

КУЛЬТУРА

И.В. КОНДАКОВ

“Страшный праздник” русской культуры: памяти Серебряного века

Статья посвящена памяти Серебряного века, сложным событиям, вызвавшим к жизни это явление.

Потенциальное содержание Серебряного века представлено предреволюционными и пост-символистскими веяниями. Серебряный век русской культуры, с точки зрения автора, – *страшный праздник*, соединивший радость творчества с предчувствием гибели.

Ключевые слова: русская культура, Серебряный век, радость творчества, предчувствие гибели.

The article is dedicated to the Silver age and complex events caused by this phenomenon. The potential content of the Silver century is represented by pre-revolutionary and post-symbolism trends. Silver age of Russian culture, from the point of view of the author, is the terrible holiday, combination of the pleasure of creativity and a premonition of death.

Keywords: Russian culture, the Silver age, the joy of creativity, a premonition of death.

*Памяти моей бабушки,
Софии Федоровны Титовой
(урожденной Лебедевой), свидетеля Серебряного века*

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет –
Страшный праздник мертвой листвы.

А. Ахматова

Эти зловещие строки А. Ахматовой посвящены Серебряному веку, представавшему поэту в 40-е гг. XX в., да и позже исключительно в траурных тонах. Упомянув “серебряный месяц”, который “ярко Над серебряным веком стыл”, Ахматова добавляет:

Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень...

И далее: “Приближался не календарный – Настоящий Двадцатый Век”. Собственно, именно это приближение тени XX в. делало Серебряный век русской культуры – *страшным праздником*, соединявшим радость творчества с предчувствием гибели.

Кондаков Игорь Вадимович – доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета, заместитель председателя Научного совета РАН “История мировой культуры”.

Главная травма XX века

Столетие тому назад в истории русской культуры произошла трагедия, масштабы которой поначалу, за редким исключением (к которому относится и Ахматова), почти никто и не заметил. В сентябре 1914 г. закончился Серебряный век. Погибла огромная культурная эпоха, продолжавшаяся менее четверти века. Эхо этой незавершенной эпохи продолжалось долго и до сих пор еще слышно во всем мире, особенно, конечно, в самой русской культуре.

Продолжающее расти значение А. Чехова – драматурга и прозаика – может быть, самое наглядное тому доказательство. Другой пример – постоянно укрупняющаяся фигура В. Розанова, родоначальника русского (да и всемирного) постмодернизма – в литературе и философии, провозвестника “мозаичной культуры”, восторжествовавшей сегодня в глобальном аспекте. Третий поразительный пример – С. Дягилев, этот гениальный дилетант, ставший лидером “мирискусничества”, реформатором русского и мирового балета, основателем нового, постагнерианского синэстетизма... Список культовых имен Серебряного века, значимых для истории мировой культуры, можно продолжать очень долго.

Но не менее важно эхо произошедшей трагедии, или, точнее сказать, культурно-исторической катастрофы. Оно звучало и в разгар Второй Отечественной (русско-германской) войны, быстро переросшей в Первую мировую, и в дни Октябрьского переворота, свергнувшего русскую революцию в лоно кровопролитной, братоубийственной Гражданской войны. Эхо погибшего Серебряного века отзывалось и в идеологических битвах 1920-х гг., когда удерживалось хрупкое равновесие между культурно-стилевым плюрализмом и политической диктатурой советской власти, и в кровавом триумфе сталинизма в годы Большого террора, и в период Великой Отечественной войны, когда из осажденного Ленинграда донесся скорбный и мужественный голос Ахматовой.

В послевоенные годы “ждановские” постановления ЦК ВКП(б) по вопросам культуры живо напомнили о тревожной памяти Серебряного века и попытались навсегда ее уничтожить, стереть в сознании послереволюционных поколений вместе с именем Ахматовой и наследника Серебряного века – М. Зощенко. Казалось бы, само негативно-обличительное упоминание “предоктябрьской” поры было призвано навсегда утвердить принципиальную несовместимость завоеваний Октября и достоинства низвергнутой им эпохи.

Но тщетно: в период “оттепели” молодые поэты и художники, музыканты и театральные деятели, философы и филологи настойчиво тянулись к наследию Серебряного века и последним живым представителям погибшей эпохи – Б. Пастернаку, А. Ахматовой, И. Эренбургу, А. Крученых, М. Шагинян; П. Кузнецову, П. Кончаловскому, Н. Альтману, С. Коненкову, М. Шагалу; И. Стравинскому, А. Гольденвейзеру; А. Лосеву, М. Бахтину, Р. Яacobсону, В. Шкловскому. Несмотря на упорное сопротивление охранителей “советских устоев”, обострился интерес к творчеству ушедших деятелей Серебряного века, и прежде всего тех, чья жизнь трагически оборвалась – Н. Гумилева, О. Мандельштама, Вс. Мейерхольда, М. Цветаевой, В. Нарбута, о. Павла Флоренского, В. Хлебникова, В. Маяковского, С. Есенина, Н. Клюева, П. Филонова, К. Малевича, А. Древина, – или была предана унижительному забвению – Вл. Соловьева, Н. Бердяева, В. Розанова, Андрея Белого, М. Булгакова, Вяч. Иванова, М. Гершензона, И. Бунина, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, Саши Черного и многих других. И этот интерес свидетельствовал, что наследие Серебряного века для всего XX в. и, вероятно, последующего времени было и остается основой, ценностно-смысловым фундаментом дальнейшего культурно-исторического развития, а гибель этой эпохи – самая глубокая, незаживающая травма всей новейшей истории России.

Да и в предшествующее время, как выяснилось, у истоков советской культуры стояли вовсе не пролетарские и крестьянские самоучки, доморожденные “мастера” тоталитарной культуры, а все те же питомцы Серебряного века – М. Горький и В. Маяковский, А. Блок и В. Брюсов, А. Толстой и С. Есенин; А. Глазунов и Р. Глиэр, С. Про-

кофьев и Н. Мясковский; К. Станиславский и В. Немирович-Данченко, Вс. Мейерхольд и А. Таиров; К. Петров-Водкин и Б. Кустодиев, А. Машков и К. Юон; А. Богданов и А. Луначарский, В. Переверзев и В. Фриче; Б. Асафьев и И. Грабарь... Низвержение Серебряного века, забвение его заветов, отрицание его наследия оказались все же советской утопией, хотя и весьма деструктивной. Не случайно после распада СССР общий интерес к наследию Серебряного века резко обострился, что нередко выглядело как запоздалая реакция на засилье советской идеологии и культурной политики.

Кстати, еще большой вопрос, – какое “эхо” Серебряного века важнее для истории мировой культуры: память о неповторимой исторической эпохе или память о катастрофе, постигшей ее спустя два с половиной десятилетия после начала? Что определило величие Серебряного века, представленного сонмом блестящих имен поэтов и философов, художников и композиторов, политиков и религиозных мыслителей? Что вызвало крушение Серебряного века, превратившее его в невозвратимую культурную эпоху, обломки которой способны лишь вызывать ностальгические чувства у последующих эпох? Как соотносятся между собой в культурной памяти поколений это *величие* и это *крушение*, имеющие так мало аналогов во всемирной истории?

Вот вопросы, которые стоят сегодня перед нами с такой же отчетливостью и немолимостью, как и сто лет назад. Но сегодня, сдается, что все эти вопросы тесно связаны между собою, как сами величие и крушение Серебряного века, изначально несшего в себе истоки грядущей катастрофы и апокалиптические настроения. И не будем все обсуждать, был ли Серебряный век “умыслом” или “вымыслом” [Ронен, 2000]: он был, и память о нем жива.

Русский Ренессанс

Н. Бердяев, никогда, кстати, не употреблявший выражения “Серебряный век” (как это иногда ему приписывают, вплоть до авторства самого термина), чаще всего называл эпоху, крупнейшим представителем которой был сам, “*русским ренессансом*” [Бердяев, 1990^а, с. 239, 241, 245, 246, 252 и др.; Бердяев, 1990^б, с. 129, 139, 141 и др.], или “(*русским*) *культурным ренессансом*” [Бердяев, 1990^а, с. 237–238, 261; Бердяев, 1990^б, с. 127–128, 138–140, 146, 153–155], реже “*русским духовно-культурным ренессансом*” [Бердяев, 1990^а, с. 238]. В любом случае в центре его интерпретации Серебряного века был поставлен концепт “ренессанс”. Акцентируя внимание на его “культурности” или “духовности”, Бердяев тем самым подчеркивал несовпадение *культуры* Ренессанса с его *социальными* целями и задачами.

Чаще всего эта дефиниция Бердяева трактуется культурологами как метафора. В том смысле, что это была эпоха в истории культуры России, в чем-то аналогичная классическому Ренессансу (итальянскому): расцвет вольномыслия и развитие гуманизма; появление множества ярких творческих индивидуальностей во всех сферах культуры (от философии и политики до любых видов искусства); стремление к культурному синтезу и совмещению разных профессий в одной энциклопедически развитой личности (подобной Леонардо); обращение к культурным истокам (вроде апологии античности, – отсюда идея “возрождения”) и нечто похожее на “всемирную отзывчивость” и “всечеловечность”, делающее любой ренессанс культурным образцом на века вперед. Все эти оттенки смысла слова “ренессанс” у Бердяева, несомненно, присутствуют, буквализируя этот термин.

Однако, кроме метафорического, в словоупотреблении Бердяева есть и еще один важный смысл – цивилизационный. Недаром философ в одних случаях подчеркивал, что эпоха конца XIX – начала XX в. – это *русский* ренессанс, а в других – что это “*наш* ренессанс” [Бердяев, 1990^а, с. 238] или “*наш культурный ренессанс*” [Бердяев, 1990^б, с. 154]. Речь, таким образом, идет о том, что среди других культурно-цивилизационных разновидностей мирового Возрождения есть место и русской версии Возрождения, обладающей своим национальным и историческим своеобразием, по сравнению с другими национально-культурными версиями Возрождения, но сохраняющей и общие

с ними ренессансные черты, которые, собственно, и позволяют назвать эту эпоху “русским *ренессансом*” (ср. [Мильдон, 2013]).

Известна попытка академика Н. Конрада, первого председателя Научного совета АН СССР по истории мировой культуры, придать феномену “Возрождение” характер всемирной категории культуры. В своей выдающейся книге “Запад и Восток” (до сих пор по-настоящему не оцененной) он говорил не только о западном Возрождении (итальянском и шире – европейском), но и о восточном (дальневосточном) Возрождении (прежде всего в Китае, а под его влиянием – в Японии и Корее), а также о Возрождении “в истории иранских, тюркских и северо-индийских народов Срединной зоны”. Средневосточное Возрождение (“индо-иранско-среднеазиатский ренессанс”), писал Конрад, вызвало к жизни ренессансные явления в культуре народов Закавказья [Конрад, 1972, с. 437, 250].

И в этом отношении ренессансными фигурами мировой культуры, по Конраду, являются не только, к примеру, Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, Р. Ронсар, Ф. Рабле или У. Шекспир, но и Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и в Китае, а также Рудаки, Саади, Хафиз, Навои, Низами, Руставели – в Иране, Средней Азии и Закавказье. Конрад готов даже говорить о ренессансных явлениях в культурах народов Восточной Европы, даже славянских народов (у южных и западных славян).

