

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Вспомогательная Культурология

1 (64)
2013

МОСКВА
2013

Ирина Львовна Галинская
Культурология.
Дайджест №1 / 2013
Серия «Журнал «Культурология»»
Серия «Теория и история
культуры», книга 64

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=38618727
Культурология. Дайджест. № 1 / 2013:*

Аннотация

В сборнике рассматривается комплекс следующих проблем: теория культуры, символизм социальной жизни, философия культуры, социология культуры, диалог культур, культура повседневности, лексикон культурологии.

Содержание

Космос культуры	4
Серебряный век или русский Ренессанс?	4
К вопросу о филиации эллинских архетипов и форм в русской литературной классике	46
Конец ознакомительного фрагмента.	55

Культурология.

Дайджест. № 1 / 2013

Космос культуры

Серебряный век или русский Ренессанс?

В.И. Мильдон

Аннотация. Автор вводит понятие русского Ренессанса взамен Серебряного века. Многие русские мыслители именovali «Ренессансом» несколько десятилетий конца XIX – начала XX в., когда возрождался интерес к Пушкину, тому представлению о человеческой жизни, которое наиболее ярко выразилось в его творчестве, к самоценности индивидуального бытия. Оживление духа «золотого века», начатого Пушкиным и прерванного в 60–80-е годы XIX в., и получило название «русского Ренессанса» – возвращение к эстетике творчества, формированию ренессансной среды. Воссоздание культурной среды, отмечает автор, – насущный вопрос

будущего.

Ключевые слова: Серебряный век; русский Ренессанс; ренессансная среда; универсальная образованность; самоценность индивидуального бытия; золотой век; всечеловечность; тип жизни.

Я вижу свою задачу в том, чтобы взамен никогда не существовавшего – разве что на словах – Серебряного века ввести понятие русского Ренессанса, давно известное, и удивляться надо лишь тому, отчего реальности предпочитают фикцию. В извечных ли реакциях массового сознания, падкого на все фальшивое в яркой упаковке, кроется причина или в чем-то другом?

На русской почве впервые понятие «серебряный век» употребил В. Пяст (Пестовский Владимир Алексеевич, 1886–1940) в мемуарах «Встречи», 1929: «"Серебряный век" характеризуется поэтами с датами рождения от 1817 до 1824»¹. Н. Оцуп в статье 1933 г. «Серебряный век» писал, что «предложил это название для характеристики модернистической русской литературы»².

Как видим, оба употребляют это понятие только для литературы, но не для эпохи: один – для поэзии первой четверти XIX в., другой – для современной ему литературы. Мы (и уже бессознательно) характеризуем этим сочетанием эпоху.

¹ Пяст Вл. Встречи. – М.: НЛО, 1997. – С. 22.

² Оцуп Н. Океан времени. – СПб.: Логос; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. – С. 549.

Такой эпохи, повторяю, никогда не было.

Ложность понятия обратила на себя внимание сравнительно недавно, причем оба раза это заметили американские слависты. Сначала – косвенно – Х. Баран в статье 1981 г. «Анализ стихотворения Хлебникова “Весеннего Корана...”», которую закончил словами: «Разница... между тютчевской смелой мифологической параллелью и видением природы у Хлебникова <...> – эта разница и есть подлинная мера пути, пройденного русской поэзией от *одного* своего Золотого века к *другому*»³.

Как видим, никакого Серебряного века.

Затем – уже прямо – О. Ронен: «Это обманчивое понятие и нечеткое выражение безоговорочно укрепилось в читательском сознании и, принятое на веру без какой-либо критики, со временем вошло в исследовательский лексикон, став причиной ряда широко распространенных заблуждений». «Знание истории ошибочного термина убедит читателей и филологов изгнать из чертогов российской словесности бледный, обманчивый и назойливый призрак *не существовавшего в двадцатом столетии историко-литературного явления*»⁴.

³ Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX в. – М.: Издат. группа «Прогресс»: «Универс», 1993. – С. 93. Жирный курсив в цитатах здесь и дальше мой. – В.М.

⁴ Ронен О. «Серебряный век как умысел и вымысел». – М.: О.Г.И., 2000. – С. 82, 124. Заглавие, однако, переведено неверно, у автора: «Фальшь Серебряного века в XX столетии русской литературы» (The fallacy of the Silver Age in Twentieth

Что же существовало? Ответ тоже известен – *золотой век*, или, говоря определеннее, *русский Ренессанс*, начатый Пушкиным и прерванный в 20-е годы XX в.

Именно Ренессансом многие отечественные мыслители именовали эту эпоху, определяя ее содержание. В статье 1934 г. «Памяти Андрея Белого» Ф. Степун писал:

«...В десятилетие от года 1905 до года 1915 Россия пережила весьма знаменательный культурный подъем <...>... Распространялась... совсем *особая атмосфера* некоего зачинающего культурного возрождения. (Филологи – Вячеслав Иванов и С.М. Соловьёв – прямо связывали Россию с Грецией и говорили не только о возрождении русской культуры, но о подлинном *русском Ренессансе*.)»⁵

Другое свидетельство:

«В России в начале века был настоящий культурный *ренессанс*. Только жившие в это время знают, какой творческий подъем был у нас пережит, какое веяние духа охватило русские души»⁶.

И последнее:

«...Натиску воинствующего бесстилия и обязательного дурного вкуса воспротивилось то *движение*, которое имену-

Century Russian literatur. – Amsterdam, 1997).

⁵ Степун Ф. Сочинения. – М.: РОССПЭН, 2000. – С. 705–706.

⁶ Бердяев Н. Русская идея // О России и русской философской культуре. – М.: Наука, 1990. – С. 237.

ется русским *Ренессансом* конца XIX и начала XX в.»⁷.

Коль скоро сказано о «движении», понятие Серебряного века должно подвергнуться пересмотру, и, либо выдержав его, сохранится, либо отойдет в область исторической легенды, вроде, например, призвания варягов.

Как известно ныне едва ли не всем, понятием Ренессанса характеризуется эпоха, начавшаяся в Италии в конце XIII в. (надо бы называть итальянским же словом – *Rinascimento*, хотя весь мир использует французский аналог – *Renaissance*) и в более общем виде определяемая как Новое время.

У Ренессанса два смысла: первый – технический (возрождение античной культуры); второй с этим не связан – совсем иной взгляд на природу человека, иная, чем в Античности, философская антропология, а именно: человека стали рассматривать как индивидуальность – то, что имеет неограниченные внутренние возможности, их реализация зависит от самого индивида, причем ему самому эти возможности целиком неведомы, он раскрывает их в течение своей жизни, а потому человек-индивид есть *вечно незавершенное бытие*.

Появилось понятие «ренессансный человек» – богато и широко одаренная натура, но прежде всего тот, кто сам строит свою судьбу. Она в его глазах перестала зависеть от вмешательства внешних сил: если те и были, то как свидетельство его внутренних стремлений, и когда эти силы были

⁷ Ильин В.Н. Стилизация и стиль. I. Лесков, 1964 // Ильин В. Эссе о русской культуре. – СПб.: Акрополь, 1997. – С. 144. Курсив автора.

неблагоприятны человеку, из этого лишь следовало, что он сам был недостаточно настойчив.

