

В.П. ШЕСТАКОВ

РУССКИЙ СЕРЕБРЯНЫЙ — ВЕК —

ЗАПОЗДАВШИЙ
РЕНЕССАНС



Вячеслав Павлович Шестаков

Русский серебряный век: запоздавший ренессанс

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=42642363

Русский серебряный век: запоздавший ренессанс:

ISBN 978-5-906980-06-9

Аннотация

Серебряный век – метафорическое название русской культуры рубежа XIX и XX веков как продолжения пушкинской эпохи «золотого века». Это был наиболее плодотворный период развития русской философии, литературы, живописи, поэзии, музыки. Впервые в истории русское искусство стало авангардом европейского искусства. Поэтому довольно часто его называют поздним русским ренессансом. Эта эпоха была сравнительно краткой, но ее следы сохраняются и в более позднее время, вплоть до наших дней. Книга рассчитана на всех, кто интересуется выдающимся наследием русской художественной культуры.

Содержание

От автора	5
Предисловие	11
Философия	24
Образ античности в Серебряном веке	28
Философия Эроса	45
Конец ознакомительного фрагмента.	51

**Вячеслав Павлович
Шестаков
Русский серебряный век:
запоздавший ренессанс**



©В. П. Шестаков, 2017

©В. П. Шестаков, дополнения, 2019

© И. Н. Граве, оформление, подбор иллюстраций, 2019

©Издательство «Алетейя» (СПб.), 2019

От автора

Преимущественной темой моих исследований в большинстве случаев была западная культура, в частности, культура и искусство Америки, Великобритании и Италии, однако, я постоянно и закономерно обращался и к наследию отечественной художественной и интеллектуальной культуры. Центром притяжения моих работ был период Российской культуры, который получил название «Серебряный век». Оглядываясь назад, я убеждаюсь, что занимался исследованиями в этой области на протяжении четверти века, которые получили отражение в моих публикациях.

Впервые я обратился к изучению этой эпохи русской культуры в книге «Искусство и мир в “Мире искусства”»¹, посвященной эстетической программе этого замечательного журнала, собравшего вокруг себя почти всех лучших художников России начала века. Насколько я знаю, это первая и единственная книга, анализирующая теоретические воззрения представителей журнала «Мир искусства», так и творческого объединения, примыкавшего к нему. В дополнение к книге я опубликовал также несколько статей, в которых специально акцентировал внимание на *эстетизм*, как принцип, который мирискусники обосновывали в своих теоре-

¹ Шестаков, Вячеслав. Искусство и мир в «Мире искусства». М., «Славянский диалог», 1998.

тических и художественных произведениях². Этот принцип был средством преодоления дидактизма и развитием фундаментальной идеи Владимира Соловьева о том, что «Красота спасет мир».

Принцип эстетизма развивали не только теоретики журнала, такие, как А. Бенуа или С. Дягилев, но и мыслители, и художники «Серебряного века», создававшие новое понимание творческих потенций искусства. В числе этих авторов были Константин Леонтьев, Василий Розанов, Михаил Нестеров³.

Другая ипостась «Серебряного века», воплотившаяся в поэзии и искусстве, – это новое понимание любви, как миротворческого принципа, лежащего в основе культуры и бытия. О философии любви мною издана антология «Русский Эрос, или философия любви в России». («Прогресс», М., 1991). Главными философскими авторитетами, возродившими на русской почве неоплатоническое понимание любви, были

² *Шестаков В.* Артистизм и эстетизм в теории и практике «Мира искусства» // *Метаморфозы артистизма: проблемы артистизма в русской культуре первой трети XX века.* М., РИК, 1997. С. 41–53; *Шестаков В.* Эстетизм против дидактизма (Об эстетической программе «Мира искусства») // *Теории художественной культуры*, вып. 11, ГИИ, URSS, 2008. С. 233–263; *Шестаков В.* Эстетизм как феномен и программа журнала «Мир искусства» Сергея Дягилева // С. П. Дягилев и современная культура. Пермь. 2010. С. 37–72.

³ *Шестаков В.* Эстетизм Константина Леонтьева // «Свободная мысль», 1994, № 7–8. С. 65–75; *Шестаков В.* Василий Розанов – птица певчая «Серебряного века» // «Вопросы культурологии», 2007. С. 28–32; *Шестаков В.* Неведомый шедевр М. В. Нестерова // «Человек». 1984, № 3. С. 74–86.

Владимир Соловьев и Николай Бердяев. Работы последнего, посвященные философии любви, собраны мною в небольшую, но, пожалуй, исчерпывающую антологию Николай Бердяев «Философия и личность» («Прометей», 1991). Искусство «Серебряного века» пропитано философией эротизма, любовного отношения к миру и жизни. Об этом мною написана книга о журнале «Мир искусства» и серия статей о культуре и искусстве этой эпохи⁴. Английское издание моей книги об Эросе, опубликованной в 1996 году, издательство «Эдвин Меллен Пресс» до сих пор переиздает по требованию читателя.⁵

Наконец, в поле моего зрения было и отношение «Серебряного века» к античности. Искусство этой эпохи с глубочайшим интересом обращалось к различным периодам мировой истории, но выделяло античную историю, как образец для подражания и интерпретации. К античности обращались не только поэты, следуя за Александром Пушкиным, которым с полным правом мог говорить о себе на языке Горация «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», но и художники, и музыканты, создатели нового синтетического искусства – балета. На эту тему мною вместе с моими коллегами по

⁴ Шестаков В. Эрос и культура: философия любви и европейское искусство. М. «Терра» – «Республика», М., 1999; 2-ое изд. 2010). Шестаков В. Философия любви в России и искусство Серебряного века // Культурологические записки, М. ГИИС, 1997, вып. 3. С. 6–29.

⁵ Viacheslav P. Shestakov. The Philosophy of Eros and European Art. The Edwin Mellon Press. Lampeter – New York, 1996.

варварски уничтоженному Институту культурологии, издан сборник «Античность как геном европейской и Российской культуры». В этой книге я сопоставляю европейскую интерпретацию античности с тем образом античного мира, который открывали для себя мыслители и художники «Серебряного века».

Таковы этапы моего подхода к книге, которую я предлагаю читателям. Сознательно или бессознательно, в моих предшествующих работах постепенно выкристаллизовывался образ «Серебряного века» как попытки создания русского Ренессанса. И этот Ренессанс вполне состоялся, хотя и просуществовал довольно короткое время, менее одного века. Конечно, «русский Ренессанс» имеет лишь этимологическое сходство с итальянским Возрождением, хотя некоторые типологические черты между ними имеются, как, например, ориентация на античную культуру, стремление к любви и красоте и т. д. Но это было уже другое историческое время, другая эпоха. Русский Ренессанс появился на четыре века позже, скорее, как компенсация того, что обошло стороной русскую историю. Это обстоятельство отразилось в названии книги. Если итальянское Возрождение было рассветом европейской культуры, то русский Ренессанс – ее поздняя осень. Но он ближе современному человеку. О нем можно судить не только по музейным шедеврам, но и по воспоминаниям еще живущих людей, помнящих «Русские сезоны» Сергея Дягилева. Именно поэтому термин «русский Ренессанс» так широ-

ко используют зарубежные авторы, пишущие о русской культуре начала XX века.

