба автора отдают предпочтение музыке как его основе. Иванов рассматривает музыку как воплощение Дионисовой стихии, утверждая тем самым тождественность законов музыки и мироздания. Искусство он связывает с проявлением Аполлоновой стихии, в которой зрительное начало доминирует. Музыка же обращается не к чувствам, а к душам, пробуждая в них целую гамму переживаний. Следовательно, именно музыкальное начало выражает идею духовного всеединства, и именно музыка, как основа языка искусства будущего, способна воздействовать на душу человека, а через него и на весь мир. Как нельзя лучше для этой цели подходила форма античной мистерии, актуализированная Ф. Ницше и подхваченная русскими символистами, понимаемая ими как священнодействие.

Важным аспектом символистской эстетики была критическая деятельность представителей этого направления, так как именно в ходе публичной полемики шел процесс консолидации творческих сил и происходило становление системы взглядов. С этой целью автором дана широкая панорама периодических изданий по вопросам культуры и искусства. Акцент сделан на таких журналах, как «Мир искусства», «Весы», «Золотое руно», «Аполлон». Журнал явился своеобразным интегрирующим звеном между различными сферами духовной жизни. На страницах журналов в процессе длительных дискуссий и подчас открытой непримиримой борьбы шел отбор наиболее ценного, жизненного; происходила кристаллизация отдельных явлений в целостные системы. Таким образом, художественный журнал можно и должно рассматривать не только как художественную летопись своего времени, но и как явление в культурной жизни России на рубеже XIX - XX века как эстетический феномен.

Второй раздел Главы III – 3.2. «Антреприза Сергея Дягилева: феномен синтетизма» – посвящен блистательному событию в русской и европейской культуре начала XX века – «Русским балетам» С. Дягилева. Деятельность Дягилева не исчерпывалась исключительно организацией русской антрепризы. Он начинал как критик и исследователь, затем став редактором журнала «Мир искусства», одного из авторитетнейших изданий по вопросам искусства на рубеже веков, а также редактором «Ежегодника императорских

театров». В то же время Дягилев вел активную деятельность по организации выставок и популяризации русского искусства на Западе. В конце жизни в числе приоритетных направлений стало коллекционирование. Причем Дягилев не только собирал русские библиографические редкости, но занимался так же изыскательской деятельностью относительно своих экспонатов. Тем самым, он доказал условность разделения на «людей действия» и «людей созерцания», продемонстрировав своей творческой судьбой взаимообусловленность двух этих составляющих. Исследование в своем большинстве построено на критическом наследии и мемуарах С. Дягилева, А. Бенуа и их ближайших сподвижников М. Волошина, И. Грабаря, Б. Асафьева, С. Лифаря, И. Стравинского, а также материалах переписки Дягилева с виднейшими деятелями искусства России и Европы. Также автором использовались исследования отечественных ученых – Д. Сарабьянова, Г. Стернина, В. Шестакова, И. Кондакова, И. Азизян и др.

Рождение Русского балета стало результатом упорного труда и поиска его вдохновителя и инициатора Сергея Дягилева и его сподвижников. В качестве предыстории выступает и создание журнала и творческого объединения «Мир искусства», и активная выставочная деятельность в России, и Исторические концерты русской музыки в Париже, а затем проведение там же «Русских сезонов». Русский балет – это не только художественное явление, хотя и исключительное; это ключевой для европейской и отечественной культур эстетический феномен. Исключительность этого предприятия С. Дягилева заключается, с одной стороны, в его непосредственной связи с художественной жизнью России конца XIX века. Русский балет явился определенным итогом в деле формирования новой эстетики и новой художественной политики, обращенной на Запад. С другой стороны, дягилевская антреприза никогда не стояла на месте, следуя, а подчас опережая развитие искусства начала XX века. В Русском балете воплотилась как никогда ярко самая острая проблема времени: «синтез искусств». Впервые танец в балете не только был подчинен действию, но и выступил наравне с театральной живописью и музыкой.