Нередко Конрада его оппоненты упрекали в том, что он преувеличивает значение Возрождения в истории мировой культуры, придавая ему смысл всестороннего расцвета той или иной национальной культуры. Между тем его концепция, продуманная и взвешенная, гораздо сложнее: “...Ренессанс действительно один из крупнейших прогрессивных поворотов на исторических путях человечества, но не потому, что поворот этот, происшедший в одной стране, потом затронул и все другие, а потому, что поворот этот на определенном этапе истории произошел и у некоторых других цивилизованных народов мира, причем у каждого из них возник самостоятельно, в связи с течением собственной истории”. И далее: “Необходимо поэтому различать Ренессанс автохтонный, т.е. саморожденный, и Ренессанс занесенный или отраженный. Полностью автохтонным явлением, возникшим в силу движения собственной истории, был Ренессанс в Китае, в индо-иранско-среднеазиатском комплексе стран и в Италии. В остальных странах он был отраженным” [Конрад, 1972, с. 249–251].

Соответственно, у Конрада выстраивается общая хронология мирового Ренессанса: “Движение это началось в VIII в. на восточном конце Евразийского континента – на берегах Тихого океана, а закончилось в XVII в. на западном конце – на берегах Атлантического океана”. Имеется в виду Шекспир, творчество которого “является не только поздним, но и последним этапом великой региональной литературы эпохи Ренессанса в Западной Европе” [Конрад, 1972, с. 250, 248]. Итак, мировой Ренессанс – от поэтов Ли Бо и Ду Фу и философа Хань Юя, положивших начало китайскому гуманизму и Ренессансу, до Шекспира, поставившего точку в его европейском развитии, – продолжался в общей сложности девять веков, постоянно меняя свой национальный и исторический облик, культурные формы, идеологию и поэтику.

Фактически единственное исключение среди явлений всемирного Ренессанса у Конрада – русская культура, относительно которой автор не высказывает никаких гипотез. Некоторые идеи Конрада в этом направлении развил академик Д. Лихачев. Оценивая в целом концепцию Конрада как значительный шаг на пути теоретического осмысления истории мировой культуры в виде единого процесса, он отмечает: «Возникновение культур античности, средневековья и Возрождения было, таким образом, не исторической случайностью, а исторической закономерностью, явлением “нормального” развития народов». И продолжает: “...концепция мирового Возрождения является лишь частью более широкой картины мирового исторического процесса, в которой занимают свое место мировая античность и мировое средневековье. Античность, средневековье и Возрождение являются единой цепью культурных типов, связанных не только со сменой формаций, но и с законами развития культуры, при которых Возрождение наступает как обращение к античности, перекидывая мост

к древности через промежуточный культурный тип – средневековье” [Лихачев, 1985^а, с. 312, 313].

Готовясь перейти к освещению этого вопроса для России, Лихачев подчеркивает: “Единство мирового развития культуры выражается, в частности, в том, что народы в случае пропуска у себя того или иного закономерного этапа развития культуры могут ускоренно проходить свое развитие, используя опыт соседних народов”. Происходит “как бы равнение отстающих (культур. – Д.Л.) на передовых, а не механическое перенесение общественных форм передового государства в отстающее”, – цитирует Лихачев Конрада. “В России, – продолжает Лихачев, – Возрождение только готовилось, но в силу ряда обстоятельств не осуществилось” [Лихачев, 1985^а, с. 314].

Среди этих обстоятельств Лихачев называет разделение церквей, осложнение культурных отношений с Западной Европой и Византией, последствия татаро-монгольского нашествия и постепенный рост русского национального самосознания. Результатом культурно-исторического отставания и торможения стало возникновение в русской культуре второй половины XIV в. предвозрожденческих тенденций. Предвозрождению на Руси принадлежат, по Лихачеву, Феофан Грек и Андрей Рублев, Епифаний Премудрый, Пахомий Логофет, Ермолай-Еразм, представители исихазма.

Объясняя, почему “Предвозрождение на Руси не принесло с собой Возрождения”, Лихачев указывает, что “для этого недостаточно было собственных культурных сил”. “Своя античность” (домонгольская Русь) не могла заменить собой “настоящей античности” (греко-римского фундамента западноевропейской цивилизации); падение Византии “оборвало ту культурную общность, которая так необходима была для развития культуры” [Лихачев, 1985^а, с. 324–325]; падение городов-коммун – Новгорода и Пскова – также не способствовало формированию свободы личности и раскрепощению древнерусского общества.

“Духовные силы народа поглощались трудным развитием централизованного государства. Союз церкви и государства укрепил церковь, способствовал подчинению церкви государству и усиливал церковь государственной помощью против еретиков и свободомыслящих. Процесс секуляризации, с самого начала недостаточно активный из-за отсутствия своей языческой античности, был подавлен и выразился только в огосударствлении церкви, отнюдь не способствовавшем открытию человека в сфере мысли... Историческую миссию Возрождения приняло на себя в XVII в. барокко” [Лихачев, 1985^а, с. 325].

Таким образом, в истории русской культуры, по Лихачеву, произошел “пропуск” эпохи Возрождения, замененный сильно редуцированным Предвозрождением, постепенно перешедшим в заимствованное из Европы барокко. Далее все шло уже по новоевропейской схеме: классицизм, переходящий в Просвещение, сентиментализм, переходящий в романтизм и реализм. Выходит, из всех великих и цивилизованных культур Старого Света только русская культура в своей истории не имела Возрождения и лишь воспроизводила в разной степени развитые “ренессансные мотивы” – в литературе и искусстве, в общественной мысли (обнаруживаемые и в городских повестях второй половины XVII в., и в Петровскую эпоху, и в пушкинское время – в творчестве А. Пушкина и Н. Гоголя)...

Но означает ли это, что, лишившись в своем историческом развитии такого важного звена, как национальный Ренессанс, русская культура впредь довольствовалась условным подражанием канонам западноевропейской культуры, утратив исторически закономерное, “нормальное” развитие, то и дело “хватаясь” за формулы “догоняющего” пути, копируя формализованные черты великих европейских стилей? Фактически это означало бы, что здание новорусской культуры, в отличие от других развитых культур, строилось как бы на песке, – без исторического фундамента, опираясь лишь на руины древнерусской средневековой культуры, утратившей к XVII в. свою целостность и системность. Но тогда необъяснимы ни ускоренное развитие русской культуры в XVIII и XIX вв., ни появление духовных вершин русской классики XIX в.,

ни, наконец, кристаллизация Серебряного века, венчающего культурно-историческое развитие России Нового времени.

Известна попытка представить как русский Ренессанс пушкинскую эпоху. Первым, кто пытался обосновать эту концепцию, был В. Кожин (не без влияния М. Бахтина) [Кожин, 1978, с. 42, 72, 75, 92]. Именно о Пушкине им сказано: "...в ренессансном искусстве воплощается необъятная и многосторонняя полнота бытия и даже зрелище безысходной трагедии, в образе духовного отчаяния проступает бездонность и неисчерпаемость жизни, ибо ренессансный художник видит ее в целом" [Кожин, 1978, с. 78]. Недавно кожиновскую концепцию подхватил В. Мильдон, предложивший, вслед за О. Роненом, отказаться от "обманчивого понятия" "Серебряный век" и признать, что существовал лишь "золотой век, или, говоря определеннее, *русский Ренессанс*, начатый Пушкиным и прерванный в 20-е годы XX в." [Мильдон, 2013, с. 6].

Получается, что русский Ренессанс представляют не только Пушкин и Гоголь, но и А. Герцен и И. Гончаров, и Л. Толстой с Ф. Достоевским, и Н. Некрасов, и М. Щедрин, которых трудно назвать ренессансными художниками... Далее, выходит, не было никакой границы между русской классикой и художниками рубежа веков? Не было, значит, и никакой полемики между классической и неклассической эпохами русской культуры? До такого "русского Ренессанса без границ" не додумался и Кожин!

Последнее Возрождение: истоки и следствия

Однако вернемся к концепции Бердяева, доказывавшего, что русский Ренессанс был, но наступил он в России на рубеже XIX–XX вв., позже, чем где-либо в Азии и Европе. Как объяснить появление Ренессанса *после* века барокко и классицизма, Просвещения и романтизма, *после* почти целого века реалистических и позитивистских исканий в русской культуре? И если это действительно так, то чем вызвана такая культурно-историческая *инверсия*, небывалая в истории мировой культуры?

В своем обосновании идеи русского Ренессанса Бердяев больше останавливался на факторах имманентного культурного развития – философских, литературных, поэтических, религиозных, в меньшей степени – идейно-политических. Но, касаясь роли марксизма в русской культуре рубежа веков, он не мог не затронуть, хотя и мельком, формационных моментов генезиса русского Ренессанса. "Марксисты переоценивают (т.е. переосмыслиют. – *И.К.*) народническую идею о том, что Россия может и должна миновать период капиталистического развития, они – за развитие капитализма в России, и не потому, что капитализм сам по себе – благо, а потому, что развитие капитализма способствует развитию рабочего класса, который и будет единственным в России революционным классом" [Бердяев, 1990^a, с. 239–240]. После этой фразы Бердяев теряет интерес к проблеме капитализма, переходя к проблемам идейной трансформации марксизма в России. Однако ясно, что народнической мечте о "пропуске" Россией капиталистического этапа своей истории он не сочувствует, хотя и капитализму не симпатизирует. Он лишь констатирует, что русский Ренессанс исторически связан с развитием капитализма, причем на той его ранней стадии, когда возможны дискуссии о том, можно или нельзя его миновать.

Западноевропейский Ренессанс, как известно, органически связан с генезисом буржуазных отношений. Конрад и Лихачев, хотя и не скрывали своего более чем осторожного отношения к формационному подходу в изучении культуры, тем не менее, обращались к нему, когда речь заходила о Возрождении. "Время Шекспира, – пишет Конрад, – конец одной эпохи и начало другой. В плане социально-экономическом – последний этап эры феодальной и первые шаги капиталистической. Позади Шекспира, еще совсем недалеко от него, была Нидерландская революция – первая буржуазная революция в мировой истории. Впереди – Английская революция, с которой многие историки вообще связывали начало капиталистической эры. В плане культурно-историческом – это закат Ренессанса и заря Просвещения" [Конрад, 1972, с. 254].

Однако, вспоминая эти вехи мировой истории, не будем забывать, что феодализм в России (в социально-экономическом плане) завершился лишь с отменой крепостного права (да и то далеко не сразу) – во второй половине XIX в.; что развитие капитализма в России (как это заметили русские марксисты, а Ленин даже посвятил этому особую работу) началось по-настоящему лишь в 1890-е гг., – в самом начале Серебряного века; что последняя буржуазная революция на европейском континенте произошла в России в 1905–1907 гг. (так называемая “Первая русская революция”), то есть в период самого расцвета русского Ренессанса.

Здесь важно подчеркнуть и то, что культура русского Предвозрождения (говорим ли мы о конце XIV или о конце XVII в.) была бесконечно далека от капитализма, а буржуазные отношения, если и зарождались на рубеже XVII–XVIII вв., то не имели ни малейшего шанса влиять на ход русской истории, включая историю русской культуры. Тем более невозможно говорить о какой-либо секуляризации, свободомыслии, роли творческой личности – ни при Рублеве, ни при Аввакуме. А без них никакое Возрождение – где бы то ни было – невозможно.

Когда Лихачев утверждал: “Хотя Россия и не знала эпохи Ренессанса, она должна была решать задачи, которые решал Ренессанс”, он не уточнил, в какой мере и когда эти или подобные исторические задачи были в России решены. Однако при этом он сделал существенную оговорку: «XVII век в России принял на себя функцию эпохи Возрождения, но принял в особых условиях и в сложных обстоятельствах, а потому и сам был “особым”, неузнанным в своем значении. Развитие культурных явлений в нем не отличалось стройностью и ясностью. Так бывает всегда, когда историческое движение сбито посторонними силами, внешними неблагоприятными обстоятельствами и когда происходит пропуск какой-то исторической стадии» [Лихачев, 1997, с. 405]. Вот здесь-то и кроется объяснение того, почему русское Предвозрождение завершилось, так и не приблизив Возрождения в России. Вместо Возрождения возникло историческое и цивилизационное “*зияние*”, требовавшее все новых и новых культурных “замещений”.

