

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

*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	5
Раздел 1	8
1.1. Изучение искусства рубежа XIX–XX веков с точки зрения актуальной ситуации в русской культуре	8
1.2. Логика развертывающегося на рубеже XIX–XX веков художественного процесса вне политического контекста	12
1.3. Искусство рубежа XIX–XX веков как искусство переходной эпохи	15
1.4. Переходность на уровне культуры как основополагающая причина развертывающихся на рубеже XIX–XX веков художественных процессов	21
1.5. Трудности воссоздания эпохи Серебряного века: от мемуаристики к критике. Восприятие деятелями Серебряного века своего времени	24
1.6. Логика художественного процесса на рубеже XIX–XX веков: от повторяющейся функциональной фазы к фазе эстетического гедонизма	28
1.7. Преимущество и ассимиляция ценностей других культур как основополагающие принципы изучения искусства в системе культуры. Искусство Серебряного века в этой перспективе	33
1.8. Искусство между ценностями индивидуализма и ценностями коллективизма	48
1.9. Время, специфичное для русской культуры, и искусство рубежа XIX–XX веков	57
1.10. Актуальность проблематики культуры на рубеже XIX–XX веков: связь с ней идей в искусствознании этой эпохи	60
1.11. Искусство рубежа XIX–XX веков в кратких и больших длительностях истории	64
1.12. Острота проблемы рецепции наследия Серебряного века в эпоху омассовления культуры	70
1.13. Исходная точка Ренессанса искусства в эпоху Серебряного века	77
1.14. Культура Серебряного века; эпоха духовного подъема или упадка?	83
1.15. Гипертрофированный в эпоху Серебряного века дионисизм как причина ностальгии по аполлоновским формам искусства	94
1.16. Логика смены новых течений в искусстве Серебряного века: от импрессионизма к конструктивизму	99
Конец ознакомительного фрагмента.	102

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 политику, 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 общественного 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. Анализ 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: достаточно 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 Сред-

невековья – 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 изменений, 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 показательно 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 многих 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 забвения 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 precedентов [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 явление 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 сменой 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 публицистике 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 смысле 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 продолжали 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 складывался 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 развертывается 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 развертывающиеся 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 развертывающегося в культуре универсального процесса. Поэтому он в своей постановке проблемы невольно предстал уже не только историком архитектуры, но культурологом. Этим удачным опытом не следует пренебрегать.

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 имело место в 1900-е и 1910-е годы, а, с другой, в его границах уже рождаются предпосылки для того, что В. Паперный назовет «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 развертывающегося 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 развертывающихся, 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 которого, 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 безнадежности. 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 представителей 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 разворачивающуюся 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 эпоху 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 плодотворный 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 ядро 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 таким 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 оказывается возможным только потому, что символизм возрождал 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 особенности, 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 пессимизму, с прорыва к продолжающим транслировать свои ценности в современность разным эпохам прошлой истории.

Так, одно из признаний А. Белого помогает понять позитивный и культуротворный пессимизм символистов. Когда он пишет, что младшее поколение разрушило казавшийся таким стабильным быт отцов, он пользуется даже словом «пессимизм». «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 пессимистическим 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 «александрійско-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 весьма 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 культур, 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 интерес 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 специфическую 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 пассаизма. 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 своих 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 правоверными 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 первоистокам» [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 развертывается 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 развертывается 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 совсем 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 вер-

бальности, 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 осмыслили 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 авангарда 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 проблематику 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 перманентное, 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 «вечного 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 искусствоведении используются, но, тем не менее, осмысляются лишь в определенных аспектах. Наиболее значимым моментом здесь будет обретение свободы от длительное время 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 вышедшей 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. Доста-

точно 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 литературе. 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 суждение о критике, А. Блок пишет далее: «Забавно смотреть на крошечную кучку русской интеллигенции, которая в течение десятка лет сменила кучу мирозерцаний 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 была 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 исключительнонаучной, 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 предстала 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 констатировать. 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 мене, 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 произойдет 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 – перед 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 славя-

нофилов. 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 эстетизм 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 литературой», 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 самостоятельных 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 научной, и тем не менее на художнике лежит ответственность перед самим собою, как перед становящимся богом» [406, с. 66].

Переноса 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 развертывания 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 философии 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 истории 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 непредсказуемого 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, разворачивались 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 углубить 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. «Горячий 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 ожесточенность 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 общественного внимания оказались дотоле никому неизвестные художники. Вот этой востребованности неизвестных художников, а, главное, их осуществ-

ленности 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 довольно 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 назвали «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 показательным творчеством 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 которого 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 показательным 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 веков 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, отстаившее 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 драматургами 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 зрелого 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 византийстве 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 культур.

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, термную Русь, что, например, проявилось в так называемом «неорусском стиле» в архитектуре [58, с. 143]. Появлением 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, – вешнее, еще грядущее и живое в контурах строгих африканских пейзажей» [25, с. 156]. По его мнению, в Африке ощущается строгость, вели-

чие, 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 «Западно-восточного 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 распространённой (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 активную 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 куль-

туры, 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, достигим 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, эту 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 выпущенной 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, – направлявший все мысли и желания к изучению ее истории, народного творчества, быта, интересовавшийся в этом отношении каждой 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 употребил 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, дей-

ствительно, 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. Добролюбова – 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, Малларме, 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 интеллигенцию. С легкой руки А. Шопенгауэра культура Серебряного века как культура развертывающегося индивидуализма подняла на щит преодоление индивидуализма. Этот тезис выражал дух настоятельной 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 преодолет 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, становится 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 свидетельствовало о растворении 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 Серебряном 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 трехсот-

летию дома Романовых выставке. Как утверждает П. Муратов, выставленные иконы более всего поражали сознание самих художников.

Вскоре авангардная живопись этого времени демонстрирует 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, с. 134].

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 пер-

спективы 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 иконой 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.

От возникающей открытости искусства рубежа XIX–XX веков, действительно, захватывало дух. В. Брюсов опьянен атмосферой открытия «неизмеримых далей веков и тысячелетий» «То, – писал он, – что раньше представлялось всей историей человечества, оказалось лишь ее эталоном, заключительными главами к длинному ряду предшествующих глав, о существовании которых наука долгое время не подозревала или не хотела подозревать» [62, т. 7, с. 279]. Поскольку первые наброски этой работы В. Брюсов сделал в 1914 году, то, следовательно, он еще не был знаком с появившейся позднее концепцией О. Шпенглера, подвергнувшего критике навязываемый Западом европоцентризм и призывавшего к более глубокому прочтению прасимволов существующих в истории культур. Но поэт, как и философ, уже ставит вопрос о разрушении существовавшей до рубежа XIX–XX веков концепции мировой истории.

Что особенно в этой работе обращает на себя внимание, так это то, что в предшествующих античности культурах – культуре Крита и Микен поэт улавливает сходство с некоторыми явлениями современного ему искусства. Он, в частности, передает ощущение исчезновения различия между современным человеком с его телефонами, аэропланами и кино, с одной стороны, и обитателями критского дворца, с другой. В эгейской женщине он видит современную парижанку. Мужчины Эгейского мира напоминают ему петиметров старого французского двора. Более того, в Эгейском мире поэт обнаруживает даже декадентство, орнамент, геометрический стиль, т. е. все то, что характерно для современного поэту стиля модерн [62, т. 7, с. 316]. В Микенах поэт обнаруживает то, что характерно для моды и новых идей Парижа XVIII века.

Затрагивая вопрос таинственного момента культурогенеза, В. Брюсов обращается к эстетическому опыту ацтеков и майя. Но эта тема необычайно интересует, например, К. Бальмонта, о чем свидетельствует вышедший в 1910 году его сборник стихов «Змеинные цветы». Приведенные факты свидетельствуют о том, что успевшая до этого сложиться в России традиция, а она связана преимущественно с классицизмом и романтизмом, разруша-

ется. Возникает ситуация, которую можно было бы обозначить как хаос. Практически в ней, кажется, невозможно обнаружить последовательности и привычной логики.

Но, может быть, стоит попытаться искать иную, нежели существующую у историков искусства, логику, и тогда сквозь хаос способен проступить какой-то порядок, который нам до сегодняшнего дня остается неизвестным. Однако чтобы такой порядок обнаружить, необходимо использовать иные методологические процедуры. В данном случае становится актуальным новый ракурс исследования искусства рубежа XIX–XX веков, который уже не ограничивается лишь реконструкцией художественной жизни эпохи и исследованием социологического фактора истории искусства. Хотя исследование художественной жизни составляет значимый момент предстоящего исследования, но исчерпать его сверхзадачу оно не может.

Чтобы представить исключительную сложность исследуемого периода, мы привели несколько характерных примеров. Обнаружить в этой эпохе какую-то сквозную нить и достичь с ее помощью понимания целостности эпохи необычайно трудно. Ведь применительно этой эпохе можно, вслед за А. Блоком, фиксировать множество кружков, группировок, объединений, течений, но во всем этом многообразии проявлений художественной жизни невозможно уловить какой-то единый, общий стиль, который в предшествующих эпохах истории искусства всегда имел место. Его невозможно обнаружить еще и потому, что смысл таких кружков, течений и группировок часто не исчерпывается чисто художественными новациями. Этот смысл был в то же время мировоззренческим и даже религиозным.

Поэтому не удивительно, что культурная элита была погружена в напоминающие интеллектуальную жизнь России 40-х годов XIX века дискуссии и споры. Такие споры нередко заканчивались конфликтами, и их участники затем не только переставали общаться друг с другом, но и воспринимали друг друга врагами. Так, например, произошел разрыв между Д. Мережковским и З. Гиппиус, с одной стороны, и Н. Бердяевым, с другой. Возвращаясь к эпохе «мистической кружковщины», Н. Бердяев так комментировал «сектантскую кружковщину» Д. Мережковского и З. Гиппиус. «Мережковские всегда имели тенденции к образованию своей маленькой церкви, – писал он, – и с трудом могли примириться с тем, что тот, на кого они возлагали надежды в этом смысле, кто шел от них и критиковал их идеи в литературе» [41, с. 126].

Впрочем, единого стиля в XX веке не существует не только в русском, но и в мировом искусстве. Ситуация в русском искусстве этого времени воспринимается чем-то похожим на хаос. Задача аналитика заключается в том, чтобы, несмотря ни на что, постараться обнаружить то, что всё это множество разнородных явлений этого времени объединяет. Ведь не может же, в конце концов, всё это множество объединять ни понятие «Серебряный век», ни словосочетание «рубеж XIX–XX веков». Они могут способствовать лишь описательности исследования, которой современное искусствознание явно грешит.

Конечно, по поводу выявления желаемой целостности возможен и скептицизм. Раз естественная логика искусства Серебряного века была прервана возникающей новой эпохой, в которой на место чистого искусства и религии эстетизма были поставлены соответствовавшие идее общественного служения, т. е. установке на функциональное по отношению к власти и государству искусство имперского типа формы искусства, то можно ли вообще говорить о какой-то логике и какой-то целостности в принципе? Ведь единство частного, общественного и государственного, что было характерно для «золотого» века русского искусства, уже оказывается недостижимым. Но кто сказал, что возникшая в искусстве Серебряного века традиция прервалась именно в 1917 году? А если она и прервалась, то, может быть, дело вовсе не в сталинской политике. Не было ли это естественным затуханием русского ренессанса? В конце концов, рано или поздно его история должна была закончиться. Так не заканчивалась ли она уже к 20-м годам? Ведь признавал же много сде-

лавший для того, чтобы символизм воспринимался целостным художественным направлением В. Брюсов в статье 1921 года, что к 1910-му году символизм успел оказаться в упадке, а возникающий и сменяющий его футуризм приносил новые темы и образы и потому воспринимался более современным и оказывался весьма актуальным [62, т. 6, с. 472].

Какое-то время утверждающей себя большевистской идеологии футуризм даже казался созвучным, что уже в наше время проницательно прокомментирует Б. Гройс [100]. Кстати сказать, это не такая уж и безумная постановка вопроса. В самом деле, такими ли уж далекими оказывались установки дифференцировавшейся художественной интеллигенции от устремленной и оказавшейся под воздействием модерна революционной интеллигенции? Не было ли между ними точек соприкосновения?

Во-первых, не следует забывать, что часть деятелей Серебряного века, в том числе, Бердяев, Булгаков и т. д. начинали как марксисты. Это потом они, представив последствия революционных настроений, в 1909 году отреклись от революционного фанатизма. Во-вторых, разве революция не вышла из того представления, который провозглашается в философском оправдании творчества у Н. Бердяева? Ведь у него провозглашается новая эпоха творчества, понимаемого в широком смысле этого слова, в том числе, и как творчества нового социума, а не только творчества художественного и творчества культурных ценностей. Творчество в его новом понимании предполагало творчество иного бытия.

Другой деятель этой эпохи – Н. Евреинов, провозглашавший выход театра за пределы его традиционных форм, в 1909 году утверждал: «Появится новый род режиссеров – режиссеров жизни. Перикл, Нерон, Наполеон, Людовик XIV. Их ждет еще новая оценка в истории – оценка театральнорежиссерская» [122, с. 12]. В XX веке такой список режиссеров жизни можно продолжить. В их деятельности можно ощутить возрождение древнейшей эстетической системы, расходящейся с той эстетикой, что сформировалась к рубежу XIX–XX веков. В соответствии с этой эстетикой, а ее представляет Платон, политика – один из многих видов искусства. Комментируя платоновскую эстетику, К. Поппер пишет: «Политика, по Платону, – царское искусство, искусство не в метафорическом смысле, как если бы мы говорили об искусстве управления людьми или об искусстве воплощения чего-то в жизнь, а искусство в буквальном смысле этого слова. Это искусство композиции – вроде музыки, живописи или архитектуры. Платоновский политик создает города во имя красоты» [257, с. 208].

Иначе говоря, политики уже в 20-е годы перехватили вышедший из стихии художественного авангарда творческий импульс, перенесли его из художественных в политические сферы, обратив против самих художников. С рубежа 1920-1930-х годов творчество нового бытия будет происходить, правда, в формах возведения социализма. Это платоновской эстетике, в которой уже улавливается будущий проект социализма, совершенно не противоречит.

Дело, однако, не только в созвучности авангардных течений Серебряного века строительству нового бытия в формах социализма. Ведь подхватывает же в 30-е годы молодая советская культура, преодолевая конструктивизм, то, что в Серебряном веке называлось неоклассицизмом. И, кстати, эта странная преемственность очень затрудняет решение вопроса о том, что считать финалом Серебряного века. Попытаемся обнаружить тот ракурс, который может способствовать применению новаторской методологии и в то же время позволит выявить пока неисследованные, но ощущаемые на рубеже XIX–XX веков художественные смыслы. Правда, здесь мы сталкиваемся с трудностями, возникающими в силу различия между подходами к одним и тем же фактам историка, искусствоведа и культуролога. В данном случае мы предлагаем этим представителям разных наук прийти к некоторому единству.

1.8. Искусство между ценностями индивидуализма и ценностями коллективизма

В задачи данной работы входит включение художественного опыта трех десятилетий в русском искусстве, за которыми закрепилось название Серебряного века, в циклическую логику истории культуры. Сегодня всю эту эпоху – рубеж XIX–XX веков называют Серебряным веком, что свидетельствует о сравнении этого периода в истории русского искусства с «золотым» веком, ассоциирующимся с пушкинской эпохой.

Характеризуя искусство первой трети XIX века, авторы Введения к XIV тому «Истории русского искусства», выпущенному недавно Институтом искусствознания, пишут так: «Чем дальше уходит время, тем охотнее мы воспринимаем первую треть столетия в качестве «золотого века» художественного творчества, отмечая черты особой гармонии его мировосприятия» [148, с. 8]. Под такой гармонией подразумевается единство индивидуального, общественного и государственного начала, что особенно очевидно в ситуации сплотившей русское общество Отечественной войны 1812 года. Об этом единстве, в соответствии с точкой зрения автора, свидетельствует и продолжающая быть активной традиция классицизма как художественного стиля. Эта традиция, правда, подчеркивает даже первоочередную роль государственного начала в этой культуре, что сопровождает этот стиль во все времена.

Но ситуации такого единства в культуре не являются постоянными. Между этими тремя слагаемыми культуры постепенно наступает разлад. В ситуации распада и разложения российской империи он не мог не возникнуть. Это обстоятельство станет социально-психологическим контекстом художественной жизни Серебряного века, и оно не всегда в расчет принимается. Так, в этот период общественное или публичное начало заметно трансформируется в массовое. К рубежу XIX–XX веков интенсивные процессы урбанизации привели к скученности, сосредоточению в городском пространстве больших масс, активность которых повышается, начиная определять все стороны жизни, в том числе, что немаловажно, и художественную жизнь.

Этот процесс давления массы особенно ощущается в архитектуре. Возникает потребность в возведении банков, доходных домов, торговых центров, театров, стадионов, вокзалов и т. д. Однако в связи с активизацией среднего сословия в результате промышленного бума рубежа веков постепенно все более обращает на себя внимание сфера частной жизни. Накапливаемое состояние позволяет строить купеческие особняки. В этой сфере обустройства частной жизни находит себя архитектурный стиль модерн, который менее всего можно назвать официальным и государственным стилем.

Не уступает архитектурным экспериментам, соответствующим общественному и частному сектору, и тот архитектурный стиль, который находится к государственному идеалу ближе всего. Таким стилем в Серебряном веке явился неоклассицизм, ориентирующийся на некогда определяющий все искусство стиль классицизма. Однако в целом говорить о том, что этот стиль имел под собой основания, не приходится. Ведь расцвет такого стиля должен совпадать с подъемом в истории империи. Но на рубеже веков империя разваливалась. Применительно к этому периоду некоторое возрождение этого стиля носит утопический характер.

В ситуации «оттепели», когда «начальство ушло», разворачивается растекание людей в пространстве, и архитектура лишается социальной основы своего расцвета. О том, какой в это время статус имеет государство, как и главный носитель государственных ценностей, свидетельствует такое суждение А. Бенуа. «О русском правительстве иначе, как в самом ироническом тоне, – пишет он, – не принято было говорить, а к личности государя уже установилось отношение, в котором известная жалость сплеталась с абсолютным недоверием

в политическом отношении» [32, кн. 4–5, с. 120]. Вот это возникшее в эпоху Серебряного века расхождение между частной, общественной и государственной жизнью как раз и стало барьером на пути к гармонии, а в еще большей степени на пути к возникновению большого стиля. Поэтому говорить о разных течениях в искусстве этого времени, значит иметь в виду часто не столько реализуемое в действительности, сколько желаемое, а, следовательно, утопическое. Несомненно, утопия пронизывает сознание этого поколения творцов.

Разумеется, первое, что в это время обращает на себя внимание – расширение и углубление процесса индивидуализации, которое, несомненно, способствует подъему искусства, но которое очень скоро осознается в негативном смысле. Известно, что такая логика присуща и западному Ренессансу XV–XVI веков. Но на этот раз она развертывается в кратких длительностях истории. Ведь и А. Блок в своей известной статье об иронии причину распространения иронии как негативного явления в среде современников усматривает в индивидуализме [52, т. 5, с. 349].

Чем ближе к концу XIX века, тем очевиднее становится процесс индивидуализации, постоянно в предшествующей истории России наталкивающийся на самые разные барьеры. Этот процесс со временем, ближе к XX веку, в ситуации надлома империи породил социальную атомизацию, ставшую в эту эпоху не только основой подъема искусства, но и причиной последующих катастроф, а именно, революционных взрывов и массовых движений. То единство государственной, общественной и индивидуальной жизни, что было в «золотом» веке русского искусства, на рубеже XIX–XX веков уже недостижимо.

Процесс индивидуализации – это социально-психологический контекст художественного ренессанса рубежа XIX–XX веков. Но он оказался не только позитивным процессом. Например, опубликованный в начале 20-х годов у нас В. Гаузенштейн будет обвинять искусство, оказавшееся под воздействием индивидуализации, в том, что именно это обстоятельство не позволяло ему обрести единый и большой стиль («Стиль – в позитивном значении этого слова – это понятие, наиболее враждебное принципу индивидуации» [89, с. 20]).

В этом процессе представители Серебряного века очень скоро ощутили негативное начало, снова вызвав к жизни некогда развиваемую А. Хомяковым идею соборности, т. е. чего-то такого, что могло объединять людей и противостоять столь понятной в ситуации распада империи атомизации и индивидуализации. С этой точки зрения кажется весьма показательной статья одного из идейных вдохновителей объединения «Мир искусства» А. Бенуа. Свое время А. Бенуа называет временем «чрезвычайной эмансипации». В ней А. Бенуа усматривает не только позитивное, но и негативное начало. «Если взглянуть на все современное состояние искусства, – пишет он, – то с одной стороны видишь провозглашение и культ красивого принципа крайней свободы личности, а с другой – все мрачные последствия, которые фатально вытекают из приложения этого принципа. Художники разбрелись по своим углам, тешатся самовосхищением, пугаются обоюдных влияний и изо всех сил стараются быть только «самими собой» [33, с. 80].

Из этой статьи вытекало, что разрушительному началу атомизации и хаоса следует противостоять, ибо в жизни все держится на соединении и подчинении. Разрушение любой системы есть следствие разъединения и самодовлеющего существования отдельных людей. Возникшей в искусстве рубежа веков ситуации А. Бенуа противопоставляет искусство предшествующих эпох. «Художник в былые времена, – пишет А. Бенуа, – жил в приобщении со всем обществом и был самым ярким выразителем идеалов своего времени. Современный художник неизбежно остается дилетантом, стремящимся обособиться от других, дающим жалкие крохи того, что он считает «своим личным», и что является помимо его сознания все же отражением окружающих влияний, но отражением слабым и замутненным» [33, с. 81].

Реагируя на необходимость культивирования соборности, к чему призывал А. Бенуа, «проповедь самодовлеющей личности» Д. Философов приписывает русским декадентам

[339, с. 60]. Заклучая по этому поводу свои суждения, он разрешение проблемы единения переводит в религиозный план. С его точки зрения породить соборность, основывающуюся не на власти и подчинении, а на любви способно лишь «новое религиозное сознание».

Подхватывая идею А. Бенуа об индивидуализме как болезни, М. Волошин, однако, эту идею уточняет. Он говорит, что индивидуализм никогда не бывает самоценным и возникает лишь на почве традиции. Обращаясь к эпохам великого искусства, М. Волошин везде находит проявления индивидуализма как предпосылки этого великого искусства. Причем, не столько индивидуализма самодовлеющего, сколько преодолевающего себя. Что касается своего времени, то М. Волошин утверждает, что этот индивидуализм пока, действительно оказывается уязвимым, поскольку остается чуждым идее самопожертвования и собственного преодоления. Это лишь доказывает, что «наш индивидуализм еще далеко не достиг своих конечных и предельных точек развития» [82, с. 68].

Реальность в начале XX века индивидуализма стала причиной того, почему в последующий период возведения в России империи нового типа немыслимое без этого самого индивидуализма наследие Серебряного века сопровождалось негативными оценками. Но, с другой стороны, нельзя не видеть, что вся эта эпоха буквально грезилась отрицанием индивидуализма, а следовательно, соборностью, в которой отдельная личность растворяется. Не говоря уже о цитируемом нами В. Иванове, у которого по этому поводу высказано множество соображений, эта идея соборности не была чужда и пророку супрематического преображения мира – К. Малевичу.

Как утверждает К. Малевич, человек, вышедший из природы, перманентно нуждается в искусственной соборности, компенсирующей утрату связи с природой как стихией, с природной соборностью. «Если все находится в неразделенном естественном состоянии, – пишет он, – то человек, как бы оторванный от соборности хочет войти в нее, познав, – и потому через изобретение средств практического учения преодолевает природу. В этом его ошибка, преодолеть ничего нельзя, как только приспособиться, воплотиться в единство природы» [194, с. 333].

В этом высказывании К. Малевича улавливается близость идее А. Бергсона о непрерывной, непрекращающейся эволюции Вселенной, в которую человек включен. Это сопоставление представителей К. Малевича с идеями А. Бергсона не кажется искусственным, поскольку в одном из писем М. Гершензону сам К. Малевич упоминает о своей лекции, после которой его очень сильно критиковали и, в частности, «производили атаку» Бергсоном. Ради супрематического преображения культуры К. Малевич готов принести в жертву не только индивидуальное начало, но искусство вообще: «Когда же живописцу удалось выйти из предмета, искусство для него стало ненужным» [194, с. 85]. Для художника будущее связано вообще с иной культурой. К. Малевич убежден: «Культуры человека не было еще; может быть, только в каких-то проблесках в глубоком тумане мерцает его образ, к которому еще не изобретены пути» [194, с. 264].

