

*Н.А.Хренов*  
**ИЗБРАННЫЕ**  
**РАБОТЫ** *по*  
*культурологии*



**Николай Андреевич Хренов**  
**Избранные работы**  
**по культурологии**  
Серия «Академическая библиотека  
русской культурологии»

*Текст предоставлен правообладателем*  
*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=9528787](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9528787)*  
*Хренов Н.А. Избранные работы по культурологии. Культура и*  
*империя.: Согласие, Артём; Москва; 2014*  
*ISBN 978-5-906613-01-1, 978-5-906709-01-1*

### **Аннотация**

В книге публикуется монография «Культура и империя», в которой суммированы исследования автора по проблематике судьбы культуры в ситуациях надлома и кризиса империй – сначала Российской империи Романовых, а затем Советской империи. Рассматриваются вопросы влияния исторических событий на развитие культуры, а также отражения и интерпретации этих событий в художественной практике. Книга предназначена для ученых-культурологов, преподавателей культурологии, докторантов и аспирантов, ведущих исследования по проблемам культурологической науки и образования.

# Содержание

Предисловие	6
Раздел 1	12
1.1. Изучение искусства рубежа XIX–XX веков с точки зрения актуальной ситуации в русской культуре	12
1.2. Логика разворачивающегося на рубеже XIX–XX веков художественного процесса вне политического контекста	22
1.3. Искусство рубежа XIX–XX веков как искусство переходной эпохи	30
1.4. Переходность на уровне культуры как основополагающая причина разворачивающихся на рубеже XIX–XX веков художественных процессов	46
1.5. Трудности воссоздания эпохи Серебряного века: от мемуаристики к критике. Восприятие деятелями Серебряного века своего времени	55
1.6. Логика художественного процесса на рубеже XIX–XX веков: от повторяющейся функциональной фазы к фазе эстетического гедонизма	66
1.7. Преимущество и ассимиляция	79

ценностей других культур как  
основополагающие принципы изучения  
искусства в системе культуры. Искусство  
Серебряного века в этой перспективе  
Конец ознакомительного фрагмента.

# **Николай Андреевич Хренов**

## **Избранные работы по культурологии.**

### **Культура и империя**

Серия «Академическая библиотека российской культурологии» представлена избранными научными работами ведущих российских культурологов, культурных антропологов, философов и социологов культуры; выпускается на основании решения Научной ассоциации исследователей культуры и Научного объединения «Высшая школа культурологии» с целью обеспечения подготовки кадров высшей научной квалификации в сфере наук о культуре

Главный редактор серии А.Я. Флиер

Члены редакционного совета: О.Н. Астафьева, Н.Г. Багдасарьян, И.В. Кондаков, А.В. Костина, И.В. Малыгина, М.А. Полетаева, Н.А. Хренов, Е.Н. Шапинская, М.М. Шibaева, Т.В. Глазкова (ответственный секретарь)

# Предисловие

Монография Н.А. Хренова «Империя и культура» представляет собой масштабное, многоаспектное авторское осмысление проблемы отношений государства и культуры, власти культуры и возможностей развития культуры в жестких тенетах государственного контроля, а также особой роли культуры в кризисе и разрушении империй.

Разумеется, при подобном осмыслении многое зависит от того, что понимается под словом «империя», какое содержательное наполнение акцентируется в этом термине, какое качество выделяется как наиболее характерное именно для империи. Н.А. Хренов определенно понимает под империей политическую структуру, в которой, независимо от ее названия и даже устройства системы управления, осуществляется наиболее жесткий государственный контроль над всеми сторонами жизни человека и общества. Империя может быть монархией с характерным набором установлений абсолютного самодержавия, а может быть и республикой и иметь вполне республиканскую организацию власти (что показательно для многих империй XX века, в частности для СССР), однако оставаться империей по существу, по уровню тотальности государственного контроля над личностью и обществом. При этом империя может проводить и крайне репрессивную, и сравнительно либеральную внутреннюю по-

литику, но абсолютный государственный контроль над всеми сторонами жизни населения при этом остается неизменным. Империя, прежде всего, – это отсутствие в политической и социальной жизни государства гражданского общественно-го самоуправления, независимости общества от государства или наличия всего этого в номинальном, зачаточном или абсолютно фрагментированном состоянии.

Как существует культура в этих условиях? До какой степени государство может управлять культурой, подавлять ее стихийное начало, регулировать творческие процессы? Ведь культура в отличие от политики по своей сути и основаниям своего происхождения – это программа стихийного социального самоуправления. Это совокупность норм и их символического выражения, отражающие потребность самого общества в упорядочении его жизни, что редко когда совпадает с государственными предпочтениями в вопросах общественного порядка. Анализу этой проблемы посвящена книга Н.А. Хренова.

Следует отметить и то, что Н.А. Хренов в этой книге понимает культуру в очень узком смысле – только как художественную практику, в основном оставляя за рамками своего исследования этнографическую, социальную, религиозную и лингвистическую культуру, межнациональные отношения, общественное сознание в целом и иные формы и процессы, в которых проявляется культура общества. И в этой связи сразу же возникает вполне академический вопрос: достаточ-

но ли в таком масштабном по познавательным задачам, претендующем на построение важных теоретических концептов исследовании ограничение объекта анализа культуры только примером одного искусства? Мне представляется, что в рамках той проблемы, которую непосредственно исследует автор, этого более или менее достаточно. Потому, что в ситуации конца XIX–XX вв., которым ограничено данное исследование, именно взаимоотношения власти и художественной культуры (включая и художественную литературу) были наиболее показательны, достаточно полно отражали проблему конфликта между политикой государства, стремящегося к самосохранению любой ценой, и интенций общественного самовыражения, стремящегося к развитию в своем миропонимании.

Таким образом, культура на страницах книги Н.А. Хренова выступает в двух основных своих ипостасях. Во-первых, как «служанка государства», способствующая его стабилизации, пропагандирующая господствующую систему ценностей и «правильного» (лояльного) социального поведения населения. В древности эту функцию социальнопсихологического обеспечения политической устойчивости в основном выполняла мифология, в эпоху Средневековья – религия, но в Новое время абсолютный приоритет в исполнении этой функции перешел к искусству; сначала к театру, потом к художественной литературе, а в течение XX века к кинематографу, что особенно внимательно исследуется Хреновым.



Показательный пример: что мы – сегодняшние жители мегаполисов – знаем об истории сверх того, что прочитали в исторических романах и посмотрели в исторических фильмах (в основном снятых по этим романам)? Почти ничего. Именно искусство формирует наши исторические знания, нашу национальную идентичность и в большой мере наши политические взгляды. Полезность культуры в этом отношении находится вне всякой конкуренции, и именно государства имперского типа (в охарактеризованном выше смысле) поняли это лучше других и полнее других использовали это себе на благо.

Во-вторых, культура (и прежде всего в своем художественном сегменте) является основным механизмом развития общественного сознания, инициатором разного рода изменчивости, новаций, футурологических предвидений. Культура в этой функции последовательно борется с традицией, застоём, преодолевает их и радикальным образом содействует общему социальному развитию общества. Историческое движение вперед, социальное развитие, как правило, сначала намечается в культуре, в новых идеях, возникших в головах философов, писателей и т. п., а потом уже начинает реализовываться в социальной практике. А это очень не нравится империи. Принцип империи – стабильность, устойчивость, минимизация перемен. Парадоксально, что основатель Российской империи Петр Великий по своим культурным и экономическим интенциям был фигурой по-своему

революционной, «антиимперской», ищущей новые пути, но его политическое мировоззрение, напротив, было предельно имперским, репрессивным, стабилизационным.

В результате в любом обществе (на только имперском, но и вполне демократическом) происходит постоянная борьба этих двух культурных тенденций: упорядочивающей, как правило, солидарной с государством и его ценностями, и развивающей, противостоящей проявлениям государственного упорядочения и контроля за сознанием людей. И, как показывает история, жесткость этого противостояния с веками не утихает, а в чем-то даже усиливается. Это связано с тем, что «культура развития» (можно называть ее «прогрессистской») в ходе истории отвоевывает себе все больше и больше социального пространства у «культуры устойчивости» с ее тяготением к традиции. Это очень хорошо иллюстрируется всей историей искусства и литературы, развитием принципов и способов отражения наблюдаемой реальности и конструирования воображаемой реальности.

Книга Н.А. Хренова исследует эти процессы на примерах истории российской культуры периода заката империи Романовых в конце XIX-начале XX вв. и заката Советской империи во второй половине XX в. Именно «закатные» исторические ситуации, по мнению автора, наиболее показательны отражают это противостояние в миропонимании, конфликт между тенденциями устойчивости и развития, между сакрализацией традиции и обожествлением прогресса, столь ярко

отображенный в художественных образах искусства и литературы.

Я не буду пересказывать содержание книги и даже комментировать основные концептуальные выкладки автора касательно ситуации надлома, культуры переходного периода, культуры как инструмента по выстраиванию идентичности и т. п. Читатель все это прочтет сам. Взгляды Хренова высоко индивидуальны, хотя в целом он придерживается традиционной для российской историософии циклической трактовки истории и процессов культурной динамики. Мне представляется, что вариант интерпретации этой теории, данный в книге, интересен и во многих аспектах нов. Многие наблюдения и обобщения Н.А. Хренова «обречены» на то, чтобы стать академическими и попасть в учебники по истории культуры.

Даже мне – ученому, придерживающемуся совершенно иного, эволюционно-синергетического понимания истории и культуры, было очень интересно читать эту книгу. Можно по-разному интерпретировать исследуемые явления, но сначала нужно увидеть в них нечто самое главное, в наибольшей мере определяющее параметры процесса наблюдаемой культурной динамики. Николаю Андреевичу Хренову это, безусловно, удалось.

*А.Я. Флиер*

# **Раздел 1**

## **Русская культура рубежа XIX–XX веков в контексте надлома и распада царской империи**

### **1.1. Изучение искусства рубежа XIX–XX веков с точки зрения актуальной ситуации в русской культуре**

С середины XX века искусство рубежа XIX–XX веков постоянно привлекает и, видимо, еще долго будет привлекать внимание и исследователей, и общества. Для этого есть все основания. Чтобы осмыслить этот период во всей его сложности и отыскать возможность его интерпретации как чего-то целостного, приходится заниматься буквально археологическими раскопками.

Эпоха строительства так называемого социализма, продолжавшаяся почти столетие, кажется, это время совершенно заслонила, перечеркнув его значимость. Создавалось впечатление, что оно совсем ушло в историю. О некоторых художниках и мыслителях этого времени на протяжении мно-

гих десятилетий нельзя было говорить. Известно, что в 1918 году Ленин вычеркнул из списка памятников, которые в соответствии с планом монументальной пропаганды должны были быть поставлены, имя В. Соловьева. Между тем, известно, что поворот от позитивизма в сторону нового понимания познания, что является в культуре Серебряного века очень существенной тенденцией, произошел не без влияния философских идей В. Соловьева. Как констатируют современные философы, это влияние было весьма сильным [87, с. 164].

После революции 1917 года многие художники и мыслители, без которых невозможно представить русскую культуру рубежа XIX–XX веков, оказались в эмиграции. Часть из них, как известно, была выдворена насильно. Что же касается пересмотра оценок, касающихся русского искусства рубежа XIX–XX веков, во второй половине XX века, то последняя точка в нем связана с упразднением в 1991 году цензуры, когда стало возможным вернуть и осмыслить явления русского искусства, связанные с пребыванием русской интеллигенции в эмиграции.

С тех пор по выявлению и осмыслению русского зарубежья, особенно что касается русской эмиграции первой волны, многое сделано [См.: 171; 395; 322; 5]. К началу XXI века из забвения извлечены сотни имен, описано множество забытых и остававшихся длительное время неизвестными последним поколениям фактов. Будучи извлеченными из за-

бвения и описанными, эти факты возвращают к сделанной в 1919 году В. Кандинским высокой оценке этого времени. В своей автохарактеристике он признавался, что «рассматривает конец XIX века и начало XX как начало одной из величайших эпох в духовной жизни человечества» или «эпохой Великой Духовности» [152, с. 20].

Принимая это во внимание, нельзя не обратить внимание на замечание одного из самых авторитетных наших искусствоведов – Д. Сарабьянова, который на первых страницах своей книги, посвященной русскому искусству конца XIX – начала XX веков поражается тому, что в России за короткий период возникло столько ярчайших индивидуальностей, столько художественных группировок и течений, что это в предшествующей истории просто не имеет прецедентов [281, с. 6].

Между тем, в истории и не только российской такие явления все же существовали. Представляющий американский вариант науки о культуре А. Кребер предметом своего исследования сделал именно такое имеющее место на разных этапах истории скопление выдающихся людей, утверждая, что «великие имена неравномерно рассеяны на всем протяжении истории, а образуют скопления, подобно небесным созвездиям» [167, с. 842]. В качестве иллюстрации А. Кребер ссылается на деятельность в эпоху Перикла великих афинских трагиков, плодотворно работающих на протяжении одного столетия. Кажется, что в последующей истории это яв-

ление не повторилось не только в самой античности, но и в сменяющих античность культурах. Однако такое скопление великих имен человечество имело в эпоху Ренессанса в западной истории. Такое скопление присуще и Серебряному веку, правда, в гораздо более кратком времени.

Дело, однако, не столько в великих именах и индивидуальных дарованиях. В истории их всегда достаточно. Проблема заключается в том, что далеко не все из них в художественной сфере могут реализоваться. Некоторые стадии в становлении того, что А. Кребер называет «культурной моделью», могут им такой возможности и не предоставить. В связи с этим более общим предметом внимания А. Кребера становится сама культурная модель. Она возникает, проходит все стадии становления или роста и истощается. Затем она может возвращаться к своим истокам, как это, например, случалось с культурой Византии или даже, если вспомнить установки Ренессанса, с культурой Запада, или уступить место другой культурной модели. Но под воздействием более сильной культурной модели она может раствориться в ней или вообще исчезнуть. Следовательно, спрос на индивидуальные дарования оказывается в зависимости от тех стадий, которые в своей истории проходит та или иная культурная модель. Каждая из этих стадий может быть благоприятной для определенных типов творчества, но может быть для них и неблагоприятной.

Вот такую логику в становлении культурной модели и сме-

ной этой модели другой и должен искать историк Серебряного века. Совершенно очевидно, то скопление индивидуальных дарований, что появилось в России на рубеже веков, свидетельствует об истощении старой культурной модели и о возникновении новой культурной модели, что определила спрос на дарования определенного типа, а, следовательно, и раскрытие художественного потенциала носителей этих дарований. Их-то, когда они появились и стали выходить из андеграунда, и стали называть декадентами.

Следовательно, исследователю остается лишь понять исключительность этого момента истории русской культуры, благоприятного для появления в ней столь обращающего на себя внимание скопления успевших раскрыть свой потенциал в достаточно краткий период времени дарований. Начиная с периода оттепели, общество постепенно возвращается к этой эпохе, пытаясь осознать ее во всей сложности и противоречивости. Так, радикальная переоценка целого периода, преподносимого большевиками как построение не существовавшей дотоле в мировой истории цивилизации, ближе к концу XX века снова возвращает к началу этого столетия. Вновь и вновь возникает вопрос, почему либерализация и демократизация общества как цель Февральской революции потерпели крах, имея своим продолжением приход большевиков, который некоторые, например, З. Гиппиус оценивали как контрреволюцию [95, с. 361]. Собственно, так будет позднее ставится этот вопрос в прозе и публици-



стике А. Солженицына.

Практически вся вторая половина XX века разворачивается как открытие и осмысление этой творческой эпохи. Ее негативное истолкование сменяется положительными характеристиками. Этот процесс разворачивается параллельно нарастанию разочарования в социализме и становящегося все более очевидным его краха. Все чаще приходится убеждаться, что вся эта получившая ныне название Серебряного века эпоха предстает неким «ренессансом» русской культуры, который оказался заслоненным и вытесненным на периферию общественного сознания событиями политической истории и идеологической цензурой. Вот почему к Серебряному веку сегодня приходится возвращаться, реабилитировать его наследие.

Для России такая реабилитация чрезвычайно важна, чтобы точнее определиться в процессах развития российского общества на новом витке его истории. Здесь по-прежнему продолжает быть авторитетной точка зрения, в соответствии с которой жизнь людей определяет не культура, а политика и экономика. Но опыт российской истории свидетельствует как раз об обратном. Не ценя культуру, русские люди постоянно проигрывают и в экономическом, и в политическом отношении.

Однако недооценка культуры здесь вовсе не связана с неспособностью создавать высокие духовные ценности. В этом-то Россию как раз невозможно упрекнуть. В этом смыс-

ле ей могут позавидовать многие другие народы. Но, создавая великие художественные и духовные ценности, русские оказываются неспособными их сохранять. Об этом, например, свидетельствует плачевное состояние с погибающей архитектурой императорской России, которая в России еще кое-где сохранилась, и, в том числе, с наследием Серебряного века, пребывавшим в забвении на протяжении многих десятилетий.