Все это дает основание поставить вопрос: что же возрождалось в России? почему многие русские мыслители именовали «Ренессансом» лишь несколько десятилетий конца XIX – начала XX в.? Потому, отвечаю, что до тех пор, в течение 60–80-х годов XIX столетия, дело, начатое Пушкиным (а с ним и он сам), дело *индивидуализации*, невиданное до тех пор на Руси, отодвинулось на второй план общественных интересов, а на первый вышли идеалы *социального* служения. Думать о себе, своей жизни, личном жребии считалось недостойным занятием. В интеллигенции распространялись настроения вины, коллективной ответственности перед простым народом. Искусство, не проникнутое идеалами служения, подвергалось жесточайшей критике. В начале XX в. эти настроения, обобщенные сборником «Вехи» (1909), как некое психологическое, умственное несчастье, проницательно определил В.Г. Короленко в «Истории моего современника». Он сравнил собственные переживания 70–80-х годов с тем, что испытывал его отец, принадлежавший к предыдущему поколению: «...Честные люди того времени [т.е. 40–50-х годов. – В.М.] не знали глубокого душевного разлада, вытекающего из сознания личной ответственности за “весь порядок вещей”. <...> Время этого настроения ушло безвозвратно, и уже сознательная юность моего поколения была захвачена разъедающим, тяжелым, но творческим сознанием

общей ответственности»⁸.

Степун обмолвился об особой атмосфере. В какой степени она связана с Грецией, можно обсуждать, но даже предположительная, эта связь укрепляет понятие Ренессанса (возрождения греко-римской классики), использованное Петrarкой, чтобы определить новую, современную ему эру как возврат к текстам античной древности⁹.

В России же говорить о Возрождении можно потому, что возрождался (вне всякого отношения к античной классике) только-только начавшийся Пушкиным «золотой век», прерванный в течение 60–80-х годов. Выразилось это прежде всего в отказе от эстетического наследия Пушкина – следствие распространения позитивистских взглядов.

В романе «Отцы и дети» (1861) И.С. Тургенев чутко уловил эти настроения. Базаров, беседуя с Аркадием, говорит ему о его отце: «Третьего дня, я смотрю, он Пушкина читает... Растолкуй ему, пожалуйста, что это никуда не годится... Пора бросить *эту ерунду*».

Через несколько лет в статье «Пушкин и Белинский» (1865) Д. Писарев, если отбросить оговорки, повторит суждение литературного героя: «...В так называемом великом поэте я показал моим читателям *легкомысленно-го* версификатора, опутанного мелкими предрассудками, по-

⁸ Короленко В.Г. Собр. соч. – М.: Правда, 1953. – Т. 6. – С. 17–18.

⁹ Панофский Э. Ренессанс и «Ренессансы» в искусстве Запада. – М.: Искусство, 1998. – С. 14.

груженного в созерцание мелких личных ощущений и совершенно неспособного анализировать и понимать великие общественные и философские вопросы нашего века»¹⁰.

Один угадал новые умственные веяния, другой выразил их в понятиях, и оба оказались правы: интерес к Пушкину действительно ушел на периферию общественного сознания 60–80-х годов. Это подтвердил, в частности, эпизод на похоронах Н.А. Некрасова в декабре 1877 г. Когда, по воспоминаниям Ф.М. Достоевского в «Дневнике писателя», он произнес над еще раскрытой могилой слова: «Некрасов занимает в наших сердцах место наравне с Пушкиным и Лермонтовым», молодой голос из толпы воскликнул: «Нет, выше Пушкина!»

Бердяев писал в известном сборнике статей «Вехи» (1909): «В 70-е годы было у нас даже время, когда чтение книг и увеличение знаний считалось не особенно ценным занятием и когда морально осуждалась жажда просвещения. Времена этого народнического мракобесия прошли уже давно, но бацилла осталась в крови. В революционные дни опять повторилось гонение на знания, на творчество, на высшую жизнь духа. Да и до наших дней остается в крови интеллигенции все та же закваска. Доминируют все те же моральные суждения... До сих пор еще наша интеллигентная молодежь не может признать самостоятельного значения науки, философии, просвещения, университетов, до сих пор

¹⁰ Писарев Д.И. Сочинения в четырех томах. – М.: ГИХЛ, 1956. – Т. 3. – С. 415.

еще подчиняет [их. – В.М.] интересам политики, партий, направлений и кружков»¹¹.

От этих предпочтений, этой эстетики начали отходить с 90-х годов. Не случайно возвращается интерес к Пушкину, хотя разгром, учиненный ему Писаревым, тоже не случаен. Оживление духа «золотого века», прерванного в 60–80-е годы, и получило название «русского Ренессанса».

Разумеется, возрождался интерес к Пушкину, об этом нечего и говорить ввиду общеизвестности. Но Возрождение следует объяснить еще и тем, что вернулись к тому представлению о человеческой жизни, которое впервые наиболее ярко и безусловно выразилось творчеством Пушкина, а именно: человек есть индивидуальное существо. Никакие великие вопросы не могут иметь значения, если не связаны с индивидуальной жизнью. Для того чтобы решить ее задачи, нужны наука, философия, просвещение, поэзия – все то, что именуется творчеством.

Вот это возвращение к эстетике творчества, не зависимо-го от каких-либо внешних условий, к эстетике, наиболее ясно определенной Пушкиным («Мы рождены для вдохновения»), и следует, я полагаю, именовать Возрождением, «русским Ренессансом». К возрождению Античности, подразумевавшемуся Петраркой, это не имеет отношения.

Понимание жизненной необходимости творчества воз-

¹¹ Бердяев Н. Философская истина и интеллигентская правда // Вехи. – М.: Научка, 1990. – С. 7. – Репринт издания 1909 г.

вращается начиная с 90-х годов XIX в., и пока это ренессансное движение не было насильственно прервано в 20-е годы XX в., оно дало невиданные прежде в отечественной культуре результаты.

Прежде всего следует говорить о возникновении творческой, *ренессансной среды*, которой не было во времена Пушкина, – она только складывалась.

М.В. Волошина (Сабашникова) вспоминает, как в самом начале 20-х годов XX в. она сопровождала Пауля Шеффера, первого немецкого журналиста, ступившего на русскую землю после мировой войны. «Мы осматривали старые церкви, музеи, частные собрания картин, посещали староверческие обители, где он мог видеть древнейшие иконы. Я ввела его в некоторые круги московского общества, в том числе в круг Николая Бердяева. <...> “Вы сами не знаете, в каком духовном богатстве вы здесь живете, – сказал мне однажды Пауль Шеффер. – Эта *универсальная образованность*, эта *многогосторонность* и живость интересов, которые я здесь встречаю, на Западе больше не существуют”»¹².

Он прав. Такого числа первоклассных талантов на коротком историческом отрезке отечественная литература не знала и во времена Пушкина: Блок, Цветаева, И. Анненский, Мандельштам, Ходасевич, Пастернак. Речь не идет о том, чтобы равнять их с Пушкиным или Тютчевым. Тут – другое,

¹² Волошина М. (М.В. Сабашникова). История одной жизни. – М.: ЭНИГМА, 1993. – С. 297–298.

чего не было с такой интенсивностью в эпоху Пушкина, – необычайного напряжения творческая атмосфера, благодаря которой даже слабые ростки имели возможность развития, тогда как в следующую эпоху подавлялись как раз сильные, вплоть до физического уничтожения. Список этих уничтоженных, физически либо нравственно, безмерно велик.

Если же выйти за пределы литературы, окажется, что не было ни одной отрасли художественного, интеллектуального творчества, где не появилось бы ярчайших талантов: музыка (Римский-Корсаков, Скрябин, Стравинский), изобразительные искусства, философия (многие идеи которой – новинка и по сей день), наука, изобретательство (Сикорский, Циолковский, Звoryкин), театр оперный (Шаляпин), драматический (МХТ со Станиславским, Немировичем, М. Чеховым) и балетный (Нижинский, Мясин, Карсавина, Лифарь, Кшесинская, Дягилевские сезоны 1909 и сл. годов в Париже¹³) – все то, что ошеломило тогдашнюю Европу. «Дягилев “повез” огреть мир Россией» – так определил выступление русского балета в Париже А. Ремизов¹⁴.