Книга включает в себя изящные графические заставки, которыми оформлялся журнал «Мира искусства», а также работами художников «Серебряного века».

Я надеюсь, что моя книга поможет глубже понять характер того периода русской истории, который оказался духовным возрождением России.



Предисловие

«Серебряный век»: умысел, вымысел или замысел?

Предметом настоящей книги является тот очаровательный, ни на что не похожий, период русской культуры, который получил название «Серебряный век». Тема эта не новая, об этой эпохе написаны сотни книг и в России, и за рубежом. Но каждый раз в этой теме открываются новые, еще неизвестные и неизведанные стороны. К сожалению, авторы, пишущие о «Серебряном веке», довольно редко определяют, что они имеют в виду, говоря об этой эпохе. Остаются неопределенными ее исторические рамки, ее концептуальные мотивы, наконец, ее философские истоки. Исторические параметры «Серебряного века» разными авторами трактуются по-разному. Похоже, что границы его эластичны и не поддаются точному измерению. Одни относят начало «Серебряного века» к концу XIX-го, другие к началу XX-го столетия. Точно также не определен и конец этого яркого периода русской поэзии и искусства. Чаще всего концом считается 1918 год, но довольно часто «Серебряный век» обнаруживается и в советской поэзии 30-х годов (Ахматова, Мандельштам, Цветаева). Пожалуй, к традициям этой эпохи можно отнести и Иосифа Бродского, ученика Анны Ахматовой.

вой, который заимствовал от неё не столько стиль стихосложения, сколько дух мужественного противостояния Железному веку.

Известно, что термин «Серебряный век» пришел в русскую литературу из античности, что еще и еще раз доказывает мою мысль об античном геноме, генетически вошедшем в тело Российской культуры⁶. Попытка построить своеобразную «металлургическую» типологию истории на основе различной ценности известных металлов принадлежит древним грекам. Уже Гесиод говорил о пяти типах истории: *золотом, серебряном, медном, бронзовом и героическом* веке. Овидий упростил эту типологию, отказавшись упоминать о неизвестно откуда взявшемся героическом веке. Во всяком случае, русская литература черпала свое представление о серебряном веке из Овидия, имея в виду, правда собственный литературный опыт. Общая идея, несмотря на некоторые разногласия, сводилась к тому, чтобы сопоставить свою современность с золотым веком пушкинской поэзии. Александр Сергеевич Пушкин сам дал некоторые основания для такого видения золотого века своими двумя строфами: *«Кто на снегах взрастил Феокритовы нежные розы? В веке железном, скажи, кто золотой угадал»?*

Надо сказать, что термин «Серебряный век» изобрели слависты, историки русской литературы и поэзии, сначала

⁶ См. книгу: «Античность как геном европейской и российской культуры». Общая ред. В. П. Шестакова. СПб., 2016.

западные слависты, а затем это понятие перекочевало и на российскую почву. Обычно первым, кто применил этот термин к русской поэзии, литературе, называют поэта и критика Н. А. Оцуца. В 1933 году он написал статью «Серебряный век русской поэзии», которая была опубликована в парижском журнале «Числа». Ничего концептуального в этой статье не было, и поэтому было бы безосновательно называть его теоретиком и основоположником этой эпохи. С гораздо большим основанием родоначальником этого термина можно было бы назвать философа Н. А. Бердяева. Правда, Бердяев не так уж часто обращался к терминам – Серебряный или Золотой век. Чаще всего, говоря о начале русского XX-го столетия, он употребляет термин «духовный ренессанс», утверждая, что в эту эпоху в России существовал «культурный, религиозный и художественный ренессанс». Поэтому о стилистике литературы начала века он писал скорее в терминах «русского Возрождения», чем в понятиях «Серебряного века», хотя термин «Золотой век» встречается в его оценке русской литературы.

В своей книге «Истоки русского коммунизма» Бердяев следующим образом оценивает русскую литературу XIX века: *«Русская литература – самая пророческая в мире, она полна предчувствий и предсказаний, ей свойственная тревога о надвигающейся катастрофе... Русская литература этого века не была ренессансной по своему духу. Лишь в Пушкине были проблески ренессанса. То был золотой век*

русской поэзии. Этот русский ренессанс совершался в очень узком кругу русского культурного дворянства. Он быстро сорвался и литература пошло другими путями. Начиная с Гоголя, русская литература становится учительной, она ищет правду и учит осуществлению правды»⁷.

В русской культуре начала XX-го века Бердяев обнаруживает два новых начала, которые не были свойственны XIX-му веку: символизм и эстетизм. И опять-таки он не употребляет термин «Серебряный век», связывая эту эпоху с духовным, и даже эстетическим ренессансом. В статье «Русская религиозная мысль и революция», написанной в 1928 году, он пишет: *«Начало века было в России временем большого умственного и духовного возбуждения. Пробудились творческие инстинкты духовной культуры, которые долгое время были подавлены в господствующих формах интеллигентского сознания. Мы пережили своеобразный философский, художественный, мистический ренессанс. Кризис русской интеллигенции в конце прошлого века произошел также в художественном и литературном движении. Происходило освобождение искусства и эстетики от гнета социального утилитаризма и утопизма. Творческая активность в этой области освободилась от обязанности служить делу социальной и политической революции, и революционность была перенесена внутрь искусства. Образовались новые течения в искусстве, готовился расцвет русской*

⁷ Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., Наука, 1990. С. 63.

поэзии, который характеризует начало 20-го века. Появился русский эстетизм и русский символизм. Русский эстетический ренессанс вошел другим элементом в русское духовное движение начало 20-го века, и он не только не успокоил это движение, но и внес в него черты упадочности. Эстетизм по природе своей склонен жить отражениями, а не первичными реальностями и потому ведет к декадансу. Этот декаданс и начал обнаруживаться в нашем верхнем культурном слое. Русское эстетическое и художественное движение скоро в известной своей части обнаружило склонность к религиозным исканиям и мистике. Мистикой тут оказались искусство Достоевского и символическая поэзия Вл. Соловьева. Но религия и мистика получили слишком литературный характер и потому не первично-жизненный, а вторично отраженный»⁸.

Бердяев не считает русский ренессанс начала XX-го века религиозным, как это принято в нашей литературе. В статье, посвященной десятилетию журналу «Путь», названной «Русский духовный Ренессанс начала XX века и журнал «Путь», он пишет: «Сейчас можно определенно сказать, что начало XX-го века ознаменовалось у нас ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и мистической чувствительности. Никогда еще русская культура не до-

⁸ Бердяев Н. Русская религиозная мысль и революция. // Журнал «Версты», № 3, 1928, С. 45.