Так, несмотря на попытки сохранить памятники отечественной архитектуры, за годы Советской власти приблизительно 50–70 % храмов, монастырей, городской застройки в стране было уничтожено. Потери в загородных дворянских усадьбах достигли 90 % [416, с. 198]. Народ, жертвующий культурой, неизбежно приходит к гипертрофии бюрократии и к тоталитарному режиму. Чтобы в XXI веке этого не повторилось (а пока все свидетельствует именно об этом повторении), необходимо снова и снова говорить о значимой роли в истории народов культуры. В этом смысле история с культурой Серебряного века может служить поучительным примером того, как не следует поступать.

В связи с этим вспоминается суждение П. Чаадаева. «Про нас можно сказать, – пишет он в первом «Философическом письме», – что мы составляем как бы исключение среди народов. Мы принадлежим к тем из них, которые как бы не входят составной частью в человечество, а существуют лишь для того, чтобы преподать великий урок миру» [400, с. 21].

Но какой урок? Из контекста письма получается – урок, как не следует поступать. Сегодня уже не следует доказывать, что если в истории России и были яркие страницы, то Серебряный век – одна из таких ярких страниц. Но для того, чтобы память об этой эпохе была утрачена, предпринимались немалые усилия. Так, за упоминание одного только имени В. Соловьева могли отправить в концлагерь. Такие выдающиеся фигуры этой эпохи, как Н. Гумилев, О. Мандельштам, В. Мейерхольд или были расстреляны или же бесследно исчезли в лагерях. Другие, как Н. Гончарова и М. Ларионов, А. Бенуа, Ф. Шаляпин, З. Гиппиус, Д. Мережковский сами покинули Россию и оказались в эмиграции или просто были насильно выдворены за рубеж, как это произошло в 1922 году с русскими философами. Лишь незначительное число из этой среды оставались и пытались выжить, а иногда если и уезжали, то возвращались и продолжали работать в Советской России, как это случилось с М. Горьким, А. Толстым, С. Прокофьевым, К. Станиславским, у которого была возможность остаться на Западе.

Но, с другой стороны, какая-то часть наследия этой эпохи все же продолжала сохраняться и распространяться и в советский период. Ведь выходили сочинения А. Чехова, И. Бунина, А. Куприна и т. д. В 30-е годы еще печатали А. Белого. Хотя многих поэтов в сталинскую эпоху не печатали, например, А. Ахматову и Б. Пастернака, а полотна художников этого времени не выставляли, тем не менее, они про-

должали работать и каким-то неофициальным образом тоже оказывали влияние. Без этого влияния трудно объяснить тот резонанс, который будут иметь в 50-60-е годы XX века «шестидесятники». Трудно фиксировать, но все же нельзя забывать, что многие продолжающие творить в последующую эпоху художники не могли не испытывать воздействия этой художественной Атлантиды рубежа веков.

То, что художественный опыт Серебряного века все еще оставался весьма значимым в последующие десятилетия, что он стал, несмотря ни на что, важной составляющей советского искусства, чрезвычайно затрудняет понимание хронологии Серебряного века и, в частности, не позволяет, например, дать четкий ответ на вопрос о финальной точке той культуры, что была вызвана к жизни Серебряным веком. Наверное, такой точки просто не существует. Все то, что возникло в эпоху Серебряного века и то, что вспомнилось в русской культуре Серебряного века из культуры предшествующих столетий (а Серебряный век как раз и значителен тем, что его деятели возрождали многие, имевшие место в русской культуре традиции) продолжало на русских людей воздействовать.

Это обстоятельство во многом и определило диалог между вызванной к жизни тоталитарной идеологией и накопленной на протяжении столетий культурой, которая в годы Советской власти была предельно урезана и сознательно предавалась забвению. Сразу же после 1917 года этот диалог скла-

дывался не в пользу культуры, которой правящая элита, поверив в большевистскую идею, легкомысленно жертвовала. Но последующая история показала, что загнанная в подполье культура постепенно брала реванш. Для того, чтобы разрушить процессы отчуждения в обществе, культура выходила из подсознания, оказываясь, в конце концов, победителем. Чтобы окончательно разрушить выстроенную новую политическую систему, не пришлось даже прибегать к военным средствам или к вмешательству извне. Эту задачу разрешало само время. Несколько десятилетий в истории России XX века демонстрировали то, как культура постепенно брала свои права и снова овладевала сознанием людей. Удержаться бы на рубеже уже XX–XXI веков на этом завоеванном уровне.

## **1.2. Логика развертывающегося на рубеже XIX–XX веков художественного процесса вне политического контекста**

Причину имевшего место на рубеже 20-30-х годов XX века угасания творческого напряжения (которое, собственно, и стало основой художественного подъема, называемого Серебряным веком) некоторые исследователи склонны усматривать в смене политических ориентаций, в утверждении сталинского курса со всеми вытекающими отсюда последствиями, в частности, с возведением новой империи, а, следовательно, и с новыми по отношению к искусству требованиями. Создается впечатление, что это творческое напряжение было искусственно прервано. Требования новой власти были предельно функциональными, что и было аргументировано в известной работе В. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905).

Определенная доля истины в такой мотивировке имеется. Однако причину развертывающихся в первые десятилетия XX века, а затем уже в период построения социализма «геологических» сдвигов не следовало бы сводить лишь к политическим и идеологическим факторам. Ведь и они, эти политические и идеологические сдвиги, развертывались в

границах определенной культуры, понимаемой в самом широком смысле. То, что в искусстве этой эпохи имело место и многими обозначалось и до сих пор продолжает обозначаться как Ренессанс, далеко не всеми было осознано сразу и во всей сложности в принципе. В основном исследовательская мысль разворачивается в политическом контексте. Курс на возведение империи нового типа, что характерно для всего сталинского периода истории, перечеркивает несколько предшествующих десятилетий развития искусства, в том числе, и художественный опыт 20-х годов, который, казалось бы, во многом соответствует установкам большевиков, о чем свидетельствуют попытки соединить авангардизм и большевизм, что какое-то время разделялось и самими художниками, например, Маяковским, Малевичем, Мейерхольдом.

Подобная интерпретация художественного опыта Серебряного века сегодня уже недостаточна. В методологическом плане гораздо более плодотворна попытка понять в разворачивающиеся в культуре рубежа 20-30-х годов радикальные изменения была предпринята теоретиком и историком архитектуры В. Паперным. В своей книге исследователь не только искусство, но даже и политику пытается рассматривать элементами некоего разворачивающегося в культуре универсального процесса. Поэтому он в своей постановке проблемы невольно предстал уже не только историком архитектуры, но культурологом. Этим удачным опытом не следует пренебре-

гать.

Переводя причины радикальных изменений в искусстве этого времени из плоскости политики и идеологии в плоскость культуры, исследователь пишет: «Мы будем исходить из предположения, что изменения, происходящие в архитектуре, и изменения, происходящие в других искусствах, в экономике, в образе жизни, типах социальной организации, в газетной лексике и т. п., подчиняются некоторым общим закономерностям. Примем в качестве допущения, что не отдельные архитекторы, критики, чиновники и вожди своими усилиями поворачивали архитектуру (литературу, кино) в ту или иную сторону, а напротив, что это движение в ту или иную сторону первично по отношению к усилиям отдельных людей, что существует нечто, что совершает это движение, вовлекая в него отдельных людей, «играя, – как сказал Арнольд Хаузер, – их побуждениями и интересами и давая им при этом ощущение свободы», – и это нечто мы будем называть культурой» [245, с. 17].

Иначе говоря, В. Паперный, по сути дела, имеет в виду первостепенное значение в истории искусства того, что А. Кребер назвал культурной моделью и те стадии в становлении этой модели, которые или способствуют обновлению языка искусства и появлению целого созвездия художников определенного типа или, наоборот, не способствуют. Так, имеющую место в 20-е годы культуру В. Паперный назвал культурой Один, а культуру, возникшую на рубеже 20-30-х



годов – культурой Два.

Однако в поле его внимания оказалась лишь советская культура. Отрезая 20-е годы от предшествующих десятилетий, исследователь не воспользовался анализом процессов, которые могли бы способствовать большей доказательности высказанных им суждений. Ведь то, что он называет культурой Один и культурой Два, на одном из уровней художественного процесса включены в ту же логику, которую он в истории русского искусства и обнаруживает. Но эта логика предполагает включение в предлагаемую В. Паперным схему период Серебряного века. Этот период включается в культуру Один как культуру, по терминологии В. Паперного, растекания в пространстве как следствия распада старой империи.

Однако В. Паперный отвергает такую возможность включения художественного процесса, кстати сказать, и архитектурного, в культуру Один. Это противоречит его наиболее общим выводам. Доказывая возможность не идеологической, а культурологической интерпретации искусства, он, тем не менее, исходной точкой возникновения культуры Один делает идеологический фактор, т. е. возникновение советской культуры. Так проводится резкое разграничение между культурой русской и советской. Между тем, на глубинном уровне и в советский период культура продолжала оставаться русской. 20-е годы – это переходное десятилетие. С одной стороны, оно явилось продолжением того, что име-

ло место в 1900-е и 1910-е годы, а, с другой, в его границах уже рождаются предпосылки для того, что В. Паперный называет «культурой Два».

Иначе говоря, как бы советская культура не противопоставляла себя культуре рубежа XIX–XX веков, в движении русской культуры в целом она оказывается одним из ее этапов и на определенном уровне связь с ней все же сохраняет. То, что появится в искусстве с середины 50-х годов, удивительно повторяет то, что имело место не столько в 20-е годы, сколько в начале XX века. Такая повторяемость в немалой степени объясняет, почему в это время начинается реабилитация наследия Серебряного века.

Дело тут не только в том, что с середины 50-х уже разрешают говорить и писать о том, о чем раньше говорить и писать не разрешали, т. е. не в снятии политических и идеологических табу, т. е. опять – таки дело не в идеологическом факторе. Все дело в том, что в Серебряном веке впервые начинались процессы, без которых последующее развитие искусства было просто невозможно. Это было осознано именно в середине XX века. Без ретроспекций в начало XX века, без реабилитации этого наследия осознать актуальный художественный процесс было невозможно.

Таким образом, если допустить, что начавшийся на рубеже 20-30-х годов общий процесс трансформации культуры определяет угасание разворачивающегося в Серебряном веке интенсивного творческого напряжения, то таким же образом

следует искать объяснений и начального этапа этого творческого напряжения. Возникновению этого напряжения также способствовал неосознаваемый процесс разворачивающихся, начиная с 1890-х годов, когда фиксируется возникновение символизма, культурных сдвигов. Все свидетельствует о том, что речь идет о беспрецедентной и продолжающейся приблизительно на протяжении трех десятилетий (1890-е, 1900-е, 1910-е годы) переходной эпохи.

Если иметь в виду не только Россию, но и Запад, где впервые символизм и рождается, то истоки нового течения связаны с именами Бодлера, Верлена, Рембо и Малларме. Следовательно, можно утверждать, что во французской литературе элементы поэтики символизма были реальными уже на рубеже 70-80-х годов, хотя говорить о символизме как литературном движении было еще рано [164, с. 28]. В истории символизма в его французском варианте отмечается несколько этапов. Начало первого этапа связывается с 1880-ми годами, когда в поэзии активизируется столь представительное для символизма музыкальное начало, которое, как считал И. Анненский, является опознавательным знаком поэтики символизма [8, с. 20]. В 1886 году появилась знаменитая статья Ж. Мореаса «Литературный манифест символизма», с которой начинается и самосознание этого направления, и само это направление. С начала 90-х годов это направление становится модным.

Что касается русского символизма, с появления которо-

го, по всей видимости, и начинается Серебряный век, то здесь можно фиксировать два поколения символистов: первое (1890-1900-е) и второе (1900 – 1910-е) [351, с. 13]. Хотя можно говорить также и о предсимволистах (Фет, Тютчев и т. д.). Констатируя влияние на русских символистов французского символизма, а также немецкого романтизма, П. Сакулин писал: «С 1890-х годов начинает развиваться особое литературное движение, получившее названия: «декадентства», «символизма», «модернизма». Движение это, представляющее близкую параллель тому, что совершалось на Западе, продолжает существовать и до сих пор, и современные ученые обнаруживают тенденцию подводить его под общее понятие «неоромантизма» [280, с. 148].

Естественно, что появление в России символистов столкнулось с непониманием. «Когда, в конце 1890-х годов – писал В. Брюсов – молодые поэты вернулись к разработке стихотворной техники, стали искать новых изобразительных средств поэзии, пытались усвоить в русской поэзии завоевания, сделанные за последнее время их западными собратьями, – к этому отнеслись как к преступлению» [62, т. 6, с. 291]. В критике того времени нередко встречается восприятие символиста как синонимичное восприятию декадента, а восприятие декадента, естественно, оказывалось негативным. Символисты – это декаденты. Хотя в литературе эти понятия принято различать. У декадентов на первый план выходит мотив усталости от жизни, одиночества и безнадеж-

ности. С декадентами символистов роднит чувство неудовлетворенности миром. Однако от декадентов символистов отличает то, что, в отличие от декадентов, они все же стремились этот мир исправить, преобразить, найти выход. Они преодолевали разобщенность, имели позитивную программу и исключали нигилизм, который у них, тем не менее, находили [164, с. 30].

Однако в России смысл происходящего и, в частности, усвоение связанного с символизмом нового языка искусства не следует сводить исключительно к проблемам поэтики. На возникновении символизма и его судьбе, как, впрочем, и судьбе всего Серебряного века лежит печать контекста, а именно переходной эпохи. Смысл этой переходности заключается в том, что заканчивался период русской истории, связанный с петербургской Россией и начинался период массовых революционных движений, смысл которых состоял в демократизации России, хотя этот процесс обернется рождением новой, гораздо более жесткой империи с ее беспрецедентной культурной политикой, нарушающей, казалось бы, естественную логику истории искусства.

## **1.3. Искусство рубежа XIX–XX веков как искусство переходной эпохи**

Значимый момент данного исследования связан с пониманием исключительности рассматриваемого исторического периода, часто представляемого в литературе как переходный период [375]. Проблема здесь заключается не в том, истинным или ложным такое представление об эпохе является, а в том, что под переходностью понимается. Само собой разумеется, что это понятие воспринимается в самых разных смыслах. Но поскольку в данном издании предметом исследования является культура, то необходимо понять, что означает переход на уровне истории культуры, т. е. на уровне специфическом именно для культуры времени. В этом, пожалуй, и будет заключаться основной момент исследования. Ведь именно на этом уровне удастся прояснить вопрос об исключительности этого периода, об его отношении к предшествующим и последующим состояниям истории, как и об отношении к другим, развивающимся в иных временных ритмах культурам.

Это обстоятельство потребует сопоставлений этого периода с разными периодами в истории русского и мирового искусства, но, в том числе, с имеющими место в разных культурах аналогичными ситуациями. Потребность в осознании исключительности этого момента в истории самих предста-

вителей Серебряного века провоцировало на проведение параллелей между их временем и удаленными в истории эпохами. Таким сопоставлением увлекались многие художники и мыслители рубежа XIX–XX веков.

Переходность интересующего нас периода, как минимум, может быть рассмотрена в двух смыслах. Во-первых, она может быть представлена переходом от империи к более либеральным формам общества. Правда, попытка такого перехода в форме Февральской революции, обернувшаяся неудачей, спровоцировала возникновение еще более реакционных политических структур, чем старая империя. Речь идет о большевизме. Не случайно в 1922 году К. Малевич, пророчески предчувствуя развертывающуюся на более глубоких, а не политических уровнях переходность, напишет о том, что, удерживая человека в предметности, государство поступает с людьми как с материалом, принося их в жертву идее («В погоне за материализацией призрака «идеи» возникают лучшие учения и лучшие идеи, но они всегда попадают в руки убийц» [194, с. 116]).

Новые, называемые в литературе тоталитарными режимами политические структуры на самом деле оказываются империями нового типа, и причины их возникновения связаны с распадом старых империй. О диктаторах новой, большевистской империи ныне написано достаточно. Но любопытно, что фантом диктатора был реальным уже в начальном периоде перехода к либеральным структурам, т. е. в эпо-

ху Керенского. Этот образ возникает уже в сознании А. Блока («Кто ж он, народный смиритель? / Темен, и зол, и свиреп» [52, т. 1, с. 269]).

В этом смысле весьма показательны мемуары З. Гиппиус, в которых описывается, как в среде новой либеральной власти возникает фантом жесткой власти, который, естественно, в либеральной среде реализоваться не мог. В своей дневниковой записи, датированной мартом 1917 года, З. Гиппиус вопрошает: вернется ли в российской истории цезаризм? [95, т. 1, с. 308]. Как свидетельствуют дневниковые записи З. Гиппиус, деятели Серебряного века не были аполитичными. Что касается фантома цезаря, то он, разумеется, вернется и очень быстро.