Художник прогнозирует «иную культуру», и эта культура, как он доказывает, уже рождается в определенных группах людей, которые он и называет супрематическими. У художника представление о новой культуре связано с повышением человеческого начала. Однако К. Малевич вовсе не проповедует индивидуализм, а совсем наоборот. Он вообще полагает, что индивидуального вовсе не существует, а, тем более, существовать не может. Личность, стремящаяся оправдать свое самостоятельное «Я», заблуждается. Каждая личность незримыми путями связана с неким целым. Это часть необъятного, бесконечного целого. Художник пытается понять все варианты связи с целым, в том числе, и религиозный вариант, когда человек приходит к отречению от себя, уничтожению «Я» в пользу Бога. Конечный вывод К. Малевича: «Личности не существует как обособленной единицы» [194, с. 279].

По сути, в этих суждениях К. Малевич оказывается близок неоплатонизму. Этот религиозный вариант К. Малевич не случайно обсуждает. Это не так уж и далеко от того, какой он представляет приводящую к разрушению границы между художественным и нехудожественным супрематическую революцию. Ведь для художника супрематизм – это религия, правда, совсем не традиционная. Вот какие на этот счет соображения высказывает сам К. Малевич. «Много лет я был занят движением своим в красках, отставив в сторону религию духа, и прошло двадцать пять лет, и теперь я вернулся или вошел в мир религиозный; не знаю, почему так совершилось. Я посещаю церкви, смотрю на святых и на весь действующий духовный мир и вот вижу в себе, а может быть, в целом мире, что наступает момент смены религии» [194, с. 341].

Как полагает К. Малевич, искусство давно двигалось к своему пределу. Таким же путем двигалась и религия. Отцы церкви не могли на этот сдвиг решиться раньше. На их пути оказывался разум, «видевший во всем цель и смысл». Наконец-то, наступил период радикальной трансформации религиозного преобразования. Одновременно в живописи, искусстве, религии («... вижу в Супрематизме, в трех квадратах и кресте, начала не только живописные, но всего вообще; и новую религию.» [194, с. 341]).

Конечно, К. Малевич и в данном случае двигается своим путем, у него имеются собственные аргументы. Но так ли уж эта его идея расходится с тем, к чему, например, стремились символисты? Все доказывает, что между разными представителями Серебряного века имелись точки соприкосновения. Вообще, видимо, и к рубежу XIX–XX веков приложима формула В. Гаузенштейна: ни одна живая великая культура не обходится без некоторой религиозности [89, с. 168]. То же произошло и с эпохой Серебряного века. Приходится только удивляться, что нарастающее религиозное возрождение утрачивает связь с традиционной церковью и компенсаторным образом реализуется в последующих десятилетиях в политических формах.

Негативные оценки индивидуализма станут причиной утверждения того, что новая империя будет культивировать коллективные ценности, хотя и вовсе не те, которые имел в виду А. Бенуа. Нельзя забывать, что идеологи социализма не просто заслонили всю эту эпоху, но они сформировали и ее негативный образ, подобно тому как когда-то просветители создали отрицательный образ Средневековья, разрушение которого разворачивается в XX веке. Этот процесс имел место и в русском Серебряном веке.

Так, негативная характеристика этой эпохе была дана, например, в докладе М. Горького на Первом съезде советских писателей в 1934 году. Начало XX века в России пролетарский писатель представил эпохой морального разложения и интеллектуального обнищания. Подвергая критике многих ярких деятелей искусства того времени, например, Д. Мережковского и Ф. Соллогуба, он с трибуны съезда формулировал: «Проповедовали «эрос в политике», «мистический анархизм»; хитрейший Василий Розанов проповедовал эротику, Леонид Андреев писал кошмарные рассказы и пьесы, Арцыбашев избрал героем романа сластолюбивого и вертикального козла в брюках и – в общем, десятилетие 1907–1917 годов вполне заслуживает имени самого позорного и бесстыдного десятилетия истории русской интеллигенции» [249, с. 12].

Сегодня эти оценки М. Горького кажутся кощунственными. Но ведь они были предсказаны приблизительно десятилетие назад в известной «Переписке из двух углов» – в диалоге философов В. Иванова и М. Гершензона, изданном в 1921 году, когда революция успела стать реальностью. Именно в этом диалоге М. Гершензон ставил вопрос об отношении пролетариата к существовавшей до 1917 года культуре. Философ не склонен был отрицать сохранение даже после революции преемственности культуры. Но он ставил вопрос так: а можно ли угадать, что в этих существовавших культурных ценностях пролетариат воспринимает и способен ли он даже при сохранении этих ценностей их усвоить? Тут возможна альтерна-

тива: или пролетариат, сохранив культуру, постепенно поймет, что кроме цепей и мусора в ней ничего нет и, следовательно, ее отбросит, или же, пользуясь ею, он окажется неспособным ее воспринять в соответствии с присущими ей смыслами и, следовательно, будет способствовать ее упрощенному пониманию, а, следовательно, ее перерождению [140]. Доклад М. Горького как раз и свидетельствовал о таком упрощенном понимании культуры Серебряного века.

Имеет ли такая точка зрения какое-то оправдание? Были ли сами деятели Серебряного века по отношению к своей культурной эпохе критичными? Пожалуй, понять негативные оценки этой эпохи позволяют выводы Н. Бердяева. Будучи уже эмигрантом, он изложил их в 1923 году в своей работе «Конец Ренессанса (К современному кризису культуры)». В ней он формулировал: «Мы живем в эпоху духовного упадка, а не духовного подъема» [35, с. 23]. В данном случае философ имел в виду не только Россию. Восприятие им XX века как эпохи упадка связано с его оценкой развивающегося с эпохи Ренессанса гуманистического мировосприятия, которое к XX веку оптимистический потенциал израсходовало. С его точки зрения, история свидетельствует не о возвышении человека, а об утрате веры в человека, в его творческие силы. Эта несостоятельность человека как творца, с одной стороны, проявилась в индивидуализме, а, с другой, в безличном коллективизме.

А вот последнее утверждение уже имеет к России прямое отношение. Социализм философ воспринимал стихией коллективности, в которой человеческая индивидуальность окончательно растворяется. Между тем, эта негативная сторона процесса у некоторых деятелей Серебряного века уходила на задний план. Коллективное начало идеализировалось. Дух эпохи как дух коллективизма осмыслился не без влияния социалистических идей, что ощущается даже в статьях и речах У Морриса, который, как известно, стоял у истоков модерна как художественного стиля и на теорию и практику символистов оказал огромное влияние.

То обстоятельство, что в эпоху Серебряного века расцветает индивидуализм, способствующий цветению культуры, не должно уводить от того, что этому противостояло, а именно, от нарастающей массовизации эпохи. Серебряный век следует рассматривать как последнюю вспышку творческого расцвета и утверждения личного начала. Но, с другой стороны, в эту эпоху индивидуалистическая тенденция не могла не проявиться и не обернуться своей негативной стороной, о чем с такой болью писал А. Бенуа. А иначе как объяснить такое тяготение к философии столь неизвестного и совсем в свое время непонятого в первой половине XIX века А. Шопенгауэра, для которого индивидуализм оценивался болезнью культуры. Чтобы его преодолеть, философ, подхватывая идею Гете о необходимости проникновения в глубины восточного духа, ассимиляции восточной ментальности, восточных учений и культурных стереотипов усматривал способ преодоления индивидуализма.

Однако и индивидуализм, и коллективизм в формах социализма являются лишь частным проявлением одного все более нарастающего универсального процесса, связанного с разрушением традиционных государственных и общественных структур и становлением индустриальной цивилизации, с возникновением различного рода технологий, вторжением техники во все без исключения сферы, в том числе, и в искусство, что на рубеже XIX–XX веков так болезненно переживалось. В частности, распад традиционных форм жизни и коммуникации способствовал распаду художественных систем, предполагавших гармоническое взаимодействие между искусствами, когда они существовали в единстве. Разрыв между разными видами искусства начал остро ощущаться именно в это время. Но дело не только в распространяющемся обособлении видов искусства, но и в подлинной причине этого обособления, а именно, – отсутствии единого универсального художественного стиля, без чего великих художественных эпох не существует. Вместо такого стиля, как отмечал А. Бенуа, намечилось появление множества течений и группировок.

Такую же ситуацию в статье, опубликованной в журнале «Аполлон» за 1909 год, констатирует Л. Бакст. «Новые направления, новые школы растут с неимоверною быстротою, — констатирует он. — Еще недавно можно было, назвав их, тем самым определить четыре, пять главнейших современных течений в живописи. Но за последние 10 лет мы имеем дело уже не с представителями течений в живописи, а со школами, идущими от особого таланта вожака или вожаков с ярко выраженными индивидуальностями» [18, с. 51].

С точки зрения рубежа XIX–XX веков рубеж XVIII–XIX веков кажется, действительно, и гармоничным и «золотым». Естественно, это обстоятельство — обособление и видов искусства, и художественных течений, и группировок породило множество свидетельствующих о необходимости выхода из этого состояния идей. Именно поэтому, например, такой резонанс имели широко обсуждавшиеся в среде художественной интеллигенции идеи Р. Вагнера. В них предлагался проект гармонического взаимодействия между искусствами, осуществление которого композитор связывал с будущим. Этот проект Р. Вагнера известен как гезамм-кунстверк. Резонанс вагнеровского проекта объясняется также и тем, что творцом нового синтетического искусства в соответствии с мыслью Р. Вагнера оказывался народ, что соответствовало активизации в этот период массы и рождению массовых обществ, под которыми следует подразумевать именно индустриальные общества.

Иначе говоря, по Р. Вагнеру, осуществление идеи синтеза предполагало возвращение к коллективным формам художественного выражения, которые в прошлом уже существовали. Однако у Р. Вагнера была также еще одна идея, оказавшаяся прочитанной и пережитой сильнее, чем другие его идеи и вовсе не в духе Маркса. Появление будущего коллективного искусства Р. Вагнер, как будет потом представлять и К. Малевич, мыслил на религиозной основе, хотя некоторые исследователи, а к ним относится, например, А. Мазаев, обычно этого религиозного мотива в проекте Р. Вагнера не прочитывают [188, с. 111]. «Только тогда, когда царящая религия эгоизма, расчленившая искусство на уродливые, своекорыстные направления и виды, — писал Р. Вагнер, — будет безжалостно изгнана из жизни, искоренена без снисхождения, сама собой родится новая религия, включающая в себя условия существования произведения искусства будущего» [71, с. 214].

Данная статья Р. Вагнера под названием «Произведение искусства будущего» появилась еще в середине XIX века. Однако ее резонанс возникает позднее, уже в эпоху Серебряного века. Ведь обновление культуры, которого так жаждали люди этого времени, без религиозного возрождения осуществиться не могло. Вот почему художественная интеллигенция потянулась к религии. Но ведь даже марксистский материализм с его идеей революционного обновления жизни также воспринимался в духе религиозного возрождения, что не могли не зафиксировать С. Булгаков и Н. Бердяев.

Влияние Р. Вагнера на сознание художников этого периода А. Мазаев склонен преувеличивать. Тем не менее, совершенно очевидно, что идея синтеза искусств превращалась в одну из самых актуальных идей. Исследователь доказывает, что в среде русского символизма концепция синтеза все же возникает на основе не вагнеровского проекта, а философии В. Соловьева. Синтез этим философом мыслился не столько как единство видов искусства, а как единство искусства, философии, науки и религии. И именно в этой соловьевской системе религии в создании такого единства придается едва ли не определяющее значение. Без этого представления понять ключевое понятие В. Соловьева — теургию трудно.

Без этой религиозной вспышки также, например, трудно понять такое обращающее на себя внимание яркое явление Серебряного века как гипнотическое притяжение театра. Театр Серебряного века, может быть, самая яркая страница в истории отечественного театра. Отсюда проистекают все последующие театральные эксперименты, в том числе, и 20-х годов. Такое обращающее на себя внимание притяжение нельзя не учитывать. Без этого невозможно создать обобщающий образ всей этой эпохи. По сути дела, театр становится

точкой притяжения, в том числе, и для представителей разных искусств. Так, С. Маковский утверждает, что расцвет театрального новаторства Серебряного века во многом обязан живописцам [191, с. 80]. В этом смысле особенно значимым оказался вклад в театральный ренессанс художников – представителей объединения «Мир искусства». И, кстати сказать, театр, действительно, оказывался средоточием творения новых форм синтеза. Об этом, в частности, может свидетельствовать приход в мир театра многих художников. Без создаваемой лучшими художниками этой эпохи сценографии невозможно представить тот удивительный подъем русского театра этого времени, который ассоциируется с именами К. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, В. Мейерхольда и многих других. В частности, вклад в театрально-декорационное искусство М. Врубеля бесспорно. Как свидетельствует И. Азизян, М. Врубель освободил его от станковизма, которому еще следовали В. Васнецов и В. Поленов, определив тем самым направление, представленное именами К. Коровина, А. Головина, С. Малютина [6, с. 41]. В театр приходит Л. Бакст, И. Билибин, М. Добужинский, С. Судейкин, Ф. Шехтель, В. Васнецов и Н. Рерих, создавший декорации к спектаклю Художественного театра «Петр Гюнт» и к «Весне священной» Стравинского. В осуществлении театральных замыслов был также активен А. Бенуа.

Но дело не только в гипнотической притягательности театра, но и в том, что театральное начало выходит за границы собственно театра. Театральным становится стиль всей этой эпохи. Вглядываясь в акварели А. Бенуа и, в частности, в «Последние прогулки короля», ощущаешь театральный стиль эпохи Людовика XIV. Как вспоминает сам А. Бенуа, этот мир, «в нарядах, поступках и обычаях которого так ясно выразилась старческая усталость эпохи, ханжество, раболепность, порочность и даже начавшийся упадок вкуса, явившийся на смену юной самонадеянности, беспечности и чувству величавой красоты» [32, кн. 4–5, с. 184] невозможно воспринимать без ассоциаций с театром. Но видения А. Бенуа ассоциировались и с духом того разложения некогда блестящей эпохи, которое переживала российская империя его времени. Подъему театра в этот период во многом способствовало религиозное к нему отношение.

Конечно, это произошло не без влияния идей В. Соловьева, но в то же время и идей Р. Вагнера. Драма и вообще театр будущего как способное объединить самые разные искусства духовное ядро мыслился Р. Вагнером как античный театр. Здесь также возникла параллель между античностью и современностью. Но греческий театр не успел окончательно разорвать с религией, как это произошло в эллинистическую эпоху. По своему духу это было религиозное учреждение культуры. Но такой должна была быть и форма будущего театра. В какой-то степени можно утверждать, что прорыв театра в религиозную стихию произошел и в эпоху Серебряного века.

Можно даже утверждать, что театр гипнотически притягивал к себе не только творческую элиту (многие поэты пытались писать для театра – от Блока до Гиппиус), но и публику. Именно в это время она становится беспрецедентно массовой. Может быть, театр притягивал тем, что, как казалось, в его формах рождалась какая-то новая религия. По крайней мере, театр этого времени именно так и воспринимался. Кроме того, он соответствовал коллективному духу эпохи, выражал взрыв массовости. Хотя ассоциируемые с театром религиозные смыслы скрывали и те связанные с коллективными проявлениями масс негативные смыслы.

Однако влияние Р. Вагнера и В. Соловьева на художественную жизнь этой эпохи не исчерпывает всех активных воздействий. Как уже отмечалось, влияние Ф. Ницше в этот период было весьма сильным и даже, может быть, преобладающим. В особенности, в том, что касается музыки. Не только символистам, но еще и романтикам она казалась ведущим видом искусства. Ставя вопрос о синтезе искусств, как определяющем в этой системе искусств виде, нельзя не видеть, что этим видом для многих была музыка. Потому, что для Ф. Ницше, поставившего диагноз угасающей духовной культуре, преодоление распростра-

нящегося упадка культуры связывалось именно с музыкой. Он считал, что с возрождения музыкального инстинкта это возрождение и оздоровление культуры и начнется. Собственно, в подъеме музыкальной жизни Германии он уже такое возрождение фиксировал.

То, что в культуре народилось позднее, должно отступить, поскольку все это связано с индивидуалистическим импульсом. Возрождение культуры начнется с обращения к изначальному, которое Ф. Ницше связывал с мифом, а сам миф с образом Диониса. Притягательность для художников Серебряного века образа Диониса объясняется тем, что именно с ним ассоциировалась надежда на возрождение культуры. Ведь в Новое время аполлоновский инстинкт оказался весьма сильным. Казалось, что он заглушал связываемое с дионисийством стихийное начало. А дионисийство ассоциировалось именно с музыкой. Вот почему музыка в это время приобретала такой высокий статус.

Для понимания того, почему в начале XX века музыка воспринималась лидирующим видом искусства, показательна написанная в 1902 году под сильным влиянием эстетики А. Шопенгауэра статья А. Белого «Формы искусства». В ней А. Белый, по сути дела, предлагает свою соответствующую эстетике символизма концепцию синтеза искусств. Исходя из того, что на рубеже XIX–XX веков человечество оказывается в переходной ситуации, которую поэт называет «перевалом», он пытается определить место музыки в современной ему культуре. Развертывающееся, как он полагает, усиление роли музыки от Бетховена до Вагнера является выражением такого «перевала».

Согласно А. Белому, такое усиление роли музыки все более заметно «накладывает печать на все формы проявления прекрасного» [27, с. 95]. Получается, что даже драма и вообще театр, для современников А. Белого оказывающийся столь притягательным, тоже проникаются музыкальной стихией. Но дело не только в таком соприкосновении театра с музыкой. Эволюция искусства вообще развертывается в сторону музыки. Заканчивая свою мысль, поэт задается вопросом: «Не будут ли стремиться все формы искусства все более и более занять место обертонов по отношению к основному тону, т. е. к музыке?» [27, с. 105].

Может быть, то специфическое, что обычно связывается с символизмом и выражает его суть, как раз и можно выявить через усиление в произведениях, характерных для этого направления, музыкального начала. Не случайно именно это подчеркивал П. Валери. «То, что нарекли символизмом, – писал он, – попросту сводится к... стремлению «забрать» у музыки свое добро» [74]. В данном случае можно констатировать, что предпочтение в среде символистов музыки в системе искусств является, пожалуй, наиболее очевидным доказательством существования преемственности, ведь подобные отношения к музыке, которую и подхватывает Ф. Ницше, было характерно для романтиков. Эту традицию символизм продолжает.

Констатацией определяющей в символизме роли музыки суждения А. Белого не ограничиваются. Поэтому в его суждении важно обнаружить не только то, что идет от идей Ф. Ницше, но и от идей А. Шопенгауэра. Ведь возрастание роли музыки у поэта имеет философское и даже религиозное обоснование. В этом процессе омузыкаливания культуры он хотел бы видеть, в том числе, и возрождение религии. Ведь согласно В. Соловьеву, преодоление кризиса искусства возможно лишь через возвращение его в лоно религии. Но чтобы искусство вернулось в религию, необходимо возродить его формы, что были неразрывно связаны с религией. Иначе говоря, необходимо возродить имевшие место в античности и в Средние века формы.

В этом плане любопытны соображения А. Белого в той же статье «Формы искусства» опять же о драматическом начале, сливающимся с началом музыкальным, что, как полагает А. Белый, соответствует сути символистской эстетики. Чтобы придать драме религиозное звучание, она должна снова стать мистерией, как это было в великие религиозные эпохи, когда театр не успел порвать с религией. По сути дела, драма, какой она стала в позднюю

эпоху, должна вспомнить о своем происхождении. Она вышла из мистерии, но должна в нее вернуться.

Позднее, а именно в 1908 году в статье, специально посвященной современному театру, А. Белый по отношению к той идее трансформации театра в мистику, которая успела стать модной, уже занимает критическую позицию. По отношению к идее возродить с помощью театра религию у него появляется скептицизм. Он пишет, что если религия угасла, то с помощью идеи театра как храма ее не возродить [29, с. 158]. Бесполезно насыщать Россию оркестрами на античный манер. Бесполезно ставить жертвенники в честь Диониса.

Но смысл данной статьи вовсе не в отрицании идеи превращения театра в мистику, а в его стремлении понять творчество не в его художественном и эстетическом, а в жизнестроительном понимании. Творчество А. Белый понимает как творчество жизни. Театр для него предстает лишь призывом к творчеству жизни. Театр – не самоцель. Цель – творчество жизни. А. Белый провозглашает эпоху, когда творчество художественных форм сменяется творчеством жизни. С этой точки зрения возвращение к Элевсинским мистериям оказывается неуместным. В данном случае мы имеем дело не столько с субъективным отношением А. Белого к театру и вообще к искусству. Эта жизнестроительная идея вообще рождается в недрах символизма, она присуща символизму и выражает одну из основополагающих его идей, которая, несомненно, потом будет иметь последствия как в художественной, так и в нехудожественной сфере.

Однако у А. Белого в статье 1902 года была и еще одна любопытная мысль, возникшая у него под воздействием А. Шопенгауэра. Проблема, оказывается, заключается в том, что, вбирая в себя музыкальное начало, ассимилируя его и испытывая под его воздействием трансформацию, драма освобождает и себя, и, в том числе, всю культуру от груза внешнего, т. е. видимого, что предстает в немзыкальных видах искусства – живописи, скульптуре, архитектуре и т. д. Эти выражающие в пластике дух Аполлона искусства для А. Белого, усвоившего идеи А. Шопенгауэра, оказываются «обманчивым покрывалом Майи», что выражает дух индивидуалистической эпохи, дух личности Нового времени, проецирующей на реальность свою волю и лишаящей доступа к этой реальности самой по себе в ее объективном существовании. Освободить человечество от такой иллюзии способна лишь музыка. Только она позволяет проникать в существующие безотносительно к интерпретациям самого разного рода глубины бытия.

В этой способности музыки освобождать бытие от излишней активности воли уже ощущается не только идея А. Шопенгауэра, но и феноменологические прозрения XX века. Но, с другой стороны, не обещают ли уже эти прозрения поэта – символиста супрематические эксперименты К. Малевича, который ведь тоже приходил к выводу об освобождении живописи и культуры в целом от обманчивой видимости мира, от того самого шопенгауэровского покрывала Майи? Вот и разрешение спора о том, имеет ли своим истоком искусство авангарда символизм.

1.9. Время, специфичное для русской культуры, и искусство рубежа XIX–XX веков

Уязвимой стороной традиционных исследований об искусстве была усвоенная историками установка модерна по отношению к истории искусства, когда его развитие и функционирование рассматривалось в соответствии с ритмами социального времени. Этот принцип историзма можно назвать историзмом модерна со свойственным ему принципом прогресса. Однако в ритмах развития и функционирования искусства есть все основания выявлять ритмы истории, понимаемой как история культуры. Собственно, именно в этом и состоит сверхзадача исследования, обещающая его новаторский ракурс.

Частной проблемой выявления в истории ритмов функционирования культуры как ритмов специфических и отличных от социальных предстает время функционирования русской культуры как время специфическое и отличающееся от времени, в соответствии с которым функционируют другие культуры. Рядом исследователем именно на это обстоятельство было обращено внимание. Европейец, в отличие от русского, мыслит предельно исторично. Ничего не должно быть забыто и утеряно. По мнению В. Шубарта, это стремление европейца законсервировать прошлое уподобляет его египтянам, которые были самым исторически осведомленным народом древности. Именно это обстоятельство приводит к тому, что европейская историография сродни журналистике. А это означает, что в этой культуре история предстает историей событий.

Иное дело – восприятие времени русским человеком. По утверждению В. Шубарта, мышление русского неисторично. Оно ближе Востоку, нежели Западу. «У русского бесконечно много времени, – пишет В. Шубарт, – поскольку в нем живет уверенность, что он бесконечное существо. В русле такого чувства времени протекает и русская история – в куда более широком ритме, чем европейская («800 лет мы спали...»). Она напоминает китайскую с ее геологическими пластами времени» [419, с. 114]. Когда В. Шубарт пишет о неисторичности мышления русского народа, противопоставляя ее историчности Запада, то он явно не имеет в виду оценивать это отрицательно.

Собственно, и Ф. Ницше, фиксирующий в свое время крайний историзм Запада, переизбыток этой культуры историей усматривает в этом совсем не благо. Ведь давление истории приводит к тому, что тот или иной народ, благоговей перед историей, обрекает себя лишь на копирование, повторение форм прошлого, а не на творчество. По мнению философа, творческие народы от истории свободны. В творчестве, в том числе, и в социальном творчестве преуспевают лишь неисторические народы.