«Сезоны» Дягилева потрясли парижскую публику невиданным до тех пор сценическим единством танца, музыки, костюма, декораций. Стравинский, написавший для «Сезо-

¹³ «Русский балет» С. Дягилева выступал в Европе с 1909 по 1929 г. с громадным успехом. Начало регулярным гастролям было положено в 1908 г. после триумфа «Русских сезонов» в Париже.

¹⁴ Ремизов А. Неумный бубен. – М.: Панорама, 1995. – Первое изд. 1909.

нов» «Жар-птицу», наблюдал первое представление весной 1910 г.: «Парижская публика восторженно приветствовала спектакль. Конечно, я далек от мысли приписывать успех исключительно партитуре: в равной степени он был вызван сценическим решением – роскошным оформлением художника Головина, блестящим исполнением артистов дягилевской труппы [Анна Павлова, Тамара Карсавина] и талантом балетмейстера [Михаила Фокина]»¹⁵.

Затем были и «Петрушка» (1911), и «Весна священная» (1913), после которых всемирная слава Стравинского уже не слабела. Когда в 1929 г. состоялся показ «Весны» в Лондоне, критик газеты «Times» написал, что она для XX в. то же, что 9-я симфония Бетховена для XIX¹⁶. А когда на Западе стала известна «Поэма экстаза» Скрябина, французский критик отнес его к числу величайших симфонистов в истории музыки¹⁷.

Именно Дягилевская антреприза показала балет как особое, а не вспомогательное искусство, а сам балетный спектакль – как синтетический вид художественного творчества (музыка, танец, декорация). Стоит лишь перечислить имена художников, оформлявших дягилевские спектакли: А. Бенуа, Л. Бакст, Н. Гончарова, Н. Рерих. К тому же, кроме Стравинского, в «Сезонах» Дягилева появился молодой

¹⁵ Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. – С. 70.

¹⁶ С. Дягилев и русское искусство: В 2 т. – М., 1982. – Т. 2. – С. 148.

¹⁷ Бэлза И. Ф. Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1987. – С. 121.

С. Прокофьев с музыкой балетов «Шут», «Стальной скок», «Блудный сын», «На Днепре». И оба эти маэстро стали впоследствии корифеями музыки XX столетия.

Спектакли Дягилевских «Сезонов» Ж. Кокто называл праздниками, «которые перевернули Францию и которые увлекли толпу в экстазе вслед за колесницей Диониса»¹⁸. А известнейший русский композитор, Н.Я. Мясковский, писал: «Скрябин прежде всего не завершитель, а гениальный искатель новых путей <...> при помощи совершенно нового, небывалого языка он открывает перед нами такие *необычайные*, еще не могущие даже быть осознанными, *эмоциональные перспективы*, такие высоты духовного просветления, что вырастает в наших глазах до явления всемирной значительности...»¹⁹.

Наконец, Ф. Шаляпин, вспоминая свое участие в опере «Борис Годунов», входившей в репертуар сезонов, писал: «Сцена смерти Бориса произвела потрясающее впечатление – о ней говорили и писали, что это “нечто шекспировски грандиозное”»²⁰.

И эту эпоху называют «серебряным веком»? Похоже, мы и посейчас не знаем, каким духовным богатством владели и владеем, если продолжаем пользоваться этим фальшивым

¹⁸ Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. – М., 2005. – С. 253.

¹⁹ Там же. – С. 139.

²⁰ Шаляпин Ф. Повести о жизни. Пермское книжное издательство. – Б. г. – С. 183.

понятием.

Ренессансной средой объяснимы выдающиеся результаты едва ли не во всех отраслях духовного и практического творчества – в науке, искусствах, инженерной мысли. Многое из того, чем не без оснований может гордиться XX столетие, так или иначе обдумывалось и создавалось в ренессансной России.

Современник и один из творцов этой эпохи, С.К. Маковский, писал, характеризуя ее, о мировом лидерстве русской культуры «почти во всех областях искусства: в балете, живописи, театре и даже новой музыке, что было связано с именами Станиславского и Дягилева, Шагала и Кандинского, Стравинского и Скрябина...»²¹

О Скрябине подросток Пастернак записал: «Он часто гулял с отцом по Варшавскому шоссе, прорезавшему местность. Иногда я сопровождал их. Скрябин любил, разбежавшись, продолжать бег как бы силою инерции вприпрыжку..., точно немногого не доставало, и *он отделился бы от земли и поплыл бы по воздуху*»²².

Примечательно ощущение от личности Скрябина – полет. Это было если и не общее, то частное переживание духовно чутких людей той поры, и хотя мемуарист уже взрослым человеком определяет смутные ощущения подростка, это вы-

²¹ Маковский С. Портреты современников. – М.: Аграф, 2000. – С. 261.

²² Пастернак Б. Люди и положения // Пастернак Б.Л. Собр. соч.: В 5 т. – М.: Художественная литература, 1991. – Т. 4. – С. 304.

глядит достоверно: да, полет, т.е. прочь с земли, и, если развивать ощущение от метафоры, куда-то туда, в межзвездные дали, бесконечные пространства.

В эту эпоху появляются первые аэропланы, Циолковский обдумывает идею космических перелетов, Л. Андреев пишет рассказ «Полет», выходит книга Е. Гуро «Небесные верблюжата»²³ и т.д. – многое свидетельствовало о неосознаваемых порывах прочь от всего привычного, надоевшего, набившего оскомину. Даже название самого первого стихотворного сборника Пастернака – «Близнец в тучах»²⁴ – передает пафос не только лирики молодого поэта, но эпохи.

С ощущениями полета, стремления куда-то в запредельную даль вполне соотносимо искусство одного из тогдашних гениев – Вацлава Нижинского. О его сценическом прыжке до сих пор живы легенды. Почему он прыгал так, что это сохранилось в памяти всех, кто его видел? Нечего и говорить, что его талант вообще был уникален, и дело не в одних прыжках. Вспоминая партию танцора в балете «Призрак розы», М. Фокин с легким раздражением писал: «Необычайно преувеличен последний прыжок Нижинского. Необычайно преувеличен и смысл этого прыжка. <...> Досадно, что все хотят свести к последнему прыжку»²⁵.

²³ Гуро Е. Небесные верблюжата. – СПб.: Журавль, 1914. – 126 с.

²⁴ Пастернак Б.Л. Близнец в тучах. – М.: Лирика, 1914. – 95 с.

²⁵ Дневник Вацлава Нижинского. Воспоминания о Нижинском. – М.: АРТ, 1995. – С. 205.

Балетмейстер прав, все не сводится к этому прыжку. Однако дело в другом. Нижинский, как это и бывает с художниками-гениями, выразил своим творчеством то, что невысказанно испытывали многие люди, и в его прыжке увидели только то, что им хотелось увидеть, чтобы дать выход собственным переживаниям, возникшим в общей духовной атмосфере тех лет.

Тем же «прыжком» было, повторяю, появление авиации, идеи межпланетных перелетов, творчество поэтов-символистов. Своим искусством великий танцор утолял тогдашнюю «жажду прыжка» в бесконечное, если выразиться высокопарно, хотя и справедливо по существу. Отчасти об этом писал М. Гершензон Вяч. Иванову в 1920 г.: «Человек создает аэроплан, думая только о его технической полезности <...> и не знает того, что дух побуждает его строить крылья вовсе не для земных его целей, а как раз для того, чтобы ему оторваться от земли и воспарить над нею; что уже тайно созрела в нем мечта и вера в иные миры <...> дай срок, *некогда взлечу навеки и бесследно утону в эфире!*»²⁶.