В литературе, посвященной искусству Серебряного века, есть попытки художественную жизнь этого периода изолировать от общей социально-психологической атмосферы времени. Но этого нельзя делать. Ведь Серебряный век – это тот краткий, но весьма плодоносный для искусства период, который размещается в истории между двумя империями – старой, разлагающейся и новой, еще более бесчеловечной и жестокой, чем империя старая. Если империя петербургского периода в истории России была, по выражению С. Маковского, «последним отблеском античного идеала строгой простоты и равновесия» [190, с. 428], а, следовательно, во многом развивалась в соответствии с аурой Запада, то империя по – большевистски ориентировалась на культурное яд-



ро православия – культуру в ее византийском варианте. Маятник российской империи заметно качнулся в сторону Востока вообще. Во многом именно имперский контекст определяет появление самых значимых художественных прорывов.

Носителем такой жесткой власти мог быть Корнилов, Савинков или кто-то другой, а, может быть, и сам Керенский, который, кстати, как пишет З. Гиппиус, все же и не стал сам диктатором, и не допустил диктатуру в лице других, но в то же время с бременем власти не справился. «Носители власти должны не бояться своей власти, – пишет З. Гиппиус. – Только тогда она будет настоящая. Ее требует наша историческая минута. И такой власти нет. Кажется, нет для нее людей» [95, с. 331]. Что же касается Керенского, то, по мнению З. Гиппиус, такую власть он взвалить на свои плечи не способен, поскольку в нем сидит «впитанное отвращение к власти, к ее непременно внешним, обязательно насильственным приемам» [95, с. 331]. Но если либеральная среда не допускала утверждения диктатуры, а слом старой империи оказался столь радикальным, то диктатора породила все же нелиберальная, а именно приходящая извне большевистская среда.

Во-вторых, как выяснилось в связи с возникновением в последних десятилетиях XX века постмодерна, переход можно рассматривать как постепенный и растянувшийся на длительное время переход от мировосприятия модерна к та-

ким формам, которые или предвосхищают постмодерн или уже являются постмодерном. В данном случае предупредим читателя, что под понятием «модерн» мы подразумеваем не только стиль, столь многое определивший в эпоху Серебряного века, а то мировосприятие, которое в литературе обычно обозначается Просвещением. Следовательно, в данном случае мы его употребляем не в искусствоведческом, а в философском смысле, как это делает в своих новаторских сочинениях Ю. Хабермас [349]. Хотя в последующих суждениях это понятие мы будем употреблять и во втором, т. е. искусствоведческом смысле, т. е. как возникший именно в искусстве Серебряного века художественный стиль.

Таким образом, сегодня интерпретация переходности возможна и еще на одном – эстетическом уровне. Такую возможность дает появление в последних десятилетиях XX века постмодерна. Сегодня очевидно, что локализовать постмодерн в границах трех последних десятилетий XX века не удастся. Имеется основание улавливать его уже в первых десятилетиях XX века. Хотя прецеденты постмодерна можно обнаружить и еще раньше. Так, касаясь вышедших еще в 1869 году «Песен Мальдорора», Г. Косиков говорит, что это произведение можно рассматривать мостиком от романтиков до постмодернистов [164, с. 53]. На эту тему высказывался один из теоретиков постмодерна У Эко. Уже он фиксировал распространение этого настроения в начале XX века, утверждая, что это не фиксированное хронологическое

явление, а некое духовное состояние [427, с. 460]. В соответствии с У. Эко, постмодерн – реакция на императив авангарда, модернизма, а точнее, модерна. Но эта реакция появилась довольно рано, по сути, одновременно с модерном.

Пытаясь применительно к Серебряному веку обнаружить переходность на эстетическом уровне, мы обращаем внимание на то, как трудно подчас отделить постмодерн от модерна. Поскольку постмодерн можно представить как финальную стадию самого модерна, то признаки постмодерна имеются уже в некоторых явлениях самого модерна, хотя в свое время они под этим углом зрения и не прочитывались. Эту тонкость улавливает, например, проницательный интерпретатор творчества В. Кандинского В. Турчин. Так, имея в виду свойственную В. Кандинскому свободу в новом оперировании формами и смыслами, В. Турчин пишет: «Причем некоторые (формы и смыслы – Н. Х.) по характеру своему приближались к своеобразному постмодернизму внутри модернизма. Это убеждает нас в том, что постмодернизм как некая рефлексия по поводу модернизма возникал не «после» модернизма, а параллельно ему» [330, с. 130].

Некоторые признаки постмодерна в еще большей степени можно обнаружить еще в непосредственном истоке символизма, а именно, в романтизме. Ведь романтизм – это первая, но и мощная реакция на модерн в ее ранних формах. Если некоторые элементы постмодерна мы улавливаем на рубеже XIX–XX веков и, в частности, в символизме, то это ока-

зывается возможным только потому, что символизм возродил поэтику романтизма и, в частности, один из основополагающих признаков романтизма – иронию, о которой применительно к своему времени высказывался А. Блок и которая будет краеугольным камнем постмодерна. Ведь это А. Блок диагностировал, что самые чуткие дети его, блоковского века, поражены болезнью, и эта искажающая «лики наших икон» болезнь – ирония» [52, т. 5, с. 345]. Правда, романтическая традиция А. Блока не исчерпывается написанным поэтом об иронии. С. Маковский, касаясь его поэзии, не случайно говорит о «мессианском славянофильстве» [190, с. 259]. Но ведь славянофильство – русский вариант романтизма.

В границах модерна, с рубежа XVIII века формировалась и специфическая культура, для которой была характерна установка на рациональность, научность, утилитарность, секуляризацию и т. д. Во многом эта тенденция к концу XIX века будет обозначена как позитивизм. Это обстоятельство определит и ориентации «шестидесятников» XIX века. Эта берущая свое начало еще в Ренессансе культура трансформировалась в универсальную. Такая трансформация произошла благодаря тому, что интерес к этническому, национальному, религиозному и, в общем, культурному началу в ней был утрачен. Именно поэтому в ней оказался значимым перевес идеологии над культурой, что в тоталитарных режимах XX века обернулось разрушительным началом, в особенно-

сти, для культуры и что в полной мере проявилось в истории России XX века.

Но с рубежа XVIII–XIX веков уже возникает сопротивление этой рационалистической культуре со стороны традиции сентиментализма и романтизма, реабилитирующей национальную, религиозную и мистическую стихию. Если модерн решительно обозначил исходную точку новой истории, связывая ее с начавшимся веком Просвещения и в свете новых ценностей определил последующее развитие истории в соответствии с принципом прогресса, то романтизм, от которого следует вести историю тех форм, что проявились в символизме, был склонен к упразднению этих обозначенных модерном временных вех, решительно раздвигая пространство истории вплоть до Средневековья.

Перечеркивая отречение от истории модерна, романтизм объявлял себя продолжением культуры Средних веков. Эта установка к рубежу XIX–XX веков имеет прямое отношение. Наряду с футуристическим мироощущением, что получит в разных направлениях художественного авангарда XX века столь яркое выражение, искусство рубежа XIX–XX веков начинает с демонстрации поворота к пассаизму, с прорыва к продолжающим транслировать свои ценности в современность разным эпохам прошлой истории.

Так, одно из признаний А. Белого помогает понять позитивный и культуротворный пассаизм символистов. Когда он пишет, что младшее поколение разрушило казавшийся та-

ким стабильным быт отцов, он пользуется даже словом «пассеизм». «Волей к переоценке и убежденностью в правоте нашей критики были сильны мы в то время: и эта критика наша быта отцов начертала нам схемы иных форм быта; она же продиктовала интерес к тем образам прошлого, которые были заштампованы прохожею визой поколения семидесятников и восьмидесятников; они не учли Фета, Тютчева, Боратынского; мы их открывали в пику отцам; в нашем тогдашнем футуризме надо искать корней к нашим пассаистическим экскурсам и к всевозможным реставрациям» [23, с. 37]. Искусство этого периода не только подхватывает возникшие в эпоху романтизма идеи, но и развивает их до полной определенности. Об этом свидетельствует необычайная открытость искусства этого периода по отношению ко всем эпохам и культурам. Не случайно Д. Сарабьянов называет модерн как художественный стиль интернациональным или космополитическим стилем [282, с. 96].

Необычайная открытость культуры рубежа XIX–XX веков порождает исторические аналогии. Так, задолго до О. Шпенглера Ф. Ницше первым проводит параллель между концом XIX века и периодом надлома и распада римской империи. «Римлянин императорского периода, – пишет он, – зная, что к услугам его целый мир, перестал быть римлянином и среди нахлынувшего на него потока чуждых ему элементов утратил способность быть собой и выродился под влиянием космополитического карнавала религий, нравов и

искусств; эта же участь, очевидно, ждет и современного человека, который устраивает себе при помощи художников истории непрерывный праздник всемирной выставки» [232, т. 1, с. 186]. Позднее О. Шпенглер разработает эту идею Ф. Ницше в концепцию перехода истории к тому этапу, который будет известен как финальный этап или этап цивилизации. Этот этап Ф. Ницше назовет «александрийско-римской культурой» [232, т. 1, с. 208], что превратился в признак, который художники и мыслители рубежа XIX–XX веков находят, в том числе, и в русской культуре и именно в современной им эпохе.

Так, пытаясь характеризовать ситуацию в русской культуре рубежа XIX–XX веков, В. Иванов сопоставляет ее с александрийским периодом в античной культуре, когда ценностей и сокровищ в истории накопилось так много, что «поколения поставили своею ближайшею задачей – их собирание, сохранение и, наконец, подражательное, повторное воспроизведение в изысканной и утонченной миниатюре; когда люди узнали, что такое ученое книгохранилище в полном значении этого слова и что такое музей; когда то, что мы зовем общим образованием, окрасилось оттенком исторической перспективности (которую так возлюбил XIX век под именем «исторического смысла», *historischer Sinn*)...» [140, с. 68]. У В. Иванова речь идет об экстравертивной ориентации культуры, о ее способности активно заимствовать опыт других культур, что в искусстве этой эпохи проявилось весь-

ма заметно.

Так, пытаясь отыскать значимый признак символизма, А. Белый останавливается на крайней экстравертивности эпохи. «То действительно новое, что пленяет нас в символизме, — пишет он, — есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и Средневековье, — оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие. Говорят, что в важные часы жизни пред духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне перед нами пролетает вся жизнь человечества; заключаем отсюда, что для всего человечества пробил важный час его жизни. Мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма» [27, с. 26].

Может быть, точнее о переходности этого периода сказать невозможно. Ведь А. Белый здесь улавливает наиболее показательный принцип всякого бифуркационного взрыва, когда на определенном этапе культурная модель, не утрачивая своей обычной формы, впускает в себя самые разнородные и в разное время ей присущие, подчас даже вытесненные в бессознательное комплексы. На рубеже XIX–XX веков и в самом деле повторилась характерная для эпохи надлома Древнего Рима ситуация, когда в некогда завершенную и целостную культуру римлян хлынули элементы самых разных куль-



тур, в том числе, восточных.

Если иметь в виду живопись Серебряного века, то превосходным примером здесь может служить так называемый ретроспективизм художников, объединившихся вокруг журнала «Мир искусства» и оказавшихся в оппозиции к передвижникам. Наиболее ярким среди этой группы художников был А. Бенуа. Но в эту группу входили также К. Сомов, Е. Лансере, М. Добужинский, а также Л. Бакст, Н. Рерих, И. Билибин, С. Судейкин, Н. Сапунов. С. Маковский утверждал, что всем этим художникам свойственна зачарованность красотой ушедших времен. Они увлеклись русской сказкой, фривольностями и пышностями века Людовиков, империи и 30-х годов, забытыми памятниками, историей искусства, близкой и далекой историей, «нашей византийской и варяжской историей, зачатой в легендарном Киеве, в Царьграде Палеологов, в Новгороде Великом, союзнике Ганзы, в кочевьях татарских и в стриженных боскетах Людовика XIV...» [191, с. 70].

Пытаясь дать характеристику русского примитивизма в формах поэзии, живописи и даже музыки (в этом смысле весьма показательна «Весна священная» И. Стравинского), В. Марков констатирует увлечение славянской мифологией, народным искусством, древнерусской иконописью. В этих кругах возникает интерес к первобытному искусству. Представители примитивизма в русском искусстве (например, Д. Бурлюк, Н. Гончарова, М. Ларионов) демонстрируют инте-

рес к древней скифской скульптуре, каменным бабам южнорусских степей, к полинезийскому искусству и искусству мексиканских индейцев [199, с. 36]. В также примыкающей к примитивизму поэзии В. Хлебникова имел место воображаемый славянский «каменный век».

В такой ситуации предсказать, какое же, в конце концов, направление в своей дальнейшей истории выберет русское искусство невозможно. Но такой ситуация рубежа XIX–XX веков и была. Поэтому этот период по-прежнему влечет к себе, ибо в нем скрывается объяснение того, почему последующая история искусства не только разрывает с предшествующей эпохой, но и подхватывает в ней то, что, казалось бы, оказывалось прочно забытым, например, тот самый геометрический стиль в живописи, который, казалось бы, был присущ лишь самым древним эпохам.

Как уже отмечалось, в последнее время рядом исследователей доказано, что локализовать постмодерн в границах последних десятилетий XX века, как принято в искусствознании, не удастся. Его проявления можно обнаружить уже в тех формах искусства, которые обычно называют модернизмом, т. е. в имевших место в начале XX века формах искусства. Так, современные исследователи постмодерна к предтечам этого обычно связываемого с последними десятилетиями XX века направления относят, например, В. Розанова как весьма представительной для Серебряного века фигуры. Так, В. Бычков пишет: «Розанов занимал специфиче-

скую позицию, намного опередив в методологическом плане свое время, был религиозным «эстетом» (не терпевшим современного ему эстетства и декаданса) предпостмодернистского толка, что и воздвигало нередко стену непонимания между ним и его современниками. Сверхсерьезная «веселая игра» ценностями культуры и их переоценка, провозглашенные его современником Ницше, иронизм по отношению к устоявшимся нормам, правилам и закономерностям, дискуссия между многими его «Я», его внутренними голосами, как бы постоянная игровая полемика между ними – его стихия.» [434, с. 135].

Рядом с В. Розановым как ранним представителем постмодерна с таким же основанием можно поставить Вяч. Иванова, о поэзии которого Н. Бердяев писал, что в ней можно обнаружить пласты целых культурных эпох и наслоений. В его творчестве, несомненно, получил выражение комплекс пессимизма. Философ отмечает, что Вяч. Иванов мог бы существовать во всех исторических эпохах. Будучи «типичным александрийцем», Вяч. Иванов все воспринимает в отражениях разных культур. «Все играет в нем, – пишет Н. Бердяев о Вяч. Иванове, – и он играет всем» [40, с. 398]. Эта столь значимая в культурном наследии Серебряного века стихия игры будет многое определять и в постмодерне.

Но начавшаяся переоценка модерна, пожалуй, все же начинается с философии Ф. Ницше, имя которого для деятелей Серебряного века слишком многое значило. Так, в сво-

их мемуарах А. Бенуа пишет: «Идеи Ницше приобрели тогда прямо злободневный характер (вроде того, как впоследствии приобрели такой же характер идеи Фрейда). Их разбирали на все лады, и из-за них споры часто приобретали ожесточенный характер: особенно если часть споривших исповедовала своего рода «ницшеанскую религию» и могла (подобно супругам Мережковским) с полным правом считаться правверными ницшеанцами» [32, кн. 4–5, с. 49].

Известная идея Ф. Ницше о реабилитации мифа, без чего не существует искусства всего XX века, тем более, искусства самого начала этого столетия, в котором миф был просто абсолютизирован, оказалась весьма двусмысленной. В самом деле, уже Ф. Ницше, оказавший огромное влияние на деятелей Серебряного века и впустивший вместе с мифом в искусство архаику, намного опередив тем самым духовные процессы XX века, – является ли он последователем Канта и Гегеля, которых Ю. Хабермас представляет выразителями духа модерна, а, следовательно, мыслящего в соответствии с этой парадигмой, или же его раннее сочинение о происхождении трагедии из духа музыки, продолжившее идею романтиков и Шеллинга о реабилитации мифа, уже не вписывается в установки модерна и предвосхищает его могильщика, т. е. постмодерн? Как утверждает Ю. Хабермас, «сознание эпохи модерна запрещает всякие мысли о регрессии, о непосредственном возвращении к мифическим первоисточкам» [349, с. 96].

Но, как выясняется, для Ф. Ницше этого запрета не существует, как его вообще не существует для культуры Серебряного века. Следовательно, вопрос остается открытым: способствует ли Ф. Ницше, вводя в модерн архаические комплексы, продлению срока модерна или же он своими новыми открытиями античной архаики уже вызывает к жизни оппозицию модерну? Этот вопрос весьма значим, ведь именно с Ф. Ницше начинается эпоха переоценки всех ценностей, что искусством Серебряного века будет подхвачено. Как очевидно, резонанс идей Ф. Ницше в среде русской интеллигенции начала XX века был весьма ощутим. Это можно утверждать применительно не только к Н. Бердяеву, В. Соловьеву или Д. Мережковскому, но, например, и по отношению к равнодушному к идеям, высказанным ницшевским Заратустрой М. Горькому [159, с. 162].