В качестве основной проблемы, которую ставит перед собой исследователь, выступает феномен синтетизма, характерный для эпохи в целом и нашедший специфическое преломление в русском балете. В то же время рассмотрение вопроса о русском балете невозможно вне достаточно широкого культурного контекста, так как идеи синтеза проникали и находили различные способы реализации в русском искусстве уже в конце XIX века. Многие из художественных событий подобного рода имеют такое же прямое отношение к феномену синтетизма, что и русский балет еще и в связи с именем С. Дягилева. Таким образом, в качестве методологической основы выступают две стержневые проблемы: во-первых, синтетизм эпохи «серебряного века» и, во-вторых, личность С. Дягилева.

Важным событием в жизни антрепризы довоенного периода было знакомство Дягилева с молодым русским композиторов Игорем Стравинским. Именно на балетах этого русского композитора сделан акцент в исследова-

нии, так как это было началом подлинно русского балета, а также рождением нового музыкального гения XX века. И. Стравинский выступил ярким противником одной из ведущих тенденций времени – эстетизации бытия и мифологизации искусства. Стравинский придерживался гармоничного сочетания аполлонической формы и дионисической сущности, действуя в лучших традициях античной трагедии. После трех балетов, благодаря которым Стравинский завоевал мировое признание, его интересы в сфере музыкального театра фокусируются на трех основных темах. Во-первых, это развитие русской темы и, соответственно, неорусского стиля в таких опусах, как «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (1916 г.), «Мавра» (1922 г.), «Свадебка» (1923 г.). Второе тематическое направление – это стилизация культуры XVIII века. Для Дягилева Стравинским были написаны опера «Соловей», который имел также более позднюю балетную версию, а также балет «Пульчинелла», написанный на материале фрагментов музыки итальянского композитора XVIII века Дж.Б. Перголези. Близкой по стилистике была и третья тема, широко представленная в творческом наследии Стравинского – это Античность. В рамках антрепризы были реализованы такие проекты композитора, как опера-оратория «Царь Эдип» (1927 г.) и балет «Аполлон Мусaget» (1928 г.).

Именем И. Стравинского отнюдь не исчерпывается тот ряд отечественных композиторов, к музыке которых обращался С. Дягилев. Следует назвать также как мастеров старой школы – М. Глинки, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, П. Чайковского, А. Бородина, С. Танеева, А. Аренского; так и представителей молодого поколения – Н. Черепнина, Н. Набокова, С. Прокофьева. Кроме того, Дягилев активно использовал лучшие музыкальные образцы из мирового наследия прошлых эпох – от Д. Скарлатти и Дж.Б. Перголези до Ф. Шопена и Э. Грига. Обогащение и расширение репертуара «Русских балетов» осуществлялось также за счет сотрудничества с современными западными (прежде всего, французскими) композиторами – К. Дебюсси, М. Равель, Ф. Пуленк, Ж. Орик, М. де Фалья, Д. Мийо и другими. Стравинский, несомненно, был крупнейшим русским композитором первой половины XX века, как несомненно то, что его творческий путь неотделим от истории «Русских балетов». Дягилев и Стравинский совпадали в главном: в своей искренней любви к искусству, его прошлому, настоящему и будущему. И тот, и другой в своих творческих устремлениях были открыты как для усвоения и творческого «переплавления» традиций, так и навстречу всему новому, неизведанному.

Тем самым, Дягилев реализовывал на практике одно из программных положений антрепризы и всей своей жизни касательно не только популяризации русского искусства в Европе, но и взаимодействия культур. И если в период организации выставок и своей увлеченности живописью Дягилев мыслил это на уровне художественного обмена, то полного взаимодействия, и не только искусств, но и национальных культур, было достигнуто им в рамках деятельности антрепризы. Новый балет и стал детищем этого синтеза. В нем соединились не только танец, музыка и живопись; но также русская душа и темперамент с европейской формой и мастерством. Но это не было

подделкой уже известных европейских образцов. Если и использовалась стилизация, то всегда создающая новые образы, формы, состояния. Дягилев своей деятельностью и активной жизненной позицией реализовал мечту многих русских мыслителей. Его деятельность стала реальным воплощением философских построений Н. Бердяева, предсказывавшего эру творческого подвига человека. Только одно отличает поиски Дягилева от утопических идей русских философов-идеалистов: стремление предугадать, а не подчинить течение времени, его характер и идеалы. Синтетическое по своей сути явление антрепризы было лишено той апокалиптичности, которой наполнено искусство и эстетика рубежа XIX - XX века. Дягилевская антреприза перешагнула этот рубеж, став детищем XX века.