“Предвозрождение и последующее Возрождение, – писал Лихачев в другой своей работе на ту же тему, – стадии культурного развития, общие для всего человечества. Они могут быть не достигнуты или могут быть пропущены в культурном развитии народа, но тогда недостаток их должен быть восполнен впоследствии за счет общего культурного опыта человечества” [Лихачев, 1985⁶, с. 329]. Но в том-то и дело, что “общий культурный опыт человечества”, заимствуемый одними народами у соседних, как правило, ограничивается шаблонными формами и упрощенным содержанием, а потому лишь частично и во многом формально восполняет возникающие в “нормальном” историческом развитии “*зияния*”. Барокко в России не было ее Возрождением, но лишь условно *восполняло его отсутствие*.

По этому поводу Лихачев писал: “Всякое явление культуры в своем практическом применении постепенно формализуется. Формализация – неизбежное следствие длительности бытования... Социальные условия, породившие тот или иной стиль, постепенно перестают действовать, ослабляются их связи со стилем. В этот поздний период своего существования стиль приобретает мобильность. Он легко переходит из одной социальной среды в другую, может обслуживать диаметрально противоположные идеологические системы и легко переходит из одной страны в другую. В этом сила и слабость поздних стадий в развитии стилей. В этом же одна из причин их конечной гибели”. Запомним эти обобщающие слова: они относятся не только к барокко, но и к Возрождению, как, впрочем, и к любым иным культурным эпохам. То обстоятельство, что барокко «вступило на русскую почву через посредство Белоруссии и Украины, где оно, так же как затем в России, было усвоено без предшествующей ему “нормальной стадии Ренессанса”», способствовало тому, что позднебарочный стиль функционировал в русской культуре как условные *знаки барокко*, то есть в своей семиотической функции *замещения барокко*, лишленного своих социальных корней. Лихачев это явление характеризует так: «Россия усвоила барокко в “адаптированном”, “облегченном”

Украиной и Белоруссией виде» [Лихачев, 1985⁶, с. 330–331, 332]. К этому можно было бы добавить: и, в свою очередь, сама “адаптировала” и “облегчила” этот стиль уже применительно к своим национально-историческим условиям.

Подобное происходило в русской культуре XVIII в. и с классицизмом, и с сентиментализмом, и с Просвещением в целом, а в начале XIX в., наряду с перечисленными заимствованными европейскими стилями, еще и с романтизмом, также заимствованным, а потому также формализованным и редуцированным. Лишь поворот русской культуры к реализму и позитивизму был социально-исторически мотивированным. Иными словами, после пропущенного Возрождения все последующие стадии культурно-исторического развития России Нового времени были формальными, искусственно стилизованными и носили характер вторичной семиотизации. Вступая в Новое время после Петровских реформ, Россия в значительной степени модернизировалась лишь условно, поверхностно, к тому же лишь в крайне тонком слое просвещенного русского дворянства, а глубинная средневековая сущность российской цивилизации, по большому счету, не менялась.

В результате русское барокко осуществлялось как стилевая разновидность древнерусской культуры; классицизм во многих случаях был неотличим от барокко; русское Просвещение развивалось в формах классицизма; русский сентиментализм выступал как предромантизм или даже сам романтизм; да и реализм в России довольно долго развивался не столько в полемике, сколько в форме романтизма. Ускоренное развитие русской культуры, начавшееся во второй половине XVII в. и постепенно набравшее темп ускорения, привело к тому, что заимствованные стили, адаптированные к российским социокультурным условиям, наслаивались друг на друга, образуя смешанные, синкретические формы, а культурная стадийность исторического развития России фактически до конца XIX столетия оказалась спутанной и размытой.

Вот что писал Лихачев о начальной стадии этого процесса: “Так как историческая роль и соответственно стилистические черты барокко были в России иными, чем в других странах, то оно было лишено тех четких форм, которые позволили бы отличить его от классицизма с полной ясностью. Вот почему споры о том, что отнести в XVIII в. к барокко, а что к классицизму, продолжают уже довольно давно и еще не закончены. Четких границ между этими двумя направлениями в России нет и не может быть” [Лихачев, 1985⁶, с. 335]. Сказанное Лихачевым может и должно быть распространено и на последующие направления XVIII–XIX вв. (классицизм, сентиментализм, романтизм), легко переходившими из одной социальной среды в другую, обслуживавшими диаметрально противоположные идеологические системы и превратившимися на русской культурной почве в условные знаковые системы.

Так, явные черты барокко несли не только вирши И. Баркова, но первые образцы массовой, “лубочной” литературы конца XVIII в. (М. Комаров, М. Чулков, Ф. Эмин и др.), и ранние пушкинские поэмы “Тень Баркова”, “Гавриилиада”, и первые, малороссийские повести Гоголя (“Вечера”, “Миргород”). Классицизм очевиден не только в разнообразном творчестве А. Сумарокова или Г. Державина, но и в баснях И. Крылова, в поэзии К. Батюшкова и раннего А. Пушкина. Сентиментализм объединяет И. Богдановича, А. Радищева, Н. Карамзина с Пушкиным (“Станционный смотритель”), Гоголем (“Шинель”), И. Тургеневым (“Записки охотника”) и Ф. Достоевским (“Бедные люди”, “Неточка Незванова”, даже “Униженные и оскорбленные”). Романтизм парадоксально сближает К. Рыльева и В. Жуковского, А. Пушкина и Ф. Булгарина, Ф. Тютчева и В. Одоевского, М. Лермонтова и молодого Л. Толстого... Мотивы В. Гюго и Ф. Шиллера еще долго звучат в романах Ф. Достоевского. Линии культурной преемственности в русской культуре XVII–XIX вв. оказываются длинными, противоречивыми и семантически стертыми.

Впрочем, эту тенденцию замечал уже В. Белинский: “Мы вдруг переживаем все моменты европейской жизни, которые на Западе развились последовательно” [Белинский, 1954, с. 198]. Здесь же русский критик замечает, между прочим, что, например, Жуковский реализует в русской литературе стадию “романтизма средних веков”. Раз-

вивая идеи Белинского об ускоренном развитии национальной литературы, Г. Гачев предупреждал, чтобы исследователи не обманывались сходством стилистических черт с аналогичными, казалось бы, явлениями смежных культур: «Отставшая литература, развивающаяся в окружении более развитых, как правило, как бы “хватается” сразу за новейшие достижения, однако воспринимает в них часто лишь форму или какую-то малую часть из их содержания. Лишь потом под эту форму подводится присущее ей содержание, когда жизнь и литература подойдет к необходимости развить его в себе органически. Поэтому всегда следует задаваться вопросом о конкретном содержании того явления, которое по внешнему сходству названо термином, выработавшимся на опыте других обществ и литератур (романтизм, критический реализм, социалистический реализм и т.д.)» [Гачев, 1989, с. 350].

И вот, в конце XIX в., когда сложились соответствующие социально-исторические условия в России (буржуазные отношения, секуляризация культуры, идейное и политическое свободомыслие, становление творческой личности, первые значительные социокультурные преобразования действительности и т.п.), появилась возможность формирования своего Возрождения, совпавшего по времени с европейской эпохой расцвета символизма и постсимволизма, стиля модерн и т.п.

Своеобразие русского Ренессанса заключалось в том, что он не просто совпал по времени с европейским модерном (в узком значении этого термина), но и противоречиво совместил в себе черты ренессансные и модернистские, гуманистические и декадентские. Среди всех остальных разновидностей западного и восточного ренессансов русский Ренессанс стал *исторически последним*. И все черты ренессансного стиля в русском Возрождении были, с одной стороны, столь же стилизованными, формальными, семиотизированными, как стили заимствованных барокко и классицизма в XVII–XVIII вв., стили сентиментализма и романтизма в XIX в. С другой стороны, эти черты были сильно искажены вторжением в них противоположных им стилей эпохи модерна – вплоть до полной неузнаваемости. Взаимное наложение двух разных порядков, отделенных друг от друга по меньшей мере тремя–четырьмя веками, выраженных перечисляемыми друг другу культурными языками, порождало в культуре нарастающий хаос.

Можно сказать, что русский Ренессанс, вопреки мировой традиции, говорил и мыслил *на языке символизма и модернизма*; но можно эту же ситуацию и перевернуть: представить, что русский модерн пытался реализоваться в атрибутике мирового Возрождения и стремился гармонизировать хаос, гуманизировать насилие, поэтизировать упадок и разложение, оправдать рождение Сверхчеловека как ренессансного “всечеловека”. Современность рубежа веков осмыслялась Серебряным веком как бы одновременно из прошлого (конца Средневековья) и из будущего (модернистского, футуристического или социалистического). Возрождение Античности (не “своей”, древнерусской, а “настоящей”, греко-латинской) шло теперь через призму идей Ф. Ницше и Р. Вагнера (Вяч. Иванов, Андрей Белый, А. Блок, о. П. Флоренский и др.).

Восприятие отечественной и мировой классики как своего “золотого века”, предшествующего “серебряному” (по Гесиоду), осуществлялось в русле символизма и модернизма, не останавливаясь перед самой вызывающей модернизацией (вроде знаменитой трактовки М. Лермонтова Д. Мережковским как “поэта сверхчеловечества” – в духе Ф. Ницше и Вл. Соловьева, а народничества Г. Успенского – через безумное раздвоение личности писателя на свиноподобного Иваныча и св. Глеба). Секуляризация культуры (в духе Ницше и Л. Толстого) сочеталась с сакрализацией повседневности (в духе Достоевского и Соловьева), – например, у Розанова и Флоренского. Средневековый культ “Прекрасной дамы” и образ Храма переплетались со сниженными образами Незнакомки, Балаганчика (Блок). Град св. Петра у Белого предстает как “обманка”, в которой под маской квинтэссенции русской культуры скрывается столица русского терроризма. Опираясь на пеструю полосу мнимых направлений и стилей, предшествовавших в русской культуре Ренессансу, Серебряный век как бы строил воображаемый

мост над бездной, отделяющей русское средневековье от обретенного “вдруг” Россией Нового Возрождения.

Все это в совокупности предопределило и хрупкость конструкции Серебряного века и поразительную краткость русского Ренессанса. Осмысляя свое время, Бердяев писал: “Культурный ренессанс явился у нас в предреволюционную эпоху и сопровождался острым чувством приближающейся гибели старой России. Было возбуждение и напряженность, но не было настоящей радости”. И далее: “Наш культурный ренессанс произошел в предреволюционную эпоху, в атмосфере надвигающейся огромной войны и огромной революции. Ничего устойчивого более не было” [Бердяев, 1990⁶, с. 129, 154]. Русский Ренессанс был осложнен и усугублен Русской революцией и Мировой войной, вызревшими в его недрах и в конечном счете обречшими его на преждевременную гибель и мучительное забвение.

Последняя в мировой истории версия Возрождения несла на себе черты глобального кризиса и завершала собой период Нового времени. После краха русского Ренессанса ход отечественной и мировой истории непоправимо нарушился, а в чем-то и обратился вспять.

