

Хренов Н.А.¹

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА КАК ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ: РУССКОЕ ИСКУССТВО РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ БОЛЬШИХ ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ (Часть 2)²

Ключевые слова: русская культура; Серебряный век; славянский Ренессанс; надлом цивилизации; кризис империи; Россия – Запад; Россия – Восток; переходные процессы; декаданс; упадок искусства; подъем искусства; культура чувственного типа; культура идеационального типа; символизм; неоромантизм; русское искусство рубежа XIX–XX веков, преемственность; линейность; циклизм; ретроспективизм; византийская традиция; искусствоведческий подход; культурологический подход; пассионарный подъем; омассовление.

Вопрос, связанный с массовой культурой на рубеже XIX–XX веков 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 доиндустриальных 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 назвать патологической. 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. Плюрализм позиций в среде издателей соотносится с необычным 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» (47). 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 развертывается 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.» (48).

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 много-миллионный народ, который с XV века несет одну и ту же однообразную и упорную думу о Боге (в сектанстве)» (49). 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.

¹ Хренов Николай Андреевич – д.филос.н., профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии им. С. А. Герасимова; гл.н.с. Государственного института искусствознания.

² Первая часть этой работы опубликована в журнале «Вестник культурологии». – М.: ИНИОН РАН, № 2. – С. 9–38. – <http://inion.ru/ru/publishing/journals/vestnik-kulturologii/arkhiv/2020-2/>

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. Аналогию 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» (50).

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 (51).

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 захламывают, 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» (52).

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 (53).

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 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 позднее будут мечтать большевистские идеологи, вновь обращаясь уже в 30-е годы к И. Винкельману и возрождая в большевистской империи классицизм.

Вот почему тот Ренессанс искусства, что был зафиксирован на рубеже XIX–XX веков, может быть назван лишь «малым», а не «большим» Ренессансом. Но ведь и «большой» Ренессанс Запада не сразу получил массовый эффект. Это могла сделать лишь Реформация, которую некоторые исследователи склонны считать продолжением Ренессанса. Позволительно в связи с этим снова провести параллель. Некоторые современные исследователи Октябрьскую революцию 1917 года называют русской Реформацией (54). Известно, что Россия до этого времени двигалась к Реформации, но аналогичного западной Реформации события здесь так и не произошло. Впрочем, представители Серебряного века и сами, стремясь к сближению с церковью, усматривали возможность в ее тогдашнем положении Реформации (55). Западная Реформация была, однако, явлением далеко неоднозначным, поскольку в литературе обсуждался вопрос, явилась ли Реформация продолжением Ренессанса или же, наоборот, она блокировала развитие открытых им ценностей. А. Лосев, например, по этому поводу высказывался так: «Поэтому если протестантизм и можно считать детищем Ренессанса, то – пишет он – это детище можно понимать только хронологически, по существу же оно было полной противоположностью Ренессансу. И поскольку протестантизм оказался безмерным развитием начал свободымыслия, которое было уже и в Ренессансе, постольку протестантизм стал подлинным и настоящим самоотрицанием Ренессанса» (56). Очевидно, что, распространяясь среди массы, идеи, возникшие в среде гуманистов, превращались в собственную противоположность, в самоотрицание.

Нечто похожее на это самоотрицание русского Ренессанса рубежа веков и произошло в 1917 году в России. Пришлось ждать десятилетия, чтобы общество вспомнило о том, что успели забыть. Таким образом, проведение ана-

логий способствует выявлению хронологии русского Ренессанса. Что все же следует считать исходной точкой рассматриваемого периода? Анализ явлений, которые нас интересуют в культуре рубежа XIX–XX веков, требуют культурологического подхода. Необходимо обнаружить тот временный контекст, некую длительность культуры, которая позволяет уйти от описательности и найти место рубежа XIX–XX веков в длительности культуры, а культура и в самом деле имеет особые временные длительности. 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?

Для редактора-издателя литературно-художественного журнала «Аполлон» 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 культурными традициями подвело черту и открыло до того совершенно неизвестным художникам зеленую улицу. Проницательный исследователь, фиксируя столкновение между поколениями, уже, по сути, фиксирует и беспрецедентную переходность эпохи.

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 накапливался – 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 и 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 помнящая 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» (57).

Чтобы хоть как-то прояснить вопрос с хронологией художественного подъема, что имел место в Серебряном веке, мы должны рассмотреть его, как минимум, в трех контекстах – политическом, цивилизационном и общекультурном. Во-первых, подъем в истории русского искусства, падающий на этот период, необходимо рассматривать в контексте надлома и распада империи, т.е. распада политической системы, что тоже в русской истории имеет значимую традицию. Признаки надлома империи существовали уже во второй половине XIX века, о чем свидетельствовали молодежные протесты в высших учебных заведениях, волнения «шестидесятников» XIX века, появление различных субкультур, в том числе, радикальных (фурьеристов, нигилистов, анархистов, народников, террористов, марксистов и др.).

Естественно, что эпоха надлома представляет начавшееся разложение политической системы. Но, как известно из истории, эпохи политического упадка были всегда наиболее благоприятными для расцвета искусства, на что обращали внимание еще Руссо и Шиллер. Так, развивая мысль о подъеме искусства в эпоху разложения нравов и государства, Ж.-Ж. Руссо напоминал: как только в Египте родились философия и изящные искусства, он был завоеван греками, римлянами и рабами. Такая же судьба, по его мнению, постигла и Грецию (58). Позже близкую к этому выводу мысль высказывал Ф. Ницше, утверждая, что культура обязана высшими своими плодами политически ослабленным эпохам (59).

Но, с другой стороны, эпоха надлома и распада империи оказалась весьма недолговечной. Уже спустя десятилетие после распада империи, т.е. после Октябрьской революции 1917 года под маской идеи марксизма в России разворачивается становление новой, уже большевистской империи. В этом контексте происходит возвращение к идеям «шестидесятников» XIX века. Эстетика Н. Чернышевского и Д. Писарева и т.д. снова берется на вооружение и становится весьма функциональной, требуя от художника служения государству. Не случайно этот период А. Синаевский называл эпохой советского классицизма, что, кстати, можно проиллюстрировать интересом в эту эпоху к неоклассике в архитектуре. Эпоха Серебряного века, следовательно, является переходной эпохой от старой империи к империи новой.

Ближе всего к пониманию переходности в этом смысле оказался В. Розанов. Точкой отсчета для начавшейся в связи с распадом империи «оттепелью» (одна из его книг, посвященная 1905-1906 годам, называется «Когда начальство ушло...») он делает именно 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 того мировосприятия, которое с легкой руки Ю. Хабермаса называют модерном, 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 идей-

ной 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» (60).

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 (61).

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. С другой стороны, сведение процессов истории рубежа XIX–XX веков лишь к надлому империи было бы упрощением, не позволяющим выявить многие нюансы в становлении российской цивилизации, связанные именно с этим конкретным историческим моментом – рубежом веков. Есть все основания применительно к этому времени ставить вопрос о надломе не просто политической системы, какой является империя, но о надломе российской цивилизации как одной из существующих в мире цивилизаций. В данном случае понятия «империя» и «цивилизация» употребляются не как синонимы. Империя это одна из политических систем, каких в истории цивилизации может быть много. В данном случае понятие цивилизации мы употребляем не в шпенглеровском смысле, т.е. понимая ее как определенную и, в частности, финальную фазу в истории цивилизации, но в смысле синонима большой культуры. Поскольку каждая цивилизация в своей истории проходит несколько фаз, в том числе, начальную фазу, фазу роста, фазу надлома, фазу увядания и т.д., то такая логика прослеживается и в истории русской культуры. Собственно, анализ таких фаз в русской культуре был проделан Л. Гумилевым. Хотя Л. Гумилев и считается этнологом, ибо предметом его исследований 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» (62).

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 свидетельствовал и крах империи. Хотя империя и цивилизация разные вещи, тем не менее, распад традиционной для России государственности, а она и представлена формой империи, свидетельствовал и о надломе цивилизации.

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 угасла, 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 фурийизма, 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 совер-

шенно 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 (63).

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 и С. Булгаков) 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 (64).

Есть основание считать, что в фазу надлома в России вступает не только империя, но и цивилизация. Возможно, именно этим можно объяснить ретроспективный пафос русского искусства рубежа XIX–XX веков, как и расширение времени и пространства его развития как следствия нарушения принципа преемственности, понимаемого весьма поверхностно. Искусство вспоминает все те фазы, которые проходила не только российская цивилизация, но и вся мировая история. Можно ли эту закономерность выразить так, как это сделал А. Белый, имея в виду это расширение времени и пространства в самосознании символизма? «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 эпохи, нам близкие. Говорят, что в важные часы жизни перед духовным взором человека пролетает все его жизнь; ныне пред нами пролегает 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 большинстве старого – новизна так называемого символизма» (65).