И, наконец, третий раздел Главы III – 3.3. «Формирование “нового искусства” в музыкальной культуре России: от эстетизма к мистерии» – целиком и полностью посвящен музыке, лейттеме настоящего исследования. Центральной фигурой этого раздела является А. Скрябин, его творческое наследие, взгляды на мир, человека и искусство. С этой целью автором привлечены в качестве историографического основания исследования эпистолярное наследие композитора, его «Записи», известные по альманаху «Русские Пропилеи», а также обширная критика по вопросам музыки и касательно А. Скрябина, творчество которого освещалось в статьях и исследованиях А. Коптыева, Ю. Энгеля, Л. Сабанеева, В. Каратыгина, Вяч. Иванова и других. Доминанта в оценке А. Скрябина критикой тех лет – гениальность дарования и надмирность его творческих исканий. Уже современники отмечали космизм его творений, которые находились вне пространства и времени, а также вне национальной принадлежности.

Основные принципы мировоззрения А. Скрябина даны в сопряжении с ведущими тенденциями эстетики «Мира искусства» и символизма, что основывается на идее существования единого катастрофического мироощущения эпохи рубежа веков и специфического его преломления на почве мировоззрения каждого из обозначенных явлений. Общим в трех выше упомянутых случаях является идеологическая основа мироощущения эпохи и главная ее тема - религия нового человека. Но реализация этой идеи была различной. А. Скрябин тяготел к позиции символизма, дополнив мирискуснический культ красоты (то есть эстетизм в чистом виде) религией нового человека, преображенного силой искусства. А. Скрябин развил идею преображения мира, рассматривая ее в свете Божественной игры. Таким образом, концепция свободной теургии получила свое развитие и переосмысление: идея уподобления человека Творцу и создания жизнетворчества трансформируется в идею саморазвивающейся системы на основе принципа Божественной игры, в контексте которой символистская теургия выступает лишь частным случаем.

Общность эстетических воззрений А. Скрябина и эстетики символизма рассмотрена под углом зрения трех проблем: метафизики, эстетики и теории искусства будущего. Принципиальное расхождение позиций А. Скрябина и символистов обнаруживается уже при определении Начал Бытия и их сопря-

жения между собой. Для А. Скрябина – это Сознание, множественные воплощения которого и создают мир разнообразных форм. Человек – одна из них, но в отличие от материального мира он является носителем Высшего Принципа, то есть выступает сознающим началом мира. Таким образом, понятия божественного, человеческого и природного, имеющие также принципиальное значение в мировоззрении символистов, условны для А. Скрябина и являются лишь формами Универсального Сознания. В этой связи рассматриваются проблемы индивидуального и универсального, человеческого и божественного. Автор приходит к выводу об общей установке символистов и А. Скрябина – первенство творчества над познанием, которая обеспечивается рядом общих для обеих сторон положений:

- утверждение духовного начала мира;
- ведущая роль человека в истории мира;
- диалектическое единство Единого и Единичного.

С точки зрения эстетики, близость позиций символизма и А. Скрябина заключается в родстве духа творчества и дионисовой стихии, являющихся метафизическим предусловием искусства. В этом отношении А. Скрябин ближе к Вяч. Иванову, утверждавшего дионисическую восторженность в качестве основополагающего принципа творчества. Главное отличие позиции А. Скрябина – это имманентность человека Богу, через которого Он реализует Себя в материальном мире. По мнению А. Скрябина, творчество – это нисхождение Духа к материи. Вяч. Иванов, вслед за Ф. Ницше, мыслит творчество человека, как его самозащиту от рока, от разрушительной для индивидуума мощи первостихии, но не как самореализацию божественного. У Вяч. Иванова творчество выступает в двойце, отражающей двойственную природу человека: как энергия духа творчества в образе бога Диониса и как искусство оформления, как творческий процесс, как Аполлоново видение. Для него искусство – это двуединство восхождения человека к Богу и последующего нисхождения к миру. Следовательно, Вяч. Иванов мыслит творчество эстетически, тогда как А. Скрябин онтологически. Кроме того, в связи с пониманием им творческого акта как закона движения, развития, жизни встает вопрос об эротизме эстетических построений А. Скрябина. Само половое влечение понимается А. Скрябиным как своего рода творческий акт, поскольку все существующее интерпретируется им как результат творчества.