Так и Нижинский «не знал», что дух побуждает его прыгнуть, «чтобы бесследно утонуть в эфире». Но артисту и не надо знать, чтобы передать чувство, беспокоившее многих и многих. И. Стравинский не зря назвал время сотрудничества с танцором «золотым веком русского балета»²⁷.

²⁶ Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С. 132.

²⁷ Дневник Вацлава Нижинского. Воспоминания о Нижинском. – М.: АРТ,

Обратим внимание: «золотым»! Передают, что Сара Бернар, посмотрев работу Нижинского в «Петрушке», призналась: «Мне страшно, я вижу величайшего актера в мире»²⁸. А М. Пруст писал, что «я испытываю волшебное удивление, не зная ничего прекраснее “Шахерезады”»²⁹.

Чуть раньше в Петербурге потрясал души зрителей еще один русский гений – В.Ф. Комиссаржевская. Любопытно наблюдение юного Мандельштама над ее исполнением роли Гедды Габлер в одноименном спектакле Мейерхольда по драме Ибсена: «У Комиссаржевской была плоская спина курсистки, маленькая голова и созданный для церковного пения голосок... *Ходить и сидеть* она скучала. Получалось, что она всегда *стоит*... В сущности, в Комиссаржевской нашел свое выражение протестантский дух русской интеллигенции»³⁰.

Если отойти от буквального толкования, дух людей той поры протестовал против уныло-привычного существования, и как у Нижинского этот протест можно прочесть в его феноменальных прыжках, так у Комиссаржевской он читаем в ее «непоседливости», в инстинктивном нежелании присесть, по наблюдению Мандельштама.

1995. – С. 221.

²⁸ Давыдова М. Художники «Мира искусства» в антрепризе С. Дягилева // Мир искусств: Альманах. – СПб., 2001. – С. 220.

²⁹ Там же. – С. 228.

³⁰ Мандельштам О. Четвертая проза. – М.: СП Интерпринт, 1991. – С. 94–95.

Еще одним артистическим гением той эпохи был, вне всякого сомнения, Ф. Шаляпин. Вот как воспринимала его искусство одна из современниц, М.В. Волошина (Сабашникова): «Певец, голос которого поднимался из какого-то неистощимого родника, наполнял собою пространство; казалось, что у этого голоса *нет границ*, потому что, проходя через гортань певца, он звучал из какого-то *непостижимого космоса*. Шаляпин своим искусством мне свидетельствовал, что человек – божественного происхождения, что и царство человеческое – в ряду божественных иерархий»³¹.

Это золотое время русской культуры не имело аналогов ни в отечественной, ни в западной истории. Даже прославленный итальянский Ренессанс XV–XVI вв., включая знаменитую Платоновскую академию во Флоренции, не идет в сравнение по интенсивности интеллектуальных поисков на единицу времени. То, что в Западной Европе развивалось почти три столетия, в России ослепительно сверкнуло в какие-нибудь 30 лет. У следующих поколений словно потемнело в глазах от этого сияния, и только сейчас та эпоха начинает контурно проступать – одна из причин, почему ее по сей день неоправданно именуют «серебряным веком».

Русскому Ренессансу свойственно «артистическое *любование сверхчеловеческими элементами в человеке* (вспомним-ка слова Володиной: «царство человеческое – в ряду божественных иерархий». – В.М.), преклонение перед про-

³¹ Волошина М. (Сабашникова). – Цит. соч. – С. 102.

цессом и результатом творчества... <...> “Русское Возрождение” было в значительной степени насыщено подобного рода переживаниями и возшло на дрожжах того, что можно назвать “священным антропологизмом”»³².

Чем вызван этот небывалый за тысячу лет русской истории творческий подъем? Два обстоятельства, насколько это видно сейчас, сыграли решающую роль.

Первое: Пушкин и его время, заложившие фундамент грядущего расцвета. Именно тогда начался «золотой век» отечественной культуры, рухнувшей вместе с империей в 1917 г. И второе: ветшала империя, катилась к своему краху, и расцвело художественное творчество, не стесненное политическим произволом, насилием, сервилизмом.

Такого числа ренессансных, «сверхчеловеческих личностей», одновременно проявивших себя в самых разных отраслях интеллектуальной и практической деятельности, *никогда* не знала русская культура.

П. Флоренский, религиозный мыслитель, эстетик, филолог, химик и физик; Н. Бруни, поэт, прозаик, скрипач и пианист, говоривший на европейских языках, живописец, один из первых русских авиаторов, оставил след в отечественной авиации как авиаконструктор, разработавший новую кинематическую схему автомата перекоса несущего винта вертолета, которая и до сих пор используется во всем мире,

³² Ильин В. Брюсов Валерий. Великий мастер Русского Возрождения // Ильин В. Эссе о русской культуре. – СПб.: Акрополь, 1997. – С. 249.

играл в сборной команде Петербурга по футболу, полный Георгиевский кавалер; находясь в сталинском концлагере под Ухтой (где был расстрелян), создал памятник Пушкину к 100-летию со дня его смерти (сейчас он стоит в г. Ухта); В. Ильин, философ, музыкант, математик, литературовед, критик; А. Чаянов, теоретик и практик кооперативного движения, писатель, искусствовед. Добавлю упоминавшихся П. Сорокина, К. Зворыкина, И. Сикорского.

Наконец, Б. Пастернак – поэт, прозаик, незаурядный музыкант, с несомненными задатками художника-живописца (так его оценивал отец), с явно выраженной склонностью к философской работе. Об этом он сам писал из Марбурга родным: «Я знаю, что выдвинулся бы в философии <...> Я написал в день реферата – почти бессознательно – за три часа до очной ставки перед корифеем чистого рационализма (имеется в виду его научный руководитель Г. Коген. – *В.М.*), – перед гением иных вдохновений – 5 стихотворений. Одно за другим запоем... Я докопался в идеализме до основания. У меня начаты работы о законах мышления... Это одна из тех притягательных логических тем, которые иногда могут сойти за безобидный наркотик...»³³

На банкете в честь 70-летия Когена происходит разговор с его учеником, Э. Кассирером, о символических формах языка: «Я сказал ему, – пишет мемуарист, – что мне недостает

³³ Пастернак Б.Л. Письма к родителям и сестрам 1907–1960. – М.: Новое лит. обозрение, 2004. – С. 160–161.

в главке “Охранной грамоты”, посвященной Марбургу, его разговора с философом Эрнестом Кассирером после юбилея Германа Когена. Этому разговору я придавал особое значение, так как Борис Леонидович <...> высказал мысль, что, по его разумению, подойти к проблеме, поставленной главою “Марбургской школы”, – проблеме “единства человека”, тем самым и самого понятия “Человек”, возможно только под углом Sprachphilosophie (иначе – герменевтики), критической философской истории языковых образований..., отложившихся на протяжении веков в языковом обиходе всего культурного человечества <...>

– Mensch! Da sind Sie ja auf eine philosophische Goldgrube gestoßen!! – (Голубчик! Так Вы же напали на философскую золотую жилу!) – воскликнул Кассирер. – Беритесь безотлагательно за ее Ausbeutung (разработку)!

Я горячо убеждал Пастернака, что Кассирер не ошибся...»³⁴

Для России «золотой век», повторяю, начался Пушкиным, который, говоря обобщенно, открыл новую для отечественного сознания антропологическую идею – *самоценности индивидуального бытия*.