Однако эта позитивная оценка непроявленности исторического начала способна обернуться и негативной стороной. Это отмечал Г. Флоровский, упрекающий русский народ за отсутствие «творческого приятия истории как подвига, как странствия, как дела» [345, с. 502]. «В русском переживании истории, – пишет Г. Флоровский, – всегда преувеличивается значение безличных, даже бессознательных, каких-то стихийных сил, «органических процессов», «власть земли», точно история совершается скорее в страдательном залоге, более случается, чем творится. «Историзм» не ограждает от «пиетизма», потому что и сам историзм остается созерцательным. Выпадает категория ответственности. И это при всей исторической чувствительности, восприимчивости, наблюдательности. В истории русской мысли с особенной резкостью оказывается эта безответственность народного духа. И в ней завязка русской трагедии культуры.» [345, с. 502]. Спустя почти столетие со времени этого высказывания можно поражаться истинности сказанного, поскольку вся последующая история России его подтвердила и в еще большей степени заставила осознать возникшую в XX веке в русской культуре драматическую ситуацию.

Однако невозможно не отметить и того, что многие новаторские прорывы и, в частности, даже опережения в истории искусства, присущие русскому искусству, как раз связаны с позитивными сторонами ментальности русского человека, а именно, с его способностью ускользать от исторической заданности и социологического детерминизма. В. Паперный превосходно показывает, например, как на рубеже 20-30-х годов угасает потребность в документальной фиксации бытия и разворачивается поворот к мифологическому оформлению исторических событий. В ментальности русского продолжает оставаться активным восточное, а значит, и альтернативное отношение к истории. Этот дуализм и чувство историзма, и, с другой стороны, пренебрежение историей создают такое напряжение, которое, может быть, и является одной из причин художественной вспышки в культуре России.

Обратим внимание на такой заслуживающий внимания факт в искусстве Серебряного века как ретроспекции в русское искусство XVIII и начала XIX века, т. е. в эпоху классицизма и барокко. Угасающая империя демонстрирует ностальгию по эпохе «цветущей сложности» культуры этой империи, по «золотому веку» искусства. Но эта постановка вопроса связана с более глубоким прочтением смыслов, возникших более столетия назад, но адекватно проигранными не ставших.

Словосочетание «Серебряный век» некоторые приписывают и главному редактору журнала «Мир Искусства» С. Маковскому, и философу Н. Бердяеву. Но, видимо, точнее было бы автором этого обозначения, с чем, собственно, согласен и упоминаемый среди других авторов этого обозначения С. Маковский, считать Николая Оцупа, единомышленника Н. Гумилева и входящего в петроградский «Цех поэтов» [190, с. 7]. При этом интересно, что Серебряный век отчасти возвращал век золотой, поскольку возникшие в культуре золотого века какие-то смыслы не были своевременно прочитаны и восприняты. Они были открыты с некоторым запозданием. И этим новым прочтением мы обязаны рефлексии Серебряного века. Именно эта эпоха сделала реальным более глубокое постижение художественного наследия, а следовательно, и открытия более точной логики истории русского искусства.

Утверждая, что имевшая место в Серебряном веке новая прививка западных художественных открытий, С. Маковский говорит, что в свете этой ассимиляции западной новизны отечественные классики – Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Тютчев были открыты заново. Иначе говоря, ассимиляция художественного опыта других культур и прежде всего культуры Запада, что можно считать продолжением ставшей уже постоянной традиции, способствовала и возникновению новых смыслов и вместе с тем смыслов, уже имевших место в самой русской культуре, но в силу каких-то причин оказавшихся или непрочитанными или вообще забытыми, что не удивительно, ведь, скажем, в столь популярной в свое время эстетике Писарева уже была попытка развенчания и ниспровержения духовного центра «золотого века» – Пушкина. Сменяющая установки классицизма стихия романтизма обязывала углубляться в собственную историю, что славянофилы и делали.

Новая волна этой стихии захлестывала Россию и на рубеже XIX–XX веков. Забвение художественного опыта Серебряного века оставило открытым и вопрос о том, как всю эту эпоху обозначить. Обозначение однако находится, но с опозданием на несколько десятилетий. В данном случае история с искусством русского Серебряного века, называемого иногда, в том числе, и самими деятелями Серебряного века русским или славянским ренессансом, кажется, повторяет историю с западным Ренессансом XV–XVI веков. Как это ни покажется странным, но до 1839 года применительно к XV–XVI векам понятия «Ренессанс» вообще не существовало. Истинное обозначение эпохи оказывается возможным лишь по истечении длительного времени. Как показал Л. Февр, понятие «Ренессанс» было введено истории ком Жюлем Мишле в XIX веке [332, с. 378].

Смысл того, что на рубеже XIX–XX веков произошло в России, приоткрывается постепенно, на всем протяжении XX века, захватывая и век XXI. Впрочем, такая ситуация имела место и во французском искусстве. Так, ставя вопрос о забвении во французской культуре искусства XVIII века, Д. Философов писал: «Только в последней четверти XIX столетия, с легкой руки братьев Гонкуров, французское общество начало скупать у старьевщиков старые гравюры, мебель, книги, картины этой эпохи, и то вечно прекрасное, что сохранилось в художественном творчестве XVIII века, снова ожило и заняло почетное место рядом с искусством позднейшим, искусством вновь пришедших варваров» [340, с. 106].

Приблизительно с середины XX века, а, еще точнее, с эпохи оттепели массив исследований на тему Серебряного века постоянно увеличивается. Уже можно было говорить не только о принявших революцию А. Блоке и В. Брюсове, но об расстрелянных Н. Гумилеве и В. Мейерхольде, погибших в лагерях О. Мандельштаме, Н. Клюеве и других. Обо всех этих художниках в живом общении и в границах определенных, хотя и весьма незначительных, слоев память сохранялась всегда. Ведь, скажем, в театрах продолжали ставить спектакли ученики и единомышленники В. Мейерхольда и А. Таирова, Актеры, воспитанные В. Мейерхольдом, продолжали работать в советских театрах. Но эта память сохранялась в ставших маргинальными социальных группах.

Именно в эпоху оттепели круг почитателей творчества этих художников расширяется. Нарастает громадный интерес к поэзии. Молодое поколение из своих рядов выдвигает новых поэтов. В этой ситуации все ощутили потребность в возрождении поэтического духа первых десятилетий XX века. Так наступил период второго рождения поэзии Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама, Пастернака и т. д. Постепенно их творчество получает тот общественный резонанс, которого некоторые из названных художников и поэтов, может быть, не имели даже при жизни. И так до сих пор. Поэтому когда ставится вопрос, когда же закончился Серебряный век и закончился ли он 1917 годом, то на него следовало бы отвечать так. Этот век не закончился, он продолжается.

Это его продолжение затрагивает и искусствоведческую, и историческую науку. Искусствоведы продолжают собирать факты, касающиеся художественного опыта искусства рубежа XIX–XX веков. Но как быть со следующим уровнем науки? Ведь, как пишет Х. Ортега-и-Гассет, касаясь вопроса о неизученности целой смутной эпохи в истории культуры с XIV по XVII века, «сами по себе факты не дают нам реальности, напротив – они прячут ее; другими словами, они озадачивают нас проблемой реальности. Если бы не было фактов – не было бы и проблем, тайны: не было бы ничего сокровенного, что надлежит раскрыть, проявить» [235, с. 236]. Таким образом, дело не только в необходимости восстановления фактов, но и в потребности для выражения этой эпохи найти более точное понятие или дефиницию. Поэтому находятся не только новые факты, но возникают все новые и новые интерпретации этой эпохи.

1.10. Актуальность проблематики культуры на рубеже XIX–XX веков: связь с ней идей в искусствознании этой эпохи

Когда мы говорили о стоящих при интерпретации искусства рубежа XIX–XX веков задачах, мы, по сути дела, имели в виду, прежде всего, задачи, стоящие исключительно перед искусствознанием. Развитие во второй половине XX века гуманитарных наук постепенно подводит к тому, что решение возникающих перед искусствоведением задач может быть успешным лишь в том случае, если искусство рассматривать в контексте культуры. В этом смысле открытый и описанный искусствоведом факт может быть рассмотрен на уровне культурологических обобщений. Имеются основания утверждать, что наиболее глубокое обобщение возможно лишь в том случае, если факт искусства одновременно предстает фактом культуры, а история искусства соответственно рассматривается историей культуры. Такой ракурс близок сверхзадаче нашего исследования.

Являются ли эти факты синонимами или это разные вещи? Казалось бы, тут все до элементарности просто. В самом деле, кто отважится утверждать, что факт искусства не всегда является фактом культуры. Когда в эпоху Серебряного века И. Грабарь приступает к осуществлению первого замысла написать историю русского искусства, он этот замысел уже формулирует совершенно в духе современных дискуссий. В 1907 году, то есть в самом начале работы над «Историей русского искусства» И. Грабарь пишет Н. Врангелю: «Текст должен давать столько же историю скульптуры, сколько характеристику эпохи. Вообще, вся эта история искусства будет одновременно и историей культуры» [99, с. 195]. В письме 1907 года А. Бенуа он эту свою идею излагает еще более определенно. «История искусства, – пишет он, – понятая широко, почти превращается в историю культуры. А культура вся преемственна и имеет свои законы. Если мы их не знаем, то некоторые следы их все же чувствуются. Лучшее средство – если не постигнуть, то хоть почувствовать ход истории, аналогии и параллели. Всякая культура есть сложное нагромождение соседних влияний, собственных пережитков прошлого и пр.» [99, с. 192].

Ставя вопрос о необходимости рассмотрения искусства в культурологической перспективе, И. Грабарь констатирует, что в соответствии с этой перспективой следует рассматривать несколько проблем: логику преемственности в развитии искусства, воздействие на искусство художественных процессов, имеющих место в других, соседних культурах и, наконец, влияние на актуальное искусство предшествующих процессов, что получило выражение во внутренней для отечественного искусства традиции. Таким образом, настаивая на совпадении двух историй – истории искусства и истории культуры, И. Грабарь, тем не менее, говорит, что культура имеет свои «законы», которые следует постигать. Сам И. Грабарь не претендует на полное знание этих «законов» и своей целью ставит хотя бы «почувствовать ход истории».

Но что означает формула И. Грабаря – история искусства есть история культуры? Это означает, что исследование этой истории необходимо погрузить в общий контекст культуры, в культуру, в которой составными частями должны входить и наука, и игра, и нравственность, и миф, и культ, и религия, и философия. Следовательно, если под культурой подразумевать и то, что не имеет отношения к искусству, то, стараясь следовать этой формуле, мы вынуждены рассматривать искусство в его взаимодействии с остальными слагаемыми культуры, в том числе, с религией, философией, наукой и т. д. Но известно, что в последние столетия искусство от этих сфер успело обособиться, автономизироваться. Утверждая подобное, не

оказываемся ли мы во власти ошибочной мысли, требуя возвращения к тесной зависимости искусства от остальных сфер культуры?

Однако в том-то и дело, что именно в эпоху Серебряного века повсеместным было осознание надвигающегося кризиса не только существующего искусства, но и культуры в целом. Многим этот кризис казался следствием обособления искусства от других институтов, например, от религии и, прежде всего, от религии. Собственно, эта проблема оказалась следствием все того же индивидуализма в искусстве, негативные стороны которого отмечал, как мы убедились, А. Бенуа. Находясь в эмиграции, В. Вейдле в 1937 году печатает в Париже книгу под названием «Умирание искусства» [77], в которой ставит диагноз «смерти» искусства, выписывая рецепт, способный помочь его выздоровлению. Для него таким способом выхода из кризиса является также возвращение искусства в лоно религии. В 1937 году эта идея кажется уже не оригинальной, хотя позднее ее повторит в своей знаменитой книге 1948 года «Утрата середины» Х. Зедльмайр.

Но одним из первых, кто эту идею высказывает со всей определенностью, анализируя произведения символизма и футуризма, пожалуй, был Н. Бердяев, выпустивший в 1918 году книгу под названием «Кризис искусства» [36]. Хотя справедливости ради следует сказать, что и Н. Бердяев не был первым, кто диагностировал «смерть» искусства. Пожалуй, многие тенденции всего Серебряного века начались с философии В. Соловьева. В. Соловьев первым диагностировал кризис и предлагал в качестве выхода из него возвращение искусства в религию. Таким образом, выходом из этого кризиса казалось, начиная с В. Соловьева, преодоление развернувшейся на протяжении столетий автономизации искусства и возвращение к той ситуации, когда имело место единство искусства с остальными сферами культуры. Но такой выход не был лишь уделом дискуссий и публикаций. О нем свидетельствовала практика искусства этого времени. Вот, наверное, еще почему искусство, разрушая все некогда установленные границы, устремлялось к культу, мифу, игре, сакральному, религии.

Однако когда интеллигенция начала возвращаться в религию, то выяснялось, что русская православная церковь, нуждаясь в реформах, им противится. Так, к жизни «новое религиозное сознание» вызвали художники и мыслители этой эпохи. Очевидно, что этим самым они возрождали то состояние искусства, для которого характерна неразличимость искусства и культа, искусства и мифа, художественного и сакрального. Вот почему искусство этого времени следует рассматривать в соотнесенности с так называемым «новым религиозным сознанием».

Разумеется, это не могло не проявиться в искусстве. В качестве иллюстрации здесь можно сослаться на потребность художников в возрождении монументальной и, еще точнее, фресковой живописи. Некоторые художники, а к ним, например, относятся Врубель, Васнецов, Нестеров, расписывают интерьеры храмов. Вот почему еще художникам и мыслителям этой эпохи потребовались ретроспекции в самые разные эпохи и культуры, что так ярко проявилось и в цитируемом трактате В. Брюсова, и в открытии в начале истекшего столетия древней иконы. Пожалуй, именно это следует отнести к основополагающим признакам искусства этой эпохи, синтезирующей все возможные и имеющие место в истории слагаемые культуры и не только отечественной.

Именно в этот период обращает на себя внимание необычайная открытость русской культуры, ее готовность и способность ассимилировать элементы других, часто уже не существующих культур и одновременно устремляться к ранним эпохам собственной истории. В этом и заключается исключительность сложившейся в искусстве Серебряного века ситуации, что диктует и особую методологию исследования искусства этой эпохи. Она будет реальной для изучения любой эпохи в истории искусства, в том числе, и той, в которой такой радикальной ломки границ между художественным и нехудожественным, древним и новым не происходило.

В качестве первостепенных задач для историка И. Грабарь выделяет преемственность в русской культуре и влияние на нее других культур. Этот вопрос он поднимает не случайно. Именно русское искусство начала XX века ощущает интенсивные, но часто забываемые связи с другими культурами. Тот и другой момент художественная критика этого времени активно обсуждает. Так, реагируя на возрождение византизма в русской живописи этого времени (например, у В. Васнецова) и вообще на открытие в искусстве под воздействием возрождающегося славянофильства в это время художественного опыта допетровской Руси, С. Маковский подчеркивает, что «прививки» в русском искусстве связаны не только с византийскими и скандинавскими корнями. Важно, например, учитывать западные заимствования России XVI и XVI веков. Причем, эти влияния касаются не только профессионального, но даже и народного искусства. «Допетровские лубки, вышивки на полотенцах, резные украшения, орнаменты, стилизованные изображения, которые принято считать безусловно народным творчеством, – пишет он, – как часто они заимствованы у итальянских и немецких первоисточников» [192, т. 2, с. 36]. Однако критик справедливо утверждал, что дело не в заимствованиях, а в способности их творчески перерабатывать. «... Вопрос не в формах, – пишет он, – а в их одухотворении, в неопределимом трепете красоты, внушенной веками национальной жизни» [192, т. 2, с. 38].

Этот национальный дух критик улавливал и в утонченном вкусе ретроспективистов Сомова, Лансере и Бенуа, и в пейзажах Левитана, и в портретах Серова, и в северных пейзажах Рериха, и в гениальных образах Врубеля. Но когда ставится вопрос о преемственности и влияниях других культур, а именно, эти два момента и оказались в эту эпоху в поле внимания критиков и историков искусства, то он провоцирует постановку и другого вопроса, чем же можно объяснить столь преувеличенное внимание к этим двум темам? Какие процессы – общества или культуры диктуют их обсуждение? Мы пытаемся этот вопрос обсудить. В поле нашего внимания – и вопрос преемственности, и вопрос влияния других культур.

В эту эпоху казалось, что преемственность заметно нарушена, а влияние Запада хотя и продолжает быть актуальным, тем не менее, начинает уступать влиянию со стороны других культур, например, Востока. Особая значимость в русской культуре Востока начинает осознаваться потому, что на рубеже XIX–XX веков история России заново воспринимается и в своих древних формах, когда, как утверждали евразийцы, древняя Русь вообще входила в евразийский комплекс народов и была слагаемым восточных империй. Кстати, евразийство, возникшее в среде русских философов, историков и публицистов уже в эмиграции, также обязано именно этой эпохе, в которой уже складывалась атмосфера нового открытия и нового прочтения Востока (например, в творчестве Н. Рериха или В. Хлебникова). Она будет окончательно осознана евразийцами (Н. Трубецким, В. Вернадским, Н. Савицким и др.).

Что же касается преемственности, то, прерываясь в малых длительностях истории, она актуализируется в таких длительностях, которые принципу историзма в его современных формах не соответствуют. Подход, при котором история искусства рассматривается как история культуры, продиктован не только настоящим моментом в развитии гуманитарных наук, когда в центр этих наук выдвигается наука о культуре, но и замыслом исследования, предметом которого является именно и прежде всего культура, а точнее, русская культура на одном из этапов ее исторического развития, а именно, на рубеже XIX–XX веков. Но чтобы понять культуру этого периода, необходимо ее рассматривать в исторической перспективе, т. е. иметь представление о предшествующих и последующих ее состояниях.

В нашей литературе одновременно предпринимаются исследования как по истории отечественного искусства, так и по истории русской культуры, в том числе рубежа XIX–XX веков. В связи с этим обратим внимание на такой факт. Параллельно предпринимаемой истории русской культуры в нескольких томах, ведется подготовка многотомного труда по истории русского искусства [147]. Собственно, уже вышедшие из печати два тома «Очер-

ков русской культуры конца XIX – начала XX веков» свидетельствуют о широком понимании предмета исследования, элементом которого рассмотрены и культуротворческая миссия города, и культура повседневности, и частная жизнь людей в городе и деревне, и университетская культура, и политическая культура, и правовая культура и т. д. [241; 240]. Первое, что бросается в глаза читателю первых двух томов, – это привычный подход историка, ставящего своей целью описать и проанализировать разные сферы культуры этой эпохи, которые, может быть, до этого не имели своей истории, т. е. не были предметом внимания историка.

Методологический ракурс исследования продиктован не только сложившейся на рубеже XX–XXI веков в гуманитарных науках ситуацией, но и стоящей перед авторским коллективом издания посвященной русской культуре конкретной задачей. Если согласиться с данным суждением, то из этого следует, что необходимо сразу же поставить вопрос о том, какие конкретные методологические установки вытекают из того, что предметом исследования является культура. В частности, русская культура на одном из этапов своего исторического развития, а именно, на рубеже XIX–XX веков. Если это так, то как формулировать задачу, которая будет разрешена искусствоведами?

1.11. Искусство рубежа XIX–XX веков в кратких и больших длительностях истории

Таким образом, существенным в нашем исследовании становится уточнение временных параметров предмета исследования, т. е. культуры в ее российском варианте. В данном случае принцип историзма должен быть соотнесен со спецификой предмета исследования. Культура как предмет исследования обладает специфическим временем. Она развивается и функционирует в особых исторических ритмах. Это особое время М. Бахтин называл «большим временем». Вот это специфическое время и является временем того, что А. Кребер называет «культурной моделью», которая возникает, проходит стадии роста и истощается. Культура – весьма консервативный предмет исследования, и ритмы ее развития и функционирования отличаются от времени общества или социального времени.

Ф. Бродель выделял время событий и время структур. Если время событий означает фиксацию исторических событий, развертывающихся и воспринимаемых в кратких длительностях истории, то время структур – это время, измеряемое большими длительностями [60, с. 134]. Время культуры как весьма консервативного предмета исследования развертывается в больших длительностях истории, которые и будут длительностями функционирования культурной модели, в границах которой развертывается художественная жизнь общества с сопровождаемыми ее подъемами и упадками.

В последние столетия, когда предметом исследователя становится исключительно общество, при описании различных исторических процессов историк исходит не из времени структур, т. е. больших исторических длительностей, а из времени событий, т. е. кратких временных длительностей, что соответствует динамизму обществ Нового времени, когда утверждает себя мировосприятие модерна. Но из этого типа времени исходит и искусствоведческая наука. Вот почему собирание фактов в этой науке кажется первостепенным. Такое отношение ко времени для выявления и времени культуры, и собственно для исследования самой культуры оказалось неблагоприятным. Можно даже утверждать, что и сама культура в эпоху господства времени событий еще не была открыта. Открытию культуры такое отношение ко времени не способствовало.

Попробуем понять: к какому типу времени относится искусство? Совпадают ли время искусства и время культуры или их совпадение бывает возможным лишь в редкие исторические мгновения? Если иметь в виду отношение ко времени, утверждающееся в эпоху модерна, т. е. с XVIII века, то нельзя утверждать, что оно оказалось искусству совершенно чуждым. Наоборот, многие процессы искусства и прежде всего связанные с авангардными явлениями с присущим им отрицанием исторических традиций, были спровоцированы именно футуристическими установками модерна.

Футуристическое мироощущение способствовало художественным экспериментам. Как доказывает А. Якимович, авангардизм не является лишь присущим XX веку [437]. Его предвосхищение можно обнаружить во многих явлениях искусства Нового времени. Но стимулирующая художественные новации стихия модерна вовсе не исчерпывает всего потенциала искусства.

Может быть, лишь искусство оставалось сферой, в которой продолжали сохраняться дошедшие до наших дней древнейшие культурные формы, например, мифология. Однако эта вторая, альтернативная по отношению к модерну сторона искусства оставалась на положении бессознательного и до определенного времени рациональному истолкованию не подвергалась. Связь искусства с теми стихиями, что в Новое время составляли бессознательное, свидетельствует, что именно искусство и, может быть, только искусство на протяжении Нового времени, а, следовательно, всей эпохи модерна продолжало оставаться способом

сохранения связи с тем специфическим временем, которое является временем культуры. Как свидетельствует история искусства последних столетий, активность бессознательных ритмов истории как истории культуры далеко не всегда была уделом бессознательного. Начиная с эпохи романтизма, эта стихия бессознательного с ее специфическими ритмами постоянно выходила на поверхность сознания, проявлялась в художественной сфере.

Если в этом не отдавать отчета, то в художественной жизни рубежа XIX–XX веков мало что можно понять, поскольку такое репрезентативное для этой эпохи направление, как символизм явился вторым пришествием романтизма. Не случайно его иногда и называли неоромантизмом [280, с. 148]. Следовательно, новаторство символизма следует связывать не только с реабилитацией сверхчувственного, что определяет поиски в новом искусстве языковых форм, но и с реабилитацией времени больших длительностей. Именно поэтому можно утверждать, что для рубежа веков наиболее репрезентативным противоречием в художественной сфере явилось противоречие между установками модерна и установками романтизма.

Активность в эпоху Серебряного века романтической традиции можно продемонстрировать возрождением славянофильских идей. С этим следует связывать возникновение пассеистического мироощущения как альтернативы футуристического мироощущения. Естественно, что о пассеизме свидетельствует и новое славянофильство. Так, В. Розанов констатирует: «В Москве в самые первые годы XX века зародилось исключительной ценности и значения славянофильское движение, которое по перерыву в нем в конце XIX века стало именоваться «молодым славянофильством» [269, с. 342]. В качестве таких молодых славянофилов В. Розанов называет П. Флоренского, В. Свенцицкого, В. Эрна, С. Булгакова.

Исключительность рубежа XIX–XX веков заключается в том, что именно в это время в восприятии времени происходит сдвиг. История превращалась в историю не событий, а структур. Этот сдвиг в восприятии времени продемонстрировало именно искусство. «Быть может, – пишет А. Белый, – прогресс идет по прямой. Или по кругу. Или и по прямой, и по кругу – по спирали... И мы живем одновременно и в отдаленном прошлом и в настоящем, и в будущем» [28, с. 232].