Таким образом, в мировоззрении А. Скрябина совмещаются два диаметрально противоположных принципа: языческий космизм и христианский историзм. С одной стороны, А. Скрябин пишет о божественном санкционировании человеческих поступков, о творении истории Высшим Началом через человека, о существовании постоянной величины в форме Универсального Сознания и мертвой материи, оживляемой творческой волей последнего. Но в то же время А. Скрябин рассматривает историю вселенной как мистирию, конечная цель которой – преображение человека в духе и создание нового мира. Перед нами вариант религиозного творчества, нацеленного на преображение личности, что опять-таки сближает А. Скрябина с символизмом. Но преображение человека – не конечная цель для Скрябина, а лишь

предусловие для развития системы (Бога), в которой человек играет роль материала для приложения высшей творческой воли.

А. Скрябин и символизм развивают одно направление в эстетике – мистериальное. В обоих случаях концепция искусства будущего тяготеет к созданию мистерии – синтетического искусства на музыкальной основе. Отсюда общность их позиций по двум главным вопросам: утверждение музыки как универсального языка искусства будущего и «синтеза искусств» как способа его бытования. А. Скрябин понимает музыку как мировой закон, как первостихию. В рамках его концепции мироздания музыка выступает как феномен, одновременно пребывающий в двух мирах: бытия и небытия. Тем самым, А. Скрябин увидел в музыке тот первопринцип, перводвижитель, являющийся источником развития мира, выражающим его основные законы – ритм и гармонию. Метафизическая трактовка музыки характерна и для символистов. Следующий шаг на пути создания мистерии – «синтез искусств». Скрябин видит синтез, прежде всего, через взаимодействие музыки и слова, которое (слово) рассматривается композитором как эквивалент музыкальной мысли. В этом заключается общность позиций А. Скрябина и символистов. Но Скрябин был первым, кто обозначил метафизическую глубину феномена синтеза в сфере искусства. Его Мистерия – это объединение всех возможных ощущений человека, их слияние в Единое и достижение экстаза, то есть ощущения в себе присутствия Всего и переживания всего в Едином. Таким образом, цель синтеза для А. Скрябина – достижение мирового экстаза, преодоление личного, в противовес символистскому преображению последнего. Тем самым, А. Скрябин пошел дальше символистов: идее синтеза искусств он противопоставил идею мистериального объединения вселенной. В этом контексте символизм можно рассматривать как этап в становлении эстетического мировоззрения А. Скрябина. Очевидно, что композитор «перерастает» концепцию теургического искусства символизма. Его Мистерия – это уже не искусство, но закономерное свершение, воссоединение, новый творческий импульс, конец и начало.

**В Заключении** подведены основные итоги исследования и изложены его выводы.

1. Уже Древняя Греция продемонстрировала непосредственную взаимосвязь упадка дионисической культуры и усиления государственности, что получило художественное преломление в трансформации экстатического в эстетическое.

2. Культура Нового времени осмыслила конфликт дионисизма и аполлонизма как конфликт всеобщего и личностного.

3. В России в начале XX века в связи с усилением апокалиптических умонастроений наблюдается интерес к дионисизму и вовлеченность в круг его проблем.

4. Реальность культуры России «серебряного века» характеризуется дуализмом эстетических утопий и художественных воплощений, соответственно, дионисизма и аполлонизма.

5. Синтетические тенденции в искусстве (и шире – в культуре) «серебряного века» формировались в контексте актуализации мистериальности и дионисизма, что получило наиболее яркое проявление в музыкальной доминантности и метафизическом понимании музыки.

По теме диссертационного исследования автором опубликованы следующие работы.