Он первым в нашей литературе выразил убеждение, что жизнь человека – абсолютная величина, и никто, *даже сам человек*, не должен рассматривать ее в качестве ступени к

³⁴ Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. – М.: Сов. писатель, 1989. – С. 148.

чему-либо.

В его художественной работе этот взгляд вполне ясен. Евгений «Медного всадника» и Германн «Пиковой дамы», при всем различии, сходятся одною чертою: каждый смотрит на свою жизнь как на средство; ставит цели, которым подчиняет свои свободные, индивидуальные стремления. Но и финал у них один: сходят с ума.

Совершенно иные *художественные смыслы* содержит фигура Гринёва в «Капитанской дочке» – едва ли не первого русского персонажа Нового времени, первого индивидуалиста русской литературы, ее первого *свободного* героя – в том толковании свободы, какое много лет спустя дал русский мыслитель: «Свобода есть не беспричинность, но самопричинность, способность действовать от себя <...>, из себя начинать причинность, по-своему преломлять причинную связь и тем нарушать принцип *всеобщего механизма*»³⁵.

В отличие от Евгения, Германна, Пугачёва, Гринёв действует «от себя» и этим нарушает принцип «всеобщего механизма». Глубоко верно замечание русского критика о Пушкине – и по существу, и, главное, по взятому образу: «...Все вошло в его полную натуру в той стройной мере, в какой *бытие послепотопное* является сравнительно с *бытием допотопным*...»³⁶

³⁵ Булгаков С.Н. Философия хозяйства, 1912 // Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. – М.: Наука, 1993. – Т. 1. – С. 214.

³⁶ Григорьев А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григо-

Действительно, Россия до Нового времени – допотопная страна, А. Григорьев оказался прав до такой степени, какую сам едва ли предполагал. Дело Пушкина отечественная словесность продолжила, и русская литература вошла в Новое время. Народ же, страна остались в старом – поэтому-то, полагаю, так жадно читались и читаются книги на Руси, к писателям относились и относятся как к учителям (а те продолжают мнить себя таковыми, хотят учительствовать, быть больше, чем писатели), и, надо признать, для этого были и есть основания, коренящиеся в разрыве между тем, чего достигли в литературе, и тем, на чем застряли в жизни.

В книгах видят реализованным тот *тип существования* (индивидуальный), какой и по сей день не удается в обыденном житье-бытье. До сих пор господствуют представления о первоочередности для каждого человека державы, народа, родины, национальной или религиозной принадлежности, тогда как они все – только средства, способные (либо нет) обеспечить или хотя бы гарантировать индивидуальное бытие. И поныне культивируются взгляды, давно доказавшие неприемлемость в жизни, она может лишь уродоваться под их воздействием. Индивидуальное все еще рассматривают синонимом эгоизма, которому по необъяснимой сегодня исторической слепоте противопоставляют коллективизм, общинность, соборность.

В этом состоит громадное отличие русского ренессансно-

го движения от западноевропейского: для России Новое время так и осталось в литературе, в мысли; на Западе оно проникло в каждодневное существование – в психологию частных лиц, в общественные отношения, законы, государственную и общественную практику.

Задам риторический вопрос: где же в этой ренессансной схеме место «серебряному веку», если признать, что эпоха конца XIX – начала XX в. естественно продолжала дело Пушкина?

«Поль Валери назвал русскую литературу XIX в. одним из трех величайших чудес человеческой культуры. Для него явление Пушкина, Лермонтова, Гоголя... и других гениальных поэтов и писателей, живших в России на протяжении сравнительно короткого отрезка времени, так же поразительно, как эпоха великих трагиков в Греции или расцвет гениев живописи в эпоху итальянского Ренессанса.

Что составляло особенность русского “золотого века”?

Во-первых – широта и грандиозность поставленных перед собой задач.

Во-вторых – высокое трагическое напряжение поэзии и прозы, их пророческое усилие.

В-третьих – неподражаемое совершенство формы»³⁷.

Итак, «золотой век» русской культуры – XIX. Однако его характеристика автором без оговорок применима и к так на-

³⁷ Оцун Н. Океан времени. – СПб.: Логос; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. – С. 549.

зываемому «серебряному веку». Разве тогда не было грандиозных задач или трагического напряжения поэзии и прозы, наконец, совершенства формы?

Существовала, повторяю и повторяю, *одна* эпоха русской культуры – *золотой век*, начатый Пушкиным, продолженный «ренессансной» Россией и насильственно прерванной в 20-е годы XX столетия. В результате произошло *понижение человеческого типа*, страна вернулась к доренессансному состоянию, ее культура, литература провинциализовались – так определяли положение разные наблюдатели независимо друг от друга.

В 1933 г. А. Бем писал: «...Мы теряем позицию, отвоеванную великим Пушкиным и укрепленную усилиями нескольких поколений русских писателей. *Мы теряем наше место в мировой литературе...* Советская литература находится в состоянии такого упадка, что мы вынуждены... признать тяжелый для нас факт: русская литература выбыла из литературы мировой»³⁸.

Почти то же писал Г. Адамович в 1955 г.: «В истории русской литературы последнего десятилетия есть один вопрос, горький для нашего национального самолюбия, но настолько существенный, что от него невозможно отделаться: как случилось, что мы от мировой роли опять перешли на роль провинциальную? Почему русская литература потеряла свое

³⁸ Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 382, 388. Курсив автора.

всемирное значение?»³⁹

Проходит 40 лет, а как будто их и не было – те же слова читаем у В.П. Астафьева по поводу «Василия Теркина»: «Это наш национальный герой.., и вместе с нами суждено ему раствориться во времени... как литературная реликвия здешнего производства и для здешних мест. Так, даже Великий поэт современности, как и все мы, не наученный мыслить масштабно, всечеловечески, обречен, как и вся современная литература в большинстве своем, произрастать в своем огороде, для своих потребителей»⁴⁰.

Не наученный мыслить *всечеловечески*... Это правда, но следовало бы сказать «отученный», ибо русская литература «золотого века» тем и знаменита, что мыслила всечеловечески, поэтому было у кого поучиться. Однако низкий уровень, доставшийся от «допотопной» (по выражению А. Григорьева) Руси, культивируемый большевистским режимом, едва ли не всем пришелся по душе, и только сейчас начинаем осознавать, как он был невысок.

Сколь ни удручающе подобное положение, его следует признать, но чем оно вызвано? Помимо неоспоримых причин (десятилетия коммунистического режима, где бы тот ни появился, везде ведут к однообразию и потому понижению человеческого типа), есть и такие, которые не только не вызваны коммунизмом, но сами являются одной из его истори-

³⁹ Адамович Г. Одиночество и свобода. – М.: Республика, 1996. – С. 33.

⁴⁰ Астафьев В. Прокляты и убиты. – М.: ЭКСМО, 2002. – С. 793.

ческих предпосылок.

Сошлюсь на мнение Ф.И. Буслаева. Знаменитый русский филолог писал, что мифические основы народного быта «особенно значительны в жизни таких свежих племен, каковы племена Славянские, особенно отличающиеся от прочих Европейских народов *первобытностью* своих эпических воззрений и убеждений. В этом состоит заветное превосходство Славян перед прочими образованными народами, которые в историческом своем развитии должны были неминуемо *поплатиться свежестью первобытной поэзии за успехи Европейской цивилизации*»⁴¹.

Да, свежесть, конечно, преимущество, но в очень узких границах, и, скорее всего, для ученого исследователя, получающего доступ к тем феноменам народной поэзии (а через них и жизни), которые у цивилизованных народов давно исчезли.