Бердяев, много писавший о русском культурном ренессансе, уезжая на “Философском пароходе” из России навсегда, констатировал наступление после него “Нового Средневековья”, чреватого резким откатом назад, гибелью культурных ценностей и оснований цивилизации, апофеозом реакции и мракобесия, гонениями на интеллигенцию и деятелей культуры, крушением гуманизма и эскалацией террора. “Раскол, характерный для русской истории, раскол, нараставший весь XIX век, бездна, развернувшаяся между верхним утонченным культурным слоем и широкими кругами, народными и интеллигентскими, привели к тому, что русский культурный ренессанс провалился в эту раскрывшуюся бездну” [Бердяев, 1990⁶, с. 154]. Вечная память!

Мост над бездной

Конечно, “бездна” – изначально тоже метафора. Но все новые понятия рождаются из недавних метафор, и в данном случае “бездна” имеет концептуальное значение. Раскол в русской культуре, о котором упоминает Бердяев, начавшись еще с полемики Иосифа Волоцкого и Нила Сорского относительно свободы веры и границ секуляризации, захватил русский религиозный Раскол во второй половине XVII в., вообрал в себя глубокие и непримиримые расхождения между сторонниками и противниками Петровских реформ, а затем, уже в XIX в., коснулся противоречий между западниками и славянофилами, прогрессистами-радикалами и консерваторами-либералами, между революцией и контрреволюцией.

Речь идет, таким образом, не просто о разрыве между культурной элитой и “безмолвствующим большинством” (как может показаться на первый взгляд), а об открывшемся *цивилизационном зиянии* – в результате “пропуска” Возрождения как стадии “нормального” культурно-исторического процесса в России. Здесь и разрыв между Западом и Востоком, между свободой и рабством, между Просвещением и деспотизмом самодержавия, между народом и интеллигенцией, и т.п. Нагнетание всех этих противоречий, их концентрация в культуре и привела в конечном итоге к ощущению разверзающейся под ногами бездны, перед лицом которой все творческие усилия по модернизации отсталой страны могли показаться бесполезными и обреченными, а в любом случае – проблематичными.

Замечательный пример феноменологического анализа цивилизационной бездны в русской истории демонстрировал В. Ключевский: “Реформа Петра была борьбой деспотизма с народом, с его косностью. Он надеялся грозой власти вызвать самостоятельность в порабощенном обществе и через рабовладельческое дворянство водворить в России европейскую науку, народное просвещение как необходимое условие общественной самостоятельности, хотел, чтобы раб, оставаясь рабом, действовал сознательно и свободно. Совместное действие деспотизма и свободы, просвещения и рабства – это

политическая квадратура круга, загадка, разрешавшаяся у нас со времени Петра два века и доселе неразрешенная” [Ключевский, 1989, с. 203].

Обозначенный Ключевским “цивилизационный квадрат”: *деспотизм – свобода – просвещение – рабство* (порядок этих слов можно произвольно менять в любой последовательности) – очерчивает *мнимое социокультурное пространство*, в котором каждый из элементов четырех мыслимых оппозиций автоматически блокирует остальные и тормозит любую динамику этих отношений в истории русской культуры и в истории самой России. Ценностно-смысловая *пустота* этого цивилизационного квадрата, собственно, и объясняет неразрешимость обрисованных здесь культурно-исторических коллизий, вызванных как раз *пропуском* “нормального” Возрождения в истории России и попыткой компенсировать его “лобовым” соединением средневековых устоев (деспотизм и рабство) с установками Нового времени (свобода и просвещение). Грубый “шов” на стыке двух несовместимых эпох лишь подчеркивает драматизм исторически сложившейся патовой ситуации. Недаром один из самых страшных образов Серебряного века, рисующих разверзшуюся бездну, – “Черный квадрат” К. Малевича. Другой – “полночная Гофманиана” из первой главы ахматовской “Поэмы без героя”.

Край обозначившейся цивилизационной бездны, над которым зависла Россия, очень чутко почувствовал П. Чаадаев. В своем печально знаменитом первом “Философическом письме” он констатировал: “...раскинувшись между двух великих делений мира, между Востоком и Западом, опираясь одним локтем на Китай, другим – на Германию, мы бы должны были сочетать в себе две великие основы духовной природы – воображение и разум и объединить в своем просвещении исторические судьбы всего земного шара”. Обозначив таким образом глобальные геополитические ориентиры России и будущие ее культурно-исторические устремления, Чаадаев с горечью признавал возникшую на этом огромном пространстве ужасающую культурную пустоту: “Опыт времен для нас не существует. Века и поколения протекли для нас бесплодно. Наблюдая нас, можно бы сказать, что здесь сведен на нет всеобщий закон человечества. Одинокие в мире, мы миру ничего не дали, ничего у мира не взяли, мы не внесли в массу человеческих идей ни одной мысли, мы ни в чем не содействовали движению вперед человеческого разума, а все, что досталось нам от этого движения, мы исказили” [Чаадаев, 1989, с. 24–25].

Подводя итог своим как бы мизантропическим и нигилистическим размышлениям, Чаадаев заключает: “Одним словом, мы жили и сейчас еще живем лишь для того, чтобы преподать какой-то великий урок отдаленным потомкам, которые поймут его; пока, что бы там ни говорили, мы составляем пробел в порядке разумного существования. Я не могу довольно надивиться на эту пустоту, на эту поразительную оторванность нашего социального бытия” [Чаадаев, 1989, с. 26]. Далее философ объясняет, в силу каких исторических процессов образовались этот “пробел”, эта “пустота”. Обращение за нравственно-религиозными заветами к Византии, духовное сопротивление “чужеземному игу”, идейное отторжение от Запада и идеалов всемирного единства, утверждение крепостного рабства, добровольный отказ от целей социального и культурного прогресса, от стремления к “воспитанию человеческого рода” – таковы, по Чаадаеву, основные вехи отчуждения России от путей мировой цивилизации.

Исторически незавершенный и неразрешимый спор западников и славянофилов, первых в мире глобалистов и антиглобалистов, о культурно-исторических путях России, не то призванной следовать в фарватере западноевропейской цивилизации, не то выбирающей особый, ни с чем не сообразный самостоятельный путь, – не только обозначил исключительное своеобразие российской цивилизации среди народов мира, но и показал весь драматизм этой “исключительности”, делающей Россию Западом – для цивилизаций Востока, и Востоком – для западного мира. Подобная цивилизационная “внеаходимость” России, выявленная в ходе острых дискуссий сторонников “западного пути” как наиболее универсального, и сторонников культурной самобытности и автохтонности, хотя и не была тождественной “пробелу” или “пустоте”, все же

высветила “зияние” в мировом историческом развитии, которое представляла собой Россия.

Теоретические завершители этих тенденций – Н. Данилевский, К. Леонтьев и В. Соловьев – двигались в противоположных направлениях, доказывая глобальное значение России в мировой истории. Данилевский отстаивал противоположность России и Европы как разных культурно-исторических типов; Леонтьев призывал Россию к сближению с Востоком как единственному средству приостановить губительное влияние Европы с ее либерализмом и эгалитаризмом; Соловьев пророчил рождение Вселенской церкви и призвание России объединить Запад и Восток во всемирное всеединство. Тем самым Россия испытывалась на разрыв и декларировалась ее “межумочность” в масштабе всемирного цивилизационного процесса. Все более настойчиво ставились задачи культурного строительства, призванного подняться “над бездной” цивилизационной “внеаходимости”.

Конечно, культурное строительство (выражение, в данном случае имевшее буквальный смысл) представляло собой некоторую *ценностно-смысловую компенсацию* цивилизационному зиянию (отсутствию в российской истории стадии Возрождения, призванной, по идее, быть в “нормальных” условиях фундаментом последующих нововременных наслоений). Не будь культурного “наполнения” цивилизационного “провала” на протяжении более чем двух веков, Серебряного века как русского Ренессанса, конечно, не могло возникнуть. В результате отчасти сознательного, но в большинстве случаев спонтанного процесса сформировалась архитектурная структура взаимосвязанных *культурных псевдоморфоз*: псевдобарокко, псевдоклассицизма, псевдопрощения, псевдосентиментализма и даже, наверное, псевдоромантизма.

Как известно, в геологии и минералогии псевдоморфозой, или псевдоморфозом (от греч. *pseudos* – ‘ложь, обман’; *morphosis* – ‘образ, вид’) называется замещение одного минерала (или кристалла) другим при сохранении внешних форм исходного минерала (или кристалла). Понятие *псевдоморфоза* в области гуманитарных наук впервые применил О. Шпенглер во втором томе своего знаменитого “Заката Европы”: “Историческими псевдоморфозами я называю случаи, когда чуждая древняя культура довлеет над краем с такой силой, что культура юная, для которой край этот – ее родной, не в состоянии задыхаться полной грудью и не только что не доходит до складывания чистых, собственных форм, но не достигает даже полного развития своего самосознания” [Шпенглер, 2009, с. 245].

Характерным историческим псевдоморфозом Шпенглер считает “петровскую Русь”. “С основанием Петербурга (1703) следует псевдоморфоз, втиснувший первобытную русскую душу вначале в чуждые формы высокого барокко, затем Просвещения, а затем XIX столетия”, – заявлял немецкий мыслитель, испытавший влияние Данилевского, его “России и Европы” [Шпенглер, 2009, с. 249, 250]. Развивая идеи Шпенглера, современный исследователь С. Королев еще более расширяет границы приложения этого понятия к истории российской цивилизации. “История России, – заключает он, – таким образом, псевдоморфна в принципе и практически на всем своем протяжении. Русь/Россия – это пространство псевдоморфозы, и далеко не с эпохи Петра I, а с куда более ранних времен. Сами истоки русской культуры и государственности были, если можно так выразиться, псевдоморфны” [Королев, 2009, с. 77]. Думаю, все же это неоправданно широкая концептуализация псевдоморфизма русской культуры, лишающая ее какого-либо своеобразия и значения.

Все псевдоморфозы, укорененные на почве русской культуры конца XVII–начала XIX в., взаимодействуя между собой и надстраиваясь друг над другом, подготовили *культурный универсализм* русской классики, нашедший свое выражение в русской литературе, музыке, живописи, философии и общественной мысли, представлявших в совокупности единое синестетическое целое. Универсализм русской культурной классики (от Пушкина до Толстого и Достоевского, или от Глинки до Чайковского и Римского-Корсакова, или от Чаадаева до Соловьева), по своей всеобщности и разносторонности сопоставимый с феноменами западноевропейского Возрождения (Данте,

Петрарка, Леонардо, Микеланджело, Рафаэль, Рабле, Монтень, Сервантес, Шекспир и др.) и барокко (Бах, Гендель), стал культурным основанием Серебряного века.

Последний тоже претендовал на культурный универсализм, но апеллировал прежде всего к *символическому языку культуры*, соединяющему различные сферы и смыслы “поверх барьеров” – социальных и национальных, исторических и религиозных, политических и философских, эстетических и этических. Однако следует признать, что Серебряный век как русский Ренессанс в формах модерна-модернизма, был такой же псевдоморфозой, как и русский культурный универсализм XIX в. и все предшествующие культурные псевдоморфозы российской цивилизации. Более того, будучи последней в этом ряду псевдоморфозой, Серебряный век оказался особенно изысканной и эфемерной культурной конструкцией, замещающей собой глубинные цивилизационные “скрепы”.

Многоступенчатая архитектура вытекающих друг из друга псевдоморфоз завершилась русским Ренессансом в парадоксальных формах символизма и модернизма. Внутренняя противоречивость и смысловая разорванность русской культуры Серебряного века достигли крайних пределов. Революционный взрыв в России начала XX в. стал неизбежным, а вместе с ним и конец Серебряного века. Хрупкий культурный мост, вознесшийся над исторической бездной, рухнул в небытие.