Русское искусство вспоминает и те фазы, которыми проходила западная цивилизация, а ведь с Петра I Россия к ней тоже примыкает. Именно поэтому русский символизм – порождение западного символизма. Если рассматривать в этом смысле не только Россию, но и Запад, где символизм впервые 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 (66). 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 (67). 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 уже 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 годы) и второе (1900–1910-е годы) (68). Хотя можно говорить также и о предсимволистах (Фет, Тютчев и др.). Но русский символизм в еще большей степени явился наследником западного романтизма. Констатируя влияние на русских символистов французского символизма, а также немецкого романтизма, П. Саккулин 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, а современные ученые обнаруживают тенденцию подводить его под общее понятие «неоромантизма» (69).

Но в этот период Россия вспоминает и собственное Средневековье, а также свои предвизантийские ориентации, что заметно не только по живописи, но и по архитектуре. 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 возрождении в истории искусства традиции романтизма и, соответственно, затухании той традиции, что появилась уже в раннем модерне. Об этом, например, свидетельствовал широкий общественный, а главное, художественный резонанс заново открытой в эту эпоху древнерусской иконы.

До этого времени русская древняя иконопись была совершенно неизвестной. Многие ее образцы просто не сохранились. Начавшаяся уже в XVII веке, т.е. еще до петровских реформ вестернизация России способствовала культивированию ренессансной традиции и, соответственно, забвению альтернативных ей художественных систем. Единственными хранителями древней иконописи были гонимые старообрядцы. В 1913 году была организована первая выставка древнерусской иконописи, имевшая широкий резонанс в художественной среде. Многие впервые увидели

древнюю икону именно на этой приуроченной к трехсотлетию дома Романовых выставке. Как утверждает П. Муратов, выставленные иконы более всего поражали сознание самих художников.

Вскоре авангардная живопись этого времени продемонстрирует 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» (70).

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» (71).

В своем докладе, посвященном древнерусской живописи и прочитанном в 1933 году в Лондоне, 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» (72).

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

Стало очевидным, что история России как история петербургского ее периода заканчивается. В средневековом искусстве Древней Руси стали видеть альтернативу художественной традиции Запада. Иногда называемая примитивом средневековая икона стала заметно воздействовать на авангардную живопись, отказывающуюся от знаменитой линейной перспективы Ренессанса. Так, в русской средневековой иконе К. Малевич усматривал альтернативу художественной традиции Запада. Характерные для древней иконы приемы обратной перспективы привлекали и западных художников. Так, в 1911 году А. Матисс заявил, что в Москве имеются такие образцы живописи, которые не только не уступают тем, что существуют в Италии, но и являются превосходящими их (73). Так, Х. Бельтинг следы увлечения древней иконой обнаруживал на полотнах Кандинского, Шагал, Татлина, 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» (74).

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 ассимилировала их элементы. Так опровергались поверхностные славянофильские представления. В орбиту художников и поэтов Серебряного века попадают разные культуры и эпохи. Географическое пространство интересов необычайно расширяется. Но, пожалуй, среди этого калейдоскопа различных культурных стилей на первый план выходит бессознательная активность восточного начала.

Вообще, это необычайное расширение как пространства, так и времени в эту художественную эпоху выразил В. Брюсов в прочитанных им в Народном университете имени Шанявского в Москве лекциях и публиковавшихся в 1917 году в журнале «Летопись». В них он попытался передать восторг от археологических открытий последнего вре-

мени, когда время истории культуры было раздвинуто за пределы традиционного представления об античности, того, что «считалось конечным пределом истории» (75), вообще, за пределы осевого времени. 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» (76). Поскольку первые наброски этой работы В. Брюсов сделал в 1914 году, то, следовательно, он еще не был знаком с появившейся позднее концепцией О. Шпенглера, подвергнутого критике навязываемый Западом европоцентризм и призывавшего к более глубокому прочтению прасим-волов существующих в истории каждой культуры. Но поэт, как и философ, уже ставит вопрос о разрушении существовавшей до рубежа XIX-XX веков концепции мировой истории.

Что особенно в этих лекциях 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 (77). В Микенах поэт обнаруживает то, что характерно для моды и новых идей Парижа XVIII века.

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 и возрождения национальной идеи (что захватило и искусство, например, увлечение славянским фольклором в музыке Стравинского, в живописи Нестерова, Васнецова, Рериха, в поэзии 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» (78), под которым следует подразумевать ретроспекции в предшествующий период российской истории и, в частности, в Средневековую Русь. Эти ретроспекции проявлялись в особой влюбленности в допетровскую, теремную Русь, что, например, проявилось в так называемом «неорусском стиле» в архитектуре (79). 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 (80).

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» (81). 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» (82). По его мнению, в Африке ощущается строгость, величие, вечность и даже «созерцание Платоновых идей», что из западной цивилизации совершенно исчезло. Стоит ли удивляться, что с Востока А. Белый как русский европеец вернулся даже с антизападными настроениями.

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

Так возникло новое открытие в России Востока, правда, с некоторым запозданием. Ведь то же самое на Западе происходило со времен «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 распространенной (а эта мысль была присуща Булгакову, Иванову, Бердяеву), то, например, Л. Шестов пытался резко осадить приверженцев такого взгляда, правда, он имел в виду лишь литературу, а не все искусство. Называя десяток русских писателей XIX века, Л. Шестов вопрошал: разве можно серьезно говорить об их духовной зависимости от Запада? «Если уж на то пошло, – пишет он – то скорее наоборот – нужно признать, что в последние десятилетия западная литература находилась под властью и в зависимости от русской литературы, особенно от Достоевского и Толстого, произведения которых так же знакомы и близки сердцу каждого читающего европейца, как и русскому» (83).

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.» (84). 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 упреждений на исторические и мифологические темы» (85). 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 разветвлялся специфический синтез разных культур. Кроме мощного византийского влияния, преобразившего локальные языческие традиции и передавшего Руси античные традиции, в этой культуре, как в 20-е годы будут утверждать евразийцы, сохраняется не менее сильное восточное влияние культуры Великой степи. Но на Русь активно воздействует (и задолго до Петра I) культурная стихия западных народов. Может быть, это разнообразие активной ассимиляции ценностей других культур придает русской культуре особую исключительность. В частности, оно определяет как строение этой культуры, так и ее открытость по отношению к другим культурам. Как писал А. Блок: «Нам внятно все – и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений».

Известно, какое влияние на художников этого времени, в частности, на В. Кандинского имели идеи Е. Блаватской. Но сам феномен Е. Блаватской носит, как известно, антизападный характер, кстати, подчеркиваемый В. Хлебниковым, который и сам не раз демонстрировал свое антизападничество («В бегстве от Запада Блаватская приходит к священному Гангу» (86). 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» (87). 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.

Некоторые художники и мыслители этого времени осознанно проповедают антизападничество и подчеркивают восточные корни русской культуры (117). Так, М. Ларионов и Н. Гончарова, как пишет В. Марков, «отвернулись от Запада» и провозгласили независимость искусства России, основанного на иконе и примитивном искусстве (88). 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» (89). 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 позже было присуще также рано умершему, но оставившему след в живописи А. Рябушкину. Это проявилось даже в том, что художник, получив денежную субсидию, отказался от заграничной командировки. «Всецело посвятивший себя своей родине, – писал об этом С. Маковский – направлявшей все мысли и желания к изучению ее истории, народного творчества, быта, интересовавшийся в этом отношении каждою мелкою подробностью, каждым старинным костюмом, старинной песней, старинною грамотой (некоторыми почерками XVII и XVIII столетий он владел в совершенстве), старинной утварью, резьбой на избах, старинными узорами на тканях, вышивками на полотенцах, – запоминавший каждую интересную мелодию, каждое меткое выражение, одним словом, живший и дышавший только своим, народным, русским, он не мог ехать к немцам, французам, итальянцам – и всю полученную сумму 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» (90).

Особое место в русском искусстве этого времени занимает, например, А. Добролюбов. Он не только приблизил искусство к сектам, но и сам создал собственную секту. Вот уж, действительно, апостол воспетого постмодернизмом маргинализма. В умонастроении А. Добролюбова Н. Бердяев усматривал близость к позиции Л. Толстого. А. Добролюбов выразил психологию странничества, комплекс бродячей Руси. Его деятельность Н. Бердяев называет «новым францисканцем». Но, пожалуй, еще более точное обозначение деятельности А. Добролюбова связано с Востоком. «В нем (А. Добролюбове – Н. Х.) – пишет Н. Бердяев – чувствуется пассивность, высшая покорность, что-то нечеловеческое, уклон к буддизму, к религиозному сознанию Востока, к чистому монизму, отрицание множественности и индивидуальности» (91).

В своей попытке понять символизм как некое целостное мировосприятие (а это была одна из первых попыток такого рода) Эллис настаивал на зависимости от западноевропейского движения и даже подчиненности русского символизма символизму западному. 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 рус-

ские символисты усваивали восточные идеи. Тот же Эллис писал о Шопенгауэре, что он соединил античную пластическую мудрость с великим посвящением в восточную, индуистскую мистику (92).

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» (93).

Увлечение в России этого времени 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 разvertingающегося 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, способной преобразить и преодолеть индивидуализм. Вот, пожалуй, разгадка того влечения к аполлоновскому началу, которое столь заметно в раскрепостившем дионисийскую стихию Серебряном веке.