Мысль Буслаева состоит в том, что славянские народы все еще находятся на той (первобытной) стадии развития, какую другие народы Европы уже миновали. Он так и написал: «Племена Славянские *остановились* в эпоху доисторического развития своей мифологии на ступени земледелия и оседлости; племена Немецкие *пошли дальше...*»⁴²

Эта долгая задержка в архаической фазе, воспитавшая,

⁴¹ Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности. – СПб.: Изд. Д.Е. Кожанчикова, 1861. – Т. 1. – С. 313.

⁴² Там же. – С. 358.

вследствие продолжительности, устойчивые, глубоко укорененные архаические же нравы, психологию, понятия, – помешала русским овладеть умственными и психологическими навыками, необходимыми для перехода в Новое время. Поэтому-то оказалось возможным удушение русского Ренессанса в результате большевистского переворота, вернувшего страну из Нового времени чуть ли не к первобытной архаике. В этом исключительное своеобразие отечественного Ренессанса – ничего похожего не знал Ренессанс западный, в сущности своей *необратимый*, пусть известны попытки попятного движения.

Из Европы, куда Россия исторически вошла с Пушкиным, она вернулась в Московию Ивана Грозного.

Вновь повторю: в этих процессах «серебряному веку» нет места, он – бессодержательный термин, и по ошибке возникший (отечественного модернизма он никак не объясняет), и по недоразумению сохранившийся за русской культурой конца XIX – начала XX в. Понятие противоречит общеевропейскому процессу, если признавать русский Ренессанс явлением типологическим (имея в виду новую антропологию), национальной разновидностью того, что происходило на Западе Европы, мыслители которой уже в наше время писали об этой типологии: «Все великое есть явление на грани перехода». «Поэтому величайшие духовные творения возникают в переходные периоды, на грани разных эпох»⁴³.

⁴³ Ясперс К. Происхождение и цель истории // Ясперс К. Смысл и назначение

Иными словами, Ренессанс появляется в качестве ответа на угрозу потери человеком того, что составляет его сущность, когда человеческое отступает, и потому нужен приток свежих сил – вот почему Ренессанс, согласно Ясперсу, есть феномен повторный. «В истории периодически появляются времена, когда прошлое слабеет и забывается, погружается в небытие, и времена, когда оно вновь узнается, вспоминается, восстанавливается». «Итальянский Ренессанс рассматривал себя как возрождение античности, немецкая Реформация – как возрождение христианства»⁴⁴.

Русский Ренессанс можно рассматривать, помимо его глубоко национального содержания, возрождением в России традиций западноевропейских, и, не исключено, потому, что на Западе эти традиции начали слабеть. Русский Ренессанс вполне удовлетворяет характеристике К. Ясперса, объясняющей появление в нашем «золотом веке» тех величайших духовных творений, которые дали повод П. Валери причислить русскую литературу к одному из трех чудес европейской духовной культуры. Россия действительно переходила (а в культуре перешла) от старого, векового понимания человека неразличимым элементом всеподавляющей общности, как бы та ни именовалась, к взгляду на него как на *неповторимый феномен бытия*, рядом с которым любая общность имеет второстепенное значение.

истории. – М.: Республика, 1994. – С. 251.

⁴⁴ Там же. – С. 80, 84.

В умышленно парадоксальной форме (чтобы привлечь внимание к тому, что пробивало себе дорогу) новую для России антропологию выразил Достоевский в «Записках из подполья»: «Мне надо спокойствия. Да, я за то, чтобы меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне всегда чай пить».

Не далека от убеждения безымянного русского персонажа реплика испанского мыслителя: «Индивид – цель Вселенной»⁴⁵.

Оба сказали об одном, и этот взгляд родился в Европе в эпоху Ренессанса. Поэтому-то не случайно еще одно совпадение. Ф. Петрарка писал в «Автобиографии»: «...Упиваюсь своей... мукой с каким-то сладострастием...» Через шестьсот лет персонаж Достоевского признается в сходных настроениях: «...До того доходил, что ощущал какое-то тайное, ненормальное, подленькое наслаждение <...> усиленно сознавать, что вот и сегодня сделал опять гадость... и внутренно, тайно грызть, грызть себя за это зубами... до того, что горечь обращалась, наконец, в какую-то позорную, проклятую *сладость* и наконец – в решительное, серьезное *наслаждение!*»

Петрарка словно отвечает этому признанию: «Чем больше *сладость и удовольствие* нечестивый извлекает из сво-

⁴⁵ Унамуну М. де. О трагическом чувстве жизни у людей и народов. – [М.]: Символ, 1997. – С. 286.

их грехов, тем более несчастным и жалким должно его считать»⁴⁶.

Достоевский читал Петрарку (на него ссылается Фома Фомич в «Селе Степанчикове»), однако совпадение объясняется не этим, а типологическим родством Ренессансов, свидетельствующим: русская культура вошла в Новое время. Русский Ренессанс приходит к тому пониманию человека, до которого додумались в Западной Европе в эпоху ее национальных Ренессансов, из чего следует, что Россия шла тем же путем. Вот что требуется осознать – тогда поймем, и **что** потеряли в результате большевистского переворота, и **что** предстоит восстанавливать.

В истории западноевропейского человечества эпоха первоначальной, ренессансной, индивидуализации исчерпала свои ресурсы к концу XIX столетия. Социальные и политические катастрофы (Первая мировая война, революции) означали: Новое время подошло к концу. Сейчас ведут речь о времени «после Нового» (постмодернизм). Для него характерно приобретение индивидуализмом новых значений, в частности свободного союза индивидов, т.е. расширение прежних взглядов на личность. Не исключено, это подразумевал Р. Гвардини под «концом Нового времени», имея в виду недостаточность антропологических открытий Ренессанса: «Как-то разговор зашел о том, что могло бы быть поло-

⁴⁶ Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза. – М.: Правда, 1989. – С. 350.

жено в основу этического воспитания нынешней молодежи; ответ был один: *товарищество* <...> *Если в основе его лежит лицо*, – это величайшее благо массы»⁴⁷.

А если не лежит? – спрашиваю я, и ответ слишком хорошо известен, им является вся история России, особенно после 1917 г. Вот, надо полагать, почему свои надежды мыслитель Запада связывает с *обществом индивидов*, с новым коллективизмом – лиц, а не со старым, доиндивидуальным. Это значит, что ренессансное открытие в человеке индивида, духовный опыт Нового времени не исчезли на Западе. Коллективность после-Нового времени возможна в качестве осознанного союза индивидов – тех, кто целиком отдает себе отчет в *личной* ответственности за свою судьбу (открытие Ренессанса) и потому – за свое участие в *общем деле* (возможно, в этом состоит открытие после-Нового времени, но ему еще предстоит историческая проверка).

На этом фоне следует рассматривать судьбу русского Ренессанса, его отличия от западноевропейских. То, что возникло в странах Европы за XIV–XVI столетия как следствие ренессансного движения, не только сохранилось в культуре, но перешло в обиход, по сей день так или иначе воздействует на существование западного европейца. Проявляется это в переменах, происходящих с индивидом, возможно, реализующим в после-Новое время давнюю идею «сверхчеловека» –

⁴⁷ Гвардини Р. Конец Нового времени // Вопросы философии. – М., 1990. – № 4. – С. 147.

существа, осознавшего (или осознающего) пределы личного бытия и вновь, как это было в ренессансную пору, стремящегося их преодолеть ради какого-то нового человеческого типа. Может быть, *свободный союз индивидов*, упоминавшийся Р. Гвардини, явится разновидностью подобного стремления – «*священного антропологизма*», пользуясь словами русского мыслителя.