Архитектоника Серебряного века

Принцип архитектоники культуры [Кондаков, 2012] очень важен в любом культурно-историческом исследовании, причем как в отношении целой истории национальной культуры, так и отдельных ее этапов. Принцип этот заключается в том, что в каждый исторический момент культуры текущая современность предстает как многослойное целое, в котором различаются, как минимум, три составляющие: *снятое* содержание, представляющее собой современную рефлексию прошлой культуры; *актуальное* содержание – саморефлексия современной культуры, и *потенциальное* содержание, превосходящее в рефлексивной форме культуру будущего. Однако каждая культурно-историческая эпоха обладает своеобразным видением культурного прошлого и будущего, а в свете таких и подобных трансформаций культурной памяти – и собственной современности. Таким образом, в свете архитектоники культуры прошлое культуры модернизируется, будущее – осовременивается, а сама культура современности воспринимается как переходная фаза между культурами прошлого и будущего.

Предшествующая Серебряному веку эпоха истории отечественной культуры – русская классика XIX в., будучи представлена через призму архитектоники культуры, опирается, как на свой фундамент, на наследие русского Просвещения, воплощенное в творчестве, например, М. Ломоносова и Г. Державина, А. Радищева и Н. Карамзина, Ф. Рокотова и Д. Левицкого, Д. Бортиянского и А. Верстовского и других (как их воспринимали, например, современники Пушкина), – то есть как противоречивую смесь заимствованных стилей классицизма и сентиментализма, сквозь которую пробивались робкие ростки романтизма (также искусственно привитого русской культуре). На этой зыбкой почве укоренились классические для русской культуры философии западничества и славянофильства, в дальнейшем сформировавшие свои консервативные и радикальные проекты, склонявшиеся то в просветительскую, то в романтическую стороны.

Наследие Просвещения, преломленное в духе русского романтизма, казалось в первой половине XIX в. важным, судьбоносным для русской классической культуры (в ее философских, литературных, музыкальных и визуальных проявлениях), но переживалось как исторически *снятое*, как пройденный этап. К середине XIX в. отчетливо определилось *актуальное* содержание русской классики – реализм, социальная критика и типизация действительности, поиск обобщающих идей и образов, воплощающих реальность России и место русской культуры в мировом сообществе. Во

второй половине века все более ясным становится *потенциальное* содержание классической эпохи – стремление к преобразованиям действительности, ее модернизации, переосмыслению в свете новых идей и тенденций – символического и декадентско-модернистского характера, свободное, антидогматическое богоискательство, а также рискованное “заглядывание” за черту гипотетической русской революции. Особенно показательны здесь такие фигуры русских классиков, как Л. Толстой и Ф. Достоевский, Ф. Тютчев и А. Фет; К. Леонтьев, Н. Данилевский, В. Соловьев; М. Мусоргский и Н. Римский-Корсаков; И. Крамской, И. Репин и Н. Ге, приблизившие своим творчеством последующую эпоху русской культуры рубежа веков.

Серебряный век тоже вполне можно представить в соответствии с такой же архитектурной схемой. *Снятым содержанием* эпохи в этом случае является наследие русской классики – “Золотого века” новой русской культуры: реалистические образы, социальные и философские идеи, простая и ясная символика (*Медный всадник, Мертвые души, Отцы и дети, Война и мир, Преступление и наказание, Обрыв* и т.п.).

Актуальным содержанием становится символизм и ранние постсимволистские культурные явления (акмеизм и имажинизм), перетолковывающие российскую реальность в символистском духе, на универсальном языке символов (*Чайка и Вишневый сад, Степь и Скрипка Ротшильда* – у А. Чехова, *Грядущие гунны и Фонарики* – у В. Брюсова; *Балаганчик и Возмездие, Соловьиный сад и Двенадцать* – у А. Блока; *Христос и Антихрист* и *Не святая Русь* – у Д. Мережковского; *Челкаш и Данко, Сокол и Буревестник, Мещане и Дачники* – у М. Горького и т.п.).

Соответственно, *потенциальное содержание* Серебряного века представлено предреволюционными и постсимволистскими веяниями. Здесь – нищенские и марксистские идеи, богостроительство М. Горького и А. Луначарского, первые версии русского авангарда (акмеизм Н. Гумилева и О. Мандельштама, футуризм В. Хлебникова и В. Маяковского, абстракции В. Кандинского, лучизм М. Ларионова и неопримитивизм Н. Гончаровой, супрематизм К. Малевича, экспрессионизм П. Филонова и М. Шагала, модернизм В. Ребикова и Н. Черепнина, И. Стравинского и С. Прокофьева, экспериментальный театр Вс. Мейерхольда и т.д.). Символика становится многослойной, отдаленно-ассоциативной, предельно усложненной (ср. *Облако в штанах* и *Флейта-позвоночник* у В. Маяковского, *Камень* у О. Мандельштама, *Лицо крестьянской девушки* у К. Малевича, *Пробегающий пейзаж* у И. Клюна, *Весна священная* и *Соловей* у И. Стравинского, *Сарказмы* и *Мимолетности* у С. Прокофьева).

В этой схеме архитектоники Серебряного века есть свой резон, хотя она и страдает, пожалуй, излишней жесткостью и лапидарностью. Это – своего рода упрощенный “скелет” архитектоники Серебряного века (что не отменяет его правдоподобия и эвристической ценности). Но это, так сказать, лишь половина правды.

Все осложняет *ренессансная составляющая* Серебряного века. Как говорилось в первой части этой статьи, Серебряный век противоречиво и парадоксально сочетал в себе черты Ренессанса и модерна, исторически отдаленных друг от друга эпох, и сопряжение этих несовместимых черт, смыкающих между собой едва ли не XVII и XX в., выглядит как резкий диссонанс. С одной стороны, русский Ренессанс, как и любой иной ренессанс, тяготеет к гармонии, универсализму, общечеловеческим истинам, гуманизму, достигаемым средствами символизма. С другой стороны, русский модерн, как и любой модерн, несет в себе черты кризиса и распада, противоречивость и дисгармонию, индивидуализм и этическую “внеаходимость” (пребывание “по ту сторону добра и зла”, по заветам Ницше), знаменует “крушение гуманизма” (Блок), кризис универсализма и потому воплощает эсхатологические настроения (у Леонтьева, Соловьева, Мережковского, Розанова, Бердяева, Булгакова, Андрея Белого, Блока, раннего Маяковского, Малевича и др.).

Стоит остановиться на концепте *универсализма*. Теоретик, более всего занимавшийся проблематикой универсализма, И. Волков, полагал, что универсальные художественные системы (а если брать шире – универсальные культурные системы) характерны для “ранних исторических эпох”, “вплоть до XVIII века включительно”.

Универсализм объединяет такие принципы “художественного освоения жизни, при которых реальная жизненная характеристика творчески воспроизводится как изначально заданная кем-то или чем-то (например, богом или естественной природой) и как возможная везде и всегда, то есть во все времена, в любом месте и любой общественной среде” [Волков, 1989, с. 71].

“Это обусловлено, – объяснял Волков, – прежде всего особым характером общественных связей человека в те эпохи. Человек был в те времена наглухо закреплен за той или иной замкнутой в себе локальной общностью людей – семьей, родом, племенем, рабовладельческим хозяйством, помещичьей усадьбой, крестьянской общиной, цехом... Поэтому создавалось представление, что отдельный индивид и целые поколения индивидов не обладают своей особой сущностью, а лишь повторяют своей индивидуальной жизнью изначально заданную сущность человеческой жизни в целом. Кроме того, исторический процесс в те эпохи развивался крайне медленно, незаметно для поколений, что также формировало представление о неизменности, предустановленности человеческого существования” [Волков, 1989, с. 71].

К “универсальным” художественным системам Волков относит “античный мифологический универсализм”, “средневековый христианский универсализм” и далее – гуманистическое искусство эпохи Возрождения, классицизм XVII в. и искусство Просвещения [Волков, 1989]. За рамками универсализма, по Волкову, оказываются романтизм и так называемые “конкретно-исторические художественные системы XIX–XX вв.” – критический реализм и социалистический реализм. То, что автором не рассматриваются в принципе другие художественные системы конца XIX и XX в. – символизм и последующие разновидности модернизма и авангарда, включая постмодернизм, – значительно упрощает его задачу. Ради стройности концепции Волкову даже пришлось приписывать к “критическому реализму” не только позднее творчество А. Франса и Э. Хемингуэя, но и Т. Манна, а среди русских художников – А. Чехова и В. Васнецова, М. Булгакова.

Здесь не стоит входить в дискуссию со всей концепцией Волкова, не только несящей на себе печать официального марксизма-ленинизма и в целом советской нормативной эстетики. Обратим внимание лишь на один момент данного теоретического построения. В случае русской культуры (художественной в том числе) ее классический этап отнюдь не исчерпывался “конкретным историзмом” и “критическим реализмом”. Для большинства феноменов русской классики эти черты были лишь некоторой частью их содержания, отнюдь не исчерпывавшей целого. Это был поверхностный слой русской классической культуры, не затрагивавший ее глубинного содержания.

Важнейшей составляющей русской классики (в литературе – от Пушкина до Горького, в изобразительном искусстве – от Иванова до Серова, в музыке – от Глинки до Глазунова и Рахманинова) был *универсализм*, выразившийся в настойчивом стремлении придать конкретно-историческим образам и идеям всеобъемлющий, всеобщий, всемирный смысл, наполнить описание философиям размышлением и концептуальным обобщением. Вот почему некоторым интерпретаторам русской классики приходят ассоциации с ренессансным универсализмом. Однако это был более размытый универсализм, более близкий к просвещенческому.

Подобным универсализмом полны даже вершинные явления русской классики, кажущиеся воплощением критического реализма, – Гончаров и Салтыков-Щедрин, Некрасов и Островский, Толстой и Достоевский, Крамской и Репин, Мусоргский и Чайковский, Леонтьев и Соловьев. Однако обобщенные картины национальной жизни, национальных характеров и обстоятельств, воссозданные в их произведениях, тяготеют к характеристикам вечного и общечеловеческого. Пафос гуманизма и просветительства присутствует в русских классических произведениях едва ли не до конца XIX в., точно так же, как дух ренессанса, барокко, классицизма и сентиментализма поначалу не развеивается в творчестве Пушкина, Гоголя, Тютчева, Тургенева, раннего Достоевского и т.п. Но в итоге побеждает универсализм общего порядка, “снимающий” в себе различия эпохальных направлений.

И если уж прибегать к “вульгарно-социологическим” аргументам, то придется признать, что закреплённость индивида той или иной “локальной общностью людей” – “семьей, родом, племенем, рабовладельческим хозяйством, помещичьей усадьбой, крестьянской общиной” и т.п. отношениями, называемыми Волковым применительно к ранним эпохам западноевропейской культуры, чрезвычайно характерны для творчества Толстого и Некрасова, Гончарова и Тургенева, Лескова и Островского и других русских классиков, отразивших соответствующее состояние общественных отношений в России... Более того, можно сказать, что сама культурная синкретичность русской классики (апеллировавшей к философии и религии, публицистике и другим смежным явлениям культуры), которая, собственно, и составила ее мировое значение, была следствием ее универсализма, необычайно развившегося в течение XIX в. и обретшего символические формы. Это своеобразная компенсация “пропуска” исторического Возрождения в русской культуре и восполнение псевдоморфоз русского Просвещения XVIII в. культурными формами общеевропейского и всемирного характера (символизм и постсимволизм).