Поскольку время структур – это время больших длительностей, а, следовательно, и время культуры, то стоит ли удивляться, что именно в эту эпоху культура превращается в объект внимания, а искусство рассматривается под углом зрения и происходящего в культуре и тех исторических возвратов, которые в предшествующей истории имели место и которые могут показаться регрессом, но на самом деле именно они только и иллюстрируют смену в историческом мышлении малых длительностей большими длительностями. Эта созвучность некоторых событий в предшествующей истории тому, что в России происходит на рубеже XIX–XX веков, пронизательно ощущает С. Булгаков. В атмосфере этого времени он улавливает возрождение эсхатологических и апокалиптических настроений. Он пишет: «Наше ухо оказывается особенно чутко, когда прислушивается к биению исторического пульса хотя и отдаленных, но сродных эпох» [64, с. 377].

В частности, апокалиптический момент философ улавливает и в социализме. Он даже замечает, что, казалось бы, такой прорыв в историю, которую уже можно понимать как историю ментальности, не соответствует духу историзма, как его в этот период понимали, а в этот период этот дух, естественно, нес в себе печать установок позитивизма. Позитивизму же было не до понимания истории как истории функционирующих в больших длительностях истории структур. Однако новые тенденции в искусстве свидетельствуют о выходе за пределы позитивизма, но ведь к этому весь Серебряный век и устремлялся.

В этом смысле, т. е. в смысле сдвига в восприятии времени, когда разрушаются стереотипы позитивизма, весьма показательным становится увлечение в начале XX века мистикой, которую позитивизм исключает. Мистика же в ее теософском выражении свидетельствует

о зависимости человеческого духа не столько от социальных сил, сколько «от космической эволюции тысячелетий, от огромных промежутков времени» [37, с. 236]. В теософии человека душа сохраняет тянущиеся из прошлого бесконечные нити. В эту эпоху мистика сыграла позитивную роль, поскольку с ее помощью человек начинает ощущать себе не только в социуме, но в космической стихии. Для этой эпохи такое возвращение значимости космического аспекта жизни весьма существенно. Ведь художественный авангард этого времени как раз и будет демонстрировать прорыв в космические измерения мироздания.

Однако мистика также представляла и опасность, что от внимания Н. Бердяева ускользает. Ведь увлечение в ту эпоху мистикой не исчерпывается интересом к западным мистикам. В Россию мистика приходит в своем восточном, т. е. безличном варианте. В ситуации индивидуалистической культуры, опасность которой ощущал, например, не только А. Бенуа, но и Н. Бердяев, восточная мистика казалась анахронизмом. В эпохи, предшествующие Серебряному веку, космические измерения бытия, было вытеснено на периферию. Человек ощущал себя исключительно в социуме, а в соответствии с идеями модерна, т. е. идеями Просвещения (в данном случае под модерном понимается не художественный стиль рубежа XIX–XX веков, а возникшее в эпоху Просвещения мировосприятие) этот социум следовало радикально преобразовать. Эта установка порождала цепь революций, в том числе, и 1917 года.

Озабоченный ломкой общественных структур и реализацией утопических идей на первый план среди научных дисциплин модерн выдвинул социологию, что не случайно, поскольку распад традиционных обществ вызвал к жизни весьма практический вопрос – каким образом достигнем порядок в индустриальных или массовых обществах? Проблематичность и динамизм этих обществ, которые проявлялись в перманентных революционных всплесках, наиболее актуальной проблемой сделал проблему власти и, соответственно, идеологии.

В связи с Серебряным веком мы не случайно обращаем внимание на мировосприятие модерна, ведь модерн был фоном разворачивающихся в искусстве процессов. Раз в качестве важнейшей задачи провозглашается творение нового бытия, как это мы видим в сочинении Н. Бердяева «Смысл творчества», то это предполагает и выход в нехудожественные сферы. Если в этом не отдавать отчета, то проследить судьбу основных проектов Серебряного века мы не сможем. Эхо этих проектов ощущается даже в сталинскую эпоху. Лишь со временем осознается, что идеи модерна во многом являются утопичными. Осознание этого обстоятельства подводило к открытию и осознанию традиционных механизмов функционирования общества, а такими как раз и оказывались культурные механизмы. Так начинается новый период и постижения сути культуры и тех ее способов, что позволяют достигать обществу оптимальных способов функционирования.

В связи с этим безынтересно отметить, что открытие культуры как специфического предмета исследования происходит именно на рубеже XIX–XX веков, что объясняется реабилитацией в это время идей романтиков, которые проблематику культуры начали открывать первыми, а также начавшимся «закатом» мировосприятия модерна, хотя этот «закат», растягиваясь на десятилетия, по-настоящему будет реальностью во второй половине XX века, когда возникает постмодерн. Это открытие значимости идеи культуры является одним из бесспорных значимых явлений, определяющих искусство и философию Серебряного века.

Эту истину искусство открывало своими способами, а философия – часто в лице тех же самых художников (например, А. Белого или В. Иванова) пытались происходящее в искусстве отразить. Осознание значимости культуры было логическим продолжением стремления искусства оторваться от многочисленных форм существующего искусства и начать с самого начала, прорваться к изначальному и первоначальному и с помощью этого

первозданного преобразить мир, начать творить не только художественные ценности, но саму культуру и само бытие.

Эта идея разрыва с готовыми формами и конструкциями, разумеется, соответствует времени становления и даже пика того направления в философии, которое обычно обозначается как философия жизни. Ведь к этому времени культура накопила столько омертвевших и противостоящих человеку и жизни форм и конструкций. Новое искусство и ставит своей задачей это отчуждение устранить. Но чтобы эти процессы осознать, первоначально необходимо понять, что же такое культура. Так, исходной точкой культурологической рефлексии представляется именно рубеж XIX–XX веков. В этом особую роль сыграли теоретики символизма. Так, утверждается, что в возникновении культурологической рефлексии важную роль сыграли А. Белый, В. Иванов, П. Флоренский, которые хотя и не притязали быть основоположниками рефлексии культурологического типа, тем не менее, их вклад в формирование культурологической парадигмы гуманитарного знания оказался весьма существен [12, с. 18].

Интерес к культуре мыслителей и художников этой эпохи вытекает из программы такого определяющего художественного направления этой эпохи как символизм, в недрах которого рождаются все последующие авангардистские течения. Эта программа предполагала разрушение существовавших традиционных форм. Прежде всего, художественных форм. Это обстоятельство ориентировало на новое прочтение истории искусства, мыслимой как история символизма. С другой стороны, те новые формы искусства, которые в это время рождаются, вызывают к жизни новые отношения между художественными и нехудожественными началами. Разрушение традиционных художественных форм своим продолжением имело выход искусства в смежные сферы – в социум, в религию, в науку, в миф, в быт, в философию и, наконец, в культуру. Так, А. Белый признается, что пытался обосновать символизм как философию культуры [24, с. 519].

Казалось бы, многое из того, что нам известно в искусстве Серебряного века, относится к так называемому «чистому» искусству. Между тем, возникающие в эту эпоху проекты выходили за пределы искусства. Искусство мыслилось лишь способом пересоздания социума и сотворения новой культуры. Иначе говоря, в искусстве искали способ создания принципиально новой культуры, приходящей на смену старой, разлагающейся культуре, что, несомненно, ощущали художники и мыслители Серебряного века и пытались это осознать. Несмотря на то, что символизм был вторым пришествием романтизма, он также не был чужд и модерну. Именно поэтому, несмотря на свои пассажи ориентации, символизм явился той средой, в которой вызревали все обращенные в будущее направления авангарда и, прежде всего, столь показательные для русского искусства этого времени футуризм и конструктивизм.

На рубеже XIX–XX веков приходится заново осмыслить время, чем и занимается «философия жизни» в лице А. Бергсона. Это изменение в отношении ко времени связано с начавшейся переоценкой социального времени и вниманием ко времени культуры, с одной стороны, и времени личности, с другой, недооценка которых имела место в эпоху раннего модерна или Просвещения. Если время культуры открывалось как время больших временных циклов, нарушая в развитии искусства привычную преемственность, то время личности погружало в «поток сознания». Так, А. Белый уже открывал приемы повествования, известные по прозе Д. Джойса. Как он сам признавался, в своем романе «Петербург» он использовал прием фиксации внутренней речи («...Пишучи свой роман «Петербург», – отмечает он, – я старался главным образом описать события, протекающие у нас в голове, и картину мира в «понятийном» взятии: получился ужас и бред; эти же ужас и бред – в нашем «мировоззвательном» круге; только в нем находясь, мы его не видим, не слышим.» [26, с. 29]). А. Белый утверждал, что существуют события во внутреннем росте человека, а есть события эры. Он

пишет: «Судьба событий странна» («Из глубины душевного слоя события роста индивидуальных сознаний медленно прорастают к поверхности, сламывая кипение кружков и образуя: новые струи кипений; в них – печать эры. Бытописателей умственных и нравственных качеств эпохи более интересуют кружки, то есть: «словесное» отражение эпохи.» [26, с. 25]). Но главное все же – в значительной личности. «В событиях индивидуальных, интимных есть поступь эпохи; в событиях кружковых ее нет; есть ее искривление. События эпохальные крадутся по уединеннейшим, скрытнейшим индивидуальным сознаниям.» [26, с. 26].

Модерн связан идеей пересоздания социальных структур и футуристическим мироощущением. Осознание утопичности социологии модерна со временем приводит к сопоставлению на уровне персонологии (философии жизни и экзистенциализма) и культурологии. Например, установка экзистенциализма дает о себе знать именно на рубеже XIX–XX веков (Бердяев, Шестов). Так, в одной из своих работ Н. Бердяев представляет себя мистиком. Он усматривал близость своей философии учениям Экхардта, Я. Беме, Ангелуса Силезиуса, а, следовательно, он ощущал себя мистиком гностического типа [41, с. 77]. Но гностицизм – это такая стихия, которая очень близка экзистенциализму. Впрочем, о своей близости к экзистенциализму высказывается и сам философ. «Для меня сейчас важно, – пишет он, – что я всегда принадлежал к тому типу философии, которую сейчас называют «экзистенциальной» [41, с. 84]. Во всяком случае, среди близких ему философов он называет С. Киркегора. Такое самопризнание соответствует атмосфере эпохи, когда, по выражению Г. Флоровского, «открывается бессмыслица и призрачность мира, и в нем жуткая заброшенность и одиночество человека» [345, с. 455].

Теме кризиса гуманизма и того типа человека, что сформирован предшествующими столетиями, была посвящена специальная книга Н. Бердяева, написанная им уже в эмиграции, перед второй мировой войной [44]. Но, собственно, тема кризиса гуманизма у философа звучит уже в книге 1916 года «Смысл творчества». Увлечение гностицизмом характерно не только для философов и для художников. Например, С. Маковский свидетельствует, что русские символисты встретились «с древнейшими мифами, с оргиастическим дионисийством, с Элевзисом, с тайноведением гностиков, герметистов, алхимиков и с христианской эзотерикой – от Эккарта, Бема, через Жерара де Нерваля, до Штейнера» [190, с. 26]. Может быть, гностицизм для художников оказался столь притягательным потому, что это – не философия в традиционном смысле этого слова. Гностики выражали свои мысли не отвлеченными понятиями, а образами [157, с. 24]. Это обстоятельство сближает гностицизм с неоплатонизмом.

Конечно, интерес к гностицизму как философов, так и художников прежде всего проявил философ и поэт В. Соловьев. Но интерес философа к гностикам следует рассматривать вообще, как актуализацию тех «боковых ветвей» Греко-европейской культуры, которые были отторгнуты магистральной линией христианской культуры» [157, с. 8]. Философские идеи В. Соловьева, в частности, идеи о Софии повлияли на А. Блока. Образ Софии улавливается в Прекрасной Даме А. Блока [157, с. 203]. От гностиков к символистам приходит образ Демона, вообще образ восставшего против Бога, допустившего в мире зло и совершившего в своем творении ошибку. В распространении в это время гностических идей сказывается переключка эпох – позднего эллинизма и ситуации «заката» Европы. Впрочем, начавшись в Серебряном веке, интерес к гностицизму продолжается до сих пор. Это отмечают современные философы. «Мы переживаем духовное состояние, типологически сродное позднему эллинизму – предсмертной, но буйной по цветению эпохе античности, – пишет А. Козырев. – Это выражается и в немыслимой ранее свободе человека от традиций и регулирующих его этическое поведение ценностей, плюрализме идеологий и религий, расцвете самых диковинных форм теософской мистики и оккультизма» [157, с. 12].

Проведенная параллель позволяет также уяснить, что на рубеже XIX–XX веков, как и в эпоху позднего эллинизма, активизируется и усваивается восточная стихия. Она улавливается и в гностицизме. Не случайно некоторые полагают, что гнозис есть регресс к восточным истокам [157, с. 23]. Таким образом, все свидетельствует о том, что совершенный в эпоху Серебряного века прорыв в большие длительности истории продолжает активно воздействовать на сознание людей на рубеже XX–XXI веков.

1.12. Острота проблемы рецепции наследия Серебряного века в эпоху омассовления культуры

Мы уже затронул вопрос о том, что понятия «искусство» и «культура» часто употребляются как синонимы. Именно так эти понятия употребляются и в искусствознании. Однако всякое ли явление искусства можно отождествлять с явлением культуры? Когда применительно к явлению искусства мы употребляем понятие культуры, то в этом случае подразумевается, что это явление искусства имеет общезначимый характер и что художественный стиль является в то же время и стилем культуры в целом.

Однако верно ли считать, что всякий художественный стиль является одновременно и стилем культуры в целом? История искусства в ее традиционном понимании обычно представляется историей возникновения, расцвета и угасания художественных стилей, как и их смены в истории. Но это типично искусствоведческий подход. В нашем исследовании, если исходить из его предмета, такой подход должен быть дополнен культурологическим подходом. Искусство обладает общезначимым характером лишь в том случае, если оно ассимилировано культурой. Если этого не происходит, тут-то в художественной жизни и возникают противоречия.

Культуру мы понимаем как некую норму или, еще точнее, систему норм. Предполагается, что ею владеет каждый носитель культуры. Если этой нормой человек не владеет, то для этого существуют специальные подинституты, осуществляющие функции научения, воспитания и тиражирования ценностей (например, художественная критика). В реальности мы постоянно сталкиваемся с ситуацией непонимания и отторжения каких-то форм искусства довольно массовыми слоями общества. Х. Ортега-и-Гассет даже утверждал, что это одна из главных закономерностей всего нового искусства или искусства XX века. Такой проблемы не было, когда искусство существовало в контексте устной культуры.

То, что не соответствовало нормам культуры, просто забывалось и переставало существовать. Но с появлением письменности, печатного станка, а также новых электронных технологий, каких с момента появления фотографии стало много, ситуация изменилась. С этого момента то, что отторгалось публикой, все же фиксировалось и сохранялось. Как свидетельствовала последующая эпоха, часто такие явления искусства неожиданно привлекали интерес и, извлекаясь из забвения, превращались в классику. Но дело не только в этом. Хотя то или иное явление искусства часто включается в механизмы культурной трансляции, оно, тем не менее, во всей своей сложности не всегда воспринимается. Поэтому в XX веке возникает острая проблема рецепции искусства.

Острота этой проблемы связана с тем, что искусство часто входит в противоречие с культурой как некоей нормой, что вовсе нельзя считать чем-то отрицательным. Искусство способствует и возникновению, и утверждению таких норм, но это же является эффективным средством их разрушения. Обе эти функции – и охранительная, нормативная, с одной стороны, и разрушительная, обращенная в будущее, одинаково значимы. Собственно, художественную жизнь как раз и демонстрирует остроту этих проблем – и отторжение культурой новых форм и, наоборот, их ассимиляцию.

На рубеже XIX–XX веков острота этой проблемы возрастает в связи с расширением аудитории искусства как значимого слагаемого художественной жизни. Острота этой проблемы, связанная с активностью массовой публики и в том случае, когда эта публика является носителем норм и в том случае, когда она этим носителем не является, требует обращения к еще одной научной дисциплине – социологии искусства в границах которой в свое время возникло понятие «художественная жизнь», которое искусствознанием давно ассимилировано. Это понятие широко применяется, свидетельствуя о расширении границ традици-

онного искусствоведческого исследования. Тем более, что в самое последнее время появились источники, позволяющие реконструировать социологический фактор художественной жизни [261]. Возвращение к этой эпохе предполагает, в частности, и воссоздание полной картины художественной жизни этого времени с ее взлетами и падениями, чем, собственно, в последние десятилетия искусствоведы и занимались.

Идея воссоздания полной картины этого периода в истории искусства как воссоздания не только художественного процесса, но и как художественной жизни принадлежит Г. Стернину. В искусствоведческий оборот он первым ввел понятие «художественная жизнь», подразумевая под ним не только создающиеся произведения искусства, но и реакцию на них публики, не только общественные установки различных художественных организаций и группировок, но и дискуссии, возникающие по поводу художественных выставок, число которых в этот период заметно увеличивается, причем, дискуссии не только в среде критики, но и массовой публики [309, с. 3]. Иначе говоря, испытывая влияние реабилитируемой в Советском Союзе социологии, что было характерно с середины XX века, Г. Стернин решительно ставил вопрос о необходимости осмысления в сфере искусства социологического фактора. Такая применяемая к интересующему нас периоду методология, приближающаяся к комплексной методологии, явилась для своего времени весьма плодотворной, и для нашего исследования она остается вполне приемлемой, хотя и не исчерпывающей.

Вообще, острые проблемы, связанные с культурой как системой норм, вызваны к жизни именно переходными эпохами, когда такие нормы перестают действовать. Поскольку наше время является перманентно переходным, то это позволяет говорить даже не об отсутствии в каких-то социальных или демографических группах общества норм, а о таком феномене как варварство, что мыслители констатировали применительно к интересующему нас периоду [222, с. 173], что в последние десятилетия XX века снова стало актуальным. Правда, на рубеже XIX–XX веков отношение к варварству не было однозначным. Так, считалось, что культура, оказавшаяся в эту эпоху в кризисе, способна возродиться. Такое возрождение может представлять как развертывание потенциала варвара.

Имея в виду под варварскими поздние по сравнению с античностью культуры, В. Иванов пишет о варварском возрождении XIX века как реакции на процессы, которые напояли александрийскую культуру или культуру увядающей античности. Выход культуры из кризиса и В. Иванову, и А. Блоку казался связанным с теми народами, которые или по каким-то причинам не смогли ассимилировать античную культуру или ассимилировали лишь какую-то ее часть. «Эллада гуманистам варварского «возрождения» служит сокровищницей ценностей, необходимых для переоценки всех ценностей, – пишет В. Иванов. – Они устремляются, следуя заветам Фридриха Ницше, к иной Элладе, нежели та, что доселе мила и свята была вызывателям Елены, – не к Элладе светлого строя и гармонического равновесия, но к Элладе варварской, оргийной, мистической, древледионисийской» [140, с. 69].

Таким образом, варварство ассоциировалось с вызванным к жизни Ф. Ницше концептом дионисийства. Резонанс образа Диониса в России объясняется тем, что многие художники и мыслители этого периода себя воспринимали строителями новой культуры и создателями нового человека. Впрочем, эта идея впервые была сформулирована Ф. Ницше. «Чем очевиднее для Ницше теряет силу все, что было значимо, – пишет К. Ясперс, – тем интересней для него становится человек. Стимулом для него всегда выступает как неудовлетворенность современным человеком, так и страстное стремление и воля к подлинному и возможному человеку» [441, с. 201]. Не случайно первая книга З. Гиппиус называлась «Новые люди», которая, как выражается Эллис, «многих и многих соблазнивших на новый путь и поставившая ребром не один существенный вопрос нового сознания» [430, с. 68]. Так, представляя А. Белого «предвозвестником будущего», Эллис усматривает в нем «первое знамение будущего явления «новых людей» [430, с. 183]. Он пишет: «Сущность А. Белого – пред-

вестие и предвидение нового человека, грядущего во имя нового Бога, в нем воплощенного, им в себе обнаруживаемого и создаваемого» [430, с. 202]. Суждения о новом человеке имеются и в цитируемой работе К. Малевича [194], чему посвящена глава в книге Е. Бобринской [53].

Новая культура, о которой мечтали символисты, ассоциировалась с витальной, дионисийской стихией, способной противостоять угасанию пассионарности и тому, что в античности ассоциировалось с александрийством. Ф. Ницше предполагал, что у неисторических, т. е. варварских народов александрийский комплекс, т. е. накопленные нормы и ценности противодействуют свободной стихии жизни. Следовательно, необходимо раскрепощать дионисийскую, варварскую стихию жизни, свободное творчество духа.

В связи с автономизацией искусства от всех других сфер искусство начинает опережать развитие и функционирование культуры в целом. Это не означает, что оно перестает быть явлением культуры. Просто вопрос о включаемости какого-то явления искусства в культуру решается в больших, а не в малых длительностях времени.

В качестве иллюстрации к данному выводу сошлемся на приводимый В. Розановым пример с Достоевским и пример с М. Врубелем. В. Розанов ценил Достоевского еще и потому, что он был самой значительной фигурой в русской культуре XIX века. Однако в центре внимания все же оказывались менее гениальные художники – его современники. («Он один «грудью схватился» с 60-ми годами, и не в «Бесах», что было бы уже сущими пустяками, а во «всем», от «Бедных людей» и до могилы» [270, с. 341]). Сравнивая Достоевского, с одной стороны, и Чернышевского с Добролюбовым, с другой, В. Розанов считает, что по качеству эти деятели несопоставимы. Значение Достоевского, конечно, превосходит значение Чернышевского и Добролюбова. Но по общественному резонансу Чернышевский с Добролюбовым Достоевского все же превосходят.

Собственно, что касается Достоевского, то эффект его творчества получил общественный резонанс не сразу, ибо общество было «захвачено» его антагонистами. Литература 60-х годов, как выражается В. Розанов, «просто не пустила» Достоевского. «Его (Достоевского – Н. Х.) «прочли»... Но что такое «читанье»? Ничего. Нужно «есть его»; «умирать с голоду» без него. А это – другое дело. И «умирали». тогда и потом без Некрасова, Щедрина; за них «шли в каторгу». Ведь шли? – А это другое дело. За Достоевского никогда не шли в каторгу» [270, с. 342].

Здесь важно отметить, что более глубокое прочтение Достоевского происходит как раз в эпоху Серебряного века, о чем, например, свидетельствуют исследования Д. Мережковского, Н. Бердяева, В. Розанова и др. Но ведь и деятели Серебряного века сами не имели того признания, что имел тот же Достоевский. Так, например, Эллис утверждал, что глубокое понимание классиков XIX века и, в частности, Достоевского связано с появлением символистов. Особые заслуги в интерпретации творчества Достоевского, как он утверждал, принадлежат Д. Мережковскому, благодаря которому Достоевский, Гоголь и Толстой «выросли в гигантов, сбросили свои покровы недоговоренности и заговорили с нами по-новому о вечном» [430, с. 61].

История с Достоевским повторилась с М. Врубелем, стиль которого соответствовал религиозной монументальной живописи, что очевидно, если иметь в виду расписываемую им еще в начале его творческого пути Кирилловскую церковь в Киеве. В этой своей работе он возрождал традиции византийской иконописи. С другой стороны, в своем творчестве он предвосхищал кубизм. Но этот его порыв никто, даже его коллеги-современники и не поняли, и не оценили. Даже А. Бенуа и Н. Ге критиковали в его фресках то, что было в них самое главное и ценное. Высоко оценивая написанные под впечатлением венецианского кватроченто его алтарные иконы, они просмотрели связанные с византизмом его художественные прозрения. «Он (Врубель – Н. Х.) почуял первый, одинокий, едва выйдя из Акаде-

мии, никем не поддержанный, – пишет С. Маковский, – что родники неиссякаемые «воды живой» таятся в древней нашей живописи и что именно через эту живопись православного иератизма суждено в нем, маловерным и омещанившимся, приобщиться истинно храмовому религиозному искусству: иератизму его и мистической духовности» [191, с. 82]. Недоверие к художнику сработало и тогда, когда ему была предоставлена возможность расписать Владимирский собор, которую не дано было осуществить. Невозможность реализовать свои непонятные массе смыслы толкала его на крайнее одиночество и болезнь.