*Монографии и брошюры*

1. Варакина Г.В. Между Дионисом и Аполлоном: Очерки о русской культуре «серебряного века» / Рос. ин-т культурологии; Г.В. Варакина; под ред. В.П. Шестакова. – Рязань, 2007. – 272 с. 17 п.л.
2. Варакина Г.В. Антреприза Сергея Дягилева: время перемен / Ряз. заоч. ин-т (филиал) Моск. гос. ун-та культуры и искусств; Г.В. Варакина; под ред. В.П. Шестакова. – Рязань: Рельеф-Принт, 2008. – 128 с.: ил. 8 п.л.
3. Варакина Г.В. Основные этапы истории европейского искусства / Г.В. Варакина. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 183 с.: ил. – (Высшее образование). 11,43 п.л.
4. Варакина Г.В. Музыкальная культура России рубежа XIX-XX веков в свете эстетики универсальности//Сб. метод. материалов «Музыкальное образование Рязанской области в условиях реформ»: Вып. 4./Упр. культуры и массовых коммуникаций Ряз. обл.; Ряз. обл. ин-т развития образования; Ряз. муз. уч-е им. Г. и А. Пироговых; Обл. спец. муз. школа. – Рязань, 2005. – 173 с. С. 71-129. 3,68 п.л.

*Статьи в периодических и продолжающихся изданиях, включенных в список ВАК РФ для публикации основных положений диссертации*

5. Варакина Г.В. Рождение «нового искусства» в музыкальной культуре России на рубеже XIX-XX веков//Вестник МГУКИ. – 2007. – № 2. – С. 38-42. 0,57 п.л.
6. Варакина Г.В. Русский миф о Ф. Ницше начала XX века//Вопросы философии. Научно-теоретический журнал. – 2007. – № 6. – С. 100-113. 1 п.л.
7. Варакина Г.В. Проблемы философии культуры на страницах художественных журналов «серебряного века»//Вопросы культурологии. – 2007. – № 2. – С. 16-20. 0,82 п.л.
8. Варакина Г.В. Дионисизм как форма традиционной культуры и ее исторические мутации//Традиционная культура: научный альманах. – 2007. – № 1. – С. 24-33. 1,06 п.л.
9. Варакина Г.В. Ф. Ницше и критика «серебряного века»//Вопросы культурологии. – 2007. – №. 12. – С. 42-47. 0,89 п.л.
10. Варакина Г.В. Ф. Ницше и критика «серебряного века»//Вопросы культурологии. – 2008. – № 1. – С. 28-34. 1,13 п.л.
11. Варакина Г.В. Ф. Ницше и критика «серебряного века»//Вопросы культурологии. – 2008. – № 2. – С. 35-38. 0,61 п.л.

12. Варакина Г.В. Ф. Ницше и критика «серебряного века»//Вопросы культурологии. – 2008. – № 3. – С. 21-23. 0,47 п.л.
13. Варакина Г.В. Сергей Дягилев: феномен русского балета//Вопросы Культурологии. – 2008. – № 10. – С. 23-25. 0,5 п.л.
14. Варакина Г.В. Сергей Дягилев: «Мир искусства» и художественные выставки//Вопросы культурологии. – 2008. – № 12. – С. 28-31. 0,5 п.л.
15. Варакина Г.В. Русская художественная культура на рубеже XIX и XX веков: между Дионисом и Аполлоном//Обсерватория культуры. – 2008. – № 6. – С. 86-91. 0,7 п.л.
16. Варакина Г.В. Античный дионисизм в русской интерпретации начала XX века//Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Социально-экономические науки и искусство». – 2009. – № 3 (37). – С. 48-51. 0,3 п.л.
17. Варакина Г.В., Литовкина Т.А. Игорь Стравинский и «Русский балет» Сергея Дягилева в контексте трансформации культуры рубежа XIX – XX веков//Вестник МГУКИ. – 2009. – № 1. – С. 224-230. 0,57 п.л., авторское участие 0,4 п.л.
18. Варакина Г.В. Мистерия как феномен культуры: история и современность//Религиоведение. – 2009. – № 2. – С. 146-151. 0,4 п.л.
19. Варакина Г.В. Синтетизм учения о Павла Флоренского//Вестник Томского государственного университета. – 2009. – № 323. С. 110-113. 0,54 п.л.