Наложение и взаимопроникновение черт ренессансных и модернистских в культуре Серебряного века придало ей особенно драматический и межумочный характер, напоминая собой делезовскую “складку” [Делез, 1998] с той разницей, что “складка” у Ж. Делеза иллюстрирует феномен западноевропейского барокко, буквально следовавшего за Возрождением, а в нашем случае “складка” – результат векового “сложения” русского средневековья с русским модерном. Можно сказать, что русский Ренессанс – одновременно с утверждением и возвышением общечеловеческих ценностей и гуманистических идеалов Возрождения как универсальных и вечных – наглядно демонстрировал их хрупкость, недолговечность, иллюзорность и осуществлял перманентную, нередко жестокую и беспощадную, *деконструкцию*, как бы в духе Ж. Деррида [Деррида, 2000], их девальвацию и извращение на практике, весьма далекой от классического гуманизма.

Здесь в качестве примеров разрушения универсализма можно вспомнить рассказы и пьесы Л. Андреева, поэзию Ф. Сологуба и его романы “Мелкий бес”, “Творимая легенда”, трилогию “Христос и Антихрист” Д. Мережковского и его же эссе “Грядущий Хам” (да и в целом всю его культурфилософскую эссеистику этого времени), творчество З. Гиппиус и А. Добролюбова, “Конь бледный” и “То, чего не было” В. Ропшина (Б. Савинкова), прозу В. Брюсова, почти все творчество М. Горького, ранние поэмы и стихотворения В. Маяковского и др. Из музыкальных примеров – “Кошей” и “Золотой петушок” Н. Римского-Корсакова, “Поэма экстаза” и “Прометей” А. Скрябина, его поздние фортепьянные вещи, сказочные картины А. Лядова, “Жар-птица”, “Петрушка” и “Весна священная” И. Стравинского, “Скифская сюита” и Второй фортепьянный концерт С. Прокофьева, его же кантата “Семеро их” на слова К. Бальмонта.

Более того, в большинстве случаев универсализм Серебряного века нередко почти одновременно дезавуировался – в том же самом тексте, тем же автором. Достаточно сослаться на такие поэтические шедевры, как блоковское “Ночь. Улица. Фонарь. Аптека” или мандельштамовское “Бессонница. Гомер. Тугие паруса”, где символический универсализм картины мира исподволь чреват разрушением его же средствами установленного порядка. Аналогично “устроены” и большие тексты Серебряного века – романы Сологуба “Мелкий бес” и “Творимая легенда”, Андрея Белого “Серебряный голубь” и особенно “Петербург”. Модернизм предстает своего рода “изнанкой” универсализма.

Показательно, что два великих русских мыслителя – Бахтин и Лосев – будучи последними философами Серебряного века и его духовными наследниками, представили в своем позднем творчестве две взаимоисключающие концепции Ренессанса, выразившие не только их противоположное отношение к Возрождению как таковому, но и различные интерпретации русского Ренессанса, иносказательно переданные через культурологический анализ. В книге о Рабле [Бахтин, 1990] Ренессанс представлен как демократическая эпоха, пришедшая на смену авторитарному средневековью, в

которой смех побеждает страх [Кондаков, 2009]. В книге “Эстетика Возрождения” [Лосев, 1978] Ренессанс трактуется как мрачная победа демонических и грубоматериалистических сил над высокими идеалами средневекового неоплатонизма.

В свете такого противоречивого понимания Серебряного века и его архитектоника выстраивается по-иному. Прежде всего первой ступенью архитектоники Серебряного века (“снятое” содержание) оказывается не столько русская классика XIX в. (частично отвергнутая, частично принятая, но более всего переосмысленная и переоцененная в символистском и модернистском ключе), сколько вся мировая классика, представленная шедеврами, – от Античности и Возрождения до титанов XIX в. (так сказать – мировое классическое наследие в свернутом виде). Д. Мережковский придумал для всей этой ступени емкое и броское название – “Вечные спутники” (1897). Вся их совокупность возведена в ранг *нового универсализма*, имеющего смысл в качестве вечных, непреходящих ценностей человечества, отобранных через весьма жесткий “фильтр” модернистского мирозерцания.

Заложенная в замысле этой книги ницшевская идея “вечного возвращения” делает представленную Мережковским портретную галерею, на первый взгляд, довольно произвольных имен внутренне организованным символическим рядом: *Акрополь*, “*Дафнис и Хлоя*”, *Марк Аврелий*, *Плиний Младший*, *Кальдерон*, *Сервантес*, *Монтезь*, *Флобер*, *Ибсен*, *Достоевский*, *Гончаров*, *Майков*, *Пушкин* [Мережковский, 2012]. Понятно, что “снятое” содержание своего личного творчества Брюсов и Бальмонт, Андрей Белый и Вяч. Иванов, Блок и Гумилев представили бы иначе, нежели Мережковский, но сам принцип “соединения несоединимого” в причудливой конфигурации и “универсализации единичного” через возведение его в символ был общим: Гомер и Вийон, По и Ницше, Тютчев и Горький, переведенные на символический язык Серебряного века, были в равной мере *современниками вечности* и “своим братом-символистом”. Эти-то “современники вечности”, или “вечные спутники”, были идейно препарированным культурным наследием Серебряного века, внутренне объединенным в организованное целое *духовным универсализмом*.

Актуальным содержанием Серебряного века было переживание наконец-то обретенного русского Возрождения (в переносном и прямом смысле) в идеях и образах рубежа веков. Говоря словами одного из “детей” русского Ренессанса, П. Бицилли, в эпоху Ренессанса «резко меняется отношение человека к миру. Из объекта он превращается в субъект, из “поприща” – в актера, из “олицетворения” – в лицо». И еще: “В мире Ренессанса каждая форма, каждая идея, каждый тип осуществляются в каждой новой конкретной величине по-новому, и притом так, что эта реализация индивидуума есть акт его собственной “*virtù*”¹, его выбора” [Бицилли, 1996, с. 165, 164]. И эта творческая активность человека Ренессанса позволяла мыслителю или художнику Серебряного века реализовывать ренессансные образы и идеи предельно своеобразно, исключительно новаторски, непредсказуемо индивидуально, в духе эпохи модерна, что проявлялось и в символистской реинтерпретации мирового Возрождения и русской классики, и в декадентской переоценке гуманизма как его “краха” (такова, например, интерпретация музыки А. Скрябина Вяч. Ивановым [Иванов, 1994, с. 102–110, 384–387]). Но и сама по себе музыка Скрябина представляла собой весьма рискованную деконструкцию образов Ф. Шопена и Р. Вагнера на русской почве).

Наконец, *потенциальное содержание* культуры Серебряного века было устремлено к “запредельному”, трансцендентному, сверхреальному. У одних это выражалось в тяготении к теософии и антропософии (Скрябин и Андрей Белый) [Лобанова, 2012; Белый, 1999; 1994], у других – к религиозному сектантству (Добролюбов, Гиппиус, Мережковский) [Эткинд, 2013], у третьих – к поискам “нового религиозного сознания” (Бердяев, Розанов, Флоренский и др.), у четвертых – к революционно-творческой

¹ *Virtù* (фр., ит.) – ‘достоинство’, ‘доблесть’ – концепт, введенный Н. Макиавелли для характеристики лидерских качеств государственного человека, поднимающегося над “средним” уровнем своих современников. По Бицилли, – один из ведущих концептов Ренессанса, задающий тон всей ренессансной культуре.

активности (Савинков, Богданов, Горький, Ленин)... Плюрализация образов будущего, контрастирующих друг другу и спроецированных на современную культуру, приводела творцов рубежа веков к порождению первых опытов постмодернизма (“Когда начальство ушло”, “Уединенное” и “Опавшие листья” Розанова, “Петербург” Белого, отдельные философские экскурсы Флоренского, по-декадентски стилизовавшего средневековье на грани эстетизированной игры в него – “Столп, или утверждение Истины”). Позднее вся культурная атмосфера Серебряного века была представлена Горьким в “Жизни Клима Самгина” как постмодернистская, зыбкая и призрачная, полная игры и притворства.

Таким образом, Серебряный век отличается двойственной архитектурой, что делает его культуру не похожей на другие этапы истории русской культуры и придает ей колеблющийся, мерцающий характер. На ступени “снятого” содержания осуществляется выбор между русской классикой, соревнованием и спором с которой занят Серебряный век, и собранием шедевров мирового культурного наследия, на уровень которых он равняется. На ступени актуального содержания Серебряный век осмысляет себя в категориях культурного универсализма, который трактуется либо в ренессансном ключе гуманизма и “всечеловечности”, либо в духе символистской и постсимволистской абстракции. На ступени потенциального содержания культура Серебряного века тяготеет либо к революционному обновлению, либо к эзотерике и мистицизму; в первом случае она предвосхищает различные версии авангардизма (крайние модернистские формы), во втором – подготавливает постмодернизм – соперничество разных версий модернизма.

Подобная двойственная структура архитектуры лучше всего подтверждает, что русская культура рубежа веков находилась на распутье – “перед страшным выбором” [Кондаков, 1997, с. 391]. Выбор заключался между пучиной *войны*, вскоре перешедшей, по ленинскому прогнозу, из Мировой империалистической в Гражданскую, и *миграцией* – жизнью русской культуры вне русской культуры, в “чужом” ценностно-смысловом пространстве, так сказать, в “безвоздушном пространстве” духа.

Расщепление “культурного ядра”

Всегда отмечавший поляризованность русской культуры Бердяев не делал исключения и для Серебряного века. “Все тот же дуализм, та же расколотость продолжают быть характерными для России”, – писал философ в “Русской идее” [Бердяев, 1990^a, с. 239]. В “Самопознании” Бердяев констатировал: “Именно в начале XX века появились у нас люди двоящихся мыслей”, приводя в пример Мережковского, Флоренского, Розанова. В их текстах и мыслях наблюдается “двойственность и двусмысленность, неспособность к выбору, безволие, сопровождаемое словесными призывами к действию” [Бердяев, 1990^b, с. 135].

В качестве причин подобной раздвоенности культуры русского Ренессанса Бердяев называл разрыв между элементами – эстетическим и этическим; противоречия между духовной культурой и социальным утилитаризмом; недооценку людьми Ренессанса “социальной правды, которая была в левой интеллигенции и которая оставалась в силе”. Наконец, Бердяев указывал на двойственность самих ренессансных начал в России: “...ренессанс стоял не только под знаком Духа, но и Диониса. И в нем смешался ренессанс христианский с ренессансом языческим” [Бердяев, 1990^a, с. 238]. Впрочем, последний упрек русскому Ренессансу, я думаю, совершенно не справедлив: любой ренессанс, в том числе и классический – итальянский, в этом отношении закономерно проблематичен.

Гораздо важнее в бердяевском анализе двойственности Серебряного века выявление неразрешимых социокультурных конфликтов эпохи. «Культурный ренессанс не имел сколько-нибудь широкого социального излучения... Многие сторонники и выразители культурного ренессанса оставались левыми, сочувствовали революции, но было охлаждение к социальным вопросам, была поглощенность новыми проблемами

философского, эстетического, религиозного, мистического характера, которые оставались чуждыми людям, активно участвовавшим в социальном движении... Попытка “Вопросов жизни” еще в самом начале установить сближение культурно-ренессанских и социальных течений оказалась бессильной» [Бердяев, 1990⁶, с. 139]. Все это, конечно, было следствием несовместимости социокультурных установок ренессанса и модерна в рамках одной исторической эпохи – явления не только редкого в мировой истории культуры, но и прямо исключительного.