стигала такой утонченности, как в это время. Вряд ли можно сказать, что у нас был религиозный ренессанс. Для этого не было достаточно сильной религиозной воли, преобразующей жизнь, и не было участия и движения широких народных слоев. Это было все-таки движением культурной элиты, оторванной не только от процессов, происходивших в народной массе, но и от процессов, происходивших в широких кругах интеллигенции⁹».

Термин «Серебряный век» получил широкое хождение в связи с изучением русской литературы и поэзии начала XX-го века. Пожалуй, приоритет в этом отношении принадлежит зарубежной славистике. В 1975 году профессор Мичиганского университета Карл Проффер издал антологию русской литературы под заголовком «Серебряный век русской культуры». Калифорнийский профессор Джон Боулт распространил понятие «Серебряного века» на русскую живопись в своей книге «Серебряный век: русское искусство начала XX века и группа «Мир искусства» (1979).

В России об искусстве «Серебряного века» писали Сергей Маковский в своей книге «На Парнасе Серебряного века», А. Эткинд «Содом и Психея. Очерки интеллектуальной жизни Серебряного века» (1996), М. Гаспаров в поэтической антологии «Русская поэзия «Серебряного века» (1993). Под этим мерцающим заголовком изданы несколько сборников

⁹ Бердяев Н. Типы религиозной мысли в России. Париж, YMCA-Пресс. 1989. С. 684.

русских и зарубежных славистов на английском языке (1992)

Традиционно к этой эпохе относится творчество русских символистов: В. Брюсова, Ф. Соллогуба, А. Белого, А. Блока, В. Иванова, а также сторонников акмеизма – М. Кузмина, Н. Гумилева, Г. Иванова. Но образ «Серебряного века» сохраняется и в поэзии более позднего времени. Анна Ахматова в своей «Поэме без героя» описывает Петербург 1913 года в терминах «Серебряного века»:

А вокруг старый город Питер
(Что народу бока повытер,
Как тогда народ говорил),
В гривах, в сбруях, в мучных обозах,
В размалёванных чайных розах
И под тучей вороньих крыл.
Но летит, улыбаясь мимо,
Осиянно, непостижимо
Над Мариинской сценой прима
И острит запоздавший сноб.
Были святки кострами согреты
И валились с моста кареты.
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью,
По Неве или против течения, —
Только прочь от своих могил.
На Галерной темнела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко

Над серебряным веком styl.

Со временем «Серебряный век» стал расхожим термином, клише, штампом, которым применялся и применяется буквально к каждому явлению русской культурной истории. Сначала речь шла о русской поэзии, затем о русской литературе, затем о русском искусстве, и, наконец, о русской философии. В XX-ом веке в Москве появились десятки ресторанов и гостиниц с названием «Серебряный век».

Разнобой в оценках и понимании феномена «Серебряного века» не мог не породить закономерной критики. В результате появилась книга, скорее даже памфлет американского слависта, родившегося в Одессе и обосновавшегося в Гарвардском университете, Омри Ронена (настоящее имя Имре Сёрени, 1937–2012) «Серебряный век как умысел и вымысел». Книга была написана на английском языке и переведена на русский в 2000-м году с обстоятельным предисловием Вячеслава Иванова. Омри Ронен делает очную ставку многим интерпретациям «Серебряного века» как в русской, так и в западной славистике. Он дает подробный критический анализ различным концепциям, связанным с этой эпохой. Чтение этой книги доставляет удовольствие, и не случайно, что Вячеслав Всеволодович Иванов относит ее к золотому веку русской критики. Но вывод, который делает Омри Ронен в своем демифологизирующем анализе термин «Серебряный век», самый что ни на есть негативный: *«Хочется*

заклучить критику понятия «Серебряный век» выражением надежды, что изложенная история ошибочного термина убедит читателей и филологов изгнать из чертогов российской словесности бледный, обманчивый и надоедливый призрак обозначаемого им, но не существовавшего в XX-м столетии историко-литературного явления». ¹⁰

Отдавая должное критическому таланту Омри Ронена, не стоит на наш взгляд, вообще отказываться от термина «Серебряный век». Если этот термин употреблялся некоторыми русскими и зарубежными славистами некорректно, не критично, то это не означает, что не существовало самого явления, который этим термином обозначался. Еще Шекспир интуитивно ощутил релятивность отношения имени и вещи.

Что значит имя? Роза пахнет розой,
Хоть розой назови ее, хоть нет.

(Ромео и Джульетта)

Критика Ронена относится к области литературы и поэзии. Но помимо этой области русской культуры существует и живопись, и театр, и музыка, и балет, которые, на мой взгляд, с полным правом могут быть отнесены к «Серебряному веку». Быть может, стоит не просто отмахнуться от термина, а предпринять его более обстоятельное исследование, выходящее за рамки литературы и поэзии. Этим я и собираюсь

¹⁰ Ронен О. Серебряный век как вымысел и умысел. // Материалы по истории русской литературы. Выл. 4. М., ОГИ, 2000. С. 152.

заняться в своей книге.

Оценивая антиномию, поставленную Омри Роненом, является ли «Серебряный век» вымыслом или умыслом, следует сказать, что он не является ни тем, и не другим. Что такое вымысел? Это создание фикций, того, что на самом деле не существует. Категория эта довольно негативная. Ведь вымысел далек от истины. Но умысел и того хуже. Согласно Толковому словарю русского языка, это действие с заранее обдуманном намерением, как правило, предосудительного толка, например преступления или обмана. Характерно, что термин «умысел» фигурирует чаще всего в судебной юрисдикции. Считается, что вина обвиняемого отягощается, если он совершил какое-то злодеяние с умыслом, т. е. спланировал его заранее. Очевидно, что «Серебряный век» нельзя обвинить в том, эта эпоха русской культуры была простой фикцией, и тем более сознательным, предумышленным обманом.

В противоположность Омри Ронену я бы назвал «Серебряный век» определенным *замыслом*, т. е. проектом будущего. В этой эпохе было много оглядок назад, на прошлое истории, но в ней же существовала настойчивая футурологическая интенция, стремление увидеть будущее в образе гармонии и красоты. Это стремление было во многом утопическим, из-за чего русский «Серебряный век» стал кратковременным феноменом русской истории и культуры. Но вместе с тем, в нем реализовались лучшие потенции русского ин-

теллектуализма.

Нельзя не видеть, что все произведениям литературы и искусства «Серебряного века», как бы они не отличались по жанру или стилю, свойственно нечто общее, что позволяет рассматривать их как определенное художественное и культурное целое. Прежде всего, эта общность проявляется в общей эстетической программе, на которую указывал еще Н. Бердяев. Эта программа включала в себя эстетизм, как реакцию на отношение к искусству как инструменту социальной политики, признание красоты в самом широком понимании этого слова главным критерием художественной деятельности. Эстетизм получил глубокое философское обоснование у Вл. Соловьева, К. Леонтьева, Н. Бердяева и нашел практическое применение в деятельности ряда художественных объединений, в частности, группы «Мир искусства».