Эта травма непонимания гения народом, массой да даже и профессионалами оказывается в центре внимания Д. Мережковского в его книге о Л. Толстом и Ф. Достоевском. Цитируя суждение Л. Толстого по поводу того, что «наша литература не прививается и не привьется народу», Д. Мережковский пытается показать, что, в сущности, ни Л. Толстой, ни Ф. Достоевский (несмотря на то, что в начале XX века его больше стали понимать и его популярность затмила даже Л. Толстого) не были до конца поняты [206, с. 66].

Известны также трудности с пониманием чеховской драматургии. В 1903 году восхищенный и потрясенный новой пьесой А. Чехова «Вишневый сад» К. Станиславский в своем письме признается автору: «Боюсь, что все это слишком тонко для публики. Она не скоро поймет все тонкости» [303, с. 266]. Трудности в Художественном театре возникали и в связи с постановкой спектакля по роману Ф. Достоевского «Братья Карамазовы». Так, в 1910 году К. Станиславский пишет В. Немировичу-Данченко: «Сборы «Карамазовых». Ломаю голову и ничего не понимаю. Дорого? – два вечера?.. но ведь зато «Карамазовы»!! Как может интеллигент и просто любопытный не пойти на такой спектакль!.. Публика начинает отвертываться» забывает! Не ценит всех тонкостей, которые дороги только нам – специалистам!» [303, с. 483]. В этом же письме вскрываются и причины провала спектакля, а именно, конкуренция со стороны коммерческих и не самых лучших театров («А, Южин! А Незлобин! Когда их не было, мы как-то направляли публику упорным и долгим трудом, а теперь она спуталась. Говорят. И в Москве, и у Незлобина, и у Зимина огромные дела, а мы без публики» [303, с. 483].

Но ведь такая же ситуация, несмотря на оживление, складывалась в живописи, и те выставки, которые по причине организаторского таланта С. Дягилева представляли значительные явления новой культуры, тоже не всегда имели резонанс. Несмотря на это оживление, В. Стасов еще в середине 80-х годов в одной из своих статей, опубликованных в журнале «Вестник Европы», приходил к пессимистическим заключениям. «Посмотрите в самом деле (уже не говоря о мнениях публики и критики, о которых речь впереди), – пишет он, – посмотрите, какая судьба ждет самые значительные, самые капитальные создания нового русского искусства. Они большинству вовсе не нужны. Их нет ни в одном нашем публичном музее, ни в одном общественном собрании, и об этом никто никогда не тужил. Если б не было этих трех-четырех чудаков, с П. М. Третьяковым во главе, которые вздумали интересоваться новым русским искусством и любить его в такой степени, что тратят десятки тысяч рублей на покупку новых русских картин и наполняют ими свои дома, даже образуют из них музеи, – наверное, большинство этих картин, и всего скорее самые совершенные между ними, все то, что лучшего создано перовым, Репиным, Верещагиным и талантливейшими их товарищами, так бы и осталось на руках у своих авторов, в глуши их мастерских, невидимым и неизвестным для всего нашего народа. Между тем, всякие плохие и посредственные вещи всегда находили себе усердных ценителей и покупателей, и «Нимфы» Нефа, или «Русалки» К. Маковского, разные «Бури» Айвазовского без труда пробили себе дороги и красуются на почетнейших местах в Эрмитаже» [304, с. 706].

Приведенных примеров достаточно, чтобы понять, что одобрение некоторых явлений искусства в кругу интеллигенции еще далеко не означало приобщение к этим явлениям широкой публики. Если, действительно, касаться именно художественной жизни Серебря-

ного века, то тут картина предстанет вовсе не столь благостной. Наследие Серебряного века публика потом столь легко отвергала потому, что его не знала.

Высказывание В. Стасова делает актуальным обсуждение еще одного, важного для изучения художественной жизни этого периода вопроса – вопроса о меценатстве. Русских меценатов В. Стасов называет «чужаками», имея в виду, прежде всего, П. М. Третьякова. Но здесь следовало бы назвать также С. И. Мамонтова, М. К. Тенишеву, о которых так превосходно написано в мемуарах А. Бенуа. В данном случае нельзя не упомянуть об одном весьма красноречивом и связанном с «чужачеством» С. И. Мамонтова факте. Известно, что организаторы Нижегородской выставки заказали М. Врубелю два панно большого формата – «Принцесса Греза» и «Встреча Микулы Селяниновича с Ильей Муромцем» [32, кн. 4–5, с. 212]. Первое панно символизировало Запад, а второе – Россию. Однако когда панно были готовы, организаторы их принять отказались. Гениальность М. Врубеля снова оттолкнула от его творений. Чтобы поддержать художника – новатора, С. И. Мамонтову пришлось выстроить для этих панно специальный павильон.

Продолжая мысль В. Стасова о «чужачестве» меценатов Серебряного века, назовем еще одного подвижника из этой среды, а именно С. И. Щукина, в частной коллекции которого находились полотна Ренуара, Писсаро, Дега, Моне, Пюви де Шаванна, Сезанна, Гогена, Матисса, Пикассо. Когда Я. Тугендхольд пытается оценить меценатскую деятельность С. И. Щукина, он находит еще более странные обозначения чужачества, подчеркивая одиночество людей такого рода. «Легко было покровительствовать искусству в эпоху Медичи, – пишет критик, – когда между меценатом, художником и гласом народа существовала некая идейная солидарность, когда вкусы частного заказчика были лишь высшим выражением вкусов целого коллектива. Но в наши неустойчивые и переоценочные дни собирать творчество современников может только маньяк, спекулянт или «любитель», чье эстетическое сознание выше сегодняшнего дня» [327, с. 5].

Пример с Ф. Достоевским и М. Врубелем свидетельствует о возникновении в эту эпоху массовой культуры, очередную волну которой демонстрирует рубеж веков, когда возникает острая проблема рецепции искусства. Вопрос о Достоевском является важным в связи с пониманием Серебряного века как славянского ренессанса, предвестником которого, как доказывал Д. Мережковский, Ф. Достоевский оказывался, и в связи с угасанием культуры чувственного типа, начало которой связывается с Ренессансом и с приходящей ей на смену альтернативной культурой, вводящей мир в новый цикл исторического развития, для которого характерно возрождение мистической и религиозной стихии. Пожалуй, именно Ф. Достоевский оказывается у истоков этой альтернативной культуры, хотя такой взгляд на великого пророка и не совсем соответствует концепции Д. Мережковского, но зато соответствует циклической логике в социодинамике культуры.

Как бы там ни было, но вопрос о нетождественности искусства и культуры требует прояснения степени приобщенности к конкретному явлению искусства массовой публики, представляющей то носителем норм культуры, в том числе, и художественных, то образованиям, возникающим за пределами этих норм, вызывающих к жизни то, что обычно называют массовой культурой, т. е. чем-то таким, что возникает и распространяется за пределами норм транслируемой творческой элитой культуры. Но именно на рубеже XIX–XX веков такая культура и вызывается к жизни, что придает этой эпохе особую исключительность и что подтверждает ее беспрецедентную переходность.

Может быть, вопрос, связанный с массовой культурой на рубеже веков и начавший обсуждаться в первом томе упоминаемого издания [331, с. 455], является одним из самых проблемных вопросов этого периода. Эта проблемность вытекает из того нового для культуры обстоятельства, когда транслируемые творческой элитой нормы и ценности начинают массой отторгаться. То иерархическое строение культуры, что было характерно для доин-

дустриальных обществ, разрушается. Это приводит к тому, что в художественной жизни масса начинает играть не просто активную, но в иных случаях и определяющую роль. Такую ситуацию можно обозначить как патологическую. В этом случае традиционные механизмы трансляции эстетических оценок – от художественной критики к массовой публике – как необходимый элемент художественной жизни общества не просто становятся неэффективными, но перестают действовать.

Между тем, такие механизмы трансляции эстетического и художественного опыта творческой элиты – признак всякого здорового общества. Что же касается рубежа веков, то, как уже отмечалось, творческая элита, как и составная ее часть – художественная критика необычайно дифференцируется. Творческая элита как целое дробится и объединяется в особые группировки, которые нередко оказываются в конфликтных отношениях между собой. Каждая группировка старается создавать свои издательства и периодические издания, с помощью которых пропагандируются творческие позиции новых и разных художественных течений и выносятся оценки существующему искусству. В этой ситуации художественного и критического плюрализма массовые слои общества оказываются предоставленными себе, находясь во власти подчас навязываемых, а подчас просто стихийных и иррациональных настроений и социально-психологических комплексов. Возникающие новые технологии и средства коммуникации подхватывают эту предоставленную себе массу и, исходя из элементарных вкусов и потребностей, оказываются основой необычайной эскалации массовой культуры.

Именно рубежу XIX–XX веков русское общество обязано как в высшей степени плодотворными, опережающими свое время художественными экспериментами, выводящими за пределы существующей культуры, так и выходу на поверхность варварских, разрушительных комплексов, смягчать которые и была призвана массовая культура. Аналогия этим процессам можно отыскать и в предшествующей истории. Так, касаясь культуры Древнего Рима, М. Гаспаров пишет об одновременном существовании элитарных субкультур с их специфическими эстетическими вкусами и массовых слоев публики. «Одни явления искусства, – пишет он, – приемлемы для всех (или хотя бы для многих) слоев общества и объединяют общество единством вкуса (которое иногда бывает не менее социально значимо, чем, например, единство веры). Другие явления в своем бытовании ограничены определенным общественным кругом, и они выделяют в обществе элитарную культуру и массовую культуру, а иногда и более сложные соотношения субкультур» [169, с. 300].

Собственно, в этом суждении можно узнать морфологию художественной жизни рубежа веков. Действовавшие до этого времени в иерархическом обществе фильтры перестают действовать. Это открывает шлюзы для эскалации массовой культуры, что свидетельствует о нарастании отчуждения, о котором писали не только Гегель и Маркс, но и Хайдеггер, правда, о нарастании отчуждения в сфере и в формах самой культуры. По мнению Г. Зиммеля, дух, превратившись в объект, приобретает самостоятельное существование, независимое от порождающего его субъекта, а значит, начинает противостоять и постоянно изменяющейся живой жизни и в то же время самому субъекту [134, с. 490].

Но дело не только в этом. Культура опредмечивает не только внутреннее, что идет от субъекта, но и внешнее, что идет от цивилизации. В данном случае применительно к этому времени уместно, например, констатировать рыночные отношения в искусстве. Именно рынку общество обязано тем, что в этот период столь интенсивно развивается массовая культура. Ведь рынок способствует втягиванию в культуру тех комплексов, активность которых предшествующая культура ограничивала, не допускала. Прибыль как цель функционирования рынка диктует упразднение этих табу культуры. Так, в ней начинают функционировать элементы, которые культуру разрушают, ее захламляют, что как раз и способствует отчуждению в формах культуры.

С особой остротой этот вопрос поставлен религиозными философами. Гедонистическая функция искусства была известна и философам раннего модерна. Но на рубеже XIX–XX веков гедонизм, став массовым, продемонстрировал беспрецедентный культ наслаждений, который С. Булгаков отождествляет с неоязычеством. «Эпохи упадочные, – пишет С. Булгаков, – сопровождающиеся высоким уровнем развития культуры, отличаются вообще господством философии эпикуреизма, наслаждения жизнью в ее утонченных, эстетически облагороженных формах. Этот культ наслаждений разработало античное язычество в эпоху своего упадка, в эту же колею вступает и современное неоязычество» [65, с. 259].

Опредмечивая внешнее, культура впускает в себя безличное. Чтобы быть общезначимой, культура вынуждена ассимилировать внешние, т. е. цивилизационные факторы. Так, вторжение в художественную жизнь массы, что является показательным и для этой эпохи беспрецедентным, привело к прорыву в культуру ранее для нее запрещенных комплексов. Их легализация породила отчуждение, но не в социальных, а именно в культурных формах. Исходной точкой этого противоречия в культуре является именно рубеж XIX–XX веков, что уже стало предметом исследования в литературе и в кино [138; 397].

Факт возникновения и нарастания стимулируемой новыми технологиями массовой культуры (об этом, например, свидетельствуют уже фотография и кино) столь болезненный для всей последующей культуры, является причиной того, почему возникающие художественные течения и направления этого времени (а их наберется с десятков) существуют на положении маргинальных. Ни одно из них не трансформируется в универсальный художественный стиль, как это имело место в предшествующие эпохи, более того, ни один из этих потенциальных художественных стилей не становится стилем культуры.

Может быть, именно это и становится наиболее очевидным последствием наступления переходности эпохи. Создаваемая в эпоху нового варварства массовая культура, прогнозируемая Ф. Ницше и подтверждаемая Н. Бердяевым, становясь выражением беспрецедентной переходности эпохи, превращается в мощный тормоз становления единого художественного стиля, о возвращении которого мечтали большевистские идеологи, вновь обращаясь уже в 30-е годы к И. Винкельману и возрождая в большевистской империи классицизм.

1.13. Исходная точка Ренессанса искусства в эпоху Серебряного века

Анализ художественного наследия Серебряного века невозможен без четкого представления о хронологии рассматриваемого периода в истории культуры, иначе говоря, установления его временных границ. Что все же следует считать исходной точкой рассматриваемого периода? Анализ явлений, которые нас интересуют в культуре рубежа XIX–XX веков, предполагает концептуальность предпринятого труда. Необходимо найти тот временной контекст, некую длительность культуры, которая позволяет уйти от описательности предприняемого труда и найти место рубежа XIX–XX веков в длительности культуры.

Если мы претендуем на культурологический ракурс исследования, то для нас точкой отправления должен быть какой-то репрезентативный для культуры этого периода, точнее, для той фазы, в которой русская культура оказалась на рубеже веков, факт. Что это за фаза и как ее обозначить? Где, в каком периоде искать начало этой фазы? Кто из художников выражает эту начальную фазу становления культурной модели? Мы уже успели отметить, что для критика того времени С. Маковского такой точкой начала переходности явилось появление в 1898 году первого номера журнала «Мир искусства», что у него ассоциируется с выходом за границы приемлемого и привычного, который он называет «пожаром». Появление журнала под старыми, уходящими в забвение кумирами подвело черту и открыло до того совершенно неизвестным художникам зеленую улицу. Но этот факт выразил лишь революционный скачок в одной сфере, в живописи, и его невозможно считать решающим, если уже иметь в виду всю культуру этого времени.

По этому поводу любопытные соображения мы обнаруживаем у В. Розанова. Такой точкой отсчета новой художественной эпохи летописец «оттепели» начала XX века сделал нигилизм «шестидесятников» XIX века. Именно это для В. Розанова и было в России настоящей революцией, сравнимой лишь с Французской революцией. Для него последующие революционные потрясения, в том числе, и революция 1917 года были лишь продолжением и следствием этой определяющей революции 60-х годов XIX века. К такой точке зрения следует прислушаться, ведь наследие «нигилизма» XIX века связано с традицией модерна, как он разворачивался на русской почве. Собственно, с XIX века именно эта традиция и стала альтернативой по отношению к традиции, на основе которой разворачивалась «культура цветущей сложности» или Серебряный век. Не принимать ее во внимание никак нельзя.

В 1914 году В. Розанов писал: «И теперь, и до сих пор, в сущности, тон всей литературы есть тон 60-х годов. Так и темы, все содержание Государственной Думы – это 60-е годы. Революция 1905–1906 не прибавила йоты идейной к 60-м годам. У нас, в сущности, была одна революция, эти «60-е годы»: и она была так огромна, что выдерживает совершенно параллель и сравнение с французской революцией от появления Вольтера и Руссо до смерти Робеспьера. Европейские эпизоды 1830 и 1848 годов – это «удачи на улице», и не больше, не имеют, конечно, ни малейшей силы и величины сравнительно с эпохой «Современника», Чернышевского и Добролюбова, Писарева и Михайловского» [270, с. 341].

Мысль В. Розанова неожиданная, но она кажется удивительно точной. Ведь, собственно, функциональная фаза в истории искусства, которая похоронит эстетические ориентации Серебряного века – это та фаза, что начнется с 1917 года и утвердит себя на протяжении 20-х годов, означает в то же время и возрождение эстетических ориентаций «шестидесятников» XIX века, и продолжение их функционального отношения к искусству. В партийном догматизме Ленина продолжают идеалы Писарева и Чернышевского. В своем дневнике З. Гиппиус пишет, что новые течения начала XX века были революцией против

Белинского, Писарева и их наследников, творчество которых привело к оскудению искусства [95, с. 40].

Бифуркационный взрыв начала XX века постепенно возвращал к старым кумирам. Они все еще держали внимание. В задачи В. Розанова не входило построение морфологии русской культуры, которая, как показал эксперимент О. Шпенглера, только и позволяет найти место какого-то периода в общей динамике становления культуры. В. Розанов мыслит краткими длительностями истории. Он фиксирует начальную точку разрушительной логики – распространения идей модерна, что характерна лишь для Нового времени.

Что же касается Н. Бердяева, то для наступления новой эпохи такой точкой отправления были вовсе не «шестидесятники» XIX века, как это получается у В. Розанова, а нечто прямо противоположное. Начало перемен в русской литературе, которая была всегда полна предчувствий по поводу подземных гулов и грядущей революции, он усматривает в другом. Ведь даже уже Лермонтов предчувствовал время, когда «царей корона упадет». Но для Н. Бердяева настоящим пророком потрясений и перемен был все же Ф. Достоевский, ибо именно ему удалось осознать «совершающуюся революция духа, раскрыть ее внутреннюю диалектику и предвидеть ее неотвратимые последствия» [37, с. 325]. И вот решающая формула начала новой эпохи, начатой Ф. Достоевским, а ведь он был альтернативой «шестидесятникам» XIX века, а, следовательно, истоком процессов, которые проявились в Серебряном веке («Революция духа началась, прежде всего, в Достоевском, с него началась новая эпоха, как бы новый мировой эон» [37, с. 325]).

Свою точку зрения на начало ренессанса в России имел Д. Мережковский. Ее он изложил в своей книге, посвященной Л. Толстому и Ф. Достоевскому. Для Д. Мережковского целью истории в ее русском варианте являлось построение здания будущей культуры, возможной на основе теургии в соловьевском понимании этого слова, т. е. слияния искусства и религии, плоти и духа, христианства и язычества. В свете этой цели он рассматривает и предшествующую славянскому ренессансу культуру и исходную точку этого ренессанса. Для него точкой отправления оказывается уже не только Достоевский, как это мы видим у Н. Бердяева, а еще и Л. Толстой.

Для Д. Мережковского смысл движения к желаемой цели связан с возникновением еще в пространстве XIX века двух линий: одной, связанной с духом, и к ней ближе оказывается Ф. Достоевский, и другой, связанной с плотью, и к ней ближе стоит Л. Толстой. «Эти два великих столпа, еще одиноких и не соединенных, в преддверии храма, – пишет он, – две обращенные друг к другу и противоположные части одного уже начатого, но в целостности своей еще невидимого здания – здания русской и в то же время всемирной религиозной культуры» [206, с. 53]. По сути, в ренессансе, как его представляет Д. Мережковский, эти два направления сольются, что и окажется столь желаемым синтезом, способным, наконец-то, придать русской культуре предельную целостность и завершенность.

Для Д. Мережковского два классика предстают «великими предтечами» начинающегося и столь желанного для символистов преображения жизни. И вот, пожалуй, более точное осознание значимости Ф. Достоевского как истока начинающегося преображения жизни. «Не в отвлеченных умозрениях, а в точных достойных современной науки опытах над человеческими душами показал Достоевский, что всемирно-историческая работа, начавшаяся с Возрождения и реформации, работа исключительно-научной, критической, разлагающей мысли, если не завершилась, – пишет он, – то уже завершается, что эта «дорога вся до конца пройдена, так что дальше идти некуда», что не только Россия, но и вся Европа «дошла до какой-то окончательной точки и колеблется над бездною». Вместе с тем показал он, с уже почти совершенную, почти нашу ясностью сознания, неизбежный поворот к работе новой мысли – созидающей, религиозной» [206, с. 135].

Если мы убеждаемся в том, что в эпоху Серебряного века искусство вновь соприкасается с религией, растворяется в религии и религия проникает в искусство, то, действительно, следует признать, что переходные процессы в культуре России рубежа XIX–XX веков начинаются с Л. Толстого и Ф. Достоевского. Для Серебряного века они многое означали, ведь их творчество уже выходило за пределы существующих норм культуры и пророчило то, что развернется в начале XX века, т. е. вторжение религии в искусство, что будет характеризовать славянский Ренессанс в отличие от Ренессанса западного.

В плане морфологии русской культуры и определения места интересующего нас периода в этой морфологии гораздо более полезной является все же концепция Л. Гумилева. Хотя Л. Гумилев и считается этнологом, ибо предметом его исследования явились этносы, в том числе, и русский этнос, однако хронология выстраиваемой им этнической истории вполне приложима и к временным ритмам русской культуры. Впрочем, сам Л. Гумилев этнические процессы отождествлял с культурными процессами.

Выделяя в истории каждого этноса конечное число фаз (инкубационная фаза, фаза подъема, акматическая фаза, фаза надлома, инерционная фаза, фаза обскурации), Л. Гумилев и в российской истории обнаруживает несколько фаз. Для нас интересно понять, какая из этих фаз соответствует выбранному нами для исследования периоду в истории русской культуры, т. е. рубежу XIX–XX веков. Выделение фаз Л. Гумилевым связано с тратой того, что он называет пассионарной энергией. Начавшись в русской культуре XIII века, пассионарный толчок превращается в пассионарную вспышку, продолжающуюся на Руси в XV–XVII веках.

Как утверждает Л. Гумилев, в российской истории это и было акматической фазой, т. е. фазой максимального пассионарного подъема, что способствовало включению в российский этнос множества других этносов. Казалось бы, если это действительно так, то спрашивается: почему то, что произошло на Западе и получило обозначение как «Ренессанс», прошло мимо Руси? Но, как показал П. Муратов, оно и не прошло. Конечно, влияние в истории России Запада вовсе не начинается с Петра I и какой-то резонанс западного Ренессанса на Руси должен был быть. Если участие византийской традиции в подготовке Ренессанса не исключается, то эта традиция для влияния западного Ренессанса и на Русь препятствием быть не может.

Однако как в истории России происходит трата пассионарной энергии после XVII века? Как свидетельствует Л. Гумилев, уже в эпоху Петра I уровень пассионарности начинает снижаться, о чем свидетельствовала процветающая в государстве коррупция. По мнению Л. Гумилева, XVIII век явился последним столетием акматической фазы. Постепенно уже в XIX веке Россия переходит к очередной фазе – фазе надлома. «Восемнадцатый век, – пишет Л. Гумилев, – стал последним столетием акматической фазы российского этногенеза. В следующем веке страна вступила в совершенно иное этническое время – фазу надлома» [104, с. 291].

Хотя пассионарные вспышки, правда, уже не такие мощные продолжали иметь место и позднее (и, видимо, активность «шестидесятников» в 60-е годы XIX века как раз и являются показательной для такой, пока не охватывающей всего массива населения вспышкой, хотя в соответствии с теорией Л. Гумилева пассионариев в обществе и не должно быть много), тем не менее, реальность надлома к рубежу XIX–XX веков, видимо, является очевидной, о чем и свидетельствовал крах империи.

Однако как покажет последующая история, империя не исчезла. Ушла в прошлое лишь та разновидность элиты, которая была характерной для старой империи и которая к рубежу XIX–XX веков предельно дифференцировалась. Старая империя умерла, но на ее месте возникла вызвавшая к жизни другую элиту и других харизматических лидеров новая империя. Интересующий нас период как раз примечателен тем, что русские пассионарии в форме то

фурьеризма, то нигилизма, то народничества, то терроризма и большевизма на протяжении всего XX века вдохновлялись идеями модерна. Это предполагало полное разрушение государственности (и здесь идеи М. Бакунина весьма показательны). Но и возведение на развалинах распавшегося государства последующей империи.

На рубеже XIX–XX веков реализация проекта модерна достигла такой точки, когда масса, наконец-то, поддавалась лозунгам и идеям пассионариев и за ними пошла. Как будет утверждать С. Булгаков, в России создалась совершенно беспрецедентная ситуация – единение пассионарно настроенной группы пассионариев и огромной массы населения. Однако когда это произошло, стало очевидно, что в России носители модерна, постоянно меняя формы обозначения, дойдя до большевизма, окончательно утратили нравственные критерии. Вместо пассионариев-утопистов к концу движения в его мягкой форме, т. е. к началу катастрофы, которая уже носилась в воздухе, т. е. к революции 1917 года, в рядах носителей политического модерна или авангарда имело место перерождение. Оно имело психологические черты, но повлияло и на стратегию большевизма, что проявилось в том, что для осуществления поставленной цели они использовали средства, оказывающиеся за пределами тех норм, которые в русской истории формировались с таким трудом, в том числе, и благодаря христианству.