*Статьи в научных журналах и сборниках, выступления на научных конференциях*

20. Варакина Г.В. Эстетические воззрения Ф. Ницше и Р. Вагнера на страницах русских художественных журналов «серебряного века»//Россия и Запад: Диалог или столкновение культур. Сб. ст. /М-во культуры РФ. Рос. ин-т культурологии; Сост. В.П. Шестаков; Ред. А.В. Вислова. – М., 2000. – 236 с. С. 180-204. 1,56 п. л.
21. Варакина Г.В. Маски Диониса, или Дионис как маска//Катарсис: Метаморфозы трагического сознания/Сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. – СПб.: Алетей, 2007. – 384 с. [8] с. ил. – (Серия «Мир культуры»). С. 168-188. 1,13 п.л.
22. Варакина Г.В. Мистериальное искусство Скрябина: *thánatos* или *éschatos*?//Парадигма: Очерки философии и теории культуры. (Мелос и Логос: Диалог в истории. Матер. Третьей межд. конференции «Метафизика искусства», 19-20 ноября 2004 г.)/Под ред. проф. М.С. Уварова. – СПб.: Изд-во «Барс», 2005. Вып. 2. – 180 с., с илл. С. 156-162. 0,43 п.л.
23. Варакина Г.В. Метафизика музыкального в философском наследии Андрея Белого//Парадигма: Очерки философии и теории культуры. Вып. 4/Под ред. проф. М.С. Уварова. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. Ун-та, 2006. Вып. 4. – 176 с. С. 93-99. 0,43 п.л.

24. Варакина Г.В. Идея синтеза в философском наследии Вл.С. Соловьева//Единство гуманитарного знания: новый синтез: матер. XIX междуна. науч. конференции, Москва, 25-27 янв. 2007 г./Редкол.: М.Ф. Румянцева (отв. ред.) и др.; Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ист.-арх. ин-т, каф. источниковедения и вспомогат. ист. дисциплин. – М.: РГГУ, 2007. – 398 с. С. 93-96. 0,25 п.л.
25. Варакина Г.В. Исповедальное начало в творчестве Ф. Ницше глазами интеллектуальной России «серебряного века»//Исповедальные тексты культуры: Матер. междуна. науч. конференции, Санкт-Петербург, 18-19 ноября 2006 г./Под ред. М.С. Уварова. – СПб., 2007. – 300 с. С. 201-207. 0,43 п.л.
26. Варакина Г.В. Русский художественный журнал «серебряного века» как рецепция синтетических исканий в русской религиозной философии на рубеже XIX-XX веков//Русская религиозная философия в историческом, теоретическом и социальном измерениях. Матер. междуна. научно-практич. конференции, Владивосток, 21-22 декабря 2006 г. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2007. – 356 с. С. 42-49. 0,5 п.л.
27. Варакина Г.В. Эстетический соблазн о. Павла Флоренского//Государство, общество, церковь в истории России XX века: Матер. VII междуна. науч. конференции. Иваново, 13-14 февраля 2008 г./Ред. коллегия: А.А. Корников (отв. ред.) и др.; Ивановский гос. ун-т, Ин-т управления (г. Архангельск) Ивановский филиал. – Иваново: Изд-во «Ивановский государственный университет», 2008. – 546 с. С. 56-60. 0,3 п.л.
28. Варакина Г.В. Оперный театр С. Мамонтова в контексте синтетических исканий рубежа XIX-XX веков//Берестень: философско-культурологический альманах/редкол. М.Н. Громов, А.П. Донченко, К.Ф. Завершинский, С.Г. Кара-Мурза, С.А. Маленко, Б.В. Марков, А.Г. Некита; предисл. А.Г. Некита; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – 2008. – № 1 (1). – 401 с. С.75-80. 0,37 п.л.
29. Варакина Г.В. Символизм в борьбе за преобразование человечества//Отечественная и всеобщая история в XIX - XX веках: Сб. науч. трудов/Отв. ред. А.Ф. Агарев; Ряз. гос. пед. ун-т им. С.А. Есенина. – Рязань, 2003. – 196 с. С. 25-38. 0,87 п.л.
30. Варакина Г.В. Феномен А. Скрябина в контексте мировой культуры//Россия и Запад в XVII - XX вв.: история, взаимоотношения, интеграция. Тезисы докл. междуна. науч. конференции, 21-23. 04. 03. – Рязань, РГПИ, 2003. – 148 с. С. 8-11. 0,25 п.л.
31. Варакина Г.В. Александр Скрябин: исторический портрет//Рязанский историк. – 2004 г. – № 2. С 124-130. 0,43 п.л.
32. Варакина Г.В. Богочеловек – миф или реальность//Человек в мире культуры: рефлексия и саморефлексия. Матер. междуна. философско-культурологического симпозиума 9-11 декабря 2003 г. – Рязань: Изд-во «Пресса», 2004. – 184 с. С.176-179. 0,25 п.л.
33. Варакина Г.В. Художественный журнал «серебряного века» как феномен культуры//Человек в мире культуры: рефлексия и