Таким образом, вопрос о переходности можно ставить уже не только в плоскости политических структур, имея в виду надлом и распад империи, и не только на уровне трансформации эстетических представлений (постепенное движение уже в начале XX века в направлении постмодерна). Главное в такой постановке вопроса заключается в переходности на уровне культуры, что, собственно, в данном издании и предстоит показать.

## **1.4. Переходность на уровне культуры как основополагающая причина развертывающихся на рубеже XIX– XX веков художественных процессов**

Достаточно отдавать отчет о необходимости понимания применительно к этой эпохе переходности в двойном смысле, т. е. на уровне политики и эстетики. Уже это обстоятельство позволяет уяснить корни того хаоса или смуты, что сопровождает разные попытки эту эпоху понять и осмыслить. В соответствии с концепцией А. Тойнби, на рубеже XIX–XX веков Россия входит в специфический период своей истории, который следовало бы назвать «надломом», не важно, идет ли речь о России как империи или о ней как об особой цивилизации [388]. Эпохи надлома в истории драматичны хотя бы уже потому, что порождают распад коллективной идентичности. Именно в такие эпохи единственным способом поддержать такую идентичность может быть не столько империя, сколько культура. Именно в переходные эпохи, когда рушатся многие устои социальной и государственной жизни, обращение к культуре означает активность высшего или спасительного инстинкта как инстинкта культуры [96, с. 136].

Применительно к интересующему нас периоду можно

утверждать, что именно это обстоятельство на первый план выводит проблематику культуры как средства, способствующего выживанию больших человеческих коллективов, особенно в ситуации кризисов и переходных ситуаций. Это обстоятельство делает проблематику культуры первостепенной. О ней начинают спорить и философствовать. Это имело место на рубеже XIX–XX веков. Это повторяется спустя столетие уже в наши дни. Данное обстоятельство эти эпохи сближает. Изучая наследие Серебряного века, мы получаем знание о нас сегодняшних.

Но дело не только в этом сближении, но и в том, что переходность на уровне культуры до сих пор до конца так и не осмыслена. Дело тут не только в наших способностях ее осмыслить, но в особенности в том, что переходность подобного рода в истории разворачивается весьма редко. Привычные объяснения таких переходов, связанных с политическими факторами, в данном случае оказываются несостоятельными. Имеются основания полагать, что современные процессы глобализации нас снова приближают к той ситуации, которую мы знаем как переход к «осевому» времени. А, следовательно, аналогии тому, что разворачивается в XX веке, можно искать лишь в том периоде, когда совершался переход от доистории к истории, которая, собственно, и началась с осевого времени.

Но, конечно, новое осевое время, если мы, действительно, к нему приближаемся, означает и новые ценности, а со-

всем не те, которые связаны с возникновением нравственных, духовных и религиозных систем, как это имело место с наступлением новой эры. Развертывание переходности в этом смысле происходит в почти неуловимых нашим сознанием больших длительностях, поскольку наши способности осмысления этих процессов ограничены в силу того, что мы привыкли считать время краткими длительностями. К этому нас приучают во многом средства массовой коммуникации. Поскольку осмысление процессов переходности на уровне культуры пока далеко от разрешения, ключа к пониманию окончательной формы новой культуры мы не имеем.

Может быть, по окончании этого процесса человечество вообще может оказаться вне культуры в том ее виде, какой она существовала до этого времени, как это, например, прогнозировал стихийный феноменолог К. Малевич, который, судя по всему, не был знаком с идеями Э. Гуссерля, но на практике и в своей теории самостоятельно открывал весьма близкие к идеям выдающегося философа XX века вещи. Прогнозировал же К. Малевич ни много, ни мало переход от культур, возникающих и развивающихся на основе предметности и вербальности, к культурам, впервые возникающим на основе супрематизма или беспредметности, исключаяющих всякую вербализацию визуальных интуиций, мыслимых вообще как космические стихии. И такая логика, несомненно, увлекает нас в те эпохи, которые осмысляли себя с помощью идей Платона и Плотина.



Возможно, К. Малевич не был знаком не только с Э. Гуссерлем, но и с Платоном. Но ведь очевидно, что в озарениях художника можно уловить мотивы и платонизма, и неоплатонизма, потому, что ведь что такое супрематизм К. Малевича, как не прорыв к идеям и эйдосам в понимании Платона. Привлекая к объяснению переходности эпохи идеи К. Малевича, мы, тем самым, невольно исходим из идеи, что его живописные эксперименты по отношению к духовному и художественному наследию Серебряного века являются репрезентативными. Следовательно, реабилитация во второй половине XX века во всем мире его наследия как раз и свидетельствует и об освобождении от продолжающегося длительное время политического ослепления целого народа, но еще и о том, что Серебряный век вовсе не закончился 1917 годом. Он продолжается и до сих пор, а многие интуитивно открытые в эту эпоху ценности продолжают будить нашу мысль и определять наши эстетические взгляды.

А о том, что К. Малевича невозможно оторвать от наследия Серебряного века, свидетельствует уже тот факт, что некоторые исследователи его творчество выводят из всех предшествующих художественных практик конца XIX – начала XX века, тем самым подчеркивая связь между самым радикальным в художественном авангарде этого времени направлением – супрематизмом и другими предшествующими ему художественными явлениями этого времени, например, с тем же символизмом. Хотя по поводу символизма и аван-

гарда мнения, исключаяющие такую связь, существовали. Тем не менее, эта связь, например, всегда констатировалась Н. Кульбиным. Уже в наши дни эта связь глубоко проанализирована Д. Сарабьяновым [284, с. 8]. Да и сам К. Малевич признавал, что, например, кубизм и футуризм являлись вехами на пути движения искусства к супрематизму. «Кубизм, футуризм сделали огромное дело в разрушении фундамента, – писал К. Малевич, – на котором веками покоился предметный общественно-религиозный вес, – вес предметный разрушился, и обломки его, сохраняя признаки предметного происхождения, стали в новой системе. Новая система создала новую форму весу. В 1913 году произошло разрушение последней системы веса введением Супрематизма как беспредметной системы» [194, с. 247].

Таким образом, данное высказывание позволяет утвердиться в том, что сам К. Малевич счет возникновения самого радикального явления в авангарде – супрематизма ведет от 1913 года, т. е. апогея расцвета русского искусства. Сегодня в искусствознании эта дата считается моментом рождения новой живописной системы, а именно супрематизма. Видимо, и знаменитый «Черный квадрат» К. Малевича, впервые выставленный на выставке 1915 года, написан тоже раньше, чем был выставлен, может быть, в 1913 году [281, с. 225].

Для исследователя рубеж XIX–XX веков, кроме всего прочего, интересен открытием и попытками впервые осмыслить и особенности русской культуры, и вообще проблема-

тику культуры. У того же К. Малевича понятие «культура» можно встретить буквально на каждой странице. Вызывая к жизни утопию авангарда, К. Малевич даже ставит вопрос о том, что такое культура, в частности, какой она была до «порога», перехода к фазе беспредметности и какой она будет после того, как переходность будет преодолена. Четкого ответа на этот вопрос художник дать не может, ибо признает, что эта сфера пока остается неисследованной: «От культуры человек ждет тех совершенств, во имя их идей и ждет человек-культура еще неисследованное «во имя» [194, с. 147].

Нам любопытно зафиксировать, как искусство стало мыслить в категориях больших длительностей, чему достаточно примеров. Удивительно, но именно теоретики искусства, поэты и мыслители этой эпохи впервые обратили внимание на новый предмет исследования, т. е. культуру. В зависимость от него они поставили искусство. Но раз люди той эпохи вплотную подошли к этой проблеме, представляется логичным подхватить их прозрения и эту эпоху рассмотреть именно в этом специфическом ракурсе.

Однако актуальность культурологического подхода к этому периоду этими соображениями не исчерпывается. В том-то все и дело, что применительно к данной эпохе переходность следует понимать в еще одном – третьем смысле, и для нас он в данном исследовании может быть определяющим. В этом заключается новаторство предпринятого исследования. Именно этот третий смысл способен пролить свет на

многие эксперименты в искусстве этого времени, в том числе, и маргинальные, смысл которых мы до сих пор все еще до конца не постигли.

Дело в том, что понятие «надлома» можно применить, в том числе, и к культуре этого времени. В данном случае можно было бы предложить специфическое толкование переходности, связанное с падением интереса к утвержденной в границах раннего модерна линейной логике истории и возникновением интереса к циклической логике исторического развития [372]. В данном случае под переходом можно подразумевать переход от одного цикла к другому. Попробуем этой логикой воспользоваться при истолковании художественного опыта рубежа XIX–XX веков.

Однако справедливости ради следует отметить, что открытие альтернативной логики развертывания истории мы обязаны кумиру творцов Серебряного века – Ф. Ницше. У него подобная циклическая логика осмысливается как «вечное возвращение». Касаясь этого вопроса, К. Ясперс пишет: «Идея вечного возвращения у Ницше философски сколь существенна, столь и сомнительна, поскольку для него она была наиболее впечатляющей, тогда как после него никто другой, пожалуй, не был взволнован ею всерьез; для Ницше она составляет решающий момент его философствования, в то время как те, кто осваивал наследие Ницше, пытались большей частью обойтись без нее» [441, с. 477]. Такой принцип развертывания исторического времени предполагает и пер-

манентное, обращенное в будущее становление бытия, но и возможное возвращение в прошлое, регресс. То, что было в истории, неизбежно повторится и не один раз. Несомненно, выстроенная позднее О. Шпенглером морфология мировой истории также исходила из этой ницшевской идеи «вечно-го возвращения». Но, собственно, в этом же духе начинали мыслить уже романтики, реабилитирующие Средневековье.

Вернемся, однако, к методологическому приему В. Паперного. Таким образом, дело, следовательно, не только в том, что подлинные причины радикальных изменений в искусстве, когда непосредственно предшествующая эпоха художественного развития просто перечеркивается, и предпринимается все, чтобы она ушла в забвение, В. Паперный усматривает в культуре. Дело еще и в том, что в логике движения культуры исследователь обнаруживает циклический принцип и для выявления логики истории культуры этот принцип является оптимальным. Это означает, что в культурной модели время от времени совершается радикальная смена ценностных ориентаций. Ей подчиняется и искусство. Именно такая смена в эпоху Серебряного века как раз и разворачивается, что требует от исследователя специфической интерпретации. Такая смена вообще свидетельствует о существующей в логике функционирования русской культуры заданности или повторяемости. Не случайно имевший место на рубеже 20-30-х годов слом культуры В. Паперный сопоставляет с эпохой Петра I, когда разворачивались аналогичные по

своему размаху радикальные перемены.

## **1.5. Трудности воссоздания эпохи Серебряного века: от мемуаристики к критике. Восприятие деятелями Серебряного века своего времени**

Четкое представление о предмете исследования, а именно, о культуре на одном из этапов ее функционирования, т. е. в Серебряном веке предполагает и соответствующий отбор источников, на основании которых данное исследование предпринимается. Имеются в виду и те источники, которые до сих пор, в силу новизны методологии, а именно, культурологической методологии, считались незначимыми или второстепенными, и те источники, которые хотя и постоянно в искусствознании используются, но, тем не менее, осмысляются лишь в определенных аспектах. Наиболее значимым моментом здесь будет обретение свободы от длительного времени навязываемых при интерпретации и интересующего нас периода в истории и вообще истории искусства идеологических и политических установок. Речь идет даже не об идеологических и политических установках времен большевистской империи, а об установках модерна как жесткой системы, определявшей, в том числе, и идеологические установки большевизма.

Поскольку модерн включал интерпретации искусства в

историю событий, а не в историю структур (Бродель), то нам, озабоченным культурологической интерпретацией фактов искусства, необходимо эти факты осмыслить под углом зрения истории структур. В этом направлении представляются уместными две исследовательские процедуры. Одна из этих процедур связана с вживанием в социальную психологию исторического момента, т. е. рубежа XIX–XX веков и понять, как сами художники и мыслители воспринимали свое время и существующее искусство. Усматривали ли они в этом времени эпоху упадка или эпоху подъема?

Так, например, С. Булгаков, имея намерение представить эту эпоху эпохой упадка, сближает ее с периодом «заката» Римской империи. «Леденящий пессимизм и какой-то страх жизни, смешанный со страхом смерти, заползают в душу, — пишет он, — маловерные легко становятся суеверными, чувство тайны, живущее в душе, разрешается в искании таинственного, потребность в религии ищет выразиться в беспредметной религиозности, утоляться хотя бы музыкой религиозного чувства, создается мистицизм в религии, демонизм без веры в Бога» [65, с. 259]. Как утверждает философ, муки современной души яснее всего получают отражение в искусстве.

Однако некоторые художники и мыслители свою эпоху ощущают как эпоху подъема и, соответственно, расцвета искусства, даже его «ренессанса». Так ее воспринимал, например, Н. Бердяев, используя понятие «ренессанса». В вышед-



шей в 1940 году своей книге «Самопознание. Опыт философской автобиографии» философ применительно к этой эпохе говорит о «русском культурном ренессансе начала XX века». Расшифровывая это понятие, философ писал: «Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвет поэзии и обострение эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преображение жизни» [41, с. 124].

В этом плане из всех исторических источников заслуживают внимания дневники, воспоминания, записные книжки, переписка и мемуары деятелей Серебряного века. Поскольку предметом нашего внимания является культура на одном из этапов ее становления в истории, то такого рода документы вполне соответствуют статусу исторических источников. Тем более, что эта эпоха, действительно, богато представлена источниками такого рода. Достаточно здесь назвать хотя бы мемуары А. Белого, З. Гиппиус, А. Бенуа, Б. Лившица, С. Маковского, В. Ходасевича, Ю. Анненкова, М. Добужинского, Ф. Степуна, И. Одоевцевой, Н. Берберовой и других. К источникам этого рода можно отнести, например, также сочинения В. Розанова, написанные, по выражению Г. Флоровского, в форме дневника [345, с. 459].

Многие из названных эпистолярных источников давно

опубликованы. В этом смысле весьма показательна публикация сборников «Серебряный век. Мемуары» и «Воспоминания о Серебряном веке». Кстати, в последнем издании уже констатируется беспрецедентная ситуация с мемуарной литературой. Публикаторы обозначают ее как «мемуарную лавину». Многие мемуары написаны в эмиграции. Ведь, как сказано в предисловии к сборнику «Серебряный век. Мемуары», Серебряный век эмигрировал в разные страны и города: Берлин, Константинополь, Прагу, Софию, Белград, Рим, Харбин, Париж и т. д. [289; 84, с. 7]. «Мемуарной лавине» мы во многом обязаны эмиграции. Это имеет объяснение. Художники, утратившие связь с национальной почвой, не могли с таким же подъемом продолжать развивать творческий дух русского Серебряного века. Но в своих мемуарах они могли его воспроизвести и увековечить.

Однако оценки процессов художественной жизни можно реконструировать, исходя не только из эпистолярных источников, но и из критики и публицистики того времени. В этот период и та и другая проявляет беспрецедентную активность. Этой активности способствует увеличение числа новых газет и журналов, в том числе, специальных, освещающих художественную жизнь. Плюрализм позиций в среде издателей соотносится с необычайным плюрализмом критики и публицистики. Вот как, например, состояние литературной жизни в 1907 году оценивал А. Блок. Его оценка интересна тем, что по ней можно ощутить место критики в ли-

тературе. А оно в этот период оказывалось, действительно, беспрецедентным. «Я очень осведомлен в современной литературе и сделал выводы очень решительные: – пишет поэт – за этот год, в конечном итоге: 1) переводная литература преобладает над оригинальной; 2) критика и комментаторство – над творчеством» [52, т. 8, с. 219]. Из этого наблюдения становится ясно, почему эта ситуация в русской литературе часто называется «новым александризмом».

При фиксации активности критики нельзя забывать и о том, что в художественной жизни этого времени разворачивается необычайная и, может быть, даже беспрецедентная активность публики. Чтобы это зафиксировать, обратимся к летописцу изменений в читающей публике этого времени – Н. Рубакину. «Да, читатель нарастает, – пишет он. – Это нарастание, в сущности, есть необходимый вывод из истории последних 30 лет. Необходимое следствие незабвенного периода реформ императора Александра II, внесших в русскую жизнь столько свежего и нового, оживляющего, необходимый вывод из эмансипации крестьян, увеличение числа школ, успехов грамотности и т. д.» [275, с. 141].

В своей оценке ситуации А. Блок фиксирует и еще одну существенную особенность этой эпохи, а именно, дробность художественных группировок, часто оказывающихся в конфликтных отношениях. Каждая такая группировка претендует на собственное издание и популяризацию с его помощью близких и созвучных ей идей. Так, высказав свое суж-

дение о критике, А. Блок пишет далее: «Забавно смотреть на крошечную кучку русской интеллигенции, которая в течение десятка лет сменила кучу миросозерцаний и разделилась на 50 враждебных лагерей, и на многомиллионный народ, который с XV века несет одну и ту же однообразную и упорную думу о Боге (в сектантстве)» [52, т. 8, с. 219].