Представляется целесообразным рассмотреть особенности культуры «Серебряного века» не на одном каком-либо виде искусства, в частности, литературе и поэзии, а в целом на всей художественной культуре эпохи, включая эстетику, живопись, музыку, театральное искусство и балет. В нашей искусствоведческой литературе попытки такого рода не предпринимались, предметом исследования служил, как правило, какой-либо один вид искусства. Но если говорить о «Серебряном веке», то следует рассматривать его если и не в глобальном, то хотя бы в национальном масштабе, как определенный Gestalt, синтез и целеустремленность различ-

ных художественных поисков. Настоящая книга является попыткой рассмотреть «Серебряный век» как синтез различных видов искусств и успешных художественных поисков в начале XX-го столетия.

Учитывая то обстоятельство, что «Серебряный век» стал литературоведческим клише, мы пытаемся в нашей книге заглянуть за пределы литературы и поэзии, в еще плохо изученные сферы философии, эстетики, живописи, музыки и балета. Иными словами, мы рассматриваем «Серебряный век» как категорию культуры, функция которой заключается в синтезе различных видов искусства и достижениях авангардного искусства. Именно это определяет структуру настоящей книги, в ней последовательно мы рассматриваем особенности философии и эстетики этой эпохи, а затем анализируем их на материале различных видов искусства, от живописи до балета.

Существует традиционное представление о «Серебряном веке» как культуре созерцательной, имажинативной, изолированной от реальности, далекой от активной деятельности. Нам кажется такое представление неадекватным. Именно в период «Серебряного века» в России появилось стремление к общению с другими культурами. Русская культура – поэзия, живопись, балет – впервые предстали перед всем миром как воплощение энергии, силы и страсти. Все это поразило Европу и Америку, на несколько десятилетий русское искусство стало самым популярным феноменом, которым не толь-

ко восхищались, но и которому стремились подражать.

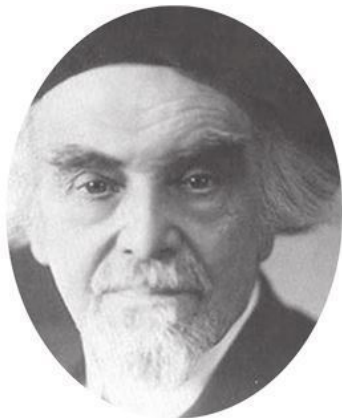
«Серебряный век» был недолговечен и не выдержал столкновения с «Железным веком» — эпохой революций, бесконечных войн — мировых и локальных, тривиализации художественных ценностей обезличенной «массовой культурой». На самом деле, именно в это время в русской культуре произошло много изменений, переоценок традиционных ценностей, появление новых жанров и стилей искусства. Правда, революционной эту эпоху не назовешь. Но она надолго останется в памяти всего человечества как культура, в которой красота и человечность могут успешно противостоять мировым и национальным конфликтам, разрушать государственные барьеры и приносить всем людям веру в конечную победу красоты над насилием и злом.

Философия





Владимир Соловьев



Николай Бердяев



Лев Шестов



Павел Флоренский



В отечественной философской литературе существуют настойчивые попытки интерпретировать философию начала XX-го столетия как философию «Серебряного века» со всеми особенностями этой культуры.¹¹ При этом авторы подобных исследований нередко проводят аналогии между «Серебряным веком» и европейским Возрождением. Эти аналогии остроумны и парадоксальны, но им не хватает обстоятельной аргументации.

Философия «Серебряного века» довольно отчетливо демонстрирует три новые тенденции, которые мы попытаемся проследить: *антикизирующую*, связанную с изучением и интерпретацией античного наследия, *эстетизирующую*, основанную на новом, универсальном понимании эстетики не только в области искусства, но в мире в целом, и, наконец, *платоническую*, связанную с платонизмом, с его культом любви и обновленного Эроса. Эти тенденции были свойственны и итальянскому Ренессансу XV–XVI веков. В этом «Серебряный век» действительно близок философии и культуре Возрождения. Но в культуре «Серебряного века» не было главного, фундаментального для Ренессанса принципа – представления о центральном положении человеческой личности, того, что Пико дела Мирандола обозначил понятием достоинства (*dignitas*) человека. Тем не менее, ренессансные

¹¹ Гайденко П. П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001; Хорунжий С. С. Серебряный век России как культурнофилософский феномен // Культура. Дайжест. ИНИОН. М., 2000.

мотивы питали «Серебряный век» и на короткий момент истории, исчисляемый всего лишь тремя десятилетиями, эти мотивы создали новый культурный феномен, который удивил и даже потряс Европу. Попытаемся более детально ознакомиться с этими лейтмотивами русской культурной истории.

Образ античности в Серебряном веке

Образ античности всегда волновал русскую философскую мысль. Глубокий интерес к культуре Древнего мира мы находим у самых разных мыслителей XIX-го века – Герцена, Чернышевского и др. Но настоящее открытие античности относится к эпохе Серебряного века, когда культура и философия античного мира становится одной из главных и универсальных тем и для писателей, и для поэтов, и для философов. О широте интереса к античности в эту эпоху убедительное представление дает конференция об античности (Лосевские чтения 2007 года), материалы которой были опубликованы в книги «Античность и культура Серебряного века».¹²

Интерес «Серебряного века» к античному миру можно было бы назвать вторым изданием итальянского Ренессанса. Тема античности становится почти обязательным предметом для многочисленных произведений философского или литературного характера. Очевидно, этот процесс был связан с несколькими причинами, как внешнего, так и внутреннего характера. Внешней причиной послужила работа Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Она яви-

¹² «Античность и культура Серебряного века». Под ред. Е. А. Тахо-Годи, М., 2010. Эта книга представляет широкий диапазон докладов, посвященных главным образом литературе и филологии. К сожалению, в ней совсем отсутствует философская интерпретация античности, которая представляется нам совершенно необходимой.

лась своеобразным интеллектуальным толчком для произведений на античную тему, как философского, так и художественного характера.¹³ Образ Аполлона и Диониса более чем на два десятилетия приковал к себе внимание многих русских мыслителей и художников. Показательно, что этот интерес к античности породил настоящее паломничество русских художников в Грецию. Так, например, Валентин Серов и Лев Бакст совершают в начале века поездку в Афины, результатом которой явилась картина Бакста «Античный ужас» (1908), навеянная, очевидно, образом смерти цветущей цивилизации. А Розанов написал статью «Пестум», где пессимистически оценивал судьбу греко-римской цивилизации¹⁴. Максимилиан Волошин в 1900 году путешествуя в 1900 году, посетил Афины и Рим, что отразилось в его поэзии – «Акрополь», «Ночь в Колизее».

Но помимо этой внешней причины, существовали и внутренние, собственно российские проблемы. Культура Серебряного века основывалась на напряженном противостоянии античного, языческого начала, с одной стороны, и духовной религиозной культуры, которое принесло русское религиозное Возрождение. Поэтому античность становилась моделью русского характера, русской культуры. Показательно в этом

¹³ О влиянии Ф. Ницше на русскую философию и публицистику см.: Шестаков В. П. Ницше и русская мысль // Россия и Германия. Опыт философского диалога. М. 1993. С. 280–306.