Эта ретроспективная тенденция в русской культуре этого времени является весьма обращающей на себя внимание и, возможно, является определяющей. Она позволяет применительно к Серебряному веку обсудить вопрос о взаимоотношениях между разными цивилизациями и культурами. Естественно, что, став прозападной с реформ Петра I страной, Россия испытывала со стороны Запада колоссальное давление, что могло привести к утрате ее самостоятельности. Это давление Запада на Россию, продолжающееся многие столетия, констатирует даже такой авторитетный историк цивилизаций, как А. Тойнби (94). На протяжении последних столетий Россия активно ассимилирует западные ценности. Об этом свидетельствует и искусство, в особенности искусство Серебряного века. Ведь такое определяющее художественное направление как символизм также, как уже отмечалось, первоначально зародилось на Западе, а уже потом начало распространяться в России.

Но как показывает опыт Серебряного века, такая ассимиляция элементов цивилизации Запада имеет свои пределы. Тот исторический Вызов, каким предстал по отношению к России Запад, не оказался драматическим и не привел к утрате самостоятельности российской цивилизации. Между тем, в истории народов это время от времени случалось. Не имея возможности сопротивляться более жизнеспособной культуре, некоторые из них или растворялись в ней или угасали. Однако А. Тойнби утверждает, что внешний Вызов не всегда приводит к таким последствиям. Наоборот, иногда он способен активизировать витальный потенциал оказавшейся в экстремальной ситуации цивилизации, и такое сопротивление приводит и к пассионарному, и к духовному подъему. Такая ситуация характерна и для Серебряного века. Запад, не переставая оказывать давление и представляя Вызов, спровоцировал мощный творческий ответ. Налицо позитивные последствия этого Вызова, а именно, расцвет философского, художественного, религиозного и вообще культурного творчества в целом, что и в самом деле дает основание называть это явление Ренессансом.

Такое давление цивилизации Запада, определяющей уже на протяжении нескольких столетий мировую историю, на Россию вызвало к жизни весь тот витальный и духовный потенциал, который до этого времени не мог проявиться в полноте своих возможностей. Он-то и спровоцировал радикальное отторжение дотоле существовавшей в культуре традиции, как и вызвал к жизни целое созвездие художников, оказавшихся в конфликте с предшествующими поколениями, придерживающихся традиций. Может быть, Серебряный век – это тот самый момент, когда в искусстве одновременно активизировались самые разные и имевшие место на разных этапах российской истории тенденции и традиции, которые в истории России раньше хотя и имели место, но проявлялись частично и в маргинальных формах.

Не случайно для их выражения потребовался не просто какой-то один гений, а целое созвездие гениев и талантов, без чего Серебряный век и в самом деле не существует. Это явное свидетельство того, что в это время не просто какое-то течение или направление искусства получает свое выражение в художественных формах и вообще получает свое полное выражение творческий и художественный импульс, художественная воля целого народа, а получает свое полное выражение потенциал культуры в целом. Вся эта культура вступает в период своей кульминации. Но совершенно понятно, что искусство этого момента разрушило те границы и пределы, в которых оно до этого времени развивалось. Оно разрушило даже ту конвенциональность, что была заимствована у Запада и русским искусством усвоена. Получая толчок извне, стимулируя свой ретроспективный пафос, русская культура преодолевает заимствованные формы и не то чтобы она становится собой, достигая наиболее соответствующих ей форм развития, но находит для выражения своей ничем не сдерживаемой полноты проявления наиболее адекватную для кульминации в своем развитии форму.

Искусство Серебряного века заметно выпадало из традиций западного Ренессанса и устремлялось к той системе видения, которая была заслонена Ренессансом. Между тем, ренессансная традиция стала определяющей, универсальной традицией для всей той эпохи мирового развития, которая обозначается как вестернизация. Обращаясь к опыту собственного Средневековья, открывая древнюю иконопись, Россия обнаруживала корни той системы видения, которая противостояла ренессансной и в эпоху распространения большого западного Ренессанса уходила в забвение. Это,

конечно, византийская система видения, ставшая возможной на основе платонизма и неоплатонизма, а, соответственно, и античной традиции, которая хотя как для западной, так и для византийской традиции и была общей, тем не менее, в последующую эпоху раскололась на два варианта. Уже в Византии, т.е. во втором Риме, а затем и в Риме третьем эта традиция под воздействием активного соприкосновения с Востоком видоизменилась и обособилась от западной. Именно этот вариант и был ассимилирован Россией, что позднее создало трудности во взаимоотношениях России с Западом.

В эпоху Серебряного века, когда началось осознание исчерпанности европоцентрической установки в мировой истории, Россия реабилитирует византийское наследие, а вместе с ним и свои восточные корни, что у отдельных деятелей Серебряного века подается как оппозиция Западу. Поэтому в осмыслении искусства этого периода влияние западного искусства на искусство русское нельзя недооценивать, но нельзя умалять и значения в эту эпоху подъема и значения для него незападных стимулов. Так, ощущая стремление русских художников – своих современников всматриваться в образцы византийской и древневосточной культур и, прежде всего, конечно, М. Врубель, Г. Чулков ставил вопрос так: «Как же мы, русские отнесемся к современной западной культуре? Что нам делать? Идти за ними или строить башню искусства и жизни на свой лад? (95). Отвечая на него, он пишет: «Мы не забудем, какие сокровища подарила миру западноевропейская культура, но мы не станем мертвое называть живым» (96). И, кстати, это обстоятельство свидетельствовало о том, что надлом российской цивилизации хотя и имел в это время место, но эта цивилизация, переживая надлом империи, вовсе не утрачивала своей и витальности, и пассионарности, о чем, кстати сказать, и будет свидетельствовать весь драматический XX век.

Однако опыт Серебряного века невозможно осмыслить без еще одного, третьего аспекта – надлома и распада, понимаемого уже в ином смысле. На этот раз под таким надломом и распадом следует понимать уже не только надлом империи или цивилизации, будь это российская или западная цивилизация, о закате которой сразу же после первой мировой войны писал О. Шпенглер, но надлом определенного типа культуры, до некоторого времени оказывавшегося универсальным, а именно, того типа культуры, который в фундаментальных концепциях социодинамики называют культурой чувственного типа. Собственно, именно этот контекст надлома культуры одного типа, как и смена одного типа культуры другим позволит сделать не только необходимые обобщения, касающиеся опыта искусства Серебряного века, но и выявить актуальность этого опыта для нашего времени, в котором еще продолжают действовать установки уходящего в прошлое и утверждающего себя альтернативного типа культуры.

Собственно, с этой точки зрения история уже рассматривается историей культуры, время которой разворачивается в соответствии не с линейной, а циклической логикой. На рубеж XIX–XX веков как раз падает окончание одного длительного цикла, возникновение которого обычно связывается с Ренессансом. Угасание этого цикла разворачивается на протяжении всего XX века. Многочисленные трансформации, что имеют место в искусстве Серебряного века, провозируя параллели с происходящим в предшествующих эпохах и культурах, не могут не навести исследователя на мысль о весьма нетрадиционной логике истории искусства, а, следовательно, об особой логике преемственности в художественном процессе.

Продолжим разбираться в этом с обращения к использованному А. Тойнби и подхваченному Л. Гумилевым понятию «надлом». Происходящее в Серебряном веке можно также осмыслить в соответствии с логикой циклического разворачивания истории, предложенной П. Сорокиным. Однако появлению этой концепции предшествовали идеи многих плодотворно работающих именно в интересующий нас период русских мыслителей. И поскольку концепция культуры в ее исторической перспективе, в присущих ей временных длительностях была вызвана к жизни именно в русской гуманитарной науке этого времени, то об этом невозможно не сказать.

Остановимся лишь на некоторых идеях П. Флоренского и Н. Бердяева, предвосхитивших детально разработанную П. Сорокиным концепцию истории как истории культуры, позволяющую разрешить методологическую проблему подготовки данного труда. Так, П. Флоровский доказывал, что в истории культуры постоянно чередуются две культуры, когда одна культура утрачивает творческий дух и происходит возвращение к исходной точке, т.е. к той культуре, которая, казалось бы, уже ушла в прошлое. В соответствии с П. Флоренским, одна из этих культур представлена средневековой, другая – ренессансной культурой. В подготовленном философом для русского библиографического института «Гранат» «Автореферате» он писал о своей концепции истории культуры так. «Руководящая тема культурно-исторических воззрений Флоренского – отрицание культуры как единого во времени и в пространстве процесса с вытекающим отсюда отрицанием эволюции и прогресса культуры. Что же касается до жизни отдельных культур, то П. Флоренский развивает мысль о подчиненности их ритмически сменяющимся типам культуры средневековой и культуры возрожденческой. Первый тип характеризуется органичностью, объективностью, конкретностью, самособранностью, а второй – раздробленностью, субъективностью, отвлеченностью и поверхностностью. По убеждению П. Флоренского, ренессансная культура Европы закончила свое существование к началу XX века, и с первых же годов нового столетия можно наблюдать по всем линиям культуры первые ростки культуры иного типа» (97). Собственно, П. Флоренский по-своему пытался уже делать обобщения о художественном процессе, придерживаясь культурологической точки зрения.