Этот момент перерождения, а точнее, активности в психологии русской революции интеллигенции негативных черт стал предметом внимания выступивших в вышедшем в 1909 году знаменитом сборнике «Вехи» философов и публицистов. Так, в культивировании революционной интеллигенцией разрушительного нигилизма и героизма С. Булгаков усматривает отрицательные черты интеллигенции, которые, как он полагал, передаются и массе [65, с. 264].

Собственно, именно этот выход за пределы культуры в форме массового революционного движения и последующего построения новой имперской государственности и является выражением варварства, спрогнозированного еще в XIX веке Ф. Ницше и подхваченного Н. Бердяевым. Это перерождение как на уровне психологии, так и на уровне идеологии лагерь носителей модерна раскололо. Часть бывших поклонников идеи социализма (в том числе, Н. Бердяев, С. Булгаков, С. Франк, П. Струве) отошли от марксизма и по отношению к нему заняли критическую позицию, о чем свидетельствовал знаменитый сборник статей 1909 года «Вехи». Так, названные философы перешли от марксистской системы идей к религиозной философии. Как парадоксально утверждал Г. Флоровский, именно марксизм повлиял на поворот религиозных исканий в сторону православия [345, с. 454].

Кризис сознания русской интеллигенции уже возникает в пределах русского марксизма 90-х годов. От него стали дистанцироваться некогда разделявшие взгляды этого рода Булгаков, Бердяев, Франк, Струве. Однако на рубеже XIX–XX веков проблема отношений между политическим модерном и религией оказывается весьма непростой. Как доказывал Н. Бердяев в своей книге о Ф. Достоевском, оказываясь массовой, революция в России развертывалась и воспринималась в формах религиозного сознания, поскольку втянутые в революционное и разрушительное движение массы лишь на этом религиозном, а, следовательно, и средневековом уровне могли воспринимать новые исторические события. Революционные события воспринимались в религиозном духе.

Следует сказать, что к такому восприятию истории русские люди были подготовлены, в том числе, и усилиями интеллигенции, в частности, и художественной, о чем свидетельствовало возникновение специальных кружков, вроде возникшего в Петербурге, а затем и в Москве Философско-религиозного общества, организаторы которого пытались найти утраченные между интеллигенцией и церковью связи. Такая потребность исходила, прежде всего, от самой интеллигенции, особенно от тех ее представителей, которые находились ближе к славянофилам.

Так, по мнению Н. Бердяева, в такой близости к славянофильству оказывался П. Флоренский. Однако другая, более радикальная и составившая в начале XX века ряды большевиков часть интеллигенции тоже от богоискательства и религиозного восприятия революции не была свободной, о чем и писал в своей включенной в сборник «Вехи» статье С. Булгаков. Хотя большевизм свидетельствовал об извращенном восприятии религии, тем не менее, даже эта извращенная форма свидетельствовала об актуализации некоторых признаков рождающейся уже на рубеже XIX–XX веков альтернативной культуры.

Таким образом, после революции 1905 года более мыслящая часть носителей модерна оказалась за пределами большевизма (примером тому оказывается судьба Г. Плеханова). Как писал Н. Бердяев, большевизм демонстрировал новый, способный существовать в тоталитарном государстве и призванный, собственно, его и возводить антропологический тип. Пытаясь разглядеть этот проявивший себя во время написания Н. Бердяевым книги еще не полностью антропологический тип, философ уже прогнозировал последствия этого антропологического сдвига. Он писал, что в России возникает вкус к силе и власти. Удерживая власть, его носители увлекутся расстрелами. Вот характеристика этого нового антропологического типа. «В русской революции победил новый антропологический тип. Произошел отбор биологически сильнейших, и они выдвинулись в первые ряды жизни. Появился молодой человек во френче, гладко выбритый, военного типа, очень энергичный, дельный, одержимый волею к власти и проталкивающийся в первые ряды жизни, в большинстве случаев наглый и беззастенчивый... Этот молодой человек внешне мало похожий и даже во всем противоположный старому типу революционера, или коммунист или приспособился к коммунизму и стоит на советской платформе. Он заявляет себя хозяином жизни, строителем будущей России» [39, с. 93].

Однако у философа-эмигранта Г. Федотова было другое объяснение возникшего в начале XX века антропологического типа. Он полагал, что новый антропологический тип возникает не как явление психологии, а именно как явление культуры, но культуры совсем не новой, а актуализирующей один из этапов прошлой, а точнее, средневековой истории. Не углубляясь в обоснование логики циклического развертывания российской истории, Г. Федотов одним из первых обратил внимание на то, что то, что он называет петербургским периодом в истории России, для которого характерна ассимиляция западных ценностей, уходит в историю. С успехами в государственном строительстве большевиков Россия входит в новую историю и новую культуру, которую В. Паперный называет «культурой Два». Но эта история является совсем не новой. Культура, которая будет характерна для нового периода, в истории России уже существовала. Существовал и тип личности, утверждающий себя в эпоху большевизма.

Речь идет о том, что под видом новой культуры Г. Федотов имеет в виду культуру средних веков, когда индивид лишается тех своих признаков, что в нем сформировал петербургский период в истории России и растворяется в безличных коллективах. Новая русская империя в ее сталинской форме Г. Федотову представляется вариантом средневекового «третьего Рима». Но одному ли Г. Федотову так казалось?

Именно так, как возвращение Средневековья воспринимал наступление XX века и В. Розанов. «Восемнадцатый век влетал в девятнадцатый на крылах революции; семнадцатый закатывался в лучах славы Людовика XIV; в конце XVI уже бродили вопросы Лютера, и сам Лютер, пламенный и угрюмый юноша, бродил по улицам Виттенберга; в конце XV века печатались знаменитые «инкунабулы», первопечатные фолианты, – то молитвенники, то «возрождающиеся» классики. И за этим дальше – светлозеленое «Возрождение». Какие люди, какое время, какое счастье!.. Но мы?. Мы вступаем или, точнее, вползаем в какое-то бесконечное удушливое средневековье «труда, промышленности и образования» [270, с. 11].

Как видно, В. Розанов улавливал совсем другие ритмы, чем те, которые ощущали футуристы и, собственно, весь модерн. Правда, улавливая возвращение безличного Средневековья, В. Розанов огорчился по поводу исчезновения отечества, религии, быта, социальных связей, сословий, философии, поэзии («Человек наг опять») [270, с. 22]. Это, однако, не совсем так.

Улавливая за уже найденными ритмами истории событий (от «шестидесятников» XIX века) ритмы истории структур (от Средневековья к Новому времени, а значит, к модерну и от модерна снова к Средним векам), В. Розанов, по сути дела, открывал циклическую логику истории. В историю уходил лишь петербургский период истории, как и созданная в этот период культура, которую воскрешал Серебряный век, ощущая ее окончательное исчезновение. Однако эпоха Серебряного века не поддается даже и этой логике.

1.14. Культура Серебряного века; эпоха духовного подъема или упадка?

Свойственная рубежу XIX–XX веков исключительная переходность, казалось бы, должна быть прелюдией чего-то совершенно нового (а большевики, обращаясь к теории Маркса, активно расшифровывали это «что-то»), в реальности обернулась историческим регрессом, происходящим, прежде всего, на психологическом уровне и являющимся следствием «восстания масс». Однако психология масс стала основой возникновения и новой, более жесткой государственности, (а зависимость эту проницательно сформулировал Х. Ортега-и-Гассет), и беспрецедентного регресса в средние века, от чего пытались уйти на протяжении всего Нового времени и ради чего, собственно, и был вызван к жизни модерн в его философском смысле.

Ощущая возвращение в культуре к Средневековью, Г. Федотов, по сути дела, приблизился к пониманию циклического принципа развертывания истории и интуитивно его открыл. Такова же и логика истории, которую исповедовал в своих разных работах Н. Бердяев. Но в одной из работ философа идея возвращающегося в XX веке в истории России Средневековья была вынесена в название [39]. Однако может быть, если Серебряный век, действительно, называть «Ренессансом», то иметь в виду следует не этот реальный ренессанс рубежа XIX–XX веков, а тот, что должен был наступить лишь в будущем. Именно так представлял его и В. Брюсов.

Что же касается реального Ренессанса, то он, если следовать логике Э. Панофского, может быть, был лишь малым Ренессансом. Ведь согласно Э. Панофскому, таких малых ренессансов, предшествующих большому ренессансу XIV–XVI веков в истории Запада было несколько. Но, как известно опять же, согласно Э. Панофскому, малый ренессанс был не универсальным, а скорее маргинальным, поскольку возникал в узкой среде. В этом была уязвимость малого ренессанса, что в свое время произошло и с Серебряным веком.

Понятно, что в распадающейся империи оценка возникающих художественных течений не была единой. Она не была единой даже в среде художественной интеллигенции. Но современный исследователь уже способен вынести таким течениям более взвешенные оценки. Совсем не обязательно, чтобы они совпадали с оценками, что имели место у самых деятелей Серебряного века. С точки зрения сегодняшнего дня следовало бы заново задаться вопросом, что имелось в виду, когда применительно к этому периоду употреблялось понятие «упадок», как, впрочем, и слово «подъем». Имело ли место в этой эпохе то негативное, что дает основание связывать этот период с упадком? Были ли какие-то уязвимые стороны искусства этого времени?

Конечно, данные М. Горьким с трибуны Первого съезда советских писателей отрицательные оценки несправедливы. Но диагностировал же Н. Бердяев в вышедшей в 1923 году в Берлине статье, что мир находится в состоянии духовного упадка, а не духовного подъема [35, с. 23]. Эту психологию упадка в своей эпохе ощущает Д. Мережковский, сближая ее с упадочной эпохой позднего эллинизма, эпохой Флавия Клавдия Юлиана, о котором написан его роман «Юлиан Отступник». «Да, они похожи на нас, эти странные, одинокие и утонченные эстеты, риторы, софисты, гностики IV века, – пишет Д. Мережковский. – Они так же, как мы, люди глубоко раздвоенные, люди прошлого и будущего – только не настоящего, дерзновенные в мыслях, робкие в действиях, среди мрака и холода носящие в себе зародыши новой жизни, стоящие на рубеже старого и нового, люди упадка и вместе с тем Возрождения, или, говоря современным, общепринятым и все-таки почти никому непонятным языком, это – в одно и то же время и декаденты, т. е. гибнущие, доводящие утонченность дряхлого мира до болезни, до безумия, до безвкусыя, и символисты, т. е. возрождающиеся, предрекающие

знамениями и образами то, что еще нельзя сказать словами, потому что оно еще не наступило, а только веет и чувствуется, – пришествие нового мира» [208, с. 203].

Так, с помощью параллели с поздней античностью Д. Мережковский набрасывает портрет «одиноких и утонченных эстетов», т. е. декадентов начала XX века. Но разве в этом заключалась новизна исторической ситуации? Как многие констатируют, одиночество в истории России поэтов сопровождало всегда. «Поэты в России, – пишет В. Брюсов, – всегда должны были держаться, как горсть чужеземцев в неприятельской стране, настороже, под ружьем. Их едва терпели, и со всех сторон они могли ожидать вражеского нападения» [62, т. 6, с. 292].

Этот же маргинализм творцов в русской культуре фиксирует и Д. Мережковский. «Нет, никогда еще в продолжение целого столетия русские писатели не пребывали единодушно вместе. Священный огонь народного сознания, тот разделяющийся пламенный язык, о котором сказано в «Деяниях», ищет избранников, даже на одно мгновение вспыхивает, но тотчас же потухает. Русская жизнь не бережет его. Все эти эфемерные кружки были слишком непрочны, чтобы в них произошло то великое историческое чудо, которое можно назвать сошествием народного духа на литературу. По-видимому, русский писатель примирился со своею участью: до сих пор он живет и умирает в полном одиночестве» [207, с. 144].

То же самое, что мы говорим о поэтах, характерно и для философов. Так, касаясь восприятия в России философии В. Соловьева, С. Маковский вынужден был признать следующее: «Широким признанием ни в «правых», ни в «левых» кругах он не пользовался. С одной стороны, был он слишком независим и блестящ для общества, привыкшего думать «по трафарету», с другой – было действительно что-то в его умозрительной сложности, мешавшее ясному его пониманию» [190, с. 69].

Однако если иметь в виду символизм, то его возникновение свидетельствует о постепенно формирующемся единстве группы поэтов. Правда, какое-то время такая группа поэтов представляет еще андеграунд, подполье культуры. Вот фиксация этого состояния А. Белым. «В конце прошлого века сидим «мы» в подполье; в начале столетия выползаем на свет; завязываются знакомства, общение с подпольщиками; о которых вчера еще и не подозревали мы, что таились они где-то рядом; а мы их не видели; новое общение обростает каждого из нас; появляются квартирки, кружочки, к которым ведут протоптанные стези, – одинокие тропки среди сугробов непонимания; у каждого из непонятых оказывается редкое местечко, где его понимают; и каждый, убегая от вчерашнего домашнего, но уже чужого очага, развивает с особой интимностью культ нового очага...» [23, с. 36].

Таким образом, уязвимая сторона искусства этой эпохи, как, впрочем, и всего русского культурного ренессанса заключалась в том же, в чем можно было упрекнуть и западный ренессанс XV–XVI веков, но в еще большей степени предшествующие ему малые ренессансы. А именно – в изолированности художественной элиты этого времени от общественных течений и идей, которые постепенно охватывали массы. И они, эти течения и идеи, продолжали линию модерна, ту линию, которая, как доказывал В. Розанов, была начата «шестидесятниками» XIX века.

Точную оценку уязвимости художественной элиты Серебряного века дал Н. Бердяев, писавший, что «творческие идеи начала XX века, которые связаны были с самыми даровитыми людьми того времени, не увлекали не только народные массы, но и более широкий круг интеллигенции» [41, с. 134]. Причиной этого разрыва между идеями и движениями на уровне элитарном и массовом была постоянно повторяемая Н. Бердяевым в его разных сочинениях мысль о специфической морфологии российского социума, в котором люди одновременно существовали на разных этажах и даже в разных веках. Рождающиеся в кругах художественной интеллигенции идеи и образы были устремлены в будущее. Но они по отношению к тем социальным идеям, которые в России возникли еще в кругах «шестидесятни-

ков» XIX века, оказывались в большей степени маргинальными. Эти идеи оказались сильнее тех, что рождались в художественном андеграунде рубежа XIX–XX веков.

Во всяком случае, если иметь ту историческую длительность, что укладывается в историю XIX и XX веков. Об этом следует сказать подробнее, поскольку в данном случае в рождении на рубеже XIX–XX веков новой культуры значительную роль сыграл конфликт между социальной историей и историей художественного процесса. Если в эту эпоху логика социальной истории определяется идеями Просвещения или модерна и освящается позитивизмом (эту тенденцию Г. Лукач называет дезантропоморфизмом), то логика художественного процесса разворачивается как утверждение возвращающего к человеческой личности антропоморфизма. Такой была логика развертывания культурной модели.

Этот процесс захватывает не только искусство, но философию и религию. 70-80-е годы в России разворачиваются под знаком увлечения позитивизмом. Властителями дум этой эпохи предстают Милль, Спенсер, Конт, Дарвин, Бокль [87, с. 123]. В мемуарах А. Белого есть любопытное самонаблюдение по поводу того, что еще до пребывания в подполье символисты «изучали скрупулезно» Милля и Спенсера [23, с. 37]. Оспаривать позитивистов они начали позднее, ибо такова была логика развертывания культурной модели.

В дальнейшем противостоянии символистов старшему поколению изменяющееся отношение к позитивизму становится значимой вехой. «...Отцы большинства символистов – образованные позитивисты, – пишет он, – и символизм в таком случае являет собой интереснейшее явление в своем «декадентском» «отрыве от отцов; он антитеза «позитивизма» семидесятых – восьмидесятых годов в своем «нет» этим годам; а в своем «да» в символизме «пар эксэланс»...» [23, с. 203].

Чуть позже в своих мемуарах А. Белый в еще большей степени прояснит вопрос с позитивизмом. Перенасыщение культуры позитивизмом, собственно, и породило от него отчуждение. Такое отторжение – признак восходящего символизма как начала мистического возрождения и реабилитации того, что не только позитивизмом, но и модерном вообще было изгнано и из науки, и из культуры. Возможно, в этом тоже можно уловить предчувствие постмодерна.

Отрицание позитивизма характерно уже для А. Белого – студента, проявившего интерес к Шопенгауэру. «И – отсюда мораль, – пишет он: – не надо вить веревки из неокрепших сознаний; детство, отрочество и юность мои являют пример того, что получится из ребенка, которому проповедуют Дарвина, Спенсера, нумерацию в великой надежде сформировать математика. Оказывается: выдавливаются не математик, а символист; так славные традиции Льюиса и Бокля приложили реально руку к бурному формированию московского символизма в недрах позитивизма.» [23, с. 374].

Однако не прошло и двух десятилетий, как все меняется. Словно никакого мистического и гностического возрождения и не было. Не было символизма. Вновь возвращается наследие шестидесятничества XIX века, а вместе с ним и позитивистская традиция. Вот как это возвращение к наследию шестидесятников после революции описывает Г. Федотов. Он пишет о чрезвычайно быстром приобщении масс к цивилизации в ее интернациональных и поверхностных слоях – марксизме, дарвинизме, техницизме. «Это, в сущности, процесс рационализации русского сознания, в который народ, – пишет он, – то есть низшие слои его, вступил еще с 60-х годов, но который, протекая сперва очень медленно, ускорялся в геометрической прогрессии, пока, наконец, в годы революции не обрушился настоящей лавиной и не похоронил всего, что сохранилось в народной душе от московского православного наследия» [334, с. 167].

В данном случае Г. Федотов жалеет не столько о погроме художественного наследия Серебряного века, сколько о более удаленных традициях, без которых русскую культуру представить невозможно. Зато философу удастся прояснить вопрос о гораздо более глубин-

ных сдвигах, развернувшихся в русской культуре в связи с революционными процессами. Например, он так же, как и Н. Бердяев, улавливает возврат истории XX века к Средневековью.

Г. Федотов продемонстрировал угасание картины мира, что была характерна для императорской России. С его точки зрения эта картина мира обязана духовному потенциалу типа личности, называемого им беспочвенником, вечным искателем, скитальцем. На смену этому типу приходил другой тип личности, и определялась соответствующая ему картина мира. Новая картина мира вызывалась к жизни оседлым типом, почвенником, москвитянином. Именно с ним связана эпоха нового «третьего Рима». Г. Федотов утверждал, что формирование сталинской империи развертывалось именно как реабилитация характерной для средневекового типа личности картины мира. Так, Г. Федотов предвосхитил концепцию В. Паперного о смене на рубеже 20-30-х годов культур в российской истории.

Проблема, правда, заключается в том, что реабилитация средневекового сознания начинается уже в эпоху Серебряного века. Но она развертывается исключительно в художественных формах, например, в архитектурных, о чем свидетельствовал так называемый «неорусский стиль», к возникновению которого в конце XIX века подтолкнул модерн с его декоративностью и орнаментальностью (А. Щусев, Ф. Шехтель и др.). Примером такого неорусского стиля был, например, Собор Марфо-Мариинской обители в Москве [58, с. 155]. То же, что происходит с рубежа 20-30-х годов, свидетельствует, что с художественного уровня реабилитация Средневековья переходит на уровень социальный и государственный.

Наследие «шестидесятников» оказалось в большей степени понятным массе и проникло в массу, что не замедлило проявиться в революциях. Эти продолжатели идеи «шестидесятников», а к ним относится и Ленин, менее всего интересовались Достоевским, Л. Толстым, В. Соловьевым или, скажем, Н. Федоровым. Их кумирами продолжали быть Чернышевский и Писарев. Когда это мировосприятие победило, разразилась революция, а после революции совершилось то, что Н. Бердяев назвал «погромом» русской культуры [41, с. 134]. Под ним следует понимать разгром ценностей, созданных в Серебряном веке.

Понятно, что этот «погром» помешал и дальнейшему развитию того нового, что было в искусстве этого времени и ассимиляции возникших в Серебряном веке художественных ценностей, превращению их в общественное достояние. Десятилетиями они пребывали на положении вытесненного в подсознание. Но пришло время, когда становится ясно, что те «передовые» идеи, что в России связаны с именами Чернышевского, Писарева и Ленина, привели к катастрофе, к миллионным жертвоприношениям. Постепенно осознается ценность того, что было создано в эпоху торжества этих «передовых» идей, но что к этим идеям не имело отношения и создавалось вопреки им и что было уделом узкого круга людей. У этих художественных ценностей имелся такой потенциал, который длительное время будет питать искусство и не только русское.

Однако если говорить об уязвимости искусства Серебряного века, то кроме маргинализма и изоляционизма следует сказать также о мироощущении этого круга людей. Очевидно, что оно не было таким же прямолинейно и вульгарно пассионарным, как это имело место в левых, радикально настроенных революционных кругах интеллигенции, готовых разрушить не только государство, но и культуру. Оно было скорее пессимистическим, нежели вульгарно оптимистическим. Не случайно на рубеже XIX–XX веков был открыт и прочувствован гностицизм, приблизивший и русский, и западный мир к тому философскому и мировоззренческому настроению, которое между двумя мировыми войнами будут называть экзистенциализмом. В литературе близость бердяевского философствования учениям Кьеркегора, Ясперса, Хайдеггера и Сартра уже отмечалась [87, с. 303].

Интерес к гностицизму проявил уже оказавший колоссальное влияние не только на символистов В. Соловьев. Гностицизм сильно поколебал оптимистическое восприятие

мира. Например, он колебал библейские истины о безупречности творения мироздания Богом, а вину за страдание в этом мире он перенес с человека на бога. Что же касается самого человека, то для оказавшихся под воздействием гностиков художников и мыслителей он предстал «чужим», заброшенным и потерянным, но в еще большей степени демоническим.

Как в романтизме тема маргинализма и аутсайдерства поэта и его лирического двойника, в символизме подчеркивается пространственно. Поэт – одинокий путник: «Бреду в молчаньи одиноком» (В. Брюсов) [62, т. 1, с. 127]. «На нем хитон простой и грубый / У ног дорожная клюка» [62, т. 1, с. 290]. «Блажен, кто цель избрал, кто вышел на дорогу...» [210, с. 74]. Лирический герой в поэзии символизма предстает одиноким странником, бредущим по безлюдным местам. Образ одинокого странника есть и у А. Блока. «Ночной туман застал меня в дороге / Сквозь чащу леса глянул лунный лик» [52, т. 1, с. 337]. «Мы – чернецы, бредущие во мгле» [52, т. 1, с. 360]. «Я долго странствовал по свету» [52, т. 1, с. 382].

Конечно, в этих образах улавливается, прежде всего, влияние столь популярного в этот период образ ницшевского Заратустры («Когда я наверху, я нахожу себя всегда одиноким. Никто не говорит со мною, холод одиночества заставляет меня дрожать» [232, т. 1, с. 30]). Сам Заратустра признается: «Я, странник и скиталец по горам, говорил он в своем сердце, – я не люблю долин, и, кажется, я не могу долго сидеть спокойно. И какова бы ни была моя судьба, то, что придется мне пережить, всегда будет в ней странствование и восхождение на горы» [232, т. 1, с. 108]. В соответствии с этим образом прочитываются и некоторые образы русского искусства XIX века.

Не случайно в Серебряном веке был заново осмыслен и продуман образ лермонтовского «Демона» как символа восставшего и противостоящего дотоле непогрешимому авторитету Бога существа. Так, В. Соловьеву удалось показать, что поэзия М. Лермонтова – предвосхищение идей и образов Ф. Ницше. Философ доказывал, что М. Лермонтов – один из первых в мировом искусстве первооткрыватель демонического начала, а, следовательно, и злого, разрушительного начала, которое поэт идеализирует [297, с. 391].

Как вообще открывалось в мировой истории искусства это столь значимое для Серебряного века демоническое начало? Ответ на этот вопрос можно найти у А. Вебера, пытавшегося обнаружить истоки вторжения в культуру трансцендентных сил и найти их уже в Ренессансе у Леонардо и Микеланджело, А. Вебер пишет: «Внутренне он борется с приступами демонической одержимости телесной красотой, будь то мужской или женской. Микеланджело пребывает до глубокой старости во власти этого подлинно объективного демонизма, господствующего над ним. Однако наряду с этим, он знает, постигает, формирует, исходя из собственных глубин, правда, всегда в обличье красоты, хор совершенно иных, несущих жизнь сил в их до сих пор не открытых основах» [75, с. 394].