- саморефлексия. Матер. междуна. философско-культурологического симпозиума. 9-11 декабря 2003 года, Рязань: В 2 ч. – Рязань, 2004. – 166 с. С.76-82. 0,43 п.л.
- 34.Варакина Г.В. Идея духовного преображения человечества в контексте русского религиозно-философского ренессанса на рубеже XIX - XX вв.//Тенденции развития отечественной философской мысли в XXI веке и перспективы регионального обществоведения: Труды 2-й Рос. научно-практич. конференции. – Рязань, 2004. – 431 с. С. 55-60. 0,37 п.л.
- 35.Варакина Г.В. Русский художественный журнал в системе информационных связей России «серебряного века»//Информация и общество: Вып. 1. Информатизация общества и проблемы гуманитарного образования. Сб. ст. – Рязань, 2005. – 140 с. С. 68-82. 0,93 п.л.
- 36.Варакина Г.В. Концепция «универсального творчества» В.С. Соловьева в контексте синтетических исканий на рубеже XIX - XX веков//Вестник РГУ им. С.А. Есенина. Науч. журнал. – 2007. – № 1 (14). С. 84-96. 1,07 п.л.
- 37.Варакина Г.В. Проблема человека в контексте культуры модернизма//Наука и образование XXI века. междуна. научно-практическая конференция, посвященная 70-летию Ряз. обл. (1 ноября 2007 г.). – Рязань, СТИ, 2007. – 303 с. С. 6-13. 0,5 п.л.
- 38.Варакина Г.В. Русский балет Сергея Дягилева: проблема национального и интернационального//Междуна. интернет-коллоквиум «Перспективы изучения истории культуры российского Зарубежья». – <http://www.riku/Hot.htm>. 0,32 п.л.
- 39.Варакина Г.В. Антропологические пророчества Н. Бердяева//Человек в мире культуры: вызовы современности: сб. ст./Ряз. гос. ун-т им С.А. Есенина. – Рязань: Рельеф-Принт, 2008. – 328 с. С. 31-36. 0,31 п.л.
- 40.Варакина Г.В. Диалог культур – Россия и Европа – в рамках проекта «Русские сезоны» в Париже, как отражение начала процесса глобализации//Наука и образование XXI века: Матер. II междуна. научно-практич. конференции (29 октября 2008 г.). Том 1. – Рязань, СТИ, 2008. – 168 с. С. 3-8. 0,35 п.л.
- 41.Варакина Г.В. Синтетизм как феномен культуры «серебряного века»//Тенденции развития современных информационных технологий, моделей экономических, правовых и управленческих систем: сб. ст. IV междуна. научно-практич. конференции (г. Рязань, 25 марта 2009 г.). – Рязань: Ряз. филиал МЭСИ, 2009. – 279 с. С. 32-35. 0,28 п.л.
- 42.Варакина Г.В. Проблема «эстетического» в контексте культуры XX века//Культура в условиях рынка. Тезисы докл. на междуна. научно-практич. семинаре (9 – 10. 02. 1996). – Алматы-Уральск, 1996. С. 32-35. 0,25 п.л.

Отпечатано с готовых диапозитивов  
ООО фирма «Ингермета»  
г.Рязань, ул.Семинарская, 3, т.25-81-76  
заказ № 1035