¹⁴ Розанов В. В. Пестум // Среди художников. Сост. В. П. Шестаков. М. 1991. С. 33–36.

отношении небольшая заметка Дмитрия Мережковского на смерть Ницше, опубликованная в журнале «Мир искусства». В ней Мережковский писал о Ницше: *«Нам, русским, он особенно близок. В душе его происходила борьба двух богов или двух демонов, Аполлона и Диониса, – та же борьба, которая вечно совершается в сердце русской литературы, от Пушкина до Толстого и Достоевского. Недаром Ницше называл этого глубокого человека, как он однажды выразился о Достоевском, своим главным и даже единственным учителем в области познания души человека»*¹⁵.

Начало дискуссии о характере античной культуры положил философ Владимир Соловьев в своей работе «Жизненная драма Платона» (1898). Характерно, что он, как это видно уже из названия, считает философию и жизнь Платона драмой, связанной со смертью Сократа. Этот трагизм, по его мнению, заключается в противоречии между идеальным характером философии Платона, его принципом «рождения в красоте», и практическим, чисто жизненным складом его ума и характера. *«Диалоги Платона, – писал Соловьев, – выражают, конечно, его философский интерес и философскую работу его ума. Но свойство самого философского интереса, очевидно, зависят также и от личности философа. Для Платона философия была жизненною задачей. А жизнь для него была не мерная смена дней и годов умственного труда, как, например, для Канта, а глубо-*

¹⁵ «Мир искусства», № 17–18, 1900. С. 100.

кая и сложная, все его существо обнимающая драма. Развитие этой драмы отразилось и увековечилось в его диалогах. Итак, сам Платон как герой своей жизненной драмы – вот настоящий принцип единства Платоновских творений, порядок которых естественно определялся ходом этой драмы»¹⁶. Комментируя это высказывание, В. Ф. Асмус в своей книге о Соловьеве отмечает сходство и близость русского мыслителя платоновскому типу мировоззрения.¹⁷

Неоплатонизм Соловьева лучше всего виден в его философии любви. Соловьев многие идеи своей теории любви заимствует из Платона. Например, он развивает платоновскую идею об андрогинной природе человека, о совмещении в идеальной, целостной личности двух начал – мужского и женского. *«В эмпирической действительности человека, как такового, вовсе нет – он существует лишь в определенной односторонности и ограниченности, как мужская и женская индивидуальность. Но истинный человек в полноте своей идеальной личности, очевидно, не может быть только мужчиной или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих. Осуществить это единство или создать истинного человека, как свободное единство мужского и женского начала, сохраняющих свою формальную обособленность, но преодолевших свою рознь и распадение, –*

¹⁶ Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., Искусство. 1991. С. 164–165.

¹⁷ Асмус В. Ф. Владимир Соловьев. М., Прогресс. 1994. С. 84.

это и есть собственная ближайшая задача любви»¹⁸.

Следует отметить, что Соловьев видел в любви два начала: природное и идеальное и рассматривал процесс любви как восхождение и нисхождение или, говоря словами Платона, Афродиту небесную и Афродиту земную. В конечном счете, в любви возрождается идеальное начало, которое связано с образом вечной Женственности. Именно это придает любви те проблески нездешнего блаженства, «веяние нездешней радости», которую испытывает каждый человек, испытавший когда-либо любовь. Это же объясняет и любовные страдания, они связаны с желанием человека удержать удаляющийся от него образ идеального начала.

Любовь у Соловьева – это не только воссоединение двух противоположных человеческих начал: Мужского и Женского, но и слияние индивидуальной души с Мировой душой, которая ассоциируется у него с образом вечной Женственности, с Софией. Этот культ вечной Женственности – поэтический элемент в учении Соловьева. Оценивая его, Н. Бердяев приводит следующее критическое замечание: *«У Вл. Соловьева очень интересна религиозно-философская концепция мировой души – как вечной женственности. Против Соловьева можно было бы возразить, что это слишком мужская философия и религия. Для женщин эротическое отношение к божеству должно окрашиваться в цвет культа вечной мужественности. Не обращается ли божес-*

¹⁸ Соловьев Вл. Сочинения в 2-х томах, т. 2, М., 1988. С. 513.

ство разными своими сторонами к разным человеческим полам?»¹⁹.

В своей работе Соловьев наметил, хотя подробно и не развил, целый ряд философских проблем: об отношении любви к смерти и бессмертию, о связи любви с красотой. Для него любовь – это путь к индивидуальному бессмертию, к завоеванию вечности, поскольку она – единственный мост, связующий человека с другими поколениями.

Нельзя не видеть, что в основе теории любви Соловьева лежал неоплатонизм, правда, глубоко и оригинально переосмысленный. Характеризуя позиции Соловьева, Н. Бердяев писал: *«Вл. Соловьев был платоник, и его собственный эротический опыт связан с платонизмом. Таково его учение о Софии, сталкивающееся с учением о личности. Но в своей статье «Смысл любви», может быть, самой замечательной из всего, им написанного, он преодолевает границы безличного платонизма и, впервые в истории христианской мысли, связывает любовь-эрос не с родом, а с личностью. Любовь для него связана не с деторождением и не с бессмертием рода, а с реализацией полноты жизни личности и с личным бессмертием»*²⁰.

¹⁹ Бердяев Н. Метафизика пола “Перевал”, 1907, № 5.

²⁰ Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. С. 189–190. Интерес к философии любви Платона был огромным. См.: Каленов П. Любовь по Платону – «Русский вестник», ноябрь, 1896; Лосев А. Ф. Эрос у Платона – «Г. И. Челпанову от участников его семинара в Киеве 1891–1916», М., 1916. Арсеньев Н. С. Платонизм любви и красоты в литературе эпохи Возрождения – «Журнал Министерства На-

Вслед за Соловьевым и другие русские мыслители Серебряного века обратились к исследованию античности. На эту тему писали крупнейшие мыслители этой эпохи А. Белый, Вяч. Иванов, Д. Мережковский, Л. Шестов, Н. Бердяев и др. Большинство из них видели в античности извечную борьбу полярных начал, антагонистических образов и идей. Если в XIX-м веке в России существовали лишь традиционные описания греческого искусства, то в начале XX-го столетия начались интенсивные поиски корней античной культуры, попытки ее новой идентификации.

С большим энтузиазмом отнеслись к Ницше русские символисты – А. Белый, Д. Мережковский, Вяч. Иванов. Для них он был не просто ученым и философом, а оракулом, указавшим путь к «религии творческой жизни» (А. Белый)²¹. Основываясь на Ницше, на его идее о «рождении трагедии из духа музыки», Белый рисует целую космологическую систему. Согласно Белому, мир основан на взаимоотношении двух сил: динамики и статики. Дух развития воплощается в музыке, которая несет в себе жизненный ритм. Затем рождается миф, который скрывает музыкальную сущность мира, чтобы уравновесить ритм образами. Взаимная борьба ритма и образа, Аполлона и Диониса наполняет всю человеческую историю, но наиболее адекватно она предстает в античной культуре. Образ, наполняясь ритмом, размножается, образу-

родного Просвещения» 1913, № 1–2.