Следует отметить, что симпатии П. Флоренского оказывались на стороне восходящей, т.е. средневековой культуры, о чем свидетельствует его работа, в которой он дает позитивную для нового искусства интерпретацию обратной перспективы. Поскольку на рубеже XIX–XX веков культура ренессансного типа оказывается в кризисе, то сменяющая ее культура обращает на себя внимание сходством со средневековой. Именно этот возврат к Средневековью в начале XX века и имеет в виду П. Флоренский. Так, в читаемом им с 1908 по 1918 год курсе лекций «Первые шаги философии» П. Флоренский формулирует: «Мы пережили век утонченности, а затем – и переутонченности; теперь же начинаются искания архаизма и отвращение от рациональности. Самый порочный из оплотов рационализма – научное ми-

ровоззрение – падает на наших глазах под прибоем растущего прилива. Близко новое Средневековье; и народные массы с Востока, кажется, уже идут исполнять, устремившись на западную Европу с Севера, – идут исполнять обычное историческое назначение – рушить» (98).

После таких суждений П. Флоренского легко перейти к концепции циклического развертывания исторического времени Н. Бердяева, которая, конечно же, у него не была фундаментально разработана, но, тем не менее, превратилась в лейтмотив всех тех его сочинений, в которых он касается проблематики философии истории. Так, одна из его работ, опубликованная в 1923 году в Берлине, называется весьма показательно. Ставя вопрос о кризисе на рубеже XIX–XX веков культуры (а тема эта с легкой руки Н. Бердяева затем будет постоянно обсуждаться, в том числе, и западными философами и теоретиками искусства, и показательным в этом смысле будет знаменитое исследование Х. Зедльмайра о кризисе искусства XX века, в котором он цитирует Н. Бердяева и, в общем, как можно ощутить, вдохновляется его идеями), Н. Бердяев говорит, что этот кризис дает повод рубеж XIX–XX веков обозначить как «конец Ренессанса» (99).

В этой работе Н. Бердяев пытается дать исчерпывающую характеристику рубежа XIX–XX веков с точки зрения философии истории. Эта характеристика начинается с фиксации беспрецедентности этого исторического периода, когда, по мнению философа, человечество выходит из всех привычных исторических берегов. Философ констатирует вводящий в новую, неведомую, а, следовательно, и пугающую историческую эпоху радикальный перелом. Признаком такого перелома является не только разрыв с античностью, но и утрата лидирующего значения в мировой истории Запада. Следствием этого является активность тех восточных традиций, которые отторгались не только западным миром, но, в том числе, и оторвавшейся еще от Востока античностью.

Как утверждает Н. Бердяев, это обстоятельство диктует новое видение истории, которое резко расходится с тем видением, что явилось следствием утверждения мировосприятия Нового времени. Но для Н. Бердяева рубеж XIX–XX веков не является лишь финалом начавшейся с эпохи Реформации культуры. Это финал начавшегося еще с эпохи Ренессанса длительного отрезка истории. С конца XIX века начинает ощущаться творческая исчерпанность начавшейся развиваться с эпохи Ренессанса культуры. Для философа финал Ренессанса означает кризис его духовной основы, а именно, гуманизма, без которого ни науки, ни нравственности, ни искусства целой большой эпохи понять невозможно. Но кризис гуманизма означает утрату веры в человека.

В начавшееся с Ренессанса истории самоутверждения человека просматривается не только обретение человека, но и постоянная утрата его самости. Реагируя на дискуссии начала XX века по поводу того, является ли это время духовным подъемом или упадком, философ решительно формулировал: это время упадка. В качестве основной причины упадка Н. Бердяев указывает на разрыв культуры и, соответственно, искусства с религией.

Основываясь на безрелигиозности, гуманизм закончился кризисом и крахом. Утерев духовный центр бытия (середину по Х. Зедльмайру), т.е. веру, человек утерял и свой духовный центр. Кризис гуманизма, утратившего религиозную основу, породил ностальгию по средним векам. Кажется, что лишь возрождая Средневековье, человек разрешает не разрешенную ренессансом проблему, т.е. вернется к себе, обретет себя. Да, собственно, и характерный для Ренессанса творческий подъем, по мысли Н. Бердяева, оказался возможным лишь потому, что, несмотря на отторжение от веры и провозглашенный возврат к язычеству, он все еще питался духовными истоками средних веков.

Ставший очевидным к началу XX века кризис гуманизма проявился, с одной стороны, в безграничном индивидуализме, о чем, собственно, и свидетельствует атмосфера Серебряного века, а с другой, в беспрецедентном коллективизме, явившемся позднее в образе социализма. Это позволит философу сделать вывод о том, что проект Ренессанса не удался. Осуществление идей Ренессанса в истории привело совсем не к тому, что, казалось, преобразит человечество. Таким образом, отрицание бога в человеке ведет к отрицанию и истреблению самого человека.

Однако любопытно, как Н. Бердяев видит не только ренессансную культуру и на рубеже XIX–XX веков осмысляет ее судьбу, но и как он видит выход из исторического тупика, в котором эта культура оказалась. Философ констатирует, что история Запада – это история постепенного иссякания пассионарной энергии, пик которой совпадает с эпохой Ренессанса. Но параллельно с этим иссяканием имели место творческие подъемы, связываемые философом с возвратом к Средневековью, о чем свидетельствовал романтизм, а на рубеже XIX–XX веков символизм.

Что же позволяет Н. Бердяеву утверждать, что кризис культуры все же получает разрешение? Философ убежден, что будущая культура подхватит и разовьет то, что принесли с собой связавшие свои идеалы с религией романтизм и символизм. В соответствии с этим появляется надежда, что творческие силы человека могут быть возрождены, а образ человека восстановлен лишь с наступлением новой религиозно-аскетической эпохи. Этому будет служить возникающий новый ренессанс, в котором произойдет и возрождение религии. Что же касается Средневековья, то в соответствии с мнением философа, наступающее Средневековье, а вместе с ним и «новое цивилизованное варварство» (100) будет преодолено и отступит перед новым Ренессансом.

Спрашивается, если Н. Бердяев приоткрывает смысл возникшего кризиса начала XX века как кризиса общекультурного, то как это проявляется непосредственно в искусстве? Философ этот вопрос не обходит, пытаясь иллюстрировать кризис с помощью опыта футуризма. Для него футуризм – выражение «конца Ренессанса», поскольку он выражает смерть человека и человеческого и поскольку человек, отрываясь от своих духовных истоков, растворяется в массах. По мнению философа, футуризм созвучен крайним формам социального коллективизма, о чем свидетельствует социализм в России. В социализме образ человека затмевается образом безличного коллектива. Человек приобретает исчерпывающую его экономическую, политическую, классовую и, в общем, функциональную ипостась. Этому способствует вторжение в культуру машины. Техника начинает проникать в процессы бытия. Начавшись с утверждения индивидуальности, Ренессанс заканчивается ее отрицанием.

Именно в этой своей работе Н. Бердяев, как в свое время Ф. Ницше, утверждает, что разрыв на рубеже веков между историческими эпохами погружает человека в ускоряющий наступление нового варварства хаос. Было бы неверным к этому суждению философа не прислушаться, ведь именно сложившаяся на рубеже XIX–XX веков ситуация во многом определила всю последующую историю вплоть до сегодняшнего дня.

Излагаемые здесь теоретические идеи П. Флоренского и Н. Бердяева не исчерпывают представления о циклическом разворачивании истории, которое поможет уточнить место в истории искусства Серебряного века. Идеи русских философов лишь подготавливают к восприятию фундаментальной концепции социодинамики культуры П. Сорокина, в которой и аргументирован принцип циклизма. Эта концепция преодолевает столь авторитетную с эпохи раннего модерна или Просвещения концепцию исторического прогресса.

П. Сорокин выдвинул альтернативную возникшей в эпоху Просвещения теории исторического прогресса и линейного принципа в историческом времени концепцию. Эта концепция является не линейной, а циклической. В своем элементарном виде она была изложена, как мы убедились, уже П. Флоренским, утверждавшим, что в истории постоянно чередуются лишь две культуры, которые он отождествляет со средневековой и ренессансной культурами. П. Флоренский не претендовал на разработку фундаментальной концепции циклического принципа в истории. Поэтому он и не нуждался в точности терминологии. Хотя, собственно, сам принцип цикличности он угадал точно.

Тем не менее, именно этот заявленный П. Флоренским проект П. Сорокин и реализует. Здесь трудно утверждать, был ли знаком П. Сорокин с идеями этого рода, которые мы находим у П. Флоренского и Н. Бердяева. Но это и не важно. Очевидно, что столь радикальные изменения в истории, связанные с переходностью эпохи, приводили к тому, что названные философы тоже реагировали на то, что в эпоху Серебряного века уже носилось в воздухе. Иначе говоря, что было важным для постижения характерных для русской культуры процессов. Именно это коллективное усилие разгадать возникающую на рубеже XIX–XX веков беспрецедентную ситуацию стало отправной точкой возникновения морфологии культуры П. Сорокина. В данном случае прецедентом для такого построения может считаться лишь О. Шпенглер, которого П. Сорокин считает своим предшественником.