Процесс этот развивается отнюдь не гладко, есть много препятствий, ведущих к исторической редукции, от нее не гарантировано и будущее, в том числе от архаических всплесков, подобных, в частности, 12-летнему господству нацизма в Германии. И все же направление задано, и нет достаточных оснований полагать, что в современной жизни Западной Европы найдутся силы (как нашлись они в России), способные отбросить ее назад. Справедливее другое: возможности таких сил уменьшаются; чтобы это утверждать, хватит опыта одного поколения, родившегося после Второй мировой войны.

Коммунистический переворот 1917 г., вернувший страну в старое, доиндивидуальное время, уничтожил и русский Ренессанс. Осталась память о его творцах, духовные следы: книги, музыка, идеи, живописные полотна. Но в каждодневную жизнь так и не перешло убеждение, что лишь индивидуальное бытие имеет для человека смысл; что коллективизм несет благие последствия только в одном случае – если он есть добровольный союз индивидов и благодаря этому рас-

ширяет пределы личного существования; что, наконец, все формы доиндивидуальной общности исчерпали свой исторический ресурс и в настоящее время, безусловно, вредят человеку. Тем не менее к этим-то формам все еще склоняется та часть российского населения, от настроения которой зависит ближайшая и, увы, отдаленная судьба страны. Возврат (может быть, вернее сказать, «сохранение») к архаическому, племенному и абсолютно бесперспективному мировоззрению оказался предпочтительнее (если справедливо говорить о предпочтениях, когда бессознательным выбором управляет инстинкт) осмысленного личного труда, которого требовал *новый тип жизни*, открытый Ренессансом.

Расплата, конечно же, последовала. Она, как об этом можно судить сейчас, оглядываясь и на минувшие десятилетия, и вокруг, состояла в том, что произошло явное обмельчание человеческого типа, сужение перспектив жизни, примитивизация интересов. Победил маленький человек. Этому содействовали, пусть невольно (хотя недостаток разумной воли тоже можно поставить в упрек), и те, кто начал свою духовную деятельность утверждением нового человека, отказом от всего убогого, пресного, изжитого. Таким, к примеру, был А. Блок. После «Двенадцати» – страшного изображения настоящей катастрофы и пророчества грядущих – он воспел те же катастрофические стихии в «Скифах», надеясь на архаику как условие возрождения России, а с нею остальной Европы. Поистине, бог с дьяволом боролись в душе его, и дья-

вол победил.

Но равную интеллектуальную ответственность несут писатели / мыслители XIX в., начиная с Го-голя, решившего, будто литература призвана исправлять общество и саму действительность, в ином случае писателю нужно оставить его ремесло. Как раз эту мысль подхватили публицистика, критика, эстетика 60–80-х годов, рассматривая художественное творчество в качестве средства изменить сложившийся миропорядок, вследствие чего и человек оказывался средством, ступенью к грядущей благодати.

Сошлюсь и на «Дневник писателя» Достоевского, бесповоротно решившего, что русский народ – лучший в мире и потому призван спасти остальное человечество. Упомяну «Исповедь» и «О жизни» Л. Толстого. С необъяснимой уверенностью автор признает знание истины только народом и отказывает в нем отдельному человеку. Наконец, можно упрекнуть и Пушкина за его гимны империи («Друзьям», «Клеветникам России», «Бородинская годовщина»), в которых он публицист, а не поэт, и славит то, что им как художником осуждено.

Эта двойственность, это раздирающее ум и душу русских гениев противоречие я объясняю одним: сочетанием в них архаики и Нового; неимоверной тяжестью избавления в себе от *исторически* изжитого, но *психологически* глубоко сидящего и чуть ли не инстинктом ставшего мировоззрения. Гении «золотого века» эту двойственность преодолевали в

художественном творчестве, которое не зря подверглось нападкам в 60–80-е годы, ибо не вписывалось в концепцию исправления действительности. В обыденном торжествовали безымянные скифы, тот самый маленький человек, во славу которого с таким воодушевлением и страстью писала русская критика свыше ста лет.

Нашелся, правда, писатель, остро ощутивший этого любимца общественной мысли едва ли не угрозой всей жизни, *антропологическим кошмаром*, – Г.И. Успенский: «Пробыть пять минут в обществе, которое устроил себе *очень маленький человек*, – чистое наказание. Земные блага приедаются, наскучают наконец, нервы когда же нибудь да одеревянеют.., и что тогда должен ощущать человек, поставленный с самим собою на очную ставку? Душевное состояние его весьма нескладное, – и эту-то нескладницу, это неуважение самого себя (а уважать себя он не может) – человек переносит невольно и на соседа, на ближнего... <...> До какого нищенства душевного доведен человек, сделавшийся очень маленьким. Он утратил веру в мысль, он приведен к необходимости быть хозяином только в навозной куче дрянных побуждений и, сознавая свое падение, негодует на себя и на всех...»⁴⁸.

К чему это привело? Атрофировалось и без того зачаточное понимание, что человеческая жизнь имеет *индивидуаль-*

⁴⁸ Успенский Г.И. Очень маленький человек // Успенский Г.И. Собр. соч.: В 9 т. – М.: ГИХЛ, 1955. – Т. 2. – С. 471–472. Пунктуация оригинала.

ный смысл и потому каждый несет за него личную ответственность. Понизились требования к самому себе, одновременно усилилось сознание, что происходящее зависит от не контролируемых тобою внешних причин. Так и не сумели выучиться – именно *выучиться*, т.е. проникнуться посредством упорного труда, прежде всего, над своею душою, над своим умом – взглядом на жизнь как творение собственных рук, поэтому всегда препоручали ее кому-нибудь: Богу, царю, отечеству / государству, хотя столь же давно известно: на бога надейся, а сам не плошай. Как раз сами-то чаще всего плошали.

Любое суждение, идущее вразрез с вековыми инстинктами, до сих пор считается не *другим*, но *чужим*, враждебным и потому опасным. Да что перечислять – оглядываясь на сегодняшнюю Россию, я лишь повторяю то, о чем не однажды и задолго до меня говорилось, а воз и ныне там. В 1923 г. Н. Бердяев писал: «В русской “интеллигенции” совсем не было сознания безусловных ценностей культуры, безусловного права творить эти ценности (не могу не вмешаться: отрицаемое Бердяевым сознание как раз было, о нем свидетельствует русский Ренессанс, деятельность самого Бердяева, но было и другое, о чем он пишет, и это другое возобладало. – В.М.). Культурные ценности подвергаются нравственному сомнению, заподозриваются. Правду ищут не в культуре, не в ее объективных достижениях, а в народе, в органической стихийной жизни. <...> Одна и та же бо-

лезнь нашего национального духа обнаруживается на противоположных полюсах. Та же нераскрытость и неразвитость у нас личного начала, *культуры личности*, культуры личной ответственности, личной чести. Та же неспособность к духовной автономии, та же нетерпимость, искание правды не в себе, а вне себя. <...> Русский “*коллективизм*” и русская “*соборность*” почитались великим преимуществом русского народа, возносящим его над народами Европы. Но в действительности это означало, что личность, что личный дух недостаточно еще пробудились в русском народе, что личность еще слишком погружена в природную стихию народной жизни»⁴⁹.

Как будто о наших днях, и касается, конечно, не только интеллигенции. Такая хронологическая неподвижность склоняет по крайней мере к двум выводам. 1. Если сначала русский Ренессанс можно было удушить, а потом согласиться с его переименованием в невразумительный «серебряный век», значит, все это соответствует каким-то потребностям (пускай бессознательным, но такие-то и выражают самое сокровенное) народной души. Не стоит обманываться тем, что почти все имена продолжателей русского Ренессанса вернулись, это полдела; не восстановлена ренессансная среда. 2. Но если Ренессанс все же возник в России, он тоже соответствовал каким-то потребностям, и это имеет неменьший

⁴⁹ Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. – М.: Захаров, 2001. – С. 123–124.