Чтобы иметь полное представление об искусстве и в целом о художественной жизни этой эпохи, необходимо реконструировать процессы художественной критики этой эпохи. Но этого-то как раз до сих пор и не было сделано. В этом разбросе мнений по поводу создавшейся в искусстве ситуации выделяется мнение, в соответствии с которым искусство этого периода находится в упадке. Для такого мнения, разумеется, также имелись основания. Но справедлива ли такая оценка? В данном случае нельзя не задаться вопросом, какие же факторы способствуют подъему или упадку искусства?

Еще со времен Ж.-Ж. Руссо и Ф. Шиллера известна бросающаяся в глаза в эпохи разложения государственных организмов закономерность, а именно, расцвет искусства. Руссо одним из первых констатировал, что искусство не расцветает в благополучные и стабильные эпохи и что его подъему сопутствует разложение нравов и вообще государств. Ж.-Ж. Руссо напомнил: как только в Египте родились философия и изящные искусства, он был завоеван греками, римлянами, а рабами и т. д. По мнению Ж.-Ж. Руссо, та же судьба постигла, например, Грецию. Но этого не избежал и Рим, с которым

Россию этого времени постоянно сравнивали. «Наконец, — пишет он, — эта столица мира, поработившая столько народов, сама впадает в порабощение и погибает накануне дня, когда один из ее граждан был признан законодателем изящного вкуса» [278, т. 1, с. 48]. Позже близкую к этому суждению Руссо мысль высказывал Ф. Ницше, утверждая, что «культура обязана высшими своими плодами политически ослабленным эпохам» [441, с. 363].

Но именно такой и была ситуация «цветущей сложности» культуры Серебряного века — ситуация разложения империи. В среде художественной интеллигенции были сторонники той точки зрения, в соответствии с которой на рубеже XIX–XX веков Россия переживает необычайный духовный подъем, и его можно сблизить с тем, что в XV и XVI веках переживал Запад, а именно с Ренессансом. Тем более, что, как писал Н. Бердяев, в России в названные столетия Ренессанса не случилось. Исключением следует считать период в русской истории, названный «золотым» веком, т. е. пушкинский период. «Мы не знали радости своего Возрождения. Такова наша горькая судьба. В начале XIX века, в эпоху Александра I, быть может, в самую культурную во всей нашей истории, — пишет Н. Бердяев, — на мгновение блеснуло что-то похожее на Возрождение, была явлена опьяняющая радость избыточного творчества в русской поэзии. Таково светозарное преизбыточное творчество Пушкина. Но быстро угасла эта радость творческого избытка, в самом Пушкине она бы-

ла отравлена. Великая русская литература XIX века не была продолжением творческого пути Пушкина, – она вся в муках и страдании, в боли о мировом спасении, в ней точно совершается искупление какой-то вины» [46, с. 20]. Восприятие процессов начала XX века как Ренессанса остается реальным вплоть до нашего времени.

Мы сегодня и в самом деле, преодолевая существовавшие длительное время неадекватные оценки этого периода, возвращаемся к суждениям и оценкам, высказанным на рубеже XIX–XX веков. Так, П. Гайденок утверждает, что в культуре Серебряного века многое напоминает происходящее в европейском XV и XVI веках [87, с. 325]. Идея имевшего место в России на рубеже XIX–XX веков Ренессанса, сменяющего Ренессанс итальянский и затем германский, в то время была близка многим. Эту идею разделял М. Бахтин, а до него его учитель Ф. Зелинский, у которого была концепция трех Ренессансов – итальянского, германского и славянского [435, с. 156].

На эту тему высказывался Д. Мережковский. У него концепция этой переходной эпохи была весьма любопытной. Он доказывал, что, возникшая в эпоху Ренессанса на Западе традиция приблизилась к своему финалу. Культура, обязанная этой традиции, омертвела, а «всемирно-историческая работа», начавшаяся с Возрождения и Реформации, работа исключительно научной, критической, разлагающей мысли, если не завершилась, то уже завершается, что эта «дорога

вся до конца пройдена, так что дальше идти некуда» [206, с. 135]. Смысл исследования Д. Мережковского, посвященного творчеству Л. Толстого и Ф. Достоевского, в котором он данную мысль высказывает, заключается в том, чтобы показать, что на рубеже XIX–XX веков разворачивается новый, уже в границах славянского мира Ренессанс. По мысли Д. Мережковского, западный Ренессанс не удался. Не удался он потому, что в своем развитии христианство опиралось лишь на стихию Духа, предав забвению то, что было присуще язычеству, а именно Плоть.

Вот это отторжение языческих ценностей постепенно, с эпохи Ренессанса привело возникшую и развивающуюся культуру к краху. Но с рубежа XIX–XX веков наступает новая эпоха. Пришла пора реабилитировать существовавшую в язычестве витальную стихию, возродить Плоть и на этой основе создать новый культурный синтез – Духа и Плоти, язычества и христианства. В несходстве Л. Толстого и Ф. Достоевского Д. Мережковский улавливал движение к будущей культуре, в которой будет возрождено язычество, ассоциирующееся у Д. Мережковского, как, впрочем, и у Ф. Ницше, у которого он эту идею заимствовал, с образом Диониса. И у Л. Толстого, и у Ф. Достоевского Д. Мережковский фиксирует не просто движение к новой культуре и новому человеку, но и будущее возрождение через религиозное возрождение.

Параллели подобного рода проводили также Н. Бердяев и В. Брюсов. Так, проводя аналогичную параллель, Н. Бердяев

обращал внимание, однако, не только на сходство, но и на некоторое несходство двух эпох. «Если эпоха Возрождения была возвратом к правде язычества, возвратом к жизни земной, – писал он – то наша эпоха есть начало возрождения религиозного смысла жизни, соединения правды язычества с правдой христианства, начало новой эры, связанной с диалектическим переворотом в мистической основе мира» [38, с. 38].

Что касается В. Брюсова, то, разделяя мысль о славянском Ренессансе, он констатирует пока лишь его начальную стадию. Доказывая мысль, согласно которой искусство расцветает в ситуации крупных социальных переворотов, как в Афинах после греко-персидских войн, В. Брюсов пишет: «По аналогии мы вправе ожидать, что и в нашей литературе предстоит эпоха нового Возрождения. В то же время прошлое литературы показывает нам также, что такие Возрождения всегда совершаются медленно, в течение ряда лет, большей частью – целого десятилетия. Поэтому мы не вправе требовать, чтобы наша литература теперь же, когда еще не умолкли ни гулы войны, ни вихри революции, сразу представала нам обновленной и перерожденной. Мы должны искать одного – примет начинающегося Возрождения» [62, т. 6, с. 475].

Таким образом, как мы убеждаемся, определенное единодушие по поводу того, что из себя представляет искусство, да, собственно, и культура этого времени, все же можно кон-



статировать. И это в ситуации, когда, как пишет А. Блок, интеллигенция разделилась на десятки враждебных лагерей и группировок. Это не может не удивлять. Но не может не удивлять и то, что с такой оценкой этого периода в искусстве мы, люди начала XXI века, тоже согласны.

## **1.6. Логика художественного процесса на рубеже XIX–XX веков: от повторяющейся функциональной фазы к фазе эстетического гедонизма**

Тем не менее, ни эпистолярные источники, ни критические эссе, в которых современники давали своей эпохе оценки, иногда лестные, не могут исчерпать всех возможных источников. Чтобы найти место интересующей нас эпохе художественной жизни в истории, необходимо исходить из каких-то методологических критериев. Когда-то М. Эпштейн пытался логику развития русской литературы систематизировать, усматривая в каждом столетии четыре фазы (функциональную, моральную, религиозную и эстетическую) [432, с. 157]. Искусство рубежа XIX–XX веков менее всего соответствует начавшим активизироваться в эпоху «шестидесятников» XIX века функциональным установкам, которые такую значимость приобретут с 20-х годов.

Искусство рубежа XIX–XX веков – это искусство специфического периода, которое можно было бы назвать искусством эпохи «оттепели», понимая под ней разложение в российской истории империи, аналогичное тому, что произой-

дет спустя столетие, в хрущевскую эпоху, когда имеет место уже разложение большевистской империи. Констатируемое нами исключение В. Паперным первой в истории русской культуры оттепели из поля внимания не позволило ему сделать еще более интересные наблюдения, чем сделанные им в его книге. Кстати, именно так, т. е. как оттепель современниками А. Блока и М. Врубеля воспринималась эпоха Серебряного века, что, собственно, и позволяет уточнить применяемую В. Паперным к искусству XX века схему, включая искусство Серебряного века в то, что исследователь называет культурой Один.

Так, в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» Д. Мережковский констатировал: «Мы живем в странное время, похожее на оттепель» [211, с. 137]. Такое же восприятие времени было характерно и для З. Гиппиус. Описывая связанные с поражением в Японии манифестациями на улицах Петербурга, забастовками, она замечает: интеллигенция переживает «весну» [95, кн. 2, с. 247].

Атмосферу этой оттепели более подробно описал в своей книге «Когда начальство ушло» В. Розанов. Само название книги уже вскрывает смысл периода, называемого оттепелью. На первых страницах этой книги В. Розанов по-своему расшифровывает смысл оттепели в российской истории. «Для меня несомненно, — пишет он — что исчезновение «начальства», таяние его как снега под солнцем... вернее — пе-

ред весной... начинается и всегда начнется по мере возрождения в человеке благородства, чистоты и невинности. Это — тот огонь, в котором плавятся все оковы» [270, с. 8]. Но раз начальство уходит, то в соответствии с логикой В. Паперного в обществе начинается растекание людей в пространстве и упраздняется социальная иерархия. Это обстоятельство начинает определять направленность художественного процесса.

Смысл оттепели в эту эпоху, как и вообще всякой оттепели, не важно, имеется ли в виду александровская эпоха (рубеж XVIII—XIX веков) или поздняя эпоха хрущевская, заключается в понижении роли государства, а значит, и бюрократии и в активизации общественной стихии. Но именно это и происходило в интересующую нас эпоху, когда «начальство ушло». Может быть, неприятие государственности по-настоящему прозвучало лишь в произведениях и публицистике Л. Толстого.

Когда М. Эпштейн говорит об оттепели 60-х годов XX века, он говорит, что она началась с возрождением сентиментализма, а значит, романтизма, ведь сентиментализм явился предвосхищением романтизма. Это справедливо, ведь романтики разбудили в России славянофилов. Но, собственно, славянофилы и есть романтики. Совершенно не случайно в эпоху «шестидесятников» XX века тоже возродились и начали распространяться славянофильские настроения. А. Янов, например, рассматривал А. Солженицына именно в

этом контексте [439, с. 153]. Но вспышка славянофильства сопровождала и оттепель на рубеже XIX–XX веков [307, с. 136].

Уже это свидетельствовало о втором пришествии романтизма. Ведь что такое символизм, во многом определивший искусство Серебряного века, как не новый романтизм, как не продолжение традиции романтизма, возвращение к ней? Активизация романтизма разворачивается каждый раз, как только начинает ощущаться кризис модерна, тот самый кризис, реальность которого уже в последних десятилетиях XX века ощущал Ф. Ницше, прогнозируя возможное последующее развитие культуры и рождение нового человека.

Искусство этой эпохи оказывается ближе к тому, что М. Эпштейн называет четвертой, т. е. последней фазой, когда функциональную фазу успела сменить моральная, а затем и религиозная фаза, о которой свидетельствовала столь важная для понимания Серебряного века концепция «нового религиозного сознания». Г. Флоровский проницательно отмечает, что на рубеже XIX–XX веков возникает новая для русской культуры тенденция, связанная с повышением роли искусства, с «преодолением этики эстетикой» [345, с. 454]. Но эстетическая доминанта в искусстве возрождает столь распространенный в эпоху эллинизма эпикуреизм с сопровождающим его гедонизмом. Так, в основу характеристики стиля модерн Д. Сарабьянов выдвигает именно эстетизм, культ красоты. «Нам представляется, – пишет он, – что именно эс-

тетизм становится возбудителем нового стиля, и в нем следует искать основную причину художественных побуждений рубежа столетий. Красота превратилась во всеобщую, глобальную категорию, в предмет обожествления. Культ красоты становился новой религией» [282, с. 62]. Для понимания актуальности этой столь распространенной в эпоху Серебряного века гедонистической тенденции, весьма показательна, например, опубликованная в журнале «Аполлон» за 1909 год статья А. Бенуа [31, с. 9]. Отталкиваясь от весьма распространенной в то время мысли о возрождении искусства, А. Бенуа вопрошает, будет ли это приближающееся Возрождение более радостным, чем то, которое произошло на Западе пять веков назад. Искусство какого рода должно это Возрождение выражать? Какому богу посвящать художественные гимны? Отвечая на этот вопрос, А. Бенуа пишет, что гимны в честь бога (а под богом следует, как можно считать, исходя из названия статьи, подразумевать Аполлона) должны исходить из идеи красоты, чтобы пронизать ею жизнь. Исходя из идеи красоты как первостепенной стихии, А. Бенуа ее противопоставляет пользе.

Таким образом, уже в который раз заново открывается та эстетическая сфера с ее гедонистической направленностью, которую некогда открыли Кант и Шиллер. Формула А. Бенуа такова: служить красоте и только ей. Однако другой высказанной в этой статье мыслью А. Бенуа является мысль о том, чтобы гимн красоте не был бы только «красивой лите-

ратурой», а был бы частью жизни, вернее, самой жизнью. Пожалуй, именно из этой идеи исходили многие течения, например, символизм, модерн и, в том числе, даже конструктивизм и производственное искусство 20-х годов и т. д. Пожалуй, это следует считать лейтмотивом всего Серебряного века.

Эту же гедонистическую идею по-своему развивает и С. Булгаков, утверждая, что в эту эпоху, когда угасает религия, возникает преувеличенное внимание к красоте. Эстетический интерес начинает превалировать над религиозным. «В силу такого исключительного значения искусства естественно ожидать, – пишет он, – что в неверующие эпохи люди особенно дорожат эстетикой, так жадно ищут они красоты, так ревностно отдаются служению ей» [65, с. 261]. По мнению С. Булгакова, в искусстве еще продолжает сохраняться сакральная аура, и, может быть, именно поэтому в ситуации угасания религии оно так влечет к себе. Однако такая ситуация идеальной С. Булгакову не кажется. В этой гипертрофии искусства и эстетики, по его мнению, проявляется ограниченность и бедность эпохи. Ведь веру эстетические эмоции не заменяют. «Кроме того, – пишет С. Булгаков, – эстетические восприятия пассивны: они не требуют подвига, напряжения воли, они даются даром, а то, что дается даром, способно развращать. В настоящее время часто уже провозглашается эстетика, и ее критерии выше этики, благодаря господству эстетизма получается впечатление, что наша эпоха,

как и вообще высококультурные эпохи, исключительно художественная, между тем как это объясняется ее односторонностью, разрушением остальных устоев человеческого духа и даже в чисто художественном отношении является вопросом, способна ли внутренне подгнивающая эпоха декаданса создать свое великое в искусстве или она преимущественно коллекционирует и регистрирует старое» [65, с. 262]. В данном случае философ улавливает в культуре Серебряного века то же александрийское начало.

Однако как бы к повышению роли эстетического и художественного начала не относиться, очевидно, что эра общественного служения для искусства, столь значимая для XIX века и вообще для эпох функционального отношения к искусству, осталась позади. Именно поэтому публика охладела к передвижникам. Ведь их популярность совпадала с тем временем, когда, как выражается С. Маковский, общество принципиально отрицало эстетику («В сущности, от выставок прежде славного товарищества сохранилась одна репутация. Собственную «физиономию» они давно утратили» [192, с. 13]).

Этот динамизм художественной жизни, когда одно течение в краткий период времени сменялось другим, нельзя не видеть. Известно, что без А. Чехова Серебряный век представить трудно. Но вот в журнале «Аполлон» за 1909 год В. Мейерхольд констатирует, что, оказывается, драматургия А. Чехова уже успела устареть. «И даже в горсточке самостоя-



тельных явлений современной сцены так много изъянов, — пишет он, — когда уже миновала пора русской жизни, создавшая Чехова, являются драматурги, пытающиеся писать приемами Чехова, не понимая, что чеховский тон неразрывно связан с общими переживаниями 80-90-х годов, что театр «настроения» для нас уже — прошлое и что созданиями этого театра мы можем любоваться лишь в исторической перспективе» [203, с. 72].

Таким образом, происходящее на рубеже веков воспринималось слишком радикальным переходом. Л. Шестов констатировал: «На наших глазах люди побросали старые истины и на их место поставили новые» [411, т. 1, с. 87]. Провозглашаемая религия красоты потеснила этику. Нравственное отступало перед эстетическим. Эта тема была поставлена в опубликованной в журнале «Аполлон» за 1914 год статье Г. Чулкова. Провозглашая свободу художника от каких бы то ни было нравственных обязательств, он пишет: «Он (художник — Н. Х.) давно уже завоевал себе «великую хартию вольности» и от морального плена он давно уже освободился, — пишет он. — Но есть ответственность иного порядка. Плотин учит, что надо самому сделаться боговидным, чтобы узреть богов и красоту. Апостол, обращаясь к людям посвященным, говорит еще определеннее: вы — боги. Это значит, что художник несет ответственность, но уже не в категориях нашей человеческой морали. Итак, искусство не служит никакой внешней цели — ни утилитарной, ни моральной, ни на-

учной, и тем не менее на художнике лежит ответственность перед самим собою, как перед становящимся богом» [406, с. 66].