²¹ Белый А. Ницше // Арабески, М., 1911. С. 76.

ется история образов, воплощающаяся в религиозных культах, морали, догматах, философских идеях. Все они питаются жизненной энергией ритма. Но корни ритма имеют музыкальную сущность, и этот закон жизни был, по словам Белого, открыт Ницше. В романе «Петербург» Белый переносит антиномию Аполлона и Диониса на русскую почву, изображая ее в качестве двух противоположных моделей поведения.

Свое отношение к античности как «питающей почвы» Белый развил на почве антропософии Рудольфа Штейнера, который в 1825–1831 годах, уже будучи в России, пишет философский труд «История становления самосознающей души». Это не философия истории в собственном смысле слова. Скорее всего, этот труд раскрывает феноменологию сознания на фоне сменяющих друг друга различных культурно-исторических типов. Характеризуя античность, он находит в ней *ощущающий* тип души, ориентированной на мифологию и связанную с преобладанием непосредственных восприятий. Но греческий мир быстро изживает себя и в столкновении с окостеневшими структурами государственного аппарата Римской империи. Здесь непосредственность и инстинктивность созерцательной души сменяется принципом упорядоченности, к господству *рассуждающей* души. В конце концов, это приводит к опустошенности и упадку культуры. Как результат этого интеллектуального процесса, на смену республики приходит тирания и абсолютная власть

права. Отживающая античная душе не рождает ничего нового и лишь возвращается к культам Востока²².

Идея Ницше о борьбе Диониса и Аполлона получила последовательное отражение в творчестве поэта Вячеслава Иванова, который написал свои работы о характере античной культуры: «Ницше и Дионис», «Дионис и прадиионисийство». В этих работах Иванов убедительно раскрывает глубокое понимание античности у Ницше, который воплощает образ культуры, проникнутой как оргиастической стихией Диониса, так и классической ясностью аполлоновского начала. В диссертации об Иванове немецкий филолог Ф. Вестбрук говорит о дионисийской философии Иванова и отмечает ее связь с психологией, с пониманием аристотелевского катарсиса. Он справедливо считает, что у Иванова, пожалуй, больше, чем у других объединился филологический и философский подход к античности. Автор диссертации полагает, что достоинство идей Иванова *«заключается скорее в психологии дионисийского переживания, чем в плане исторической реконструкции развития Дионисийской религии или возникновения трагедии. С культурофилософской точки зрения нам кажется, что следует воспринимать их как выражение попыток многих интеллигентов XX века найти религиозные ответы на вопросы, проистекающие из общей*

²² См. Мишке Е. М. «Питающая почва» на рубеже времен: спиралеобразная модель истории Андрея Белого // Античность и культура Серебряного века. С. 253–261.

европейской секуляризации, политической напряженности, а в России – острого социального кризиса»²³.

Дмитрий Мережковский находит глубокие аналогии между Ф. Ницше и Л. Толстым. Хотя внешне они – антагонисты, отрицают друг друга, друг от друга отталкиваются, но между ними существует глубокое сходство. *«Каждый из них действиями своими опровергал свое собственное учение и проповедовал учение другого: Л. Толстой – язычество Ницше, а Ницше – христианство Л. Толстого»²⁴.* По мнению Мережковского, они были как бы сросшиеся лица двуликого Януса, духовными близнецами. Ницше читал Достоевского, глубоко чтит его, Толстой же Ницше никогда не читал и не знал. И, тем не менее, в их сочинениях существуют удивительные совпадения, иногда почти дословные. Мережковский объясняет этот факт общим складом мышления. *«Это почти одни и те же слова, почти звук одного и того же голоса. Чудес не бывает, – но ведь не чудно ли это, не живое ли чудо Истории? Не дух ли времени здесь говорит об одном и том же, на разных концах мира»²⁵.*

К вопросам неоплатонической философии обращались почти все русские мыслители «серебряного века». К их чис-

²³ Вестбрук Ф. Дионис и Дионисийская трагедия. Вяч. Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве // Античность и культура Серебряного века. С. 204.

²⁴ Мережковский Д. С. Религия Толстого и Достоевского. СПб, 1908. С. 283.

²⁵ Там же, с. 409.

ду относится историк и философ Лев Карсавин, автор книг «Очерков религиозной жизни в Италии XII – XIII веков», «Философии истории», «О личности». Неоплатонизм был прочно связан с идеей Эроса и поэтому Карсавин постоянно обращается к теме любви. В 1922 году он издает философский трактат о любви – «Noctes Petropolitanae» (Петербургские ночи), написанный в духе «Люцинды» Фридриха Шлегеля как диалог автора с персонифицированным образом любви. Трактат этот напоминает романтическое сочинение не только по форме, но и по содержанию. В ней любовь предстает как всевластная, влекущая стихия, которая представляет единство жизни и смерти, свободной личности и абсолютного бытия. Идеал любви, который рисует Карсавин, является «двуединством» духа и тела, наслаждения и разумного ограничения, разума и чувства, мужественности и женственности – в их живой диалектике рождается творческая сила бытия.

Описывая диалектику любви, Карсавин обращается, прежде всего, к платоновскому Эросу. Значительная часть книги Карсавина посвящена критическому анализу христианской этики. Особый интерес представляет анализ Карсавиным исторических корней аскетизма. Как показывает Карсавин, аскетизм, этика самоограничения и категорического отказа от наслаждения, были выдвинуты ранним христианством в его борьбе с язычеством. *«Христианство указало другие ценности в мире, еще неведомые. Оно открыло веч-*

ный смысл страдания и смерти, того, что страшило людей. Наслаждению оно противопоставило муку, радости – скорбь и смерть – жизни. Это было безумие для эллинов, дикою переоценкой всего. Но безумие победило...»²⁶. Как и Розанов, Карсавин выступает против аскетической практики христианства, отвергающей плоть, наслаждение и чувственность, противопоставляя ей идеал гармоничной и все соединяющей любви.

О роли античности в формировании мировой культуры писал и Николай Бердяев. Он считал, что не только Ренессанс, но и «вся новая история есть ренессансный период истории». В своей книге «Смысл истории» он отмечает: *«Я уже не раз говорил о том, что для всего склада эллинской культуры существенно преобладание формы, которая достигает имманентного совершенства. Всякая попытка оформления мысли, художественного творчества, государственной и правовой жизни есть обращение к античности»*²⁷.

Правда, Бердяев не уделял античной философии и литературе такого внимания, как русские символисты. Его отношение к Платону и платонизму было противоречивым. Самым удачным было то, что от Платона Бердяев взял идею Эроса как созидającego и творческого начала, связанного с выявлением красоты в мире. Эта идея присутствует во мно-

²⁶ Карсавин Л. П. Noctes Petropolitanae. Петербург, 1922. С. 189.

²⁷ Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990. С. 104.