Ставя своей целью представить историю историей культуры и культур, П. Сорокин все разнообразие культурных эпох, как это делает П. Флоренский, уже не сводит к двум – средневековой и ренессансной. Для них П. Сорокин пытается отыскать иное обозначение. Ему это нужно, поскольку аналогичную циклическую логику он находит не только в западной, но, в том числе, и в античной культуре. Поэтому то, что П. Флоренский называет средневековой и ренессансной культурами, П. Сорокин обозначает культурой идеационального и культурой чувственного типа, которые можно обнаружить на протяжении всей человеческой истории. Однако кроме двух названных у него появляется еще и смешанная культура, которую он иногда называет интегральной. Это тип культуры, который в реальности встречается чаще, ибо резкое разграничение двух основных типов культуры возможно лишь теоретически.

Какое же содержание П. Сорокин вкладывает в каждую из названных им культур? Разобраться в этом нам помогут уже высказанные ранее нами суждения и наблюдения. Ведь что-то принципиально новое, о чем не было известно ранее, П. Сорокин не открывает. Для обозначения известного он находит лишь новые, более точные научные определения, позволяющие ему от конкретного исторического опыта абстрагироваться. Но в то же время и выражать предельно обобщенную его суть через сопоставление с аналогичными ситуациями в истории. Таких аналогий, как мы уже убедились, было в эпоху Серебряного века много.

Так, когда П. Сорокин говорит о культуре чувственного типа, то под ней он подразумевает то, что П. Флоренский и Н. Бердяев имели в виду под ренессансной культурой. Под культурой чувственного типа следует подразумевать культуру, освобождающуюся от сверхчувственных смыслов, во власти которых находилась культура Средневековья и развивающуюся на основе чувственных стихий, что подчеркивает разворачивающиеся в истории процессы секуляризации. Пиком развития культуры, обозначаемой как «ренессансная», будет культура раннего модерна или Просвещения с ее рационализмом и культом научности, проникающих, в том числе, и в искусство, о чем свидетельствует появление во второй половине XVIII века эстетики как научной дисциплины, исходящей именно из чувственной стихии. Как П. Флоренский и Н. Бердяев, П. Сорокин прослеживает историю этой культуры, отождествляя ее закат с рубежом XIX–XX веков, когда, как выражается Н. Бердяев, имеет место «конец Ренессанса».

Что же касается альтернативной культуры, которую П. Сорокин называет культурой идеационального типа, то ее смысл он связывает со сверхчувственной стихией. Ренессансная культура и в еще большей степени культура Просвещения освободила человечество от сверхчувственного, предоставив зеленую улицу науке, а, следовательно, и рационализму. В XIX веке она способствовала крайней форме развития позитивизма, против которого так восставали символисты, уходя от него к мистике, «Упанишадам» и теософии. Так, в своих мемуарах А. Белый пишет: «Мы не любили Спенсера; и в пику Спенсеру порою рука протягивалась к Беме...» (101). Но ведь и мистика, и Упанишады, и теософия – это все способы реабилитации сверхчувственного.

Отторжение от позитивизма, во власти которого находился весь XIX век, способствовало конфликту молодых, уходящих в теософию и мистику, с продолжающими быть верными позитивизму отцами. Столкновение между поколениями позволяет выявить столкновение между типами культуры. («Отцы большинства символистов – образованные позитивисты; 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...» (102). Позитивизм явился продолжением тех реформ в философии и культуре, которые были начаты мыслителями раннего модерна и, прежде всего, Кантом и Гегелем.

Но в России XIX века авторитетами были не только Кант и Гегель, но и выразивший в философии идеи романтиков Шеллинг. Именно это увлечение в России Шеллингом, а оно будет характерным и для В. Соловьева, оказавшего, как известно, на символистов влияние, станет началом возникновения здесь интереса к восточной мистике. Шел-

лингвовское направление мысли становится тем источником, без которого будет непонятно славянофильство (103). Не случайно Ф. Степун выводил оставившее след в русской культуре рубежа веков теософское мирозерцание именно из философии Шеллинга (104). Как утверждает Ф. Степун, западный романтизм в России не способствовал возникновению научно-объективной философии, но он определил политику, публицистику, мирозерцание. Для романтического мирозерцания характерно ожидание грядущих перемен. «Дух, как бы впервые нашедший себя, естественно, ждет, что лишь теперь откроется ему вся святость подлинной жизни, естественно мнит, что все отошедшее было лишь преддверием и ступенью к тому подлинно ценному и единственно нужному, что тихо притаилось на бледных еще горизонтах. Всюду зарождается и растет чувство мессианской тоски, чувство великих канунов; все охвачено благоговейным ожиданием, все готовится к встрече грядущего, все жаждут преображения своих душ, все слышат уже новые ритмы еще не народившихся переживаний» (105).

Но ведь именно эта атмосфера ожидания свершающихся радикальных перемен и наступления в истории нового эона в России на рубеже XIX–XX веков вновь повторилась. Чтобы это ощутить, достаточно обратиться к ранним стихам А. Блока. Когда В. Брюсов пытается дать характеристику поэзии А. Блока, он, прежде всего, фиксирует улавливаемую в ней мистическую интонацию. Так, имея в виду вышедший в 1905 году первый сборник его стихов «Стихи о Прекрасной Даме», В. Брюсов утверждает, что в вошедших в него стихах передается настроение, во власти которого находятся члены кружка, куда входили А. Блок и А. Белый. Они были убеждены в том, что приблизился «конец всемирной истории», что скоро должен свершиться радикально изменяющий жизнь человечества великий вселенский переворот. «Их возбужденному воображению, – пишет В. Брюсов – везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, все происходящее вокруг, эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл» (106).

Популярность Р. Вагнера в Серебряном веке свидетельствовала о том, насколько важной для символистов была тема синтеза в искусстве. Но как понять этот столь важный признак эстетики этого времени без общего контекста, а им является возрождающееся мирозерцание романтизма. Для этого мирозерцания было важным преодоление того понимания науки, в которой естественнонаучное начало вытеснило начало гуманитарное. А этим пониманием человечество обязано модерну и философии XVIII века.

Рубеж XIX–XX веков со всей определенностью ставил проблему расширения гуманитарной сферы и преодоления того узкого понимания науки, которое в эпоху Просвещения возникло. Поэтому на рубеже XIX–XX веков возникает идея взаимопроникновения науки, философии, искусства и религии. Не случайно в эту эпоху концепт разума сменяется концептом жизни. Однако синтез в понимании людей этой эпохи мог быть возможным лишь на религиозной основе. Вот почему характерный для этой эпохи культурный ренессанс мог происходить лишь на религиозной основе как, собственно, и случилось. Причем, религия не была лишь элементом синтеза, а центром, ядром или, как это мы знаем по Х. Зедльмайру, «серединой».

Из этого понимания центральной роли в русском ренессансе религии исходили многие мыслители, но, в том числе, художники и писатели, которые приходили из искусства к религии, как это, например, произошло с Д. Мережковским, вызвавшим к жизни так называемый «Третий Завет». Однако при этом религию в ее христианском варианте они понимали по-разному. Так, например, П. Флоренский и С. Булгаков пытались воскресить исторические формы православия. Так, П. Флоренского Н. Бердяев сближает со старцами и пустынями, т.е. с византийской традицией, актуализация которой параллельно разворачивается и в изобразительном искусстве (Васнецов, Врубель и т.д.). Это направление, как считал Н. Бердяев, нельзя называть новым христианством, и оно для нового религиозного сознания не является репрезентативным. Скорее его можно обозначить как новое в православии.

Иное дело – вариант Д. Мережковского. Может быть, Д. Мережковскому – единственному из религиозных мыслителей эпохи удалось создать систему, которую можно назвать как неохристианство. Столь значимое для русского ренессанса понятие синтеза в большей степени характерно именно для Д. Мережковского. Это понятие следует понимать в двух смыслах. По Д. Мережковскому, неохристианство есть синтез христианства и язычества, духа и плоти. Очевидно, что такое понимание синтеза у Д. Мережковского возникнет в результате критического осмысления исторического христианства.

Как утверждает Н. Бердяев, Д. Мережковский не принимает в христианстве гипертрофированный аскетизм (107). Поэтому он стремится уйти от аскетизма, старчества, византийского предания, вернуть в языческую стихию, которая у него ассоциируется с плотью. Д. Мережковский считает, что западный Ренессанс XV–XVI веков не удался. Возрождения язычества, а, следовательно, и плоти тогда не произошло. Средневековая традиция оказалась сильнее, и потому в христианстве победило восточное начало, от которого христианство, как он полагал, следует освободить.