Перенося смысл творчества в индивидуальный план, Г. Чулков, однако, художника от ответственности не освобождает. Но эта ответственность у современного художника ускользает, ибо он уже не ощущает себя членом какого-то коллективного организма, как это имело место в эпохи большого стиля, скажем, в древнеегипетской истории или истории архаической Греции. Но современный художник стоит на индивидуальной позиции и обществу ничем не обязан. В этом заключается его трагедия и трагедия творчества вообще. В качестве примера Г. Чулков приводит деятельность М. Врубеля, тяготеющего к не имеющим в начале XX века основания, но, однако же, весьма притягательным монументальным формам искусства.

Но в том-то и дело, что рубеж XIX–XX веков – не простой переход. Это грандиозная и, может быть, даже беспрецедентная мутация культуры, когда логика истории, что была характерной для предыдущих эпох, нарушается и те фазы, что в истории возникали последовательно, оказывались существующими одновременно. Вот почему применительно к этой эпохе можно говорить об активизации религиозного нерва искусства. Ведь если согласиться с тем, что эта эпоха представляет некий славянский ренессанс (а именно это и фиксировали Д. Мережковский, Н. Бердяев и В. Брюсов), то

слагаемым этого Ренессанса был и религиозный Ренессанс, что не кажется парадоксальным, поскольку некоторыми исследователями даже революция 1917 года сближается с такими значимыми событиями истории Запада, каким была Реформация [435, с. 589]. Известно, что Россия до этого времени двигалась к Реформации, но аналогичного ей исторического события, как это имело место на Западе, так и не произошло [126]. Впрочем, представители Серебряного века и сами, стремясь к сближению с церковью, усматривали в ее тогдашнем положении нечто подобное Реформации [209, с. 197].

Касаясь вопроса о возникающем контакте между интеллигенцией и церковью, Г. Флоровский проницательно констатирует неповторимость момента, а смысл этого момента он сводил к возвращению к вере с помощью искусства, что, видимо, следует считать наиболее очевидным признаком культуры этой эпохи. «Раньше у нас возвращались к вере через философию (в догматике) или через мораль (к Евангелизму), – писал он. – Путь через искусство был новым» [345, с. 456]. Таким путем шли Д. Мережковский, В. Соловьев, В. Иванов и Н. Бердяев. Интерес к религии можно фиксировать со стороны многих мыслителей и художников. Да и русская философия этого времени предстает именно религиозной философией [69].

Однако это обстоятельство, т. е. освобождение от давления функционального отношения к искусству не позволяет

исследователям избегать обобщений. В данном случае нужен еще один уровень анализа, связанный с философией истории, которая, как утверждал Н. Бердяев, является доминантой русской мысли. Философию истории он считал весьма актуальным направлением гуманитарной науки на рубеже XIX–XX веков. Для этого, как полагал Н. Бердяев, были основания. Ведь как направление мысли философия истории активизируется в переходные эпохи. Когда-то это направление мысли оказалось следствием распада античного мира, и его вызвал к жизни Августин. Но поскольку в начале XX века мир вступает в катастрофический период истории, то в соответствии с утверждением Н. Бердяева, это направление мысли по-прежнему становится актуальным [42, с. 5].

Когда Н. Бердяев углубляется в философию истории, он открывает искусственность той концепции исторического процесса, что возникла в эпоху раннего модерна и склоняется к высокой оценке идеи циклического разворачивания истории. В частности, он доказывает, что, преодолевая цикл своего развития, история регрессирует к средним векам. Обобщения подобного рода опять же диктуются предметом исследования. Если каждая культура в своем становлении проходит определенные фазы или зоны, то, исходя из этой специфической логики, необходимо понять, какой именно фазе функционирования культуры соответствует интересующий нас в данной работе период. Логика функционирования культуры в истории давно стала предметом внимания и в фи-

лософии истории, и в теории культуры (Н. Данилевский, О. Шпенглер, А. Тойнби, Л. Гумилев).

Попытаемся воспользоваться идеей, возникшей в России именно на рубеже XIX–XX веков, но окончательное оформление получившей ближе к середине XX века, представ в концепции циклического функционирования культуры. Эта теория позволит понять переходность эпохи, т. е. рубеж XIX–XX веков не только как закат старой российской империи и переход к социализму, оказавшемуся в реальности тоталитарным режимом и способствовавшим бессознательному возвращению к имперской структуре в ее сталинском варианте, но и как угасание в истории культуры целого исторического цикла, начавшегося в XV веке Ренессансом, о чем писал Н. Бердяев.

Подобная постановка вопроса характерна скорее для такого направления в науке, как философия истории. Философский аспект рассмотрения требуется и для понимания истории русской культуры, в том числе, и того исторического отрезка, который связан с рубежом XIX–XX веков. Выделяя все разновидности источников, необходимых для осмысления интересующего нас периода, нельзя также пройти мимо того обстоятельства, что культурологическая рефлексия, а именно, методология понимания исторического опыта как опыта культурного, рождается именно в интересующий нас период. Многие представители Серебряного века, в том числе, художники и поэты рассуждали и даже философствовали

о культуре. Эта необходимость была продиктована именно их временем – временем выхода из бессознательного культуры и легитимации тех временных ритмов, которые есть ритмы культуры, ритмы функционирования структур, а не событий.

## **1.7. Преемственность и ассимиляция ценностей других культур как основополагающие принципы изучения искусства в системе культуры. Искусство Серебряного века в этой перспективе**

Мы констатировали появившийся в последние десятилетия значимый массив публикаций о Серебряном веке. К сегодняшнему дню многие факты, свидетельствующие об этом времени, собраны и прокомментированы. Казалось бы, современным исследователям остается и впредь продолжать дополнять уже собранную об этой эпохе информацию, что, по всей видимости, продолжает представлять одну из задач современного искусствознания. В этом оно в последние десятилетия преуспело. Но следующая стоящая перед современным искусствознанием неотложная задача, видимо, будет заключаться в необходимости не столько собрать и описать остававшиеся неизвестными факты, сколько осмыслить собранный материал, его обобщить.

Историческая дистанция, составляющая почти столетие, уже позволяет ставить вопрос о включении собранных и прокомментированных фактов в существующую концепцию ис-

тории русского и мирового искусства с присущими ей преемственностью и разрывами. Сопоставление сложившейся с изучением искусства столетней давности ситуации с ситуацией кардинальной переоценки на рубеже XIX–XX веков искусства XVIII века уже вооружает исследователя более глубоким пониманием закономерностей движения истории искусства вообще.

Что касается искусства рубежа XIX–XX веков, то очевидно, что существует необходимость собранный в последнее десятилетие массив фактов рассмотреть с точки зрения и преемственности в истории отечественного искусства, и многочисленных контактов между разными культурами, которые в интересующий нас период оказались просто беспрецедентными, определяя направленность в развитии искусства этого времени. Включение искусства этого периода в историю мирового искусства неизбежно обязывает этот вопрос решать. Дает ли касающийся искусства этой эпохи собранный материал основание говорить о преемственности истории отечественного искусства или же он дает повод утверждать, что такая преемственность, имеющая место в предшествующие эпохи, в этот период нарушается?

Кажется, имеются основания утверждать, что рубеж XIX–XX веков позволяет больше говорить об отрицании преемственности как следствии некоего бифуркационного взрыва, нарушающего привычную логику истории искусства и впускающего в разворачивающиеся процессы много непредсказу-



емого и воспринимающегося случайным, даже чуждым. Д. Сарабьянов писал, что «идея разрыва, как вечное проклятие, тяготеет над русским искусством» [283, с. 65]. Однако что касается рубежа веков, то такой разрыв в преемственности в это время оказывается исключительным, даже беспрецедентным. Ведь не случайно многих настаивающих на таком разрыве художников называли декадентами. Но под тем, что называли декадансом, развертывались процессы, осознать которые оказалось непростым делом.

Конечно, такое нарушение преемственности, реальность разрыва не является признаком лишь русского искусства рубежа XIX–XX веков. Результатом такого разрыва явились факты, которые из традиционного понимания процесса преемственности вывести невозможно. Может быть, специфический опыт искусства этого времени диктует новое понимание преемственности. Но это уже обязывает ставить вопрос и о новых методологических подходах. Здесь, конечно, воссоздания искусства этой эпохи как полной картины только художественной жизни уже недостаточно. Исследовательский подход, воспринимавшийся в 60–70-е годы прошлого века столь новаторским, уже недостаточен.

Если уж к этой эпохе возвращаться, а что-то подсказывает, что ее смысл все еще не исчерпан, то нужно прибегнуть к таким процедурам, которые ранее не использовались, но которые в понимании этой эпохи если и не позволяют поставить точку, то, по крайней мере, способны помочь углу-

бить наше понимание искусства этого времени. Есть необходимость обратить внимание на такие процессы этого времени, которые ранее не обращали на себя внимания, но которые, тем не менее, представителями той эпохи уже фиксировались. Следовательно, к ним следует вернуться.

Совершенно очевидно, что происходящее в искусстве этого времени воспринималось чем-то вроде «взрыва» или «вспышки». Собственно, наверное, именно этот «взрыв» и следует связывать с исходной точкой Серебряного века. Приблизительно так, т. е. как взрыв в эту эпоху воспринимали художественный процесс критики этого времени, в том числе, самые блестящие, как, например, много сделавший для описания и анализа этой эпохи редактор, издатель литературно-художественного журнала «Аполлон», критик и поэт С. Маковский. Летописец той разновидности художественной жизни этого времени, что связана с живописью, С. Маковский эту ситуацию обозначает именно как «пожар», который, как он полагал, начался с выхода в 1898 году первого номера редактируемого С. Дягилевым журнала «Мир искусства» (издатели М. Тенишева и С. Мамонтов), когда все перевернулось, и началась радикальная переоценка ценностей. С этого времени старые авторитеты были преданы забвению, а их место начали занимать дотоле никому неизвестные художники, которые мгновенно становились популярными. Их-то и стали называть декадентами. Под старыми кумирами, конечно, следует понимать передвижников.

Сопоставляя эту ситуацию с тем, что происходило на Западе, С. Маковский констатирует: в России все разрушалось радикальнее, чем это имело место на Западе. «Горючий материал долго и незаметно накаплился, — пишет он, — и пламя пожара взмывало вдруг каким-то вулканическим извержением. Старому, изжитому не было пощады, и, зная это, старое цеплялось за прошлое свое величие и мстило молодому упорно, сварливо, всеми способами. В смене художественных поколений на Руси радикализм ломки и жестокость междоусобия объясняются, следовательно, характером общего русского эволюционно — культурного процесса. Он совершался порывами, скачками и притом на поверхности нации, почти не затрагивая народной толщи. Россия, в значительной степени отделенная стеной от Европы, где волны искусства сменялись с ритмической постепенностью, а если, случалось, выходили из берегов при столкновении друг с другом, то, вызывая лишь местные наводнения, не потопа; художественная Россия, не связанная культурно с первобытными массами населения, творящая на верхах, в столичных центрах не поспевавшая за Западом огромной империи; художественная Россия, при Петре утратившая свою византийскую традицию, а при Царе-Освободителе традицию XVIII столетия; новая, по-интеллигентски «не помнившая родства» Россия, хватавшаяся то за случайные образцы европейской живописи, то за пресловутую стасовскую самобытность, ложнозападническая и ложнославянофильская

Россия передвижных и академических выставок – оказалась в середине 90-х годов накануне одного из этих испепеляющих «вчерашний день» пожаров» [191, с. 20].

Но, разумеется, выход первого номера Журнала «Мир искусства» не был исходной точкой разворачивающегося процесса. Обратим внимание на то, что описываемый С. Маковским развернувшийся в 90-е годы XIX века общий эволюционно-культурный процесс, по сути, напоминает отмеченную В. Паперным закономерность, которая на рубеже 20-30-х годов повторится. Таковыми предстают приблизительные хронологические границы Серебряного века.

С. Маковский фиксирует ситуацию, когда признанные авторитеты оказались без внимания, а в центре общественно-го внимания оказались дотоле никому неизвестные художники. Вот этой востребованности неизвестных художников, а, главное, их осуществленности в сфере искусства просто бы не произошло, если бы не эта переломная в функционировании культурной модели ситуация. Лишь ее радикальный слом способствовал воплощению в жизнь оказавшегося на предшествующей стадии за пределами культурной модели творческого потенциала. Но поскольку переходная эпоха давала возможность реализации художественных дарований такого типа, которые ране не могли себя реализовать, то одаренные люди этого типа приходили с намерением разрушать культуру, которая таких возможностей не предоставляла.

Подобный радикализм в среде символистов, еще доволь-

но мягкий, постепенно нарастает к моменту появления художников-беспредметников, и с ним некоторые связывают последнюю стадию Серебряного века. Поскольку приходящие в художественную жизнь новые дарования в поэзии, живописи и музыке настроены весьма радикально, то их и называли «декадентами». Ведь их воспринимали теми, кто виноват в упадке культуры, созданной предшествующими поколениями, в ее разложении. Именно такой смысл вкладывал в это слово один из самых известных философов Серебряного века – Л. Шестов. В соответствии с Л. Шестовым, упадочность опознается прежде всего по свойственному ей неудержимому влечению к разрушению («будь что будет, только бы не по-старому, куда угодно идти – только бы не со своим временем» [411, т. 1, с. 643]).

Начиная с символизма, такая позиция начинает распространяться. И это мироощущение, казалось бы, реальное лишь на публицистическом и критическом уровне художественной жизни, постепенно проникает на глубинный уровень творческого процесса. И кто как не художники-творцы беспредметного искусства эти сдвиги демонстрируют уже на уровне поэтики. В этом смысле весьма показательно творчество В. Кандинского. Фиксируя такие радикальные сдвиги в картине мира, тонкий интерпретатор творчества В. Кандинского, как В. Турчин пытается в контексте таких сдвигов рассмотреть не только творчество В. Кандинского как представителя авангарда, но образную систему символизма, из ко-

торого авангард вышел.

В этих сдвигах главным явилось, пожалуй, то, что вытеснялись все некогда имевшие значение умственные конструкции, что получило выражение в феноменологии, и художник оказался перед необходимостью выразить хаос и найти в этом хаосе новые смыслы. Разложение устойчивых художественных форм началось еще в импрессионизме. Но оно получило выражение и в альтернативной тенденции – интересе к примитиву в его самых архаических формах, вроде рисунков на стенах пещер. Вот эту тенденцию развешествления традиционных изобразительных формул и выявления в них первичных элементов, первообразов и демонстрировал, по мнению В. Турчина, уже в начале 1910-х годов В. Кандинский.

В. Турчин превосходно подчеркивает, что В Кандинский длительное время не достигает законченных форм, и его творчество интересно именно как определяющее творческий процесс движение к ним, которое ныне воспринимается законченными формами. Возвращая к первичным импульсам творчества В. Кандинского, В. Турчин пишет: «Для нас же в данном случае будет интересен момент перехода от одного к другому, когда велики силы брожения, когда были нужны разные приемы, освобождающие внутреннюю энергию форм. Тогда обретаются новые смыслы, рождаются оригинальные концепции» [330, с. 134].

Для нас же такое наблюдение исследователя показатель-

но именно для характеристики той бифуркации, без которой Серебряный век непонятен вообще. Причем, в данном случае речь идет не об отдельных художниках, а о том, что А. Кребер назвал скоплением художников. Вот это скопление вновь пришедших, неизвестных, но художественно одаренных людей как раз и доказывает, что применительно к рубежу XIX–XX веков можно говорить о чем-то таком, что, действительно, напоминает западный Ренессанс. Это оказалось возможным в силу того, что Россия вошла в тот период, который мы называем переходным.

Прежде всего, переходность есть признак культурной модели, оказавшейся в ситуации истощения. Хотя, казалось бы, о каком истощении могла идти речь, когда Серебряному веку предшествовали имена Достоевского, Льва Толстого и Чехова. Хотя творчество Льва Толстого, как и Чехова, тоже относится к Серебряному веку. Уже у демиургов XIX века, собственно, и начинается предвосхищение новаций Серебряного века. Об этом Д. Мережковский пишет в своей книге о Достоевском и Льве Толстом. Но дело в том, что начатый этими демиургами процесс на рубеже XIX–XX веков получил более широкое распространение. Уже стало возможным говорить, что их творчество – удел не только узких групп, но и расширившейся публики. Именно в эту эпоху художественная жизнь начинает становиться массовой. Это позволяет говорить о ренессансе русской культуры.

Но дело не только в этом. Значение рубежа XIX–XX ве-

ков в русской культуре возрастает на фоне происходящего в других культурах. Распад империи и закат петербургского периода русской истории способствовали большей открытости русской культуры. Этому предшествовал XIX век, переживший начатый с эпохи Петра I активный и драматический процесс ассимиляции западных ценностей. В российском регионе в результате этого процесса культурная модель могла лишиться самостоятельности и принять в своем развитии чуждую направленность. Этого, однако, не случилось. Об этом свидетельствует русское искусство XIX века, отстаивавшее самобытность русской культуры.