Но для А. Вебера подлинным открытием демонического все же было его открытие в XVIII веке. Тем не менее, хотя в XVIII веке трансцендентные глубины бытия и открыты, но они оказались приглушенными рационалистическими установками раннего модерна. Эти установки хотя и определяли мировосприятие людей этого столетия, но, тем не менее, осознать бытие в целом не помогали, оказываясь на пути к этому осознанию препятствием. «Таким образом, – пишет А. Вебер, – идеи и мыслительные образования XVIII века, и там, где они, подобно немецкому трансцендентализму, проникали в большие глубины, отличаются тем, что они не полностью видят существование, не охватывают его в его пластической форме, в его многослойности и противоречивости, а видят его только с одной стороны» [75, с. 422].

Таким образом, открыв демоническую стихию бытия, XVIII век все же вытеснил ее в подсознание. Следующее открытие этой стихии произошло лишь в эпоху Ф. Ницше и под влиянием Ф. Ницше. А. Вебер улавливает здесь связь между демонизмом и тем обозначением, которое он получил у Ф. Ницше, пользовавшегося понятием «дионисизм». Как пола-

гает А. Вебер, до Ф. Ницше «темно-демонических сторон существования» западный мир, казалось, не замечал. Но уже в последние десятилетия XIX века эти стороны вновь оказались реальными, в том числе, в России, о чем свидетельствовало хотя бы творчество М. Врубеля.

В этом смысле врубелевские демоны содержат код того специфического языка искусства, который в эпоху Серебряного века был вызван к жизни. «Это означает, – пишет А. Вебер, – что такое видение бытия, которое после XVIII века сначала с энтузиазмом маскировалось, затем в преобразующем вихре прогресса XIX века было вообще почти утрачено, теперь вновь обретено человеком, лучше увидевшим свое время и свою эпоху из им самим избранного или навязанного судьбой одиночества: и увидено в такой форме, которая требовала мужества, чтобы отчетливо понять это и не пасть духом» [75, с. 469].

Как писал в своем дневнике оказавший влияние на русских символистов Ш. Бодлер, человек обращен не только к богу, но и к сатане. «В каждом человеке всегда живы одновременно два стремления: одно – к Богу, другое – к Сатане. Обращение к Богу или одухотворенность, – это желание подняться как бы ступенью выше; призывание Сатаны, или животное состояние – это радость падения» [55, с. 482]. Эта же тема звучит и в ницшевском Заратустре. «Чем больше стремится он вверх, к свету, тем глубже впадают корни его в землю, вниз, в мрак и глубину, ко злу» [232, т. 2, с. 30].

Если в начале своей деятельности символисты со стороны консерваторов подвергались нападкам, то это имело под собой некоторое основание – они ставили красоту выше морали, как в тексте А. Рембо: «Нет у меня ничего общего с этим людом; я никогда не был христианином; я из племени тех, кто поет под пыткой; я не разумею законы; нет у меня понятия о морали» [268, с. 303]. Отсюда такой интерес к сатане, демону, дьяволу, антихристу и т. д., что свидетельствует об интересе символистов к теме зла. В стихотворении В. Брюсова «Люцифер» 1898 года есть такие строки: «Я – первый, до века восставший, / Восставший до начала веков» [62, т. 1, с. 231].

Х. Зедльмайр старается восстановить историю прорыва демонического, в том числе, и в XIX веке. По его мнению, это начало во многом определяло еще живопись Гойи. Этого художника и следует считать художником, у которого впервые проявилось то, без чего искусство XX века не существует. По мнению Х. Зедльмайра, «видения Гойи поднимаются совсем из иных зон, чем зоны морали» [130, с. 126]. Вот как он описывает эту трансформацию человека, для которого демоническая стихия является уже не внешней, а внутренней. «Прежде преисподняя была замкнутой, потусторонней областью, – пишет он. – В изображениях ада все то, что в человеке как таковом могло пробудить мучительный фантазии, было изгнано и как бы объективировано. Прорыв адского в мир принимал зримый облик преимущественно в образах искушений святых, в образах тех расчеловечившихся людей, которые унижали и мучили Богочеловека. И это было событием во внешнем мире, как бы временной инфузией и инкарнацией преисподней в мире. В человеке, который адом искушается или оказывается им «одержим». Но здесь, у Гойи этот мир чудовищного становится имманентным, оказывается внутри мира, он присутствует в самом человеке. Тем самым рождается новое восприятие человека вообще. Сам человек – не только его внешний облик – подвергается демонизации. Он сам и его мир становятся источником демонических сил. Адское всемогуще, противоположные силы – в беспомощной и отчаянной обороне» [130, с. 126].

По сути, мы оказываемся уже во власти возрождаемого в эпоху Серебряного века гностического мироощущения. Не случайно Д. Мережковский, характеризуя поэзию Минского, связывает ее с русским мистическим движением конца XIX века, возрождающим пламенный гностицизм древней Александрии III и IV веков [211, с. 216]. С начала XX века демонизм становится предметом философской рефлексии. Об этом свидетельствуют суждения Н. Бердяева и П. Флоренского. Так, Н. Бердяев констатирует: «Творец может быть демоничен, демонизм его может отпечатлеваться на его творении» [45, с. 386].

Однако Н. Бердяев акцент ставит на том, что смысл творческого акта как раз и заключается в том, чтобы активизировавшаяся в творческом акте демоническая стихия в этом же самом акте и была претворена в нечто светлое и духовное («Демоническое зло человеческой природы сгорает в творческом экстазе, претворяется в иное бытие» [45, с. 386]). Так, констатируя, например, в Леонардо демоническое начало, о чем, как он говорит, свидетельствует его Джоконда, Вакх и Иоанн Креститель, философ утверждает, что в творческом экстазе этот демонизм перегорает и преображается.

По поводу демонизма гения П. Флоренский придерживался иного мнения. Обращаясь к полотнам Леонардо, он усматривает в них лишь отпадение от Бога. Так, о «Джоконде» он пишет следующее: «В сущности, это – улыбка греха, соблазна и прелести, – улыбка блудная и растленная, ничего положительного не выражающая (в том-то и загадочность ее!), кроме какого-то внутреннего смущения, какой-то внутренней смуты духа, но – и нераскаянности» [343, с. 174]. В данном случае философ ссылается на исследование А. Волинского о Леонардо да Винчи, в котором доказывается присутствие в творчестве Леонардо демонической стихии [83].

В связи с этим интересны такие суждения Г. Флоровского о причастности к демонизму творчества А. Блока («В опыте Блока всего удивительнее его безрелигиозность. Мистика Блока отнюдь не религиозна, в ней недостает веры, она вся божественна... Каким-то странным образом он остался вовсе вне христианства» [345, с. 468]. Г. Флоровский сопоставляет А. Блока с М. Врубелем, и в их творчестве усматривает соблазн демонического. Причину кризиса («крушения») в их творчестве он видит именно в этом.

«Критерия нет, – пишет он. – Художественное прозрение не заменяет веры, духовного опыта нельзя подменить ни медитацией, ни восторгом, и неизбежно все начинает расплываться, змеиться. «Свободная теургия» оказывается путем мнимым и самоубийственным... Блок знал, что он ходит по демоническому рубежу» [345, с. 468]. И вот вывод Г. Флоровского: «Соблазн изживается в искушениях, иногда не изживается, но побеждает» [345, с. 469].

XX век преодолел революционный энтузиазм и снова вернет к тому образу человека, который возник в Серебряном веке. Именно поэтому будет иметь продолжение интерес на рубеже XIX–XX веков к искусству. Время свидетельствует: то маргинальное, что возникло в эпоху Серебряного века, постепенно распространяется и ассимилируется, т. е. приобретает общественную значимость, которой у него в начале XX века, пожалуй, не было.

Но эта ассимиляция разворачивается не только в среде публики, но и в среде творцов, взявших наследие Серебряного века на вооружение. Разве не свидетельствует успех в современной мировой культуре таких имен, как Чехов, Станиславский, Мейерхольд, Рерих, Шаляпин, Стравинский, Пастернак, Цветаева, Ахматова, Кандинский, Малевич и т. д., что наследие Серебряного века является и живым, и воздействующим? Оно было рассчитано на более длительную дистанцию, чем идеи народников и большевиков.

Что же касается настоящей оценки наследия Серебряного века, то, пожалуй, можно считать, что это было лабораторией не только искусства, но и культуры в целом. Она обращена в будущее и рассчитана на гораздо более продолжительные циклы воздействия, чем воспринимающиеся сегодня реакционными революционные идеи. Все названные признаки эпохи – и индивидуализм, воспринимающийся по-разному – одновременно со знаком плюс и со знаком минус, и искус коллективизма, способный излечить от индивидуализма, причем, коллективизм, в том числе, и в художественных формах, были признаками того большого этапа в истории, который О. Шпенглер назовет этапом цивилизации с сопутствующим ему как провозглашал Шпенглер духовным упадком и возвращением к языческим ценностям.

Как известно, обнаружение в новой истории этого этапа Шпенглером явилось результатом наложения европейской истории на историю античного мира. Этап цивилизации в европейской культуре оказался родственным этапу цивилизации в античном мире. По Шпен-

глеру, цивилизация – один из этапов истории всех великих культур, который есть финальный этап. Этот этап в античном мире был эпохой надлома и упадка этого мира. Ту же самую участь Западу прогнозировал и Шпенглер. Естественно, что идеи Шпенглера во многом определили восприятие человеком мира в первых десятилетиях XX века. Это именно восприятие, окрашенное настроениями упадка.

Но дело даже не в Шпенглере. Такое настроение распространилось и до появления знаменитого сочинения Шпенглера. Идеи подобного рода вычитывались уже из текстов А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, которые дали толчок, в том числе, и для Шпенглера. В мемуарах деятелей Серебряного века можно отыскать немало параллелей между эпохой упадка в античном мире и эпохой Серебряного века. Фиксируемый многими деятелями Серебряного века индивидуализм как не только позитивное, но и негативное начало, самым болезненным образом проявилось в отношениях между поколениями.

Проблема поколений относится к одной из наиболее острых. Во многом именно она давала повод называть одни и те же явления искусства то расцветом, то упадком. Во многом то, что приносило с собой новое поколение и что далеко не сразу получало официальное признание, как раз и воспринималось упадком. В 1909 году вышел первый номер журнала «Аполлон». В этом номере вводная статья была написана А. Бенуа. Для понимания настроений этой эпохи она является весьма значимой. Ведь один из самых ярких художников этой эпохи свое время воспринимает амбивалентно. Во-первых, свою эпоху А. Бенуа воспринимает неким рассветом, а, во-вторых, для него она предстает умирающей, находящейся в агонии. «Нечто похожее на эту агонию происходит в настоящее время. И мы чувствуем приближение какой-то общей смерти (поведет ли она к воскресенью или только еще к метаморфозе – это нам не дано знать); мы тоже переживаем агонию, в которой таится великая красота (и прямо театральная пышность) апофеоза, и, смущенные переизбытком, мы кличем: еще, еще свету. Но все же мы не совсем уверены, переживаем ли мы восторг радости или восторг. Нас что-то запутывает и пьянит, мы все более и более возносимся, вокруг распадаются колоссальные громады, рушатся тысячелетние иллюзии, падают недавно еще нужнейшие надежды, и мы сами далеко не уверены в том, не спалят ли нас лучи восходящего солнца, не ослепит ли оно нас» [31, с. 5].

Несмотря на пессимизм эпохи, все же художественное подполье выходило на свет, т. е. в пространство старой культуры, демонстрируя оптимистический дух. Эти представители художественных сект были полны энтузиазма. Они выходили на свет, демонстрируя свою революционность. Им было присуще желание отправить существующий мир в забвение и сотворить новую культуру. Нельзя не видеть, что новое искусство приходило вместе с новым поколением. Более того, это новое первоначально оказывалось на положении чего-то похожего на андеграунд. Это было нечто вроде подполья культуры. Оно вызревало и появлялось на свет в маргинальных, подчас довольно радикальных группах.

Это не могло не провоцировать раздражение со стороны старшего поколения, тем более, со стороны признанных и увенчанных славой художников. Упадок связывался с рождением того, что называли декадансом. А с декадансом в культуру входило то, что приносило с собой молодое поколение, которое острее ощущало развертывающиеся в искусстве «геологические» сдвиги.

Когда С. Дягилев и Д. Filosoфов пытаются разобраться в спровоцированных новым искусством дискуссиях, они исходят именно из столкновения поколений. Связывая новое искусство с нарождающимся поколением, они подчеркивают, что рождается новая и во многом еще непонятная эпоха. Это новое острое чувство присуще именно молодежи, начавшей переоценку всех ценностей. Критикуя старшее поколение, представители которого оказывались судьями, С. Дягилев и Д. Filosoфов говорят: «Они (судьи – Н. Х.) не могли признать, что это искривленное поколение упадка, декадентов, выучилось зорко видеть все,

сумело пылливо прочитать всю длинную книгу предшествующих ошибок и решилось все переоценить, открыто надсмеяться над безапелляционностью прежних обожаний, но зато и уважать своих избранников и преклоняться безгранично, без предвзятых, условных рамок и заранее установленных определенных требований» [121, с. 554].

С. Дягилев и Д. Filosoфов пытаются представить созданный стариками образ молодых ниспровергателей. Этот образ – дети упадка или декаденты: «Упадок после расцвета, бессилие после силы, безверие после веры – вот сущность нашего жалкого прозябания» [121, с. 554]. Любопытно, что эту ситуацию начала века С. Дягилев и Д. Filosoфов воспринимают как повторяющуюся в истории, уподобляя ее упадку греческой трагедии времен Еврипида и французской драме времен Вольтера. Однако естественно, что если имеется в виду упадок, то должен быть и расцвет. Но, задают вопрос С. Дягилев и Д. Filosoфов, где же этот расцвет и был ли он? («... Где же тот расцвет, тот апогей нашего искусства, с которого мы стремительно идем к бездне разложения?» [121, с. 554]).

Выясняется, что расцвета и подъема, т. е. Ренессанса в предшествующем столетии вовсе и не было. По утверждению С. Дягилева и Д. Filosofoва, XX век дал мозаику противоречивых направлений и школ, да еще и вызвал к жизни конфликт между поколениями, который уже давал знать о себе в XIX веке. А имеющий место в начале XX века конфликт между поколениями – лишь продолжение уже существовавшего конфликта. Об этом конфликте свидетельствовало несходство эстетических оценок по отношению к одним и тем же явлениям.

В качестве примера такого несходства в оценках С. Дягилев и Д. Filosoфов ссылаются на отношение к признанным авторитетам «золотого» века («Художественные вопросы были запутаны в общую кашу общественных переворотов, и вышло то, что такой независимый талант, как Пушкин, в течение каких-нибудь 30 лет должен был выдержать три совершенно разные оценки: материалистические обвинения Писарева, славянофильские превозношения Достоевского и субъективно-восторженный суд Мережковского» [121, с. 556]). Таким образом, у С. Дягилева и Д. Filosofoва получалось, что в недалеком прошлом русских Софоклов, Леонардо и Расинов как-то не нашлось и, следовательно, декадентов нельзя назвать ни декадентами классицизма, ни декадентами романтизма.

Выяснялось, что декадентами выдающихся художественных эпох и уходящих в прошлое великих стилей являются все те же представители старшего поколения. В конце концов, С. Дягилев и Д. Filosoфов заключают: «Упадка нет и быть не может, потому что нам не с чего падать, потому что для того, чтобы осмелиться провозгласить падение, надо было раньше создать великое здание, с которого возможно было бы нам низвергнуться вниз и разбиться об камни его» [121, с. 559].

Мимо дискуссии об упадке не проходит и Д. Мережковский. Он тоже эти разговоры об упадке относит к старшему поколению. Он признает, что Россия вошла в этап переживаемого его современниками варварского и непонятного одичания («Цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники» [211, с. 170]). Тем не менее, в отличие от С. Дягилева и Д. Filosofoва, Д. Мережковский предшественников нового искусства, если под ним понимать символизм, который сам он и представляет, все же находит. Конечно, негативная оценка нового искусства справедливой не была. Но ведь эту эпоху все же не зря называют эпохой смуты, которая, видимо, не закончилась даже в наши дни. Не случайно по этому поводу П. Гайденко пишет так: «Русская смута, начавшаяся, вероятно, еще до первой революции, где-то в последнее десятилетие XIX столетия, судя по всему, еще не закончилась, и конец XX века в России возвращается к его началу» [87, с. 8].

Вот и ответ на вопрос, почему исследование культуры этого периода сегодня является весьма актуальным. Те творческие импульсы, что в эту эпоху возникли, все еще являются актуальными, как и тот социальный контекст, в котором они были вызваны к жизни. Обозна-

чение этой эпохи как смуты не умаляют ее значимости, ведь выдающиеся мыслители смутной эпохой называли, в том числе, и Ренессанс, тоже превосходную в творческом отношении эпоху. Так ее называл, например, Х. Ортега-и-Гассет. «Каждый, кто приступил к исследованию отрезка европейской жизни с 1400 по 1600 годы, – пишет он, – убежден в том, что это самый смутный и на сегодняшний день совершенно неизученный, в сравнении с остальными, период нашей западной истории» [234, с. 235].

Называя эту эпоху смутой, мы лишь пытаемся подчеркнуть, что она выпустила из привычных границ культуры то, что Ф. Ницше называл дионисийской стихией, а вместе с этой стихией и то, что еще Гете называл демонизмом, улавливая в его природе амбивалентность: т. е. и то, что сопровождает всякое проявление гениальности, и то, что сообщается с нечеловеческими стихиями бытия. В связи с темой демонизма весьма любопытно суждение А. Бенуа, который в своем кумире Ф. Достоевском находил «сплетение божественного с демоническим» [32, кн. 4–5, с. 92]. Об этом же сплетении вспомнил, пытаясь дать характеристику своего времени, Д. Мережковский («Этот олимпиец сам часто говорил о том темном, ночном, недоступном разуму «демоническим», как он любил выражаться, с чем он боролся и что управляло всей его жизнью» [211, т. 1, с. 146]).

Собственно, во многом определивший мировосприятие всей эпохи В. Соловьев в то же время смог подняться над эмпирикой этой эпохи и увидеть в этих комплексах дионисийства и демонизма самое уязвимое место своей творческой эпохи. Прочитывая творчество М. Лермонтова сквозь призму столь привлекательной в эпоху Серебряного века идеи сверхчеловека Ф. Ницше, В. Соловьев говорит о правде и лжи первоначальной истины, имевшей рациональное зерно, но подвергшейся извращению, что носителей этой идеи, в том числе, и среди творцов Серебряного века обрекало на мучительные искания. Никогда еще не было в русской культуре такого пафоса личности и ее свободы, как это было в эпоху Серебряного века. Но именно в эту эпоху уже начинала давать о себе знать и уязвимость этой свободы личности (и в этом повторилась трагедия, известная по западному Ренессансу), что привлекло внимание к философии А. Шопенгауэра, уловившего опасность такой свободы, оборачивающейся индивидуализмом как болезнью, и открывшего для себя Восток как средство оздоровления от порождающего культуру недуга.

Вот почему А. Белый открывает философию А. Шопенгауэра («Шопенгауэр впоследствии мне был ножом, отрезающим от марева благополучий конца века; а когда я им себя отрезал от конца века, я взглянул в будущее с радостным “Да будет!”» [23, с. 188]). Вот почему В. Иванов вызывает к жизни утопию «соборного» творчества как верное средство преодоления и индивидуалистической культуры, и индивидуализма вообще. Потом Н. Бердяев прокомментирует эту идею «соборности» культуры у В. Иванова. «И какая ирония судьбы! – пишет он. – В России индивидуализм культурного творчества был преодолен, и была сделана попытка создать всенародную, коллективную культуру. Но через какой срыв культуры! Это произошло после того, как был низвержен и вытеснен из жизни весь верхний культурный слой, все творцы русского ренессанса оказались ни к чему не нужными и в лучшем случае к ним отнеслись с презрением. «Соборность» осуществилась, но сколь непохожая на ту, которую искали у нас люди XIX и начала XX века» [41, с. 135].

Под дионисийской стихией следует понимать языческую стихию, возникающую и активно проявляющую себя в русской культуре, до этого развивавшейся в соответствии с заимствованными из Византии христианскими традициями. Подводя итог религиозному возрождению начала XX века, П. Гайденко указывает, что этот религиозный ренессанс развертывался по ложному пути, так как в нем активизировалось язычество, а именно это-то и позволяет выявить его сходство с европейским Ренессансом XV–XVI веков [87, с. 391].

Казалось, что на время история и культура устранили свое воздействие на искусство, и оно становилось абсолютно свободным. Но в данном случае под историей и культурой сле-

дует понимать то, что выразило дух старой империи. В искусстве этой эпохи больше ощущался инстинкт, нежели разум, эрос, нежели логос. Очень точно об этом выразился Н. Бердяев. «Дионисийское веяние прошло по России, – писал он, – захватив верхний культурный слой. Оргиазм был в моде» [41, с. 134].

1.15. Гипертрофированный в эпоху Серебряного века дионисизм как причина ностальгии по аполлоновским формам искусства

Возникший на рубеже XIX–XX веков в результате бифуркационного взрыва хаос не только ускорил распад империи, но и демонстрировал разрушение некоторых устойчивых традиций в искусстве. Однако это только кажется, что культура и история прекратили контролировать эксперименты в искусстве. Взрыв дионисийской стихии спровоцировал ностальгию по аполлоновским формам, по эпохе классики. Очевидно, что отодвинутый на периферию и, кажется, упраздненный романтической традицией и возрождением романтизма в символизме классицизм вновь актуализируется. Это происходит в момент, когда имеет место новая вспышка романтизма. Ведь символизм как репрезентативное явление рубежа веков означал возвращение к романтической традиции [392].

Об этой ностальгии по классицизму и вообще по «золотому» веку свидетельствовала, например, организованная в 1905 году в Таврическом дворце историко-художественная выставка русских портретов, имевшая огромный резонанс, и не случайно. Она подводила к осознанию финала всей этой возникшей в петербургский период российской истории, в контексте расцвета империи аполлоновской культуры. Такая развивавшаяся под знаком классицизма аполлоновская культура была, но она уже исчезала. Мир входил в новую, неведомую еще эпоху. И вот тогда-то возникает и начинает распространяться ностальгия по классицизму. Это происходит именно в эпоху Серебряного века.

В связи с этим весьма красноречивым воспринималось сказанное организатором этой выставки С. Дягилевым на товарищеском обеде, данном в его честь. Его речь свидетельствовала об осознании выдающимся деятелем этой эпохи того радикального перехода, что совершался в России. С. Дягилев осознавал, что галерея портретов выдающихся людей империи – это выражение грандиозного, но уже «омертвевшего» периода российской истории, который становился прошлым. «И вот когда я совершенно убедился, что мы живем в страшную пору перелома, – говорит он, – мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. Это говорит история, то же подтверждает эстетика. И теперь, окунувшись в глубь истории художественных образов, и тем став неуязвимым для упреков в крайнем художественном радикализме, я могу смело и убежденно сказать, что не ошибается тот, кто уверен, что мы – свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая с нами возникнет, но и нас же отметет» [308, с. 35].

Однако организация выставки в Таврическом дворце показательна еще и тем, что она может служить иллюстрацией постоянного запаздывания и осознания в истории искусства смысла великих художественных эпох. Такая ситуация с запаздывающими оценками имела место как в западном, так и в русском искусстве. Известно, что по отношению к некоторым явлениям истории русского искусства XVIII века какое-то время устоявшихся оценок не существовало, а иные художественные явления этого времени оценивались просто отрицательно. Под воздействием романтических, а точнее, славянофильских настроений и идей имело место отрицательное отношение к искусству этой эпохи. Имеется в виду, прежде всего, классицизм. Такие оценки в полной мере можно отнести к В. Стасову.