Собственно, это явление констатировал и Ленин, когда сформулировал положение о “двух культурах” в одной [Ленин, 1967, с. 99–100, 105–106]. Однако лидер большевиков со свойственной ему жесткой политизацией всех феноменов культуры, во-первых, придал этому совмещению двух культур исключительно социально-классовый характер, полагая, что речь идет просто о столкновении господствующей культуры эксплуататорских классов и подчиненной культуры трудящихся масс, а во-вторых, представил это “раздвоение” как общий политэкономический закон мирового порядка, относящийся ко всем национальным культурам – без какого бы то ни было исключения. Таким образом, российская специфика была неправомерно экстраполирована на все развитые европейские культуры (что в дальнейшем не подтвердилось на практике), а проблемы, имманентные истории русской культуры, предстали как социально-политические принципы любого классового общества, и прежде всего – общества буржуазного, интересы правящей верхушки которого противоположны “пролетарской культуре”.

На самом деле с “двумя культурами” в русской культуре рубежа XIX–XX вв. все обстояло гораздо сложнее. В упомянутом “раздвоении единого” сказалось, во-первых, смысловое расхождение актуального и потенциального содержания эпохи – утонченного, элитарного символизма, наполненного философскими, религиозными, социально-политическими и художественно-эстетическими смыслами, и революционных устремлений социальных низов преобразовательно-разрушительного характера, нашедших свое идеологическое выражение в программных заявлениях большевиков. Во-вторых, в этом раздвоении проявилось противоречие между универсализмом ренессансного типа и модернистско-декадентской деконструкцией хрупких универсальных идеалов, оборачивавшейся деструктивными и дегуманизирующими тенденциями. В-третьих, взаимное соответствие социальных явлений и культурных значений, характерное для сбалансированных культурно-исторических эпох (в частности – русской классики), сменилось резким противостоянием социальных и культурных смыслов одних и тех же социокультурных явлений, различно востребованных и понимаемых в разных слоях и стратах российского общества, и в конечном счете, в-четвертых, – жестким противоречием цивилизации и культуры в России начала XX в.

Наслоение этих противоречий неизбежно вело к социокультурному взрыву. Им стала Русская революция 1917 г., перешедшая в Гражданскую войну, в результате которой русская культура окончательно раскололась на две – советскую и эмигрантскую, – даже пространственно-географически несовместимые между собой. Противоборство этих двух русских культур, в различных версиях продолжающееся уже почти сто лет, следствие той катастрофы, к которой неудержимо устремился Серебряный век.

А причина этой катастрофы – именно это “раздвоение единого” (феномен раскола, “опустившегося” в своей конкретике до “атомарного” уровня – значений отдельных слов, получивших концептуальный смысл микроэлементов культуры). Очень тонкий и глубокий анализ семантических коллизий русской культуры накануне и в разгар революции дал Бердяев в статье “Революция и культура”, впервые опубликованной в журнале “Полярная звезда” (1905, № 2). Поводом для нее послужили одиозные большевистские манифесты, с которыми выступила горьковская газета “Новая жизнь”, – “Заметки о мешанстве” самого Горького и “Партийная организация и партийная литература” Ленина.

Стремясь объяснить противоречия русской революции, соединяющей в себе “великую правду и подвиг с неправдой и неблагодарством”, философ констатировал, что в историческом прошлом России “отдельные творцы” и “благородные ценности” – это

“огоньки, затухавшие в океане варварства и дикости”, “бушующего океана, темного и нетворящего”. Реакция и революция в России, по Бердяеву, смыкаются; их культурные характеристики зеркально отображают друг друга. “Нигилистическое в русской революции есть дитя нигилизма нашего исторического прошлого, нигилизма русского самодержавия, некультурность радикализма – отражение некультурности консерватизма, вандализма старой официальной России. В революционном якобинстве всегда ведь узнается дух политического самодержавия и деспотизма. Революция слишком часто заражается тем духом, против которого борется: один деспотизм порождает другой деспотизм, одна полиция – другую, вандализм реакции порождает вандализм революции” [Бердяев, 1993, с. 254–255]. Таким образом, Бердяев утверждает, что в обоих политических лагерях – революционном и реакционном – есть свои деспотизм, нигилизм, вандализм, полиция, своя “некультурность”...

Другая сторона той же проблемы, замеченная Бердяевым, – какое-то роковое “замутнение” позитивных ценностей культуры ее негативными коннотатами. Иллюстрацией подобных тенденций служит для Бердяева Горький с его революционной публицистикой: в ней “праведное восстание против социальной несправедливости” дополняется “неправедной злобой против культуры, против всего благородного и вечно ценного”; “социальный бунт” оборачивается “хулиганством” и “хамскими чувствами” [Бердяев, 1993, с. 255]. Апофеоз горьковской революционной демагогии, согласно Бердяеву, – критика “мещанства”, к которому у Горького относятся почти вся русская литература и философия, включая Толстого и Достоевского [Горький, 1981, с. 48–54].

«Мещане, – с удивлением констатирует Бердяев, – русская интеллигенция. Мещанство – религия, философия, эстетика, да, в сущности, и наука, мещанство – гуманизм, мещанство – заповедь “люби ближнего своего, как самого себя”, мещанство – все индивидуальное и свободное, все культурное и утонченное. Что же не мещанство, что ему противопоставляется? Культ силы, поклонение рабочему классу как факту, как победоносной стихии, злоба против индивидуального творчества, отрицание культурных ценностей, взгляд на человеческую личность как на средство и орудие». Осанна “Человеку”, провозглашенная Горьким устами Сагина из пьесы “На дне” и в поэме “Человек” (1903), проникнута ложным пафосом: «“Человек”, во имя которого вытравлено все ценное, все вечно сущее, отвергнута мировая культура за аристократизм ее происхождения, есть пустота и небытие. Человек – полнота бытия – есть сосуд божественных ценностей» [Бердяев, 1993, с. 256–257, 258].

И Бердяев призывает деятелей культуры собрать “огромное мужество и огромную энергию”, чтобы «бороться против культурного и политического хулиганства, против надвигающегося мещанства, сказавшегося уже в Западной Европе умалением ценностей, против этого неуважения к человеку во имя “человека”, поругания свободы во имя “свободы”». Сюда же Бердяев относит и “проект полицейской организации литературы, предложенный самоновейшим инквизитором г. Лениным” в статье “Партийная организация и партийная литература” [Бердяев, 1993, с. 258].

Одни и те же ключевые понятия (смысловые концепты), используемые полемизирующими сторонами (представителями либеральной интеллигенции вроде Бердяева, Розанова или Мережковского, с одной стороны, и революционеров-экстремистов, вроде Ленина и Горького – с другой), на поверку оказываются несущими противоположный смысл. Так, “мещанство”, с точки зрения либералов, – это радикалы, пренебрегающие “вечными ценностями” философии, религии, этики и эстетики ради политической борьбы; с точки же зрения революционной – это обыватели, страшась насилия, кровопролития, а потому чуждающиеся революции и политической активности. “Свобода” для представителей либерализма – это прежде всего свобода духа, творчества, совести; для революционеров – это политическая свобода, свержение царизма, уничтожение эксплуатации, установление диктатуры пролетариата. “Человек” с точки зрения философского либерализма – это “человек культуры”, средоточие культурных ценностей прошлого, настоящего и будущего, а потому наследник вечности, представитель человечества; для основателей же будущей советской культуры – это

чисто социальная функция индивида: представитель народных масс, человек труда, пролетарий, политическая единица революционно-преобразовательных процессов.

Столь же различно в это время трактуются понятия “интеллигенция”, “революция”, “народ”, “творчество”, “труд”, “деспотизм”, “нигилизм”, “борьба”, “критика”, “партийность”, “идейность”, “духовность”, “религия”, “социализм”, “культура” и т.п. Фактически люди, принадлежавшие к разным слоям общества, к разным партиям и идейным течениям, говорили на разных языках культуры, хотя и пользовались при этом одним и тем же национальным языком. Значения слов резко разошлись, вплоть до полной противоположности, а ключевые концепты культуры раздвоились по своему смыслу, представляя собой двусмысленные комплексы, содержащие противоречащие друг другу представления. И поскольку это касалось не периферийных культурно-семантических процессов, а магистральных, системообразующих социокультурных понятий и тенденций, мы можем констатировать: в Серебряном веке происходило своего рода “*расщепление ядра*” русской культуры, равносильное ее исторической катастрофе [Кондаков, 1997, с. 387].

Нечто подобное в истории культуры России уже происходило трижды – в результате монгольского нашествия и последующего “ордынского ига” (XIII–XV вв.), в период русского религиозного Раскола и Петровских реформ (на рубеже XVII–XVIII вв.) и в результате крушения коммунизма и распада СССР (на рубеже XX–XXI вв.). Каждый раз русская культура переживала трагические испытания, связанные с ее расколом и воспринимавшиеся как национально-историческая травма; с большими потерями она выходила из кризиса, кардинально меняя при этом свою культурную, религиозную и цивилизационную идентичность. Однако во всех перечисленных случаях нечто похожее на “расщепление культурного ядра” происходило в результате драматического *столкновения цивилизаций*: древнерусской (российской, советской) – соответственно, с монгольской, затем – западноевропейской; наконец – североамериканской. И только в Серебряном веке это случилось в силу имманентных культурных процессов, приведших к невиданной концентрации внутренних противоречий культуры, социокультурному взрыву и последующему цивилизационному слому.

Среди цепочки из четырех переломных ситуаций, образующих дискретную историю русской культуры, несомненно, генетически и типологически взаимосвязанных, кульминационный характер носила третья, вызванная русской революцией и подготовившим ее Серебряным веком. Политическая диктатура, приведшая к тоталитаризму; раскол страны на Советский Союз и русское зарубежье; политизация культуры, обернувшаяся невиданной прежде транснациональной советской культурой; политика “железного занавеса”, превратившая Советскую Россию в “закрытое” общество, изолированное от остального человечества, – вот лишь некоторые из судьбоносных последствий революционного “взрыва” 1917 г., вылившихся в концепцию “особого пути” России и русской культуры в мировой истории, в мессианское представление о цивилизационной “внезаходности” СССР – как первой страны социализма, возглавляющей мировой прогресс и выступающей как пример и образец для других народов. Таким образом, все цивилизационные проблемы России в XX в. – вольно или невольно – стали глобальными проблемами.

Глобалитет Серебряного века

В самом деле, в Серебряном веке Россия ощутила себя едва ли не средоточием всемирной истории и пережила, по-видимому, высший взлет своего глобалитета за всю свою более чем тысячелетнюю жизнь. Глобалитет (см. [Кондаков, 2011^a; 2011^b]) – это такая сторона национально-культурной идентичности, которая характеризует место данной локальной культуры в мировой культуре, а потому величина переменная, зависящая от конкретных исторических обстоятельств, в которых эта культура оказывается.

Российская цивилизация переживала подъем глобалитета четырежды: впервые – после Крещения Руси, когда Киевская Русь встала в один ряд с другими христианскими государствами Европы; второй раз – после падения Византии, когда Московская Русь ощутила себя Третьим Римом и последним православным царством. Третий подъем глобалитета русской культуры был связан с осознанием феномена “всемирной отзывчивости”, открытого Достоевским в творчестве Пушкина, а вместе с тем и в характере русского народа и проявившегося в русской классической культуре, ценностно-смысловой кульминацией которой стал Серебряный век. Четвертый подъем глобалитета, пришедший уже на советское время, был связан с итогами Великой Отечественной и Второй мировой войн, обусловившими, в конечном счете, положение Советского Союза как мировой державы и, далее, сверхдержавы.