Но, странное дело, для Д. Мережковского эта свобода в вере касалась лишь плоти, но не личностного начала. Как свидетельствует Н. Бердяев, оставивший глубокие суждения о типах религиозной мысли в России на рубеже XIX–XX веков, пытаясь возродить плоть, а через нее и язычество, Д. Мережковский теряет личность, ведь рождением личности человечество обязано именно христианству, а, еще точнее, историческому христианству, в котором синтез уже имел место. У Д. Мережковского вера понимается не как индивидуальная, а как коллективная потребность в обретении Бога. Поэтому в данном случае у Д. Мережковского возникает тот самый архаизм в религии, который присущ П. Флоренскому и С. Булгакову. А архаизм в вере (верность старцам, что тоже является возрождаемой византийской традицией), по Н. Бердяеву, является разновидностью модернизма в религии.

Не случайно «Третий Завет» Д. Мережковского Н. Бердяев соотносит с сектами и, в частности, с сектой хлыстов, для которых истинное общение с Богом происходит в экстатическом состоянии, т.е. в момент утраты в коллективных радениях индивидуального начала. Вообще, именно хлысты были озабочены поисками в восприятии божественной истины телесности. У них и Христос, и Богородица предстают в конкретных людях. Именно поэтому хлысты

и сохраняют связь с природной языческой стихией (108). Но для Д. Мережковского это как раз и важно. Утрата в коллективном радении индивидуального начала – идея знакомая, ведь именно так понимал Ф. Ницше возвращение от аполлоновской культуры в дионисийскую стихию.

Таким образом, Н. Бердяев критикует архаизм не только П. Флоренского и С. Булгакова, но и Д. Мережковского, полагая, что истинная вера связана с творческим подходом к религии, а творчество, прежде всего, связано с личным началом. Чтобы преодолеть кризис религии и культуры, необходимо не убежать в архаику, а творить новые формы, ведь, создавая этот мир, Бог видел в человеке свое подобие, т.е. способного продолжить начатый им проект творца. Однако для нового религиозного сознания рубежа веков религиозные искания Д. Мережковского весьма показательны. Ведь Д. Мережковский представляет интеллигенцию, а не церковь. Он – не священник, не теолог, а писатель, поэт, человек искусства.

Для существующей в культуре Серебряного века атмосферы логика мысли писателя показательна. Она свидетельствует не только о глубоком кризисе культуры, но и о попытках выхода из этого кризиса, успевшего к этому времени обозначиться как универсальный, т.е. как кризис всего мира. Именно поэтому эта эпоха современниками ощущалась как переходная эпоха. Деятели искусства не только рассуждали о кризисе, но и вызвали к жизни проекты выхода из этого кризиса. Всем им казалось, что таким способом выхода из кризиса может быть отказ от автономности искусства, которая до этого времени воспринималась прогрессом, и возвращение его в лоно религии. Этим и можно объяснить приход Д. Мережковского и не только его в лоно церкви.

Для многих представителей Серебряного века приход в религию был продолжением их художественной деятельности, а не чем-то таким, что находится далеко от искусства. Это было необходимой закономерностью, ведь эта эпоха вообще сдвигает границы между художественным и нехудожественным, и вместо созидания эстетических ценностей стремится по законам красоты создавать новый мир. Как утверждал Н. Бердяев, культура пришла к своему самоотрицанию. Творчество больше не вмещается ни в какие нормы («Литература перестает уже быть только литературой, она хочет быть новым бытием» (109). Слагаемым нового бытия мыслится, в том числе, и религия. Именно поэтому границы между искусством и религией, которые до этого существовали, смещаются. Собственно, именно это обстоятельство как раз и свидетельствует о реальности культуры идеационального типа.

Тема «Мережковский и религия» показательна еще и тем, что приход Д. Мережковского в религию не ограничивался лишь высказываемыми им в своих публикациях идеями (в виде статей, книг или романов), а означал активное участие в организации возрождающегося религиозного сознания. Им было организовано религиозно-философское общество, ставящее своей целью общение представителей искусства с православным духовенством. Приходящая на смену «ренессансной» альтернативная культура реабилитирует в культуре сверхчувственное начало. Именно это обстоятельство свидетельствует о том, что человечество снова возвращается к средневековой культуре, для которой сверхчувственное начало было определяющим. Это обстоятельство и является решающим в том, что, например, символисты подхватывают и развивают традиции романтизма, ведь отторжение от модерна и возвращение к Средневековью для романтиков было определяющим. Таким образом, подлинный смысл символизма приоткрывается лишь на уровне культуры.

Так, пытаясь осмыслить символизм как целое, П. Сакулин высказывает мысль о том, что у русских символистов бросается в глаза их близость не столько западному символизму (Бодлеру, Верлену, Метерлинку и т.д.), сколько западному романтизму начала XIX века и, еще точнее, ранним немецким романтикам (например, Новалису). «Через сто лет после иенского романтизма у нас – пишет он – народились поэты, более конгениальные с немецкими романтиками типа Новалиса, чем наши романтики 20–30-х годов XIX века» (110). Стало быть, символизм, к которому П. Сакулин относил Р. Вагнера, Г. Ибсена, М. Метерлинка, К. Гамсуна, Л. Андреева и т.д., – это возникший во второй раз романтизм.

Когда А. Блок пытается обнаружить корни символизма, то он тоже исходит из родства символизма в его русском варианте с немецким романтизмом. Каким же образом спустя столетие идеи и образы немецкого романтизма проявились на русской почве? По мнению А. Блока, традиции немецкого романтизма не прервались. Они вновь вспыхнули в России благодаря М. Метерлинку, без популярности которого театральную жизнь этого времени трудно представить. Например, в пьесе-сказке М. Метерлинка проявилась литературная традиция, рождение которой произошло в средние века, а вспышка интереса к ней проявилась в эпоху немецкого романтизма. Эта традиция была подхвачена, в частности, переводившим Новалиса М. Метерлинком. «Метерлинк – пишет А. Блок – один из тех, кому мы обязаны установлением тесной литературной связи между ранними романтиками начала XIX века и символистами конца века» (111).

По мнению А. Блока, проблема заключается в том, что наши существующие представления о возрождающемся романтизме поверхностны. Иенский романтизм А. Блок называет «великим течением», которое до некоторых пор находилось в забвении. Утверждая, что романтизм является не литературным течением, а формой повествования и новым способом переживания жизни, А. Блок замечает, что исключительно филологический подход, не опирающийся на философию, обедняет понимание романтизма, а, следовательно, и не дает ключа к пониманию символизма.

Мы бы к этому добавили, имея в виду становление в формах символизма культуры идеационального типа, что исключительно искусствоведческий подход, не опирающийся на культурологию, исключает из поля зрения определяющие признаки этого направления, чего мы и пытаемся избежать. Теория П. Сорокина возникла не на пустом месте. По сути, он, как мы уже отмечали, лишь обобщил идеи, получившие осмысление в эпоху Серебряного века. В некотором роде они явились самосознанием этого момента в истории русской культуры. Используемая им терминология позволяет точнее представить процессы Серебряного века, освободиться от понятий и представлений, употребляемых лишь в узком смысле и применительно к определенной эпохе. Достигшая кульминации в своем развитии в Серебря-

ном веке русская культура нуждалась в своем наиболее полном осознании. Поэтому творцы этой эпохи тянулись к философским обобщениям. Предыдущие попытки ее осознать были неполными и частными. Именно поэтому культурологическая рефлексия возникает именно в это время, что в литературе уже отмечалось (112).

Когда исследователи пытаются дать обобщенное истолкование наследия Серебряного века, то они имеют возможность осмыслить его и в соответствии с точкой зрения, сложившейся в границах модерна или ренессансной традиции классической эстетики, и с точки зрения альтернативной культуры, находящейся в XX веке в стадии становления. Но поскольку альтернативная культура во всех своих потенциальных возможностях еще не проявилась и это является делом будущего, то складывается ощущение неполноты наших оценок и представлений о наследии Серебряного века. Это естественно и можно утверждать, что это объективная трудность. Вот почему даже высоко оцениваемая нами позиция П. Сорокина еще не позволяет исчерпать все смыслы, возникшие в искусстве Серебряного века. Наиболее полная интерпретация Серебряного века возможна лишь в будущем.

Однако культурологический контекст позволяет вернуться к исходной точке и глубже осознать первоначальные или субкультурные формы искусства. Ведь и символизм, и последующие течения, в том числе, футуризм, акмеизм, кубизм, беспредметное искусство возникали именно в субкультурных формах. Причастность художественных экспериментов Серебряного века к процессам культуры некоторыми его представителями начинала осознаваться. Не случайно многие в этот период размышляли о культуре и об ее миссии в истории. Такие суждения о культуре были спровоцированы той редко имеющей место в истории ситуацией, которая характерна для рубежа XIX–XX веков. Культура выходила из всех известных и привычных берегов и, казалось, что она превращается в хаотическое нагромождение элементов, извлекаемых из разных, в том числе, уже угаснувших цивилизаций.

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 художественной истории непрерывный праздник всемирной выставки» (113).