гих работах Бердяева, в «Смысле творчества», «Самопознании», «О рабстве и свободе человека», «Миросозерцание Достоевского». В этом аспекте Бердяев глубоко усваивает наследие античного платонизма.²⁸

Огромную просветительскую роль в изучении и истолковании античности сыграл Ф. Ф. Зелинский. Университетский профессор, он читал много лекций, посвященных греческой и римской культуре, не ограничиваясь только ее академическим изложением, а задаваясь вопросом о ее соотношении с современностью («Древний мир и мы»). Он автор множества работ об античности, среди которых «История античной культуры» (1914), «Религия эллинизма» (1922), «Древнегреческая религия» (1918). Николай Бахтин, воспитывавшийся на работах Ф. Зелинского, писал о нем: *«Величайший из эллинистов наших дней, автор многочисленных исследований, ставших классическими, Ф. Ф. Зелинский не только ученый, он, прежде всего провозвестник и сподвижник грядущего Третьего возрождения».*

В 20-х годах появляются работы молодого А. Ф. Лосева, в которых развивается шпенглеровская идея о телесном, пластическом характере античного искусства и культуры. Лосев высоко ценил работы Ницше и Шпенглера, называл их сочинения своими любимыми книгами. Заслуга Лосева в фунда-

²⁸ Мне удалось собрать эти работы в книгу Н. А. Бердяев «Эрос и личность», которая вышла в издательстве «Прометей» в 1989 году рекордным сотысячным тиражом. Издательство «Азбука-классика» переиздало эту книгу вторым, пяти тысячным тиражом в 2006 году.

ментальном изучении античности, ее мифологии, литературы, философии, эстетики. Сохранился небольшой фрагмент конспектов «Античность и символизм» А. Ф. Лосева к курсу по истории античной литературы. В нем он дает свою классификацию различных типов подхода к античности в русской литературе начала XX века. «*А. Исток символизма – учение Ницше об Аполлоне и Дионисе. В. Развитие – у Роде и Вяч. Иванова. С. Разные оттенки символизма: декадентский – у Анненского, возрожденческий жизнеутверждающий – у Мережковского, научно-филологический – у Зелинского, учено-формалистический – у Брюсова*»²⁹.

Лосев высоко ценил взгляды Ницше на античность. В своей книге «Очерки античного символизма» он дает подробное изложение этих взглядов, а затем высказывает ряд своих критических замечаний. В частности, он находит известные параллели между Ницше и Шиллером, сопоставляет аполлоновское начало Ницше с «наивной поэзией» Шиллера, а дионисизм Ницше – с шиллеровским сентиментальным». В целом Лосев рассматривает концепцию Ницше как грандиозный синтез идей Шиллера, Фридриха Шлегеля, Шопенгауэра и Шеллинга. Странно, что он упускает из внимания старшего коллегу Ницше по Базельскому университету Якоба Буркхардта. Кроме того, Лосев считает, что философия античности Ницше нуждается в корректировке со стороны

²⁹ Лосев А. Ф. Античность и символизм // Античность и культура Серебряного века. М. 2010. С. 473.

учения Гегеля о «классической форме» искусства, в которой диалектика тела и духа дана более отчетливо, скульптурно, чем в музыкальном романтизме Ницше. Впрочем, сам Лосев в своих работах об античной эстетике широко использует философские идеи Ницше.

Культура античности стала предметом исследования Николая Бахтина, брата известного филолога и культуролога Михаила Бахтина. Оторванный от Родины, Николай Бахтин продолжал традицию русских историков античности, главным образом, Ф. Ф. Зелинского. Об отношении Бахтина к Зелинскому пишет М. И. Лопато в письме к В. Эджертону. *«Бахтин был греко-ведом, учился у Ф. Ф. Зелинского, писал удивительные стихи, но уже тогда мучился нашим отъединением и отсутствием почвы, уже тогда в Европе пробудился – увы, ненадолго, интерес к Возрождению (Буркхардт, Мережковский, Ф. Зелинский) в противоположность Вырождению, т. е. декаденству и его наследнику символизму»*³⁰.

В марте 1927 года Бахтин прочел в Париже четыре лекции на тему «Современность и наследие античности»³¹. В них он говорил, что история есть постоянное возрождение утраченных ценностей, что ритм истории есть ритм возвратов к про-

³⁰ Пятые Тыняновские чтения. Рига. 1990. С. 222.

³¹ Оригинальный текст лекций не сохранился, но сохранилась их запись за инициалами Н. Б., которая была опубликована в журнале «Звено» в 1927 году (№ 216–217).

шлому. «На протяжении последних веков человечество трижды делало попытку возвратиться к эллинскому миру. Ни одной из них не суждено было проникнуть до конца в сущность античного мироощущения, однако, с каждым разом мир все более приближался к истинному ядру эллинства. Три последовательных возрождения как бы три concentрических круга, все теснее смыкавшихся вокруг искомой истины. Итальянское Возрождение воспринимало эллинство, главным образом, через призму эллино-римской культуры, т. е. в затуманенном и искаженном виде. Второе возрождение, носителями которого являются Винкельман и Гёте, исходило из представления об античности как синониме гармонии, ясности, законченности. Трагическое чуждо если не самому Гёте, то, во всяком случае, его Элладе. И найденная им окончательная формула – «все преходящее только символ», есть, разумеется, не что иное, как отказ от античности. Все же второе возрождение, если и не раскрыло сущности эллинства, то уловило многие черты, его определяющие, и позволило Ницше приблизиться уже вплотную к трагической концепции мира как истинной основе эллинства. Но Ницше погиб, не осуществив своего задания до конца. Дело его ждет еще своего завершения».

В своих других работах об античности Николай Бахтин акцентирует свое главное внимание на агон, как характерную особенность греческой культуры. В 1927 г. в журнале «Звено» Николай Бахтин написал статью «Спорт и зрели-

ще». В ней он противопоставлял греческий *agon*, соревнование, в котором каждый был участником, римскому цирку, где участники и зрители были разделены непреодолимой стеной. *«В чем основная черта эллинского агона? Первенство состязающегося. Чистого зрителя вообще нет, есть соучастники, бывшие, будущие, возможные. Зритель и зрелище – формула цирка и современного спорта. Для многих спорт только зрелище».*

Это была, в понимании автора статьи, модель современной культуры, где спорт превращается в зрелище со всеми вытекающими отсюда последствиями. Идея *agon'a* была близка ренессансному карнавалу Михаила Бахтина, как культуре, в которой каждый был и зрителем, и участником. В общем, как отмечают исследователи, между братьями Николаем и Михаилом Бахтиными существовали силы притяжения и отталкивания, которые могут объяснить происхождение популярных теорий.

Представляет большой интерес поэзия Николая Бахтина на античные темы (1919–1924). Она частично опубликована в статье С. Гардзонио с подробными комментариями.³² Эта поэзия является существенным добавлением к философско-эстетическим взглядам Бахтина на античность.