Скорее случилось другое. Россия, которую на Западе воспринимали периферией Европы, на рубеже XIX–XX веков в мировом художественном процессе постепенно передвигается в эпицентр этого процесса. В мировом искусстве разворачиваются необратимые процессы. Ведущие художественные центры мира уступают первенство второстепенным центрам. Отношения между центром, которым была и оставалась художественная жизнь западных стран, и периферией, в частности, с Россией, стали заметно меняться. Казалось бы, что об этом передвижении России к центру может свидетельствовать? Может показаться даже, что разворачивается противоположный процесс. Возникшая в результате надлома империи открытость русской культуры свидетельствовала об активном заимствовании всего западного. Так, в театрах России этого времени наиболее предпочитаемыми дра-



матургами были Ибсен, Метерлинк и Стриндберг. Так многие русские художники находились под воздействием импрессионистов и экспрессионистов. Так, поэты-символисты подражают Бодлеру, Верлену, Рембо и т. д.

Казалось бы, о какой самостоятельности русской культуры может идти речь, когда в нее хлынули разные, не имеющие здесь корней формы и традиции? И они могли заглушить то самобытное, что в русской культуре имело место. Тем не менее, такое активное перетекание элементов других культур, которое, кажется, всегда чревато тем, что культура, активно ассимилирующая элементы других культур, может утратить свою самобытность, не привело русскую культуру к краху. В России в эпоху Серебряного века этого все же не произошло. Такие активные влияния оказались не только не опасными, но во многом они даже способствовали тому, что Россия вошла в этап «цветущей сложности культуры». Такая ситуация заметно передвигала Россию в центр мировой художественной жизни. Хлынувшим в русскую культуру элементам других культур Россия противопоставила возрождающиеся в искусстве этой эпохи свои древнейшие традиции, связанные с византийскими и даже восточными элементами, актуальность которых в предшествующие эпохи, кажется, не имела места.

Так, ощущая стремление русских художников – своих современников всмотреться в образцы византийской и древневосточной культур и, прежде всего, конечно, М. Врубеля, Г.

Чулков уже ставит вопрос так: «Как же мы, русские, отнесемся к современной западной культуре? Что нам делать? Идти ли за ними или строить башню искусства и жизни на свой лад?» [406, с. 75]. Отвечая на него, он пишет: «Мы не забудем, какие сокровища подарила миру западно-европейская культура, но мы не станем мертвое называть живым» [406, с. 75].

Однако необходимость в сближении с Западом и ассимиляцией его ценностей в русской культуре выражало значимую закономерность не только этого исторического момента, но, пожалуй, и всей российской истории. На протяжении всей истории России все время приходилось выбирать: то ли двигаться в сторону Востока, то ли дорожить связью с Западом. Само собой разумеется, что этот вопрос в ситуации распадающейся империи и заката петербургского периода в российской истории необычайно обостряется и во многом определяет эстетические ориентации художников Серебряного века.

Пожалуй, весьма справедливые соображения на этот счет высказывал С. Маковский. Ведь взаимоотношения России, с одной стороны, с Западом, а с другой, с Востоком постоянно вносили новые акценты в русскую культуру, но, в том числе, и в идентичность русских. Так, С. Маковский, обращаясь к истории, все еще отстаивал позицию молодости России, а это означает, что эта культура пока, несмотря на многие столетия своего существования, не успела достичь своего зре-

лого состояния. «Западный мир, – пишет С. Маковский, – уходящий корнями в греко-римскую подпочву, и мы, выросшие на равнинной целине, открытой всем кочевникам азиатским, – не то, что состариться, созреть не успели. Сколько раз в течение многострадальной нашей истории культурное преемство обрывалось, и мы принуждены были если не все «начинать сначала», то, во всяком случае, менять творческий «стиль», то в одном, то в другом средоточии на неоглядной русской земле» [190, с. 476]. Но как бы там ни было, но восточная традиция, столь активная в средневековой Руси, возрождалась на протяжении XIX века, что проявлялось в «декоративной восточности церковных куполов и узорчатых деталей». Однако ей противостояла не менее активная позиция – «утверждение имперского западного стиля наперекор московскому, царскому «Востоку» [190, с. 479].

Такое противостояние придает эпохе Серебряного века черты творческого напряжения и, можно даже утверждать, драматического диалога. У некоторых художников возникла потребность углубиться в восточные корни русской культуры и вообще в Восток. Выражением этого исторического ретроспективизма стало открытие византийских традиций в древнерусской живописи, спровоцировавшее широкий общественный резонанс. Дело дошло до того, что даже предвосхитившие многие явления мирового художественного авангарда супрематические проекты К. Малевича заземлялись на опыт средневековой иконописи. Не случайно

некоторые западные исследователи супрематическую композицию К. Малевича сопоставляют с новгородской фреской XIV века. Такое сопоставление живописной системы супрематиста К. Малевича со средневековым принципом пластического одухотворения материи не кажется странным даже такому превосходному знатоку русской живописи, как Д. Сарабьянов [281, с. 227].

Например, художественные выставки, которые С. Дягилев устраивал на Западе, сыграли в этих процессах значительную роль. Уже не только в России изучают метод Пикассо, но сам Пикассо во время организованной в 1906 году С. Дягилевым выставки в Париже подолгу остается у полотен Врубеля [281, с. 61]. М. Врубель не только возрождает кубизм, а именно такой точки зрения придерживался один из зачинателей русских авангардных течений художник Н. Кульбин [281, с. 218]. Он возрождает элементы византийской изобразительной традиции, что позволяет говорить о византизме М. Врубеля [281, с. 218] и что доказывают его росписи церкви Кириллова монастыря в Киеве, а также эскизы росписей Владимирского собора в том же Киеве, которые он не мог осуществить, поскольку его замысел был отклонен, а реализация проекта была передана В. Васнецову [191, с. 84].

Таким образом, в эту эпоху русское искусство перестает быть провинциальным. Москва и Петербург становятся такими же художественными центрами, как Париж или Вена. Да и не было русское искусство никогда провинциальным.

Популярность в XX веке на Западе Достоевского и Толстого, Кандинского и Малевича, Станиславского и Мейерхольда, а позднее Шостаковича и Тарковского об этом свидетельствует. Более того, иногда русское искусство опережает художественные процессы Запада. Так, очевидно, что уже творчество В. Кандинского первой половины 1910-х годов свидетельствовало, что его беспредметные композиции опережали последующее развитие искусства. Так, по утверждению Д. Сарабьянова, В. Кандинский явился предвестником и пророком нового творческого принципа [281, с. 203]. Поэтому применительно к этому периоду можно даже говорить об истощении культурной модели Запада, но не России. Наоборот, Россия переживает очередную, способствующую оживлению и религии, и философии, и искусства и вообще культуры пассионарную вспышку.

Таким образом, если применительно к этому времени и можно говорить о преемственности, то ее следует понимать отнюдь не в привычном, традиционном смысле. В ситуации возрождения славянофильских настроений, когда внимание снова оказывается обращенным в допетровскую Русь, история русским людям приоткрывалась все же одновременно и как всемирная история. Отказываясь от непосредственно предшествующего художественного опыта, искусство рубежа XIX–XX веков устремляется к архаическим эпохам истории искусства, причем, не только отечественного, к опыту искусства уже не существующих и даже архаических куль-

тур.

Достаточно пролистать лекции В. Брюсова, прочитанные им в Народном университете имени Шанявского в Москве и публиковавшиеся в 1917 году в журнале «Летопись», чтобы ощутить восторг поэта от археологических открытий последнего времени, когда время истории культуры было раздвинуто за пределы традиционного представления об античности, того, что «считалось конечным пределом истории» [63, с. 279], вообще за пределы осевого времени. Трактат В. Брюсова показателен еще и тем, что в ситуации возрождения славянофильской традиции, т. е. отторжения от императорской России и идеализации допетровской, средневековой и языческой Руси, возрождения национальной идеи (что захватило и искусство, например, увлечение славянском фольклором в музыке И. Стравинского, в живописи М. Нестерова, В. Васнецова, Н. Рериха, в поэзии К. Бальмонта, С. Городецкого, В. Хлебникова и т. д.) русское искусство начинает заново осваивать всю предшествующую мировую культуру.

Увлечение славянским фольклором явилось частным проявлением того, что С. Маковский называет «неорусским Ренессансом» [191, с. 38], под которым следует подразумевать ретроспекции в предшествующий период российской истории и, в частности, в Средневековую Русь. Эти ретроспекции проявлялись в особой влюбленности в допетровскую, теремную Русь, что, например, проявилось в так называемом «неорусском стиле» в архитектуре [58, с. 143]. По-

явлением этой тенденции явился интерес к устной культуре, фольклору, былинам и сказкам. Одновременно с этим имело место необычайное расширение географического пространства и неслыханное дотоле усиление интернационального комплекса искусства. Продолжением испытываемого В. Брюсовым восторга перед открывающимися историческими горизонтами явились путешествия А. Белого в Египет, Н. Гумилева – в Абиссинию, К. Бальмонта – в Мексику, Новую Зеландию, В. Соловьева – в Каир, в Египет, И. Бунина, путешествовавшего в 1907 году по странам Востока – Сирии, Египту, Палестине. В русском искусстве возникали темы и мотивы древней Америки, Ассирии – Вавилонии, Греции, Рима, Иудеи, Персии, Египта, Индии, Китая [84, с. 8].

Не случайно С. Маковский в Н. Гумилеве – певце земной красоты обнаруживает второе начало – лирика, мечтателя, уходящего от жизни в прошлое, «в великолепие дальних веков, в пустынную Африку, в волшебство рыцарских времен и в мечты о Востоке «Тысячи и одной ночи» [190, с. 299]. В этом смысле весьма показательны путевые заметки А. Белого, посетившего Сицилию. Тунис, Египет, Палестину и Африку. Он, в частности, был восхищен Африкой. «Что-то древнее, – писал он, – вещее, еще грядущее и живое в контурах строгих африканских пейзажей» [25, с. 156]. По его мнению, в Африке ощущается строгость, величие, вечность и даже «созерцание Платоновых идей», что из западной цивилизации совершенно исчезло. Стоит ли удивляться,

что с Востока А. Белый как русский европеец вернулся даже с антизападными настроениями.

В начале 1910-х годов отечественное искусство Н. Гончарова сознательно противопоставляла западному, отдавая дань первенства первому. Однако противопоставление Западу потребовало доказательства близости русского искусства Востоку. У нее получалось так, что, собственно, и западное искусство без влияния Востока не обошлось. Но Запад переосмыслил восточное начало в соответствии со смыслами своей культуры. Поэтому, согласно Н. Гончаровой, необходимо было вернуться к первоисточнику, т. е. к Востоку, очистив его от западных интерпретаций.

Так возникло новое открытие в России Востока, правда, с некоторым запозданием. Ведь то же самое на Западе происходило со времен «Западновосточного дивана» Гете. Из первостепенной значимости отечественного искусства исходил примитивизм, который и представляла Н. Гончарова. Эта потребность укорениться в собственной культурной идентичности приводила Н. Гончарову и В. Хлебникова к попыткам не только противопоставления русской культуры западной, но и к неправомерному ее возвышению.

Поскольку идея духовной зависимости России от Запада была вполне распространенной (а эта мысль была присуща Булгакову, Иванову, Бердяеву), то, например, Л. Шестов пытался резко осадить приверженцев такого взгляда, правда, он имел в виду лишь литературу, а не все искусство. Называя



десяток русских писателей XIX века, Л. Шестов вопрошал: разве можно серьезно говорить об их духовной зависимости от Запада? «Если уж на то пошло, – пишет он – то скорее наоборот – нужно признать, что в последние десятилетия западная литература находилась под властью и в зависимости от русской литературы, особенно от Достоевского и Толстого, произведения которых так же знакомы и близки сердцу каждого читающего европейца, как и русскому» [411, т. 1, с. 258].

Комментируя такой поворот к себе, собственной культуре, к Востоку, Д. Сарабьянов пишет: «Если французские и немецкие художники в поисках примитива чаще всего пускались в дальние путешествия – в Полинезию, Африку, увлекались искусством негров, Южной Америки, то русские мастера прежде всего обратились к отечественному лубку, вывеске, народной игрушке, иконе и т. д.» [281, с. 179]. Путешествия такого рода питали образы искусства этого времени.

Тот же В. Брюсов уже в статье 1921 года, в которой ощущается критика того, чему он до 1917 года поклонялся, напишет: «Эллада и Рим, Ассирия и Египет, сказания Эдды и мифология полинезийских дикарей, мифическая Атлантида и средневековые бредни – все шло в дело. Поэзия превращалась в какой-то гербарий прошлых веков, в ряд упражнений на исторические и мифологические темы» [62, т. 6, с. 470]. Многочисленные примеры из опыта русского искусства эпохи Серебряного века демонстрируют, однако, отнюдь не ак-

тивную ассимиляцию других культур, что, как может показаться, свидетельствует об истощении культурной модели, а, совсем наоборот, они свидетельствуют о развернувшемся и активизирующемся синтезе культурных элементов, который в русской культуре никогда не прекращался. И кто только в этот период не писал о синтезе.

Здесь следует иметь в виду специфическое строение русской культуры, в которой на протяжении столетий развертывался специфический синтез разных культур. Кроме мощного византийского влияния, преобразившего локальные языческие традиции и передавшего Руси античные традиции, в этой культуре, как в 20-е годы будут утверждать евразийцы, сохраняется не менее сильное восточное влияние культуры Великой степи. Но на Русь активно воздействует (и задолго до Петра I) культурная стихия западных народов. Может быть, это разнообразие активной ассимиляции ценностей других культур придает русской культуре особую исключительность. В частности, оно определяет как строение этой культуры, так и ее открытость по отношению к другим культурам. Как писал А. Блок: «Нам внятно все – и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений».

Известно, какое влияние на художников этого времени, в частности, на В. Кандинского имели идеи Е. Блаватской. Но сам феномен Е. Блаватской носит, как известно, антизападный характер, кстати, подчеркиваемый В. Хлебниковым, который и сам не раз высказывал свое антизападничество («В

бегстве от Запада Блаватская приходит к священному Гангу» [356, с. 649]). Кстати, гипноз сочинений Е. Блаватской заключался еще и в том, что она обещает возможность прорыва к тайнам тех исторических эпох, культур и религий, что остались в доистории, в эпохах, предшествующих осевому времени. Не то, чтобы эти тайны оставались совсем уж неизвестными миру. Но проблема заключалась в том, что они до этого постигались лишь частично и поверхностно, в соответствии с теми языками, что были присущи лишь Западу. «Индусская, египетская и другие древние религии, мифы и эмблемы, – пишет Е. Блаватская в предисловии к своей «Тайной доктрине», – выдавали лишь то, что символисты желали видеть в них и, таким образом, вместо внутреннего смысла часто давалась лишь грубая внешняя форма» [50, с. 13]. По мнению Е. Блаватской, наука в ее современных формах вообще не способна передавать смыслы культур, оставшихся в доистории. Передача этих смыслов должна происходить в формах мистерии. Известно, сколь притягательной явилась мистерия некоторым представителям Серебряного века и, прежде всего, В. Иванову.

Эта исключительная отзывчивость и чуткость русской культуры, однако, рискует обернуться утерей себя, своей самости и идентичности. Имея в виду эту опасность, Г. Флоровский пишет: «В этих странствиях по временам и культурам всегда угрожает опасность не найти самого себя. Душа теряется, сама себя теряет в этих переливах исторических

впечатлений и переживаний. Точно не поспевает сама к себе возвращаться, слишком многое привлекает ее и развлекает, удерживает в инобытии. И создаются в душе какие-то кочевые привычки – привычка жить на развалинах или в походных шатрах» [345, с. 500].

В этом случае возникает сомнение в том, возможен ли в русской культуре вообще синтез, достижим ли он и обладает ли эта культура целостностью? Создается впечатление, что эта культура полной завершенности и целостности никогда не достигает, а творец и носитель этой культуры – русский народ пока еще своего лица не приобрел. «Но, может быть, именно в том, что русский народ до сей поры не нашел лица своего, – пишет Д. Мережковский, – и заключается наша великая надежда, ибо не значит ли это, что мера его не в прошлом, не в Пушкине, даже не в Петре, а все еще в будущем, все еще в неведомом, в большем?» [206, с. 69]. Может быть, в данном случае Д. Мережковский высказывает мысль, которая была актуальна только для рубежа XIX–XX веков? В еще большей степени она является актуальной и для нашего времени.

Ведь именно эта незавершенность идентичности русского человека, свидетельствующая о том, что он находится постоянно в пути, а создаваемое им общество – в перманентной динамике, как раз и объясняет, почему на рубеже уже XX–XXI веков мы по-прежнему озабочены все тем же вопросом и почему для нас культура сегодня так же значима,

как и столетие назад. В результате такой активной ассимиляции в России до момента усвоения модерна разных культур, что проявилось в разрушительных революциях, эта культуру функционировала одновременно на разных уровнях. Это, видимо, один из самых ее характерных признаков.