Позднее О. Шпенглер разработает эту идею Ф. Ницше в концепцию перехода истории к тому этапу, который будет известен как финальный этап культуры или этап цивилизации. Этот этап Ф. Ницше называет александрийско-римской культурой (114), что превратится в признак, который художники и мыслители рубежа веков находят, в том числе, и в русской культуре и именно в современной им эпохе. Эту ситуацию некоторые и оценивали как упадок, а потому эксперименты в искусстве, в частности, новации символистов оценивали как упадничество.

В связи с этим по прошествии времени, т.е. спустя столетие любопытно поставить вопрос, было ли это столь характерное для этой эпохи состояние хаоса конструктивным и, следовательно, удалось ли в результате тех новаторских форм, что связаны с символизмом, футуризмом, модерном и т.д., как и в результате ретроспекций в разные стили, эпохи и цивилизации, достичь некоего космоса, некоей целостности или синтеза, о котором в эту эпоху так много рассуждали? Конечно, первое, что обращает на себя внимание в искусстве этого времени, – это, конечно, появление даже не каких-то отдельных выдающихся творческих личностей, не представляющих даже одно поколение, а целого созвездия таких личностей, причем, это созвездие состоит из представителей разных поколений. Возникает некая новая система смыслов и ценностей, носителями которых оказываются представители разных поколений. Но, разумеется, такими носителями чаще всего становятся представители новых и младших поколений. Естественно, что они постепенно объединяются в некую фалангу, секту, как назвал символизм В. Иванов (115), а точнее, в субкультуру как основу возникновения и утверждения того, что мы ниже назвали «малым» Ренессансом. Эта субкультура первоначально воспринимается некоей контркультурой, оказывающейся в оппозиции по отношению и к старшим поколениям, и к предшествующей культуре в целом, а точнее, к русской культуре, какой она представляла в предшествующие столетия.

Естественно, что символистов упрекали за то, что они жертвуют предшествующими эпохами в истории русского искусства. Оправдываясь, символисты демонстрировали свою приверженность к некоторым недостаточно оцененным в XIX веке поэтам и художникам, находили среди них своих предшественников и единомышленников, недооцененных предшествующим поколением. «Волей к переоценке и убежденностью в правоте нашей критики были сильны мы в то время: – пишет А. Белый – И эта критика наша быта отцов начертала нам схемы иных форм быта; она же продиктовала интерес к тем образам прошлого, которые были заштампованы прохожею визю поколения семидесятников и восьмидесятников; они не учли Фета, Тютчева, Боратынского; мы их открывали в пику отцам; в нашем тогдашнем футуризме надо искать корней к нашим пассаистическим экскурсам и к всевозможным реставрациям» (116).

Однако этот пассаизм символистов, манифестируемый в пику футуризму, в котором их упрекали, касается не только XIX века. По сути, деятелями Серебряного века была осуществлена реабилитация искусства этого столетия, чего мы уже касались. Они открывали его заново. Но их пассаизм, конечно, идет еще дальше: они открывают фольклор, что подтверждает их верность западному символизму, но и реабилитирующему впервые фольклор западному романтизму, а также средневековую иконопись. Они открывают, как мы уже показали, заново древнерусское искусство, его византийские и восточные корни.

Однако, извлекая из истории разные традиции и ассимилируя элементы разных культур, смогли ли деятели Серебряного века достичь некоей гармонии, целостности синтеза, что позволяло бы говорить о полноте выражения и законченности всего этого момента в истории русской культуры? Этот вопрос невозможно не поставить, иначе нельзя понять, почему созданное в тот период искусство продолжает притягивать и провоцировать на осмысление его опыта.

Здесь явно улавливается связь этой эпохи с сегодняшним днем. Все свидетельствует о том, что эпоха, начавшаяся на рубеже XIX–XX веков, все еще не закончилась. Объяснение тому, что мы сегодня переживаем, лежит именно в том времени.

Видимо, и в самом деле, обращение к отдельным индивидуальностям той художественной эпохи, как и к отдельным художественным течениям, еще не может объяснить всех смыслов этой эпохи. Объяснение, действительно, скрывается в переходе от одного типа культуры к другому. Русское искусство в тот период входило в эпоху своего подъема и расцвета. Одновременно уходил в прошлое целый продолжительный цикл в истории искусства. Это была, действительно, высшая точка художественного выражения в русской культуре. Но высший миг развития искусства свидетельствовал о некотором спаде, угасании тех форм, в которых это выражение осуществлялось. В недрах того же символизма рождались самые крайние формы авангарда, например, беспредметное искусство. Нельзя забывать, что традиция, в которой начали работать К. Малевич и В. Кандинский, возникает в это же время.

Те смыслы, которые в авангарде пытались постичь на протяжении всей второй половины XX века, когда он постепенно реабилитировался, все еще не до конца разгаданы. И не удивительно, ведь их разгадка лежит не в плоскости собственно искусства, а в том типе культуры, который мы, опираясь на П. Сорокина назвали культурой идеационального типа, подразумевая под ней возвращение от чувственной к сверхчувственному, от секулярного к сакральному. Однако этот сдвиг свидетельствовал о том, что возникающая новая культура была не такой уж и новой. Исчерпанность того цикла, с которого началась ренессансная традиция, обязывала искусство не только экспериментировать, но и осуществлять ретроспективные экскурсии в разные эпохи и культуры. Скажем, невозможно реабилитировать сверхчувственное без мистики или без мифа. Но именно возрождение мистики, о чем писал Н. Бердяев, и мифологии как раз и происходит в символизме.

Но такое возрождение мистики и мифологии означает возвращение к романтизму, а сам романтизм, как известно, сопротивляясь модерну (имеется в виду не художественный стиль, а философское понятие) с его рационализмом и культом научности, что нам известно как позитивизм, против которого взбунтовались юные приверженцы символизма, реабилитировал средневековую культуру, «серединой» которой, как бы выразился Х. Зедльмайр, или ядром была именно сверхчувственная стихия.

Однако ни мистика, ни мифология еще не исчерпывают рождающейся в Серебряном веке культуры нового типа или альтернативной культуры. Нельзя не видеть, что русский ренессанс был не только философским и художественным, но и религиозным ренессансом. Искусство Серебряного века преодолевало эпоху автоматизации, обособления искусства от других институтов, что оценивалось в эпоху модерна величайшим прогрессом. Это преодоление было закреплено в рождающейся в тот период эстетике как научной дисциплине в ее западной форме. Сама русская философия этой эпохи трансформируется в религиозную или теургическую философию. Но и искусство Серебряного века также развивается в соответствии с этой тенденцией в философии.

Конечно, эта тенденция свидетельствует о некоторой изоляции русского искусства от того, что происходит в это время в западном искусстве. В самом деле, русский ренессанс рубежа XIX–XX веков, в отличие от западного Ренессанса, развертывался в религиозных формах. В нем улавливался не прогресс, т.е. логика западного Ренессанса, а возвращение к исходной точке, что было характерно для логики византийского искусства. Но эта изоляция даже конструктивна. Чтобы какое-то явление состоялось, достигло достаточной степени развитости, его следует изолировать от многих воздействий. Но в результате этого обособления как потребности преодолеть чувственное с помощью активизации сверхчувственного возникла уникальная система ценностей и смыслов, которая соответствует тому, что составляет смысл культуры идеационального типа. Если культуре этого типа и в самом деле надлежит в будущем развиваться, то возвращение к тому, что было открыто в «малом» ренессансе в русском Серебряном веке, неизбежно. Оно будет привлекать к себе все больше внимания потому, что, видимо, именно оно и является исходной точкой, эмбрионом того, что получит выражение в альтернативной культуре.

Иначе говоря, то, что получит выражение в культуре нового типа в целом, первоначально входит в мир именно в художественной, а, точнее, в опережающей художественной форме. Вот еще почему художественный подъем рубежа XIX–XX веков невозможно понять вне контекста культуры. Искусство, как это и бывает, и в Серебряном веке явилось предвосхищением новой культуры, характерных для нее ценностей и смыслов. Именно в формах искусства и рождается культура, о которой стали размышлять в эпоху Серебряного века.

Обычно утверждают, и мы это уже показали, что именно в Серебряном веке некоторые не до конца понятые классики, например, Ф. Достоевский были прочитаны заново и прочитаны адекватно. Но ценности и смыслы, возникшие в Серебряном веке, тоже будут приоткрываться не сразу, а во времени, что собственно и происходит. Совершенно очевидно, что понимание и интерпретация этих смыслов будет зависеть от степени осознанности того типа культуры, начало которого, как и начало его постижения, связано именно с Серебряным веком. Так что культурологическое исследование Серебряного века не упраздняет и не перечеркивает его исторического и искусствоведческого исследования, а дополняет и углубляет его.

Список литературы

1. Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Воспоминания: в 3-х т. – М., 1990. – Т. 3. – С. 313.
2. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. – М., 2001. – Т. 2. – С. 20.
3. Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. – М., 2001. – С. 8.
4. Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. – М.; Л., 1960. – Т. 1. – С. 269.
5. Февр Л. Как Жюль Мишле открыл Возрождение // Февр Л. Бои за историю. – М., 1991. – С. 378.
6. Борисова Е., Каждан Т. Русская архитектура конца XIX- начала XX века. – М., 1971. – С. 31.