³² Гардзонио С. Античность в поэзии Николая Бахтина // Античность в культуре Серебряного века. С. 379–386.

Философия Эроса

В начале XX-го века в русской философии происходили серьёзные изменения. Открываются новые темы и проблемы, которые были совершенно забытыми в предшествующую эпоху. В частности, русские философы открывают для себя новую и неизведанную до той поры тему философского Эроса, которая становится, пожалуй, самой актуальной для русского философского Возрождения. Несмотря на то, что русская литература и поэзия дала замечательные образцы глубокого понимания любви, что отразилось в творчестве Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Толстого, Достоевского, Фета, в девятнадцатом веке совершенно отсутствовала какая-то ни была философия любви и все попытки философского или литературно-критического обсуждения вопросов пола воспринимались долгое время как порнография.

Об этом свидетельствует исследование Г. С. Новополины, посвященное интерпретации эротической теме в русской художественной критике XIX столетия³³.

Причины этого парадоксального факта объяснить не просто. Очевидно, в строгой этике служения гражданскому долгу русских-революционеров демократов оставалось мало места для любви. К тому же, быть может, рассуждения на эту

³³ Новополины Г. С. Порнографический элемент в русской литературе. СПб., 1908.

тему воспринимались как дань туманному романтизму, который никогда не был особенно популярен в русской эстетике и философии.

Существуют и другие попытки этого факта. Так, Василий Розанов, начавший обсуждение в русской прессе вопросов пола, писал по этому поводу следующее: *«Связь пола с Богом – бо́льшая, чем связь ума с Богом, чем даже связь совести с Богом, – выступает из того факта, что все а-сексуалисты обнаруживают себя а-теистами. Те самые господа, как Бокль или Спенсер, как Писарев или Белинский, о «поле» сказавшие не больше слов, чем об Аргентинской республике, очевидно не более о нем и думавшие, в то же время до того изумительно атеистичны, как бы никогда до них и вокруг них не было никакой религии»*³⁴.

Отдавая дань остроумию Розанова, не могу согласиться с его идеей, что истинная философия любви может возникнуть только на почве религии и что атеизм является главным врагом любви. В античной Греции многие философские теории любви возникали как раз на основе разложения традиционной религиозной системы. То же самое наблюдалось, например, в провансальской любовной лирике XII века, которая выдвинула идею светской любви, служения «благородной даме» в противовес религиозному пониманию любви как любви к Богу.

Но Розанов, безусловно, прав в отношении русских рево-

³⁴ Розанов В. В. Уединенное. СПб., 1922. С. 119.

люционеров-демократов, которые потратили всю свою энергию на опровержение религии, но совершенно обошли стороной элементарные проблемы человеческого существования и проблемы любви в том числе.

Поразительно, что никто из литературных критиков прошлого века не оценил действительную роль эротизма в пушкинской поэзии. Пожалуй, первый, кто это сделал, был Андрей Синявский (Абрам Терц), который в своей проницательной книге «Мои прогулки с Пушкиным» отметил: *«На тонких, эротических ножках Пушкин вбежал в большую поэзию и наделал там много шума. Эротика была его школой»*³⁵.

Известно, что юный Пушкин живо интересовался эротической литературой, в особенности античной – Овидием, Апулеем. Эротизм глубоко вошел в его поэзию, и не только в шаловливые, нескромные поэмы, такие как «Царь Никита» или «Гаврилиада», но и в атмосферу всего его творчества, включая «Евгения Онегина». Для Пушкина эротизм был освобождением от всех моральных табу, это был путь к поэтической свободе. В своей поэзии он исповедывал культ любви, самые серьезные темы его творчества постоянно перемешивались с описанием красоты изящной женской ножки. Этот культ Эроса, свобода описания чувственных наслаждений и женских прелестей постоянно перерастали в пушкинской поэзии в признание поэтической и политической

³⁵ Терц, Абрам. Мои прогулки с Пушкиным. Париж, 1975. С. 17.

свободы. «Любовь к стихам, любовь к свободе» – эти две сферы были едины для поэта. Поэтому для описания политической свободы Пушкин не находит ничего лучшего, как сравнение с чувствами молодого влюбленного.

Мы ждем с томленьем упования
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья

(«К Чаадаеву»)

Эротизм у Пушкина отождествлялся с эстетизмом, с культом красоты и отказом от подчинения моральной догме, а от эстетизма он находил прямой путь к политической свободе, которой проникнута вся его гражданская поэзия.

Парадоксально, что эта совершенно очевидная особенность пушкинской поэзии оставалась долгое время за пределами отечественной литературной критики. Пожалуй, единственная попытка проанализировать особенности русского Эроса, предпринятая в прошлом веке, это статья Н.Г. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous». Это было, несомненно, парадоксальной диспропорцией к тому глубокому проникновению в психологию любви, которое мы находим в творчестве Льва Толстого или Достоевского.

Русский Эрос, как он отразился в русской литературе и поэзии XIX века, никогда не был простым прославлением чувственности, наслаждения, гармонии духа и тела. Это в

особенности чувствуется в романах Льва Толстого, который лучше всего изобразил трагическую природу любви, любовь как муку и страдание. Толстому было свойственно неприятие крайностей чувственной, плотской любви, в которой он видел причину многих человеческих бед. В «Крейцеровой сонате» он писал: *«Из страстей самая сильная и злая, упорная – половая плотская любовь. Уничтожьте половую любовь – люди соединяться воедино»*. В русских романах этой эпохи любовь не только идеал, к которому надо стремиться, это и мучительная трагедия, неотступная как болезнь. Она связана со страданием, жертвенностью и часто ведет к гибели. Не случайно Катерина у Островского бросается в Волгу, а Анна Каренина у Толстого – под колеса поезда. Иными словами, русская литература остро чувствовала антиномию любви-эроса и любви-жалости и всегда истолковывала феномен любви с глубочайшей степенью психологизма.

Что же касается философии любви, то она начинается в России по сути дела только на исходе прошлого столетия. Но с этого времени любовь становится одной из центральных тем общественной и философской мысли, оказывая большое влияние на искусство, литературу и поэзию. Строго говоря, это одна из главных тем русской культуры «Серебряного века».

Приходится удивляться с какой поистине вулканической энергией тема любви врывается в русскую литературу – в публицистику, художественную критику, эссеистику, рели-

гию и философию. О любви пишут философы – Вл. Соловьев, Н. Бердяев, С. Булгаков, И. Ильин, Л. Карсавин, П. Флоренский, Б. Вышеславцев, поэты – А. Фет, А. Блок, К. Бальмонт, Н. Гумилев, М. Цветаева, З. Гиппиус, А. Ахматова писатели и критики – В. Розанов, Андрей Белый, Д. Мережковский, Ю. Мандельштам, литературоведы и историки литературы – В. Жирмунский, Н. Арсеньев, И. Голенищев-Кутузов, А. Веселовский³⁶

³⁶ Публикацию текстов этих авторов см. в антологии “Русский Эрос, или философия любви в России”. Составление и предисловие В. П. Шестакова. М., 1991.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.