Так, Н. Бердяев отмечал, что «ни одна страна не жила одновременно в столь разных столетиях, от XIV до XIX века и даже до века грядущего, до XXI века» [34, с. 13]. По сути дела, Н. Бердяев повторяет некогда сказанное П. Киреевским о том, что Россия существует одновременно на разных ярусах. Эту же мысль повторяет и Г. Флоровский. «Издавна русская душа живет и пребывает во многих веках и возрастах сразу. Не потому, что торжествует или возвышается над временем. Напротив, расплывается во временах. Несоизмеримые и разновременные душевные формации как-то совмещаются и срастаются между собой» [345, с. 500].

Своеобразная морфология русской культуры подтверждается художественной и, в частности, литературной жизнью. Так, в конце XIX века часть читателей знает только писателей XVIII века, и ей совсем неизвестны новые модные имена. «Литературные течения по всей читающей России катятся, – пишет Н. Рубакин, – если можно так выразиться, волна за волной. Уже прошло почти сто лет, как над передовыми читателями пронеслась волна псевдо – классицизма, семьдесят с лишком лет, как пронеслась волна сентиментализма Карамзина, затем романтизма Жуковского и т. д., и т. д.,

но где-то там, в недрах провинции, эти волны катятся до сего дня, разбегаясь кругами во все стороны, захватывая все большую и большую массу людей и уступая дороги следующей волне» [275].

Это обстоятельство свидетельствует, что постоянно обсуждаемый вопрос о прозападных ориентациях России основывается на приобщенности к Западу лишь верхнего слоя общества. Остальные, более массовые его слои сохраняют более древние традиции. До некоторого времени казалось, что, расставаясь со своими византийскими корнями, Россия с начала XVIII века навсегда связывает свою судьбу с Западом. Но постепенно выяснялось, что по мере «заката» Запада и ослабления в новой истории его лидерства, что отмечалось многими мыслителями XX века, в русской культуре активизируются, казалось бы, ушедшие в прошлое традиции, в том числе, восточные. Это суждение рубеж XIX–XX веков иллюстрирует с полной определенностью.

Некоторые художники и мыслители осознанно проповедают антизападничество и подчеркивают восточные корни русской культуры [355, с. 368]. Так, М. Ларионов и Н. Гончарова, как пишет В. Марков, «отвернулись от Запада» и провозгласили независимость искусства России, основанного на иконе и примитивном искусстве [199, с. 158]. Эти художники явно находились под воздействием возрождающегося в этот период славянофильства. Именно так, т. е. в гумилевском духе их раннее творчество было представлено в выпу-

щенной в 1913 году книге И. Зданевича. «Он (И. Зданевич – Н. Х.), – пишет В. Марков, – превозносит татаро-монгольское иго за то, что оно благоприятно повлияло на русское искусство, и обвиняет Петра Великого в том, что тот практически уничтожил национальную традицию и своими реформами расколол русскую культуру на городскую и деревенскую» [199, с. 158]. Заслугой М. Ларионова и Н. Гончаровой является то, что они ощутили дух допетровской эпохи и, по сути, открыли древние и истинные источники национального русского искусства.

Антизападничество было присуще также рано умершему, но оставившему след в живописи А. Рябушкину. Это проявилось даже в том, что художник, получив денежную субсидию, отказался от заграничной командировки. «Всецело посвятивший себя своей родине, – писал об этом С. Маковский, – направлявшей все мысли и желания к изучению ее истории, народного творчества, быта, интересовавшийся в этом отношении каждою мелкою подробностью, каждым старинным костюмом, старинной песней, старинною грамотой (некоторыми почерками XVII и XVIII столетий он владел в совершенстве), старинной утварью, резьбой на избах, старинными узорами на тканях, вышивками на полотенцах, – запоминавший каждую интересную мелодию, каждое меткое выражение, одним словом, живший и дышавший только своим, народным, русским, он не мог ехать к немцам, французам, итальянцам – и всю полученную сумму употре-

бил на разъезды по России, оставшись и в этом отношении вполне самобытным, так как, насколько помнится, ни до, ни после него не было слышно о пансионере, который отказался бы от заманчивой возможности побывать в «заморских краях» [192, т. 2, с. 72].

Особое место в русском искусстве этого времени занимает, например, А. Добролюбов. Он не только приблизил искусство к сектам, но и сам создал собственную секту. Вот уж, действительно, апостол воспетого постмодернизмом маргинализма. В умонастроении А. Добролюбова Н. Бердяев усматривал близость к позиции Л. Толстого. А. Добролюбов выразил психологию странничества, комплекс бродячей Руси. Его деятельность Н. Бердяев называет «новым францисканством». Но, пожалуй, еще более точное обозначение деятельности А. Добролюбова связано с Востоком. «В нем (А. Добролюбове – Н. Х.), – пишет Н. Бердяев, – чувствуется пассивность, высшая покорность, что-то нечеловеческое, уклон к буддизму, к религиозному сознанию Востока, к чистому монизму, отрицание множественности и индивидуальности» [37, с. 259].

В своей попытке понять символизм как некое целостное мировосприятие (а это была одна из первых попыток такого рода) Эллис настаивал на зависимости русского символизма от западноевропейского движения и даже подчиненности ему, а он, как известно, возник с середины XIX века. Это движение связано с именами Э. По, Бодлера, Верлена, Мал-



ларме, Ибсена, Гамсуна, Метерлинка, Верхарна, Уайльда и т. д. Но, по его мнению, новые искания рубежа XIX–XX веков все же определили такие гении, как Шопенгауэр, Ницше и Вагнер. Но даже с помощью этих философских предтеч символизма русские символисты усваивали восточные идеи. Тот же Эллис писал о Шопенгауэре, что он соединил античную пластическую мудрость с великим посвящением в восточную, индуистскую мистику [430, с. 38].

Под обаяние восточных учений попал и отталкивающийся от идей А. Шопенгауэра Ф. Ницше. «Если Шопенгауэр первый перед внешне-ликующим и диалектически-победоносным, но в существе отчаявшимся во всем современном ему обществом, сумрачно и молчаливо, но внутренне уже веря, уже молясь, – пишет Эллис, – развернул «Упанишады» и первый из всех интеллектуальных посылок сделал восточно-мистический вывод, то Ницше был первым, кто глубже всех был проникнут этим выводом, и первый он сам заговорил, как новый великий учитель с Востока, будучи первым среди людей Запада» [430, с. 40].

Увлечение в России А. Шопенгауэром объясняется, однако, не только введением им в философию восточных идей, но и основополагающей для этого философа идеей кризиса культуры. Одним из признаков этого кризиса явился диагностируемый им как болезнь западной культуры индивидуализм. Некоторые дискуссии в эпоху Серебряного века свидетельствовали, что этот вопрос волновал и русскую интел-

лигенцию. С легкой руки А. Шопенгауэра культура Серебряного века как культура разворачивающегося индивидуализма подняла на щит преодоление индивидуализма. Этот тезис выражал дух настоящей необходимости разрушения старой и построения новой культуры.

Некоторыми философами и художниками этого периода эта последняя культура мыслилась как культура, в которой коллективное начало должно доминировать, т. е. как соборная культура. Эта идея владела, например, сознанием В. Иванова. Для него аполлоновское начало явилось синонимом коллективного, соборного начала, выражением стихии, в которой исчезает индивидуальное «Я». Аполлоновское начало – основа более органической культуры, которая преобразит и преодолеет индивидуализм. Вот, пожалуй, разгадка того влечения к аполлоновскому началу, которое столь заметно в раскрепостившем дионисийскую стихию Серебряном веке.

Для В. Иванова выражением соборного духа явился, например, проект нового театра как средства утверждения соборного начала. Для него театр становится чем-то большим, чем просто искусство. Это одно из средств созидания новой, соборной культуры. Но речь у него идет не о традиционном театре, а о форме театра, возвращающей к античной трагедии, а, следовательно, и к мифу, поскольку основой драматургии великих греческих трагиков был миф. Следовательно, театр В. Ивановым мыслится как форма возрождения в новых условиях мифа, а миф, соответственно, становит-

ся элементом культуры, которая должна возникнуть. Такой проект создания новой культуры возникнет как реакция не только на индивидуализм, но и вообще на гуманизм. По мнению В. Иванова и Н Бердяева, в конце XIX века гуманизм оказался в кризисе. Когда В. Иванов пытается расшифровать смысл переходной эпохи, то он под этой переходностью и подразумевает переход от индивидуалистической культуры к соборной культуре как способе выхода из кризиса. Вот еще один нюанс в осознании переходности этой эпохи.

Творцы культуры будущего, а многие деятели Серебряного века именно таковыми себя и осознавали, на театр возлагали большие надежды. В некоторых случаях речь шла о возрождении античного театра, в частности, об античной трагедии. Для этой эпохи такой проект был весьма органичным, поскольку новая культура, как она мыслилась художникам и философам этой эпохи, должна была иметь сакральную, религиозную основу. Жанр трагедии как раз и соответствовал этому общему проекту будущей культуры, возвращающей к культу, ведь трагедия, как ее понимал, например, Д. Мережковский, вышла «из религиозного таинства и в продолжении всего своего развития сохраняла живую связь с религией, так что трагическое действие было наполовину богослужением, театр – наполовину храмом» [206, с. 137].

Это движение в сторону идеализации коллективных ценностей явилось проявлением того идеала, с которым связывалось будущее и уже настоящее. Настоящее свидетельство-

вало о растворение индивида в массе. Этот нерв эпохи не только выдвигал театр в центр художественной жизни. Он также приводил к трансформации других видов искусства, например, живописи. В этой сфере возникло тяготение к монументальным композициям и выходу за пределы станковой картины. Так, например, М. Врубель для Нижегородской выставки 1896 года создает декоративное панно «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович». В этом смысле М. Врубель намного опередил свое время, поскольку его творческий метод сложился уже с рубежа 80-90-х годов. В частности, М. Врубель предвосхитил возникающую в 1890-е годы поэзию символистов [281, с. 47]. Пожалуй, именно с М. Врубеля начинается возрождение в русском искусстве угаснувшего к этому времени монументального стиля, востребованность которого в XX веке возрастает в связи с омассовлением культуры.

Художники этой эпохи возрождали древние формы живописи – мозаику и фреску. Без этой общей тенденции невозможно понять, например, творчество Врубеля, Васнецова или Нестерова. Раз художественный ренессанс эпохи сопровождался религиозным ренессансом и был, может быть, даже его проявлением, то художники, утвердившие себя в станковых формах, приходили в церкви и храмы, экспериментировали с фреской и мозаикой, о чем свидетельствовали уже упоминаемые росписи Врубеля Кирилловой церкви и эскизы фресок для Владимирского собора в Киеве. Так, в Сереб-

ряном веке возрождается не только прикладное, но и монументальное искусство [6, с. 249].

В Серебряном веке возрождалось не только искусство уже угаснувших великих культур за пределами России, но и искусство Древней Руси. Новое открытие средневекового русского искусства было частью наметившейся с этого времени общей реабилитации Средневековья, что свидетельствовало о реабилитации в истории искусства традиции романтизма и, соответственно, затухании той традиции, что появилась уже в раннем модерне. Об этом, например, свидетельствовал широкий общественный, а, главное, художественный резонанс заново открытой в эту эпоху древнерусской иконы.

До этого времени русская древняя иконопись была совершенно неизвестной. Многие ее образцы просто не сохранились. Начавшаяся уже в XVII веке, т. е. еще до петровских реформ вестернизация России способствовала культивированию ренессансной традиции и, соответственно, забвению альтернативных ей художественных систем. Единственными хранителями древней иконописи были гонимые старообрядцы. В 1913 году была организована первая выставка древнерусской иконописи, имевшая широкий резонанс в художественной среде. Многие впервые увидели древнюю икону именно на этой приуроченной к трехсотлетию дома Романовых выставке. Как утверждает П. Муратов, выставленные иконы более всего поражали сознание самих художников.

Вскоре авангардная живопись этого времени продемон-

стрирует усвоение приемов древнерусской иконописи. Дело тут не только в том, что общество открывало древнюю икону, чему способствовала активизация в это время славянофильских идей. Оно открывало целую и альтернативную по отношению к Ренессансу художественную систему. Это открытие явилось частью той переоценки ценностей, что в это время связана с осознанием негативных последствий так называемого европоцентризма. Осознание этого позволило уяснить, что русская живопись XV и XVII веков вовсе не является провинциальной, как это иногда представлялось. Провинциальной она казалась, если оставаться на позиции европоцентризма. Оказывается, в ней сохраняются элементы почти целиком исчезнувшего искусства античной живописи. «Благодаря уединенности от Европы Древняя Русь, – пишет П. Муратов, – удержала тайну искусства, о котором Запад уже давно успел забыть, – тайну живописи, в основу которой легли воззрения и стилистические приемы, не встречающиеся в живописи европейского Возрождения» [225, с. 126].

Таким образом, в древней иконописи Руси сохранились элементы не только доренессансной, но, в том числе, и довизантийской живописи, которая, как часто утверждается, иконописный стиль Древней Руси и определила. Как пишет П. Муратов, «русские иконы представляют, быть может, единственный случай испытать общее зрительное впечатление, близкое к общему зрительному впечатлению от исчезнувших произведений древнегреческой станковой живописи» [225,

В прочитанном в 1933 году в Лондоне в своем посвященном древнерусской живописи докладе П. Муратов отмечал: «Когда в начале XX столетия возродился интерес к историческому художественному наследию России, деятели этого движения нашли обширную область исторических фактов, неизвестных и неисследованных. Они должны были признать то странное обстоятельство, что богатая и одаренная русская литература XIX столетия прошла как-то мимо явлений, представляющих первостепенный интерес не только с точки зрения высших духовных ценностей мирового порядка. Открылись вдруг неожиданные обширные перспективы древнего русского искусства. Стало понятным, что древнерусская архитектура являет собою пример чрезвычайно оригинального и совершенно самостоятельного национального творчества. К изумлению широких кругов русской интеллигенции, воспитывавшейся на литературе XIX века, выяснилось, что древняя русская живопись от XII до XVII столетия создала ряд замечательных памятников в стеновых росписях русских церквей и в украшающих эти церкви иконах. Этими прекрасными произведениями архитектуры и живописи русского прошлого мы имеем право гордиться так же, как гордится итальянец фресками эпохи раннего Ренессанса и француз или немец готическими соборами и готическими статуями, сохранившимися на германской и на французской земле» [225, с. 411].

Почему же в России этого времени древняя икона имела такой резонанс, что немедленно проявилось в практике искусства? Проблема, видимо, во многом заключалась в том, что к этому времени становилось все более очевидным, что Запад уже начинал испытывать кризис, а потому не столько продолжал излучать художественные идеи, сколько сам нуждался в художественных заимствованиях и, собственно, уже демонстрировал активность в этих заимствованиях. Поэтому он начал проявлять интерес не только к Востоку, но, в том числе, и к русскому искусству. В ситуации распада характерной для европоцентризма картины мира само русское искусство стало заметно поворачиваться от Запада к Востоку.

Стало очевидным, что история России как история петербургского ее периода заканчивается. В средневековом искусстве Древней Руси стали видеть альтернативу художественной традиции Запада. Иногда называемая примитивом средневековая икона стала заметно воздействовать на авангардную живопись, отказывающуюся от знаменитой линейной перспективы Ренессанса. Так, в русской средневековой иконе К. Малевич усматривал альтернативу художественной традиции Запада. Характерные для древней иконы приемы обратной перспективы привлекали и западных художников. Так, в 1911 году А. Матисс заявил, что в Москве имеются такие образцы живописи, которые не только не уступают тем, что существуют в Италии, но и являются превосходящими их [30, с. 35]. Так, Х. Бельтинг следы увлечения древней ико-



ной обнаруживал на полотнах В. Кандинского, М. Шагала, В. Татлина, Н. Гончаровой.

Открытие древних культурных корней, в том числе, и византийских, и довизантийских помогало обнаружить влияние на разных этапах истории русского искусства восточных культур. Но ощущение кризиса Запада означало также и кризис того слоя отечественной культуры, который начал формироваться с эпохи Петра I, с петербургского периода российской истории. Именно так освещает этот вопрос, описывая ситуацию открытия иконы в России, Х. Бельтинг. Он пишет, что интерес к иконе во многом объясняется возникшей национальной ситуацией. «Связь с собственной традицией, – пишет он, – которая со времени основания Санкт-Петербурга как будто официально была прервана в пользу предписанной европеизации, стала предметом дискуссии. Лишь кризис этого самосознания способствовал в XIX веке размышлениям о собственном прошлом. При этом обратим внимание на икону, которая, по существу, была единственной формой русской станковой живописи на досках до времени поворота к Западу» [30, с. 34]. Так выяснилось, что чем глубже в историю собственно России, тем более очевидными становились заимствования, без которых русскую культуру представить невозможно. Ведь на разных этапах она испытывала воздействие других культур и их ассимилировала. Так опровергались поверхностные славянофильские идеи, в отдельных случаях перерастающие в национализм.

# 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.