Первый и второй глобалитеты русской культуры характеризовали не столько реальное место, которое русская культура занимала во всемирной культуре, сколько самосознание русской культуры в мире, ее мессианские упования. Четвертый глобалитет был определен во многом военной мощью СССР как ядерно-космической державы, способной выдерживать на протяжении нескольких десятилетий военный паритет с США (хотя косвенно военно-промышленный потенциал Советского Союза свидетельствовал о развитии советской науки и техники и вместе с тем – всей советской культуры). Но и он не был лишен мессианских амбиций. И только третий глобалитет русской культуры, достигший своего апогея на рубеже XIX–XX вв., был непосредственным следствием всестороннего подъема русской культуры, достигшей мирового уровня в различных областях (литературе и искусстве, философской и общественно-политической мысли, религиозных исканиях, научных открытиях и т.п.). Собственно, до сих пор Серебряный век остается в мировом общественно-культурном мнении своего рода вершиной развития русской культуры за все время ее существования, фактически выступая в роли ее главного, абсолютного глобалитета.

Не случайно культура Серебряного века с самого начала представляла себя и до сих пор представляется в координатах всемирности. Русский символизм, выведивший свои истоки из Тютчева (а также косвенно – из Пушкина, Лермонтова, Гоголя, как, впрочем, и из творчества других русских классиков XIX в.), с неменьшим энтузиазмом апеллировал к опыту французского, бельгийского, английского, скандинавского, позже – австрийского и немецкого символизма, рассматривая символизм вообще как мировое явление. В то же время он свободно обращался к опыту Античности, западноевропейского Средневековья и Возрождения, романтизма. Еще более космополитично и вселенски мыслил себя авангард, обретавший в Серебряном веке самые смелые и самые крайние формы самовыражения (даже по сравнению с гораздо более терпимым ко всевозможному формализму Западом), – абстракционизм В. Кандинского, К. Малевича, М. Ларионова, Н. Гончаровой; заумная поэзия В. Хлебникова, А. Крученых, Д. Бурлюка; атональность в музыке А. Скрябина, И. Стравинского, С. Прокофьева.

Русские мыслители конца XIX в. были последовательны, помещая Россию и русскую культуру в глобальный контекст. Соловьев, развивая идеи Достоевского, рассматривал человечество как потенциальное всеединство, при этом Россия (а иногда вместе с ней и славянство) выступала как *связующее звено* между Западом и Востоком, дополняющее западные и восточные культуры до всемирного целого [Соловьев, 1989, с. 20, 29–30]. Вместе с тем, поскольку идеалы Вселенской церкви и единого богочеловечества, необходимые для достижения мирового всеединства, оказались практически недостижимыми, Россия в такой же мере представлялась Соловьеву и *разделяющим звеном* между Западом и Востоком. Выступая по отношению к Западу как Восток, Россия останавливается перед выбором “Востока Ксеркса или Христа”; но и по отношению к Востоку Россия скорее Запад, и в столкновении с подлинным Востоком (“панмонголизм”) ее ожидает, по всей видимости, гибель [Соловьев, 1921, с. 97, 239–240]. Более того, являя собой противоречивый синтез Запада и Востока (например, “латинства” и “басурманства”), Россия, по Соловьеву, несет в себе зародыш будущей “междоусобной войны” [Соловьев, 1990, с. 316–317].

Современники и постоянные оппоненты Соловьева – Данилевский и Леонтьев, – будучи поздними последователями славянофилов (русских антиглобалистов XIX в.), не усматривали в судьбах современного им человечества признаков грядущего всеединства. Напротив, взаимное противостояние и борьба мировых культур между собой, по их убеждению, достигает к концу XIX в. критического уровня. Размежевание России и Европы кажется неизбежным и чреватым катастрофическим столкновением; влияние Европы представляется опасным для культурной идентичности России и равносильно ее гибели. Спасительным для России и всего человечества объединение либо с остальным славянством (например, создание Всеславянского союза, предохраняющего от “всемирного владычества” [Данилевский, 1991, с. 426–427]), либо с Востоком, более самобытным, нежели Россия [Леонтьев, 1992, с. 507, 529].

Глобальному единству мировой культуры, сложившемуся на рубеже XIX и XX вв., противоречил глобальный же ее раскол. Глобалистские и антиглобалистские тенденции, впервые явно обозначившиеся в этот период во всем мире, столкнулись между собой в непримиримой схватке. *Трещина*, образовавшаяся в планетарной целостности человечества, прошла по России, по русской культуре, отделив ее как от Запада, так и от Востока. Произошедшее в русской культуре Серебряного века “расщепление культурного ядра”, способствовавшее обнажению мирового раскола, – был не только кризис русской культуры в канун революции, но и глобальный кризис мировой культуры, вскоре вылившийся в Первую мировую войну и неосуществленные мечты о мировой революции.

Философ Серебряного века В. Эрн полагал, что Мировая война выразилась в том, что “русская идея всечеловечности” столкнулась с “подъявшим меч германизмом”. Это означало, по его мнению, что европейская культура – вслед за русской – раскололась: с одной стороны, “союзница Германии – Европа Вольтера, энциклопедистов, Ренана, Тэна, Юма, Спенсера, Дарвина”; с другой, – “противница Германии – Европа Данте, Жанны д’Арк, Паскаля, Гюйсманса, Шекспира, Мильтона, Карлейля, Рескина”. Россия, – утверждал Эрн, – “своим выступлением усугубляет и внутренне углубляет процесс европейского разделения и помогает Европе, творя с ней единое вселенское дело, укротить того зверя, которого Европа взрастила в себе из собственных своих недр, следуя двойственным законам своего развития в новое время” [Эрн, 1991, с. 372, 381, 398]. Неославянофилу Эрну казалось, что в ходе Первой мировой войны само “время славянофильствует”, способствуя победе русского глобалитета над германским и воссоединению его с общеевропейским. Однако в своих оптимистических прогнозах всемирной истории Эрн заблуждался.

Культура Серебряного века была слишком погружена в мир отвлеченных художественно-эстетических и религиозно-философских идей и образов, чтобы всерьез готовиться к войне за передел мира. Ее ренессансный универсализм был совсем не готов к реальному, а не символическому *крушению гуманизма*. Ее изысканный символизм и метасимволизм не выдержали столкновения с мощью военной техники, разгулом милитаризма. Да и революция, “с восторгом и ужасом” выношенная Серебряным веком как метафора обновления, как мистико-эстетический проект преобразования окружающей действительности силами культуры, обернулась кровавым хаосом и “войной всех против всех” [Соловьев, 1989, с. 19].

Для России “увертюрой” Мировой войны, а вместе с ней конца Серебряного века, стала Русско-японская война 1904–1905 гг., поражение России в которой было трагическим предвестием последующих национальных катастроф. Глобалитет России, столкнувшись с выросшим глобалитетом Японии, потерпел сокрушительное поражение на Востоке и оказался необратимо подорван. Десятилетие спустя российский глобалитет вступил в борьбу с другим стремительно поднявшимся на Западе глобалитетом – германским – и не смог его одолеть. В развязавшейся схватке глобалитетов мировых держав и российский, и германский глобалитеты пали; в результате Россия и Германия пережили тяжелый цивилизационный слом, от которого оправались лишь

в 1930-е гг., вступив на путь тоталитарного развития и готовясь ко Второй мировой войне.

Культурные высоты, завоеванные русской культурой в Серебряном веке, не были обеспечены прочным цивилизационным фундаментом (включающем экономику и политику, промышленность и технику), и третий глобалитет России, несмотря на все свои духовные и эстетические достижения, а отчасти и благодаря им, оказался чрезвычайно хрупким и недолговечным. Память о нем – поэтическая и эфемерная – длится до сих пор, и образ безвременно погибшего Серебряного века, удаляясь от нас, кажется все более загадочным и манящим...

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бахтин М.М.* Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990.
- Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. В 13 т. Т. IV. М., 1954.
- Белый А.* Душа самосознающая. М., 1999.
- Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
- Бердяев Н.А.* О русских классиках. М., 1993.
- Бердяев Н.А.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX в. и начала XX в. // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990^а.
- Бердяев Н.А.* Самопознание (опыт философской автобиографии). М., 1990^б.
- Бицилли П.М.* Место Ренессанса в истории культуры. СПб., 1996.
- Волков И.Ф.* Творческие методы и художественные системы. М., 1989.
- Гачев Г.Д.* Неминуемое. Ускоренное развитие литературы. М., 1989.
- Горький М.* Заметки о мещанстве // Часть общепролетарского дела. Литературная критика в дореволюционных большевистских изданиях. М., 1981.
- Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. М., 1991.
- Делез Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998.
- Деррида Ж.* О грамматологии. М., 2000.
- Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994.
- Ключевский В.О.* Соч. В 9 т. Т. IV. М., 1989.
- Кожин В.В.* Книга о русской лирической поэзии XIX в. Становление стиля и жанра. М., 1978.
- Кондаков И.В.* Архитектоника культуры как метод исторической культурологии (на примере России) // Мир культуры и культурология. Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. Вып. II. СПб., 2012.
- Кондаков И.В.* Введение в историю русской культуры. М., 1997.
- Кондаков И.В.* Глобалитет как форма цивилизационной идентичности; Глобалитет России: история и современность // *Кондаков И.В., Соколов К.Б., Хренов Н.А.* Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М., 2011^б.
- Кондаков И.В.* “Победа над страхом” (концепция праздничной культуры М. Бахтина и ее инносказательный смысл) // Эстетико-культурологические смыслы праздника. М., 2009.
- Кондаков И.В.* Россия мира: Российский глобалитет в потоке мировой истории. Статьи 1, 2 // Общественные науки и современность. 2011^а. № 1, 2.
- Конрад Н.И.* Запад и Восток. Статьи. М., 1972.
- Королев С.А.* Псевдоморфоза как тип развития: случай России // Философия и культура. 2009. № 6.
- Ленин В.И.* Критические заметки по национальному вопросу // В.И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1967.
- Леонтьев К.Н.* Как надо понимать сближение с народом? // *Леонтьев К.Н.* Записки отшельника. М., 1992.
- Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб., 1997.
- Лихачев Д.С.* Русское Предвозрождение в истории мировой культуры (конспективное изложение концепции) // *Лихачев Д.С.* Прошлое – будущему. Статьи и очерки. Л., 1985^а.
- Лихачев Д.С.* Социально-исторические корни отличий русского барокко от барокко других стран // *Лихачев Д.С.* Прошлое – будущему. Статьи и очерки. Л., 1985^б.

- Лобанова М.Н.* Теософ. Теург. Мистик. Маг: Александр Скрябин и его время. М., 2012.
- Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978.
- Мережковский Д.С.* Вечные спутники. СПб., 2012.
- Мильдон В.И.* Серебряный век или русский Ренессанс? // *Культурология. Дайджест.* 2013. 31 (64). М., 2013.
- Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000.
- Соловьев Вл.* Стихотворения. М., 1921.
- Соловьев Вл.* Три речи в память Достоевского // *Соловьев В.С. Соч.* В 2 т. Т. 2. М., 1990.
- Соловьев В.С.* Три силы // *Соловьев В.С. Соч.* В 2 т. Т. 1. Философская публицистика. М., 1989.
- Чаадаев П.Я.* Соч. М., 1989.
- Шпенглер О.* Закат Западного мира. Очерки морфологии мировой истории. В 2 т. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. М., 2009.
- Эрн В.Ф.* Время славянофильствует: война, Германия, Европа и Россия // *Эрн В.Ф. Соч.* М., 1991.
- Эткинд А.М.* Хлыст: секты, революция и литература. 2-е изд. М., 2013.

© И. Кондаков, 2014