7. Маковский С. Страницы художественной критики. – СПб., 1909. – Т. 2. – С. 117.
8. Кребер А. Избранное: Природа культуры. – М., 2004. – С. 13.
9. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. – М., 1986. – С. 136.
10. Тойнби А. Цивилизация перед судом истории. – М., 2003. – С. 63.
11. Маковский С. На Парнасе Серебряного века. – М., 2000. – С. 476.
12. Мережковский Д. Толстой и Достоевский: вечные спутники. – М., 1995. – С. 69.
13. Маковский С. На Парнасе Серебряного века, с. 479.
14. Мережковский Д. Эстетика и критика. Москва; Харьков, 1994. – Т. 1. – С. 137.
15. Козырев А. Соловьев и гностики. – М., 2007. – С. 12.
16. Бенуа А. Мои воспоминания: в 5 кн. – М., 1980. – Кн. 4–5. – С. 49.
17. Вебер А. Избранное: Кризис европейской культуры. – СПб., 1999. – С. 486.
18. Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991. – С. 391.
19. Эйхенбаум Б. Мой современник. Художественная проза и избранные статьи 20-30-х годов. – СПб., 2001. – С. 119.
20. Белый А. Дневник писателя. Почему я не могу культурно работать // Записки мечтателей. 1921. – № 2–3. – С. 115.
21. Панченко А. Серебряный век и гибель России // Лекции и доклады членов Российской академии наук в СПбГУП (1993–2013): в 3-х т. – СПб., 2013. – Т. 3. – С. 100.
22. Дягилев С.Б., Философов Д. Сложные вопросы // Искусствознание. 1909. – № 1. – С. 554.
23. Там же, с. 554.
24. Там же.
25. Там же, с. 556.
26. Там же, с. 559.
27. Мережковский Д. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М., 1995. – С. 135.
28. Бердяев Н. Новое религиозное сознание и общественность. – М., 1999. – С. 38.
29. Гайденоко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. – М., 2001. – С. 325.
30. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. – М., 1998.
31. Синявский А. Литературный процесс в России. – М., 2003. – С. 184.
32. Паперный В. Культура Два. – М., 1996. – С. 17.
33. Иванов В. Родное и вселенское. – М., 1994. – С. 113.
34. Стернин Г. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. – М., 1970. – С. 3.
35. Розанов В. Когда начальство ушло... 1905-1906 гг. Мимолетное. 1914 год. – М., 2005. – С. 341.
36. Там же, с. 342.
37. Эллис (Кобылинский Л. Л.). Русские символисты. – Томск, 1996. – С. 61.
38. Маковский С. Силуэты русских художников. – М., 1999. – С. 82.
39. Мережковский Д.Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М., 1995. – С. 66.
40. Станиславский К. Собрание сочинений в 8 т. – М., 1966. – Т. 7. – С. 266.
41. Там же, с. 483.
42. Там же.
43. Стасов В. Собрание сочинений. 1847-1886. – СПб. – Т. 1: Художественные статьи, 1894. – С. 706.
44. Бенуа А. Мои воспоминания: в 5 кн. – М., 1980. – Кн. 4–5. – С. 212.
45. Тугендхольд Я. Французское собрание И. Щукина // Аполлон. 1914. – № 1–2. – С. 5.
46. Ульянова Г. Досуг и развлечения. Зарождение массовой культуры // Очерки русской культуры конца XIX – начала XX века. – М., 2011. – С. 455.
47. Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. – М.; Л., 1963. – Т. 8. – С. 219.
48. Рубакин Н. Этюды о русской читающей публике. – СПб., 1895. – С. 141.
49. Блок А. Указ. соч., т. 8, с. 219.
50. Культура Древнего Рима. – М., 1985. – Т. 1. – С. 300.
51. Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры // Зиммель Г. Избранное. – М., 1996. – Т. 1: Философия культуры. – С. 490.
52. Булгаков С. Два града. Исследования о природе общественных идеалов. – СПб., 1997. – С. 259.
53. Зоркая Н. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. – М., 1976; Цивьян Ю. Историческая рецепция кино: кинематограф в России. 1896–1930. – Рига, 1991.
54. Жукоцкий В., Жукоцкая З. Русская Реформация XX века: статьи по культурфилософии советизма. – М., 2008.
55. Мережковский Д. Реформация или революция? // Мережковский Д. В тихом омуте. – СПб., 1908. – С. 197.
56. Лосев А. Эстетика Возрождения. – М., 1978. – С. 554.
57. Маковский С. Силуэты русских художников. – М., 1999. – С. 20.
58. Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: в 3-х т. – М., 1961. – Т. 1. – С. 48.
59. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. – СПб., 2001. – С. 363.
60. Розанов В. Когда начальство ушло... – М., 2005. – С. 341.
61. Гиппиус З. Живые лица: воспоминания. – Тбилиси, 1991. – С. 40.
62. Гумилев Л. От Руси к России: очерки этнической истории. – М., 1992. – С. 291.
63. Булгаков С. Два града. Исследование о природе общественных идеалов. – СПб., 1997. – С. 264.
64. Флоровский Г. Пути русского богословия. – Киев, 1991. – С. 291.
65. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – С. 26.
66. Косиков Г. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. – М., 1993. – С. 28.
67. Анненский И. О современном лиризме // Аполлон. – СПб., 1909. – № 2. – С. 20.
68. Ханзен-Леве А. Русский символизм: система поэтических мотивов. – СПб., 1999. – С. 13.
69. Сакулин П. Романтизм и неоромантизм // Вестник Европы. – Петроград, 1915. – № 3. – С. 148.
70. Муратов П. Древнерусская живопись. История открытия и исследования. – М., 2005. – С. 126.
71. Там же, с. 134.
72. Там же, с. 411.
73. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. – М., 2002. – С. 35.
74. Бельтинг Х. Указ. соч., с. 34.
75. Брюсов В. Собрание сочинений: в 7 т. – М., 1975. – Т. 7. – С. 279.

76. Там же.
77. Там же, с. 316.
78. Маковский С. Силуэты русских художников. – М., 1999. – С. 38.
79. Борисова Е., Каждан Т. Русская архитектура конца XIX – начала XX века. – М., 1971. – С. 143.
80. Воспоминания о Серебряном веке. – М., 1993. – С. 100.
81. Маковский С. На Парнасе Серебряного века. – М., 2000. – С. 299.
82. Белый А. Путешествие на Восток. Письма Андрея Белого // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М., 1988. – С. 156.
83. Шестов Л. Сочинения: в 2-х т. – М., 1993. – Т. 1. – С. 258.
84. Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX – начала XX веков. – М., 2001. – С. 179.
85. Брюсов В. Собрание сочинений: в 7 т. – М., 1975. – Т. 6. – С. 470.
86. Хлебников В. Творения. – М., 1986. – С. 649.
87. Блаватская Е. Тайная доктрина. Космогенезис. Антропогенезис. – М., 2012. – С. 13.
88. Марков В. История русского футуризма. – СПб., 2000. – С. 158.
89. Там же.
90. Маковский С. Страницы художественной критики. – СПб., 1909. – Т. 2. – С. 72.
91. Бердяев Н. Мутные лики. Типы религиозной мысли в России. – М., 2004. – С. 259.
92. Эллис (Кобылинский П. Л.). Русские символисты. – Томск, 1996. – С. 38.
93. Там же, с. 40.
94. Тойнби А. Цивилизация перед судом истории. – М., 2003. – С. 438.
95. Чулков Г. Демоны и современность // Аполлон. – СПб., 1914. – № 1–2. – С. 75.
96. Там же.
97. Флоренский П. Сочинения: в 4-х т. – М., 1994. – Т. 1. – С. 38.
98. Флоренский П. Сочинения: в 4-х т. – М., 1995. – Т. 2. – С. 74.
99. Бердяев Н. Конец Ренессанса (К современному кризису культуры) // София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. – Берлин, 1923. – С. 21–46.
100. Там же, с. 30.
101. Белый А. На рубеже двух столетий. – М., 1989. – С. 44.
102. Там же, с. 203.
103. Степун Ф. Немецкий романтизм и русское славянофильство // Степун Ф. Жизнь и творчество. – М., 2009. – С. 48.
104. Там же.
105. Там же, с. 49.
106. Брюсов В. Собрание сочинений: в 7 т. – М., 1975. – Т. 6. – С. 431.
107. Бердяев Н. Мутные лики. Типы религиозной мысли в России. – М., 2004. – С. 203.
108. Там же, с. 273.
109. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989. – С. 349.
110. Сакулин П. Романтизм и «неоромантизм» // Вестник Европы. – Петроград, 1915. – № 3. – С. 152.
111. Блок А. Собрание сочинений: в 8. – М.; Л., 1962. – Т. 6. – С. 413.
112. Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX и начала XX веков. – М., 2000. – С. 18.
113. Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. – М., 1990. – Т. 1. – С. 186.
114. Там же, с. 208.
115. Иванов В. Родное и вселенское. – М., 1994. – С. 91.
116. Белый А. На рубеже двух столетий. – М., 1989. – С. 37.