Как известно, в соответствии с его позицией русское искусство до XIX века было «пустоцветом, без корней, сорванным в Европе и прищипленным для виду в петличку русского кафтана» [308, с. 33]. Искусство XVIII века оценивалось исключительно как подражание западным образцам [80, с. 29]. Именно на рубеже XIX–XX веков развернулась ради-

кальная переоценка искусства XVIII века. В своих воспоминаниях А. Бенуа рассказывает об открытии им архитектуры XVIII века. Это произошло во время работы над оперой «Пиковая дама». П. Чайковского, в которой угадывались неоромантические, т. е. гофмановские мотивы. «Меня лично «Пиковая дама» буквально свела с ума, – пишет А. Бенуа, – превратила на время в какого-то визионера, пробудила во мне дремавшее угадывание прошлого. Именно с нее начался во мне уклон в сторону какого-то культа прошлого» [32, кн. 1–3, с. 654]. До «Пиковой дамы» А. Бенуа не осознавал духовного родства с Петербургом и всего того, что с ним связано. Но, как оказалось, суровость и казенщина, с которыми ассоциировалась северная столица, не противоречили ее романтическому облику. Пассеизм А. Бенуа разделяли художники Сомов, Добужинский, Лансере. Под воздействием этого настроения С. Дягилев пишет монографию о художнике Д. Левицком.

Очевидно, что это открытие в художественной среде XVIII века произошло под воздействием неоромантических настроений начала века. Отсюда новое открытие немецкой мистики, популярность Гофмана [141, с. 251], проявившаяся в постановке оперы («И вот еще что: если уж «Пиковую даму» Пушкина можно считать «гофманщиной на русский лад», в еще большей степени такую же гофманщину на русский лад (на «петербургский лад») надо видеть в «Пиковой даме» Чайковского» [32, кн. 1–3, с. 654]). Так, «Серебряный век» заново открывает и прочитывает смыслы «века золотого».

Об этом же новом открытии «золотого» века как предыстории века серебряного, например, свидетельствовал резонанс «Исторической выставки архитектуры», организованной в 1911 году в Петербурге. Инициатором этого замысла был опять же журнал «Мир искусства». На выставке демонстрировались чертежи, модели, гравюры, имеющие отношение к архитектуре петербургского периода в истории России – от Петра I до Николая I. Как комментируют исследователи смысл этой выставки, она должна была утвердить в архитектурной практике ретроспективные устремления [58, с. 31].

Рубеж XIX–XX веков заново открывал красоту екатерининской и александровской эпох как в архитектуре, так и в живописи. Раскрепощенная в эту эпоху и культивируемая декадентами дионисийская стихия спровоцировала оппозицию в виде аполлоновского начала, что в «золотом» веке получило выражение в строгом классицизме. «Русский XVIII век – живопись Рокотова, Левицкого, Боровиковского, Алексева, скульптуры Козловского, Прокофьева, постройки Растрелли, России, Кваренги, Воронихина, – пишет С. Маковский, – открылся нам во всем неожиданном великолепии своего расцвета. Впервые русские художники «нового века» оглянулись назад с благоговейной вдумчивостью и прикоснулись к забытым сокровищам уже далекого русского прошлого с сознательностью тонких понимающих красоты. Из пыльных кладовых и музейных чердаков, из опустевших дворцов Петербурга и Москвы, из дворянских гнезд провинции – выглянули снова на свет Божий произведения напудренных предков и вместе с ними – вся жизнь, колоритная, зачарованная своей невозвратностью жизнь былой, помещичьей и придворной России» [192, т. 2, с. 117].

Нечто подобное сегодня происходит и с искусством рубежа XIX–XX веков. Спустя столетия мы открываем его снова, с большим запозданием и даем ему новые оценки. Открытие екатерининской и Александровской эпохи в Серебряном веке произошло именно в начале XX века, чему способствовали такие журналы, как «Мир искусства» и «Старые годы».

Эта мысль прозвучала в начавшей издаваться «Истории русского искусства» под редакцией И. Грабаря. Первый том этого издания появился в 1910 году. Именно тогда произошла переоценка идеи «разрыва» в преемственности русского искусства. Постепенно осознавалось, что такой разрыв является мнимым. Было продемонстрировано, что даже архитектура послепетровской эпохи, что относится к классицизму, сохраняет связи с древнерусским зодчеством. Но в XIX веке классицизм называли уничижительным словом – «ложноклассицизм». Возникновению модерна и неоклассицизма в архитектуре, как известно, предше-

ствовала эклектика, под знаком которой разворачивалось становление архитектуры XIX века. Эклектика возникала как отрицание русского классицизма. Как утверждают исследователи, в начале XX века презрительное отношение к русской архитектуре XVIII – начала XIX веков как подражательной и «нерусской» были хорошим тоном [58, с. 170].

Против этого решительно выступал И. Грабарь. «Еще недавно, – пишет И. Грабарь, – для определения всей эпохи этого второго возрождения классических идеалов был в ходу термин «ложноклассицизм», которым совсем не имели в виду отличать поэтов и художников, ложно понимавших классический мир, от таких, которые понимали его иным, «неложным» образом: весь конец XVIII века и начало XIX были попросту объявлены ложноклассическими. Но чтобы быть последовательным, нужно бы не останавливаться на одной этой эпохе, а окрестить ложноклассическим и все искусство римлян, целиком выросшее из греческого, и даже это последнее, в значительной степени, вышедшее из египетского, а также искусство Возрождения, органически связанное с римским. Те великие, поистине вечные начала, которые даны нам классикой, не раз спасали человечество от застоя, не раз выводили его из глухих тупиков, из мрачных и затхлых помещений на свет и простор. И не может быть сомнения в том, что много раз еще суждено миру возвращаться назад, чтобы в сокровищнице древней красоты черпать силы для нового движения вперед» [98, с. 24].

Причины возвращения к екатерининской и александровской эпохе в ситуации, когда в искусстве этой эпохи торжествовала романтическая традиция, о чем свидетельствует символизм, лежат в социальной психологии эпохи. Получивший выражение в искусстве этого времени культ иррационального и дионисийской стихии породил ностальгию по аполлоновскому искусству, искусству рациональному и организованному. Новую эпоху, несомненно, выражал стиль модерн, имевший весьма кратковременную историю. В данном случае понятие модерн мы употребляем уже не в философском, а в искусствоведческом смысле, подразумевая под ним художественный стиль рубежа XIX–XX веков.

Начало модерна как художественного стиля датируется концом XIX века, а его распад – концом 1900-х годов. Конечно, он был ярким и популярным, хотя и спровоцировал разные оценки. Но одновременно он был и неофициальным. Как свидетельствуют исследователи, модерн так и не стал официально признанным стилем [58, с. 79]. Может быть, потому, что на первый план в нем выходил порыв к свободе, радикальный протест против общепризнанных норм. В нем ощущался выход из всяких культурных норм и возвращение к природной стихии, что, собственно, и позволяет усматривать в нем дионисийский инстинкт.

Это проявлялось, например, в стилизации растительного и животного мира, что характерно не только для декоративно-прикладного искусства, но и для архитектуры. В модерне стали множиться изображения летучих мышей, ящериц, лягушек, змей, фазанов, павлинов, медуз, рыб, но в том числе, папоротников, мхов, колокольчиков, кувшинок и т. д. Как пишет исследователь, «бессловесный мир простейших или насекомых, обитателей подводного или подземного царства не подчинялся законам привычной гуманистической этики, будил первобытные инстинкты, воплощал торжество естественного отбора» [228, с. 164]. Некоторых это отпугивало, поскольку в предшествующие периоды истории искусства такой тенденции еще не было [228, с. 164].

В этих образах и мотивах модерна не мог не прочитываться бунт и против давления цивилизации с ее жесткими нормами, но в то же время и культуры с ее уже давно утратившими жизнь и отработавшими свой срок стилями. Короче говоря, в модерне происходил выплеск витализма, биологизма и игровой энергии, позволявших вернуться из многочисленных характерных для империи социальных связей и норм в состояние игры и свободы. Не случайно знаток архитектуры модерна Е. Борисова утверждает, что столь характерный для архитектурного стиля модерн элемент театрализации и игры затем переключался даже в неоклассицизм [58, с. 73]. Видимо, без ярко выраженного игрового инстинкта, который,

например, столь очевидным образом присутствует в характерной для мирискусников театризации жизни, культура Серебряного века вообще немыслима [282, с. 171].

В философии это настроение получает выражение в таком направлении, как «философия жизни», истоки которой уходят к Гете, а расцвет будет связываться с именем Ф. Ницше. Ближе всего этой философии оказывается стиль модерн. Поскольку в этом стиле было больше игры, он, кажется, уступал великим и авторитетным стилям. Конечно, он не мог перечеркнуть определяющие архитектуру XVIII и начала XIX веков стили. Она заявила о себе в таких архитектурных течениях, как неоампир и неоклассицизм, продолжавшие существовать параллельно с модерном и которые, в конце концов, его и вытеснили. Собственно, классицизм не умирал и во второй половине XIX века. Но тогда он утопал в эклектике. В начале XX века за образцы архитектуры были взяты итальянское Возрождение, русский классицизм и ампир [58, с. 35].

Не потому ли в 1909 году и возникает журнал «Аполлон», призванный поддерживать этот вытесняющийся распространяющейся дионисийской стихией комплекс? С этой точки зрения весьма показательна публикация в одном из номеров журнала «Аполлон» за 1914 год статьи Г. Лукомского. В ней высоко оценивается возвращение от начавшегося с Ф. Ницше распространения дионисизма и реабилитации архаики (в том числе, и античной) к винкельмановскому идеалу, когда-то на Западе представшем в раннем и позднем Ренессансе, но возникшем еще в античности.

Г. Лукомский фиксирует нарастающий интерес к пассаизму, т. е. возвращению архитектуры к классическим образцам. «По-видимому, эта любовь к «старине», наблюдаемая как в зодчестве, так и в прикладном искусстве, — пишет он, — объясняется тем, что, после всех неудачных попыток в 90-х годах минувшего столетия, к этим «новшествам» наступило отвращение... И вот сейчас в зодчестве искание первоисточников передвигается в еще более отдаленные эпохи. Столетний юбилей деятельности Захарова, Тома де Томона, Воронихина — застает нас на пороге изучения тех же первоисточников, которыми руководствовались и мастера расцвета классицизма в России. И постепенно от Палладио, Микеле Сан Микеле и Антонио да Сангалло Старшего мы переходим к подлинникам античной эпохи. При этом нравятся и архаизованные, опрошенные формы храмов Пестума и Сицилии, и барочная трактовка античных стилей (римская архитектура)» [185, с. 8].

Таким образом, в эпоху расцвета индустриального общества, когда возникает необходимость в возведении банков, народных домов, автогаражей, рынков, телефонных станций и метрополитенов, на протяжении всего периода Серебряного века не угасает и потребность в архитектуре классицизма. Вызванная вновь к жизни уже в самом начале XX века традиция классицизма еще долго продолжает быть актуальной. По сути, она будет гипнотически притягивать еще художников советской эпохи. Опыт искусства нескольких десятилетий XX века подтвердит мысль И. Грабаря. Эта возникшая в Серебряном веке ностальгия по аполлоническому искусству получит выражение в 30-е годы, когда архитекторы этого десятилетия вновь обратятся к классицизму. Снова будет издан идеолог классицизма — И. Винкельман.

Однако вот что интересно. Несмотря на успешные попытки возродить в начале XX века классицизм, все же это возрождение свидетельствовало лишь о ментальном идеале, о стремлении в ситуации разваливающейся империи сохранить нечто устойчивое. Этим символом устойчивости был расцвет в истории России петербургского периода и соответствующий ему стиль классицизма. Однако жизнь развертывалась в ином направлении. Империя разваливалась, а Россия двигалась к катастрофе. Поэтому нельзя не оценить и тех отзывов о классицизме, в которых фиксировалось разложение этого вытесняющего стиль модерна на периферию архитектурного идеала с состоянием общества. Так, задавая вопрос — что вызвало появление неоклассицизма, архитектор О. Мунц пишет так: «Протест ли против «модерна», бесцеремонно ворвавшегося в жизнь и посягнувшего на все традиции архитектуры, своего

ли рода узко понимаемый «классический» национализм, или же эпоха творческого безвременья, заставляющая видеть неизъяснимую прелесть в «далеком», хоть не недавнем прошлом – это все равно. Важно и страшно то, что такой классицизм, наравне с возвеличением декоративных свободных форм вообще, грозит катастрофой: совершенным отделением так называемой художественной архитектуры от собственно строительства с его техническими, инженерными новшествами. Каменные декоративные фасады, навешенные на железобетонный остов, резкой фальшью конструкции знаменует приближение катастрофы. ... Строительство будущего отвергает эти навешанные и даже ненавешанные фасады с их приклеенными рустами, железобетонными пустотелыми колоннами и прочей бутафорией «стиля», желающего лишь рекламировать, поражать и, в лучшем случае, подражать, но не приспособляться к жизни, не отражать ее более глубокое содержание» [58, с. 217].

Но там, где возрождается идея аполлоновского, а значит и классицистского искусства, там возрождается и сопровождающий ее образ Рима. Улавливающий в российской истории циклическую логику, В. Паперный подтверждает: идея Рима была соблазнительна, как для Петра I, так и для Сталина. Но образ Рима возникал еще в сознании М. Ломоносова, когда он во времена Елизаветы наблюдал предпринятую Растрелли перестройку Царскосельского дворца [245, с. 57]. Эту традицию в архитектуре Петербурга продолжали Ч. Камерон и Д. Кваренги. Но эта традиция возродится и в советскую эпоху. Архитектор А. Щусев заявит, что «преемниками Рима являемся только мы» [245, с. 59].

Позднее А. Сиявский сформулирует, что по своему духу социалистический реализм ближе русскому XVIII веку, нежели XIX век. А. Сиявский имел в виду государственную целесообразность как доминанту. Констатируя требование к искусству, – каким быть миру и человеку должно, А. Сиявский делает вывод: «Мы пришли к классицизму» [291, с. с. 165]. В 40-50-е годы реабилитация классицизма уже разворачивалась не только в литературе, что фиксирует А. Сиявский, но в еще большей степени в архитектуре. Не случайно исследователи архитектуры рубежа XIX–XX веков вынуждены признать, что неоклассицизм в архитектуре предреволюционное десятилетие не только определял, но повлиял на развитие советской архитектуры [58, с. 167]. Значит, И. Грабарь, защищая в начале XX века классицизм, оказался прав. Но неоклассицизм в архитектуре подтверждает также ту истину, что, несмотря на беспрецедентные художественные новации, он вовсе не был выпадением из истории русского искусства.

1.16. Логика смены новых течений в искусстве Серебряного века: от импрессионизма к конструктивизму

То обстоятельство, что советское искусство подхватывает и продолжает разрабатывать многое из того, что в Серебряном веке открыто, свидетельствует, что, разумеется, ставить точку в истории искусства Серебряного века 1917 годом невозможно. Так, идеи символизма, а еще точнее, сопровождавшего символизм модерн продолжают реализовываться в конструктивизме 20-х годов. Заканчивая свою книгу о стиле модерн, Д. Сарабьянов справедливо заключает, что поскольку искусство XX века столкнулось с необходимостью формировать среду человека, что еще в XIX веке сформулировал У Моррис, то оно постоянно будет обращаться к модерну, поскольку именно в модерне в реализации этой задачи уже были предприняты практические шаги [282, с. 318].

Иначе говоря, с него многое в искусстве XX века и началось. Аполлоновская традиция, оказавшаяся в эпоху Серебряного века вытесненной в подсознание культуры, с 30-х годов выходит в сознание. Для этого существовали социальные предпосылки. Ведь разваливающаяся с этого момента империя восстанавливалась вновь, но уже в марксистской упаковке. Имели намерение реализовать демократические идеалы, а возвели империю. Новой большевистской империи снова потребовался классицизм, и он возродился. Как свидетельствует исследователь, «Сталин увидел в классицизме путь к монументальности и направил зодчих по этому пути» [357, с. 127].

Но для того, чтобы классицизм вышел из подполья, куда его пытались отправить еще в эпоху романтизма, и в советскую эпоху снова стал государственным стилем, нужно было пройти длительную историю. Эта история начиналась с возникновением импрессионизма, имевшего в России значительный резонанс. Так, когда в статье «импрессионизм мысли» В. Соловьев пытается оценить поэзию К. Случевского, он прибегает к понятию «импрессионизм» [297, с. 543].

Д. Сарабьянов утверждает, что на ранних этапах творчества стадию импрессионизма проходили все представители русского авангарда. [281, с. 87]. Известно, что интерес к этому направлению к началу истекшего столетия достиг пика. Под его воздействием оказались, например, В. Серов, К. Коровин, И. Грабарь, К. Сомов, Л. Бакст, В. Борисов-Мусатов, Р. Фальк, М. Ларионов, Н. Гончарова, Д. Бурлюк и даже К. Малевич. Как известно, до возникновения супрематизма К. Малевич успел пройти множество течений, имевших место в мировой живописи, но пройти в ускоренном порядке. Что касается импрессионизма, то по свидетельству Д. Сарабьянова К. Малевич своему импрессионистическому периоду уделил даже больше времени, нежели другим стилям [281, с. 221].

Разумеется, импрессионизм можно фиксировать не только в живописи, что, как утверждает В. Марков, очевидно и не требует доказательств, но и в литературе, хотя именно здесь-то он наименее исследован. Тем не менее, обычно среди предшественников русского импрессионизма называют И. Тургенева. Кроме А. Чехова к нему относят В. Гаршина, А. Фета, К. Фофанова, М. Лохвицкую [199, с. 11]. Так, Д. Мережковский относит А. Чехова как еще одного и, может быть, определяющего Серебряный век автора, именно к импрессионистам [221, с. 210]. Исследователь русского футуризма В. Марков также придает импрессионизму большое значение, утверждая, что он не только предшествовал русскому символизму, но и сопутствовал ему, «стал одной из его граней, фактически составной частью» [199, с. 11].

Однако проблема заключается в том, что под воздействием импрессионизма оказался не только символизм, но и оппозиционное по отношению к нему направление, а именно

футуризм. Признаки импрессионизма находят даже у В. Хлебникова и В. Маяковского. Таким образом, импрессионизм пропитал собой, в том числе, и авангардные направления. Наверное, именно поэтому с распространения импрессионизма и следует начинать период истории русской культуры, называемый Серебряным веком.

Естественно, что там, где импрессионизм, там и установка на отражение настоящего времени с максимальной объективностью. В качестве примера поэзии, для которой такая установка оказывается определяющей, В. Брюсов называет К. Бальмонта. «Для него, — пишет В. Брюсов, — жить — значит быть в мгновениях, отдаваться им. Пусть они властно берут душу и увлекают ее в свою стремительность, как водоворот малый камешек. Истинно то, что сказалось сейчас. Что было пред этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Подлинно лишь одно настоящее, только этот миг, только мое сейчас» [62, т. 6, с. 250].

Однако для того, чтобы уловить логику становления возникшей в Серебряном веке культуры, необходимо понять также такую разновидность искусства этого времени как модерн. Он появился в России и начал распространяться так же, как и в других странах, именно в начале XX века, а точнее, с 80-х годов XIX века. Значение этого стиля (хотя стилем модерн начали осознавать, как уточняет Д. Сарабьянов, спустя десятилетия, уже в советскую эпоху, да и то ближе к нашему времени [282, с. 11] для всего XX века, а не только для первых десятилетий нельзя переоценить, поскольку позднее он трансформируется в дизайн, свидетельствующий о том, что традиционная сфера эстетического часто угасает, распространяясь на такие сферы, которые обычно принято считать и нехудожественными и неэстетическими. Это, разумеется, уже вторая половина XX века.

Для второго рождения модерна точкой отправления следует считать эпоху оттепели, когда в советской России эстетизация среды станет актуальной темой. Модерн как раз является разновидностью художественного процесса, позволяющую Серебряный век включить в общую историю искусства, а точнее, в художественные процессы, которые и не начались в первые десятилетия XX века и с исходом этого столетия не закончились. Именно это обстоятельство позволяет утверждать, что связываемая нами с Серебряным веком традиция — одна из основополагающих и никогда не прерываемых традиций истории искусства. Она свидетельствует о чередовании в логике развития искусства периодов, развивающихся то в направлении изоляции и, следовательно, сужения художественной сферы, то, наоборот, в сторону ее расширения, что является одним из очевидных признаков искусства рубежа XIX–XX веков.

Тогда-то это расширение самым очевидным образом и произошло, и это проявилось в таком явлении как ренессанс прикладного искусства. Искусство вышло за пределы закрепленного за ним пространства, а это пространство было представлено столь ненавистным еще для У Морриса музеем и продолжало оставаться таковым у авторитетного Х. Зедмайра. Столь острая потребность в расширении прикладного искусства исходила из идеи У Морриса противостоять давлению стимулирующей фабричное производство вещей в сколь угодно больших количествах цивилизации. Кстати, эта возможность безграничного тиражирования вещи с помощью техники возникла в результате происшедших в Новое время и связанных с выходом на арену истории того, что позднее назовут массой, социальных и революционных сдвигов.

Однако когда такая возможность начала реализовываться, выяснялось, что количество еще не означает, что производимые фабричным способом вещи, что стало истоком того, что сегодня называют массовой культурой, обладают и высоким качеством. Утрата под воздействием технологий кустарных способов производства привела к понижению эстетического качества производимых вещей. Это обстоятельство привело к ностальгии по кустарным способом производства, что культивировались в Средние века, а следовательно, и к

вспышке интереса к промыслам и ремеслам как традиционной сфере изготовления прикладного искусства, способного проникать в бытовые сферы, облагораживать, гуманизировать и их эстетизировать. Эта тенденция привела к реабилитации народного и традиционного искусства. Вот почему в это время и в Абрамцево, и в Талашкино появляются мастера, возрождающие прикладные искусства. Именно эта традиция во многом вызвала к жизни еще одно течение этого времени, обычно обозначаемое как примитивизм.

В этих разделяемых художниками настроениях утверждает себя прокламируемая в Серебряном веке идея, а именно, необходимости создавать не художественные ценности или ценности культуры, а пересоздавать само бытие. Модерн свидетельствовал и о вторжении искусства в быт, и о растворении его в бытовой сфере. Может быть, именно это обстоятельство как раз и свидетельствовало о том, что имевшая место между государственной, общественной и частной жизнью гармония, что была определяющей в культуре «золотого века», к концу XIX века совершенно распалась. На первый план выходила частная жизнь, спротоцировавшая жизнестроительный комплекс, который появился уже в символизме и затем получил свое полное выражение в модерне. В связи с этим особого разговора заслуживает искусство русской усадьбы. В 1900-1910-е годы Россия переживает яркий период «усадебного ренессанса» [229, с. 27], без которого наследие Серебряного века будет неполным.

Этот жизнестроительный комплекс будет определять и возникший позднее конструктивизм. Но на первый план в конструктивизме выйдет уже общественная жизнь или жизнь, связанная с поведением массы. Как утверждает Д. Сарабьянов, этот стиль будет узаконенным в 20-е годы. Однако на практике он уже проявился в возведении в 1899 году башни Г. Эйфеля. Отсюда такое внимание художников к архитектурному и декоративному оформлению частной жизни, что проявилось, например, в изготовлении мебели, в возведении частных домов, в ковроткачестве, вышивках, резьбе по дереву, гончарном деле, керамике, ювелирном деле.

Первым идеологом вторжения искусства в частную сферу и преодоления отчуждения искусства от общества, когда оно сосредотачивалось в узкой среде ценителей, был У. Моррис, пропагандирующий идею возврата к культуре Средних веков как культуре, в которой отчуждения искусства от общества не было. Хотя в качестве своих предшественников сам У. Моррис в этом смысле имел возникшие еще в 1848 году «братство» художников, называвших себя «прафаэлитам», т. е. представителями предшествующей Ренессансу эпохи, эпохи Проторенессанса, когда об отчуждении не могло быть и речи. Неприятие прафаэлитам искусства высокого Ренессанса стало определяющей установкой и самого У. Морриса.

Наблюдая исчезновение под воздействием машинной технологии декоративно-прикладного искусства, У. Моррис приходил к выводу о возникновении под воздействием цивилизации «нового варварства» [218, с. 99]. К этому, с одной стороны, приводит фабричное производство вещей, а, с другой, коммерциализация искусства. Стремление средних классов к обогащению неизбежно приводит к упадку художественного вкуса и к умиранию искусства. Но этому процессу можно противостоять, если возродить средневековые формы и творчества, и функционирования искусства, особенно если иметь в виду такие виды деятельности как стекольное производство, кузнечное дело, плотницкое ремесло и т. д. «Но как бы то ни было, — пишет У. Моррис, — ясно одно: если современному большому искусству суждено еще жить, то в будущем оно должно стать делом народа для блага народа. Искусству должно быть понятно все, и его должны понимать все» [218, с. 367].

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.