смысл.

Сопоставляя эти противоположные тенденции, формулирую в виде вопроса главную, на мой взгляд, задачу сегодняшней России, характеризуемую названными тенденциями: какая станет преобладающей, какая в большей степени продолжает соответствовать народной душе?

В случае окончательной победы первой (доиндивидуальный коллективизм, личная безответственность, «скифство», «очень маленький человек») судьба страны решена бесповоротно, ее будущее – на десятилетия растянутое погружение в археологические пласты истории, куда прежде погрузились Ассирия, Вавилон, Древняя Греция, Рим. О них помнят до сих пор по их духовным памятникам. Для России одним из таковых останется русский Ренессанс.

Подобную возможность всерьез рассматривали отечественные мыслители. В. Ильин писал в статье «Иннокентий Анненский и конец Периклова века в России» (1965) (уже в названии заключено мрачное пророчество: после Перикла Великая Греция неуклонно теряла прежнее значение): «Динамитные взрывы Достоевского и трагическая переутонченность Иннокентия Анненского – это очень жуткие, многосмысленные признаки – символы конца. Настоящая гениальность, вообще, есть всегда эсхатологический символ, как и настоящий очень большой пророческий взлет. Вечная Россия с ее “Перикловым веком” как-то незаметно очутилась у

последней черты»⁵⁰.

Куда она двинется от этой черты – вот вопрос наших дней, и, увы, есть ряд свидетельств движения за эту черту.

Если же победит вторая тенденция – сначала пусть в виде какого-нибудь обнадеживающего признака (например, замедления перед роковой чертой), тогда русский Ренессанс придется кстати, в качестве материала современности, а не музейного экспоната.

Однако следует признать: поводов к такой надежде сейчас не видно. Спрашивается: не происходят ли в человеке – в тех тонких внутренних структурах, отвечающих за индивидуальное поведение, – необратимые перемены? Не становится ли пресловутый «очень маленький человек» удручающей нормой, отклонения от которой возможны лишь к еще большему «уменьшению»? Правда, такие безнадежные вопросы я могу задавать, потому что ориентируюсь на перспективы, открытые русским Ренессансом, и нельзя делать вид, что их не было; что сверхчеловеческая цель не была поставлена.

И последнее. Характеризуя в 1948 г. всемирную духовную ситуацию, К. Ясперс писал: «В настоящее время мы все осознаем, что... живем в период, который уже сто лет тому назад сравнивали с закатом античного мира, а затем все глубже стали ощущать его громадное значение не только для Европы и западной культуры, но и для всего мира. Это – век техники со всеми ее последствиями, которые, по-видимому,

⁵⁰ Ильин В. Эссе о русской культуре. – СПб.: Акрополь, 1997. – С. 198.

не оставят ничего из всего того, что на протяжении тысячелетий человек обрел в области труда, жизни, мышления <...> Настоящее... являет собой катастрофическое обеднение в области духовной жизни, человечности, любви к творческой энергии...»⁵¹

Мрачная, но, кажется, и справедливая оценка, причем остается ощущение, будто говорится о современной России. Однако сопоставим это мнение с гипотезой: русский Ренессанс – последняя вспышка европейской культуры, и не стоим ли мы сегодня вместе с остальной Европой перед *необходимостью нового Ренессанса*?

Как бы то ни было, интеллектуальный порыв, пафос творчества, с которыми русский Ренессанс вошел во всемирную культуру, заставляют с недоверием отнестись к оценкам Ясперса. Попутно напомним его же суждение о периодичности Ренессансов, совпадающих с переломными (переходными) эпохами. Тогда появятся основания ждать нового (новых) Ренессанса, не исключено, и в России, допуская, что ей удастся, не переступив роковой черты, войти в Новое время. В этом случае «серебряный век» вообще перестает что-либо значить, кроме эстетического курьеза, вроде «лишних людей» или «маленького человека». Почему, кстати, никому не пришло в голову в качестве «лишнего» рассматривать именно «маленького человека»? Нет, «маленький» всегда на месте и никогда не «лишний».

⁵¹ Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994. – С. 113.

Европейские Ренессансы, в том числе и русский, свидетельствуют: необратимого падения человечности не происходит, ибо человеку по самой его природе присуще стремление *превзойти себя*, поставить *сверхчеловеческую задачу*, решение которой и является *творчеством*, – вот что помогает миру потерять человечность, хотя угроза эта всегда существует.

В настоящий момент Россия вновь оказалась в ситуации, когда культура превращается в дело одиночек, ибо все еще не восстановлена *культурная среда* и с нею – ценности Нового времени, прежде всего индивидуализация. Воссоздание такой среды – насущный вопрос нашего будущего.

Россия пережила подлинный Ренессанс, и это не прошло бесследно, с ним, прошлым, связаны нынешние надежды, как уже бывало – напомним известные слова Е. Замятина: «Будущее русской литературы в ее прошлом». Но при наличии такого прошлого будущее не кажется беспросветным, пусть и удалено настолько, что сегодняшний человек взирет на него без всякой надежды для себя лично.

К вопросу о филиации эллинских архетипов и форм в русской литературной классике

А.А. Асоян

Если демиург любой вещи взирает на неизменно сущее и берет его в качестве первообраза при создании идеи и свойств данной вещи, все необходимо выйдет прекрасным; если же он взирает на нечто возникшее и пользуется им как первообразом, произведение его выйдет дурным.

Платон

...античный миф все еще не только определяет материал, но и самые формы нашей творческой мысли.

И. Анненский

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы рецепции античной литературы в новой русской словесности, концепции Античности у Пушкина, обращение Пушкина, Ф. Тютчева, И. Анненского, Вяч. Иванова, А. Белого, О. Мандельштама, М. Цветаевой и др. к античным формам, античной мифориторике, мифопоэтике, семантике греческого мифа, образу Античности. Смыслопорождающие модели, или модели трансформации античной культуры в новой

русской литературе разнообразны. Они предстают сюжетом культуры, парадигмой, архетипической матрицей, типологическим параллелизмом, концептуальным персонажем и т.д. Уникальность каждого случая обусловлена авторской интенцией.

Ключевые слова: рецепция античной литературы; русская словесность; конструкт-текст; сюжет культуры; универсалии культуры; архетипическая матрица; типологический параллелизм; концептуальный персонаж; кодовый язык; парадигма.

Л.В. Пумпянский полагал, что новая русская словесность, как и французская, зависящая в своем происхождении от рецепции античной литературы, переживает в процессе развития «открытие античности, образование античного идеала, его разложение и переход к новым, еще не высказавшимся формам»⁵². В статье 1923–1924 гг. он начинал отсчет новому, «ренессансному» характеру русской литературы от Петровско-Елизаветинской эпохи.

Убедительная концепция ученого обостряет интерес к возможным модусам пресуществования античного мирозерцания в русской классике, в произведениях которой запечатлена, как сказал бы Пумпянский, душа отечествен-

⁵² Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма, (1923–1924) // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание тр. по истории рус. лит. – М.: Яз. рус. культуры, 2000. – С. 30.

ной литературы⁵³. В выборе ее персоналий определяющим представляется мнение Новалиса о том, что «Античность свершается там, где познается творческим духом»⁵⁴. Важны не столько прямые реминисценции из Античности, сколько более сложные явления, когда, по словам М.М. Бахтина, «творческое понимание не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает...»⁵⁵.

Начнем с итоговой статьи слависта из США Феликса Раскольниковца «Место античности в творчестве Пушкина»⁵⁶. В трактовке темы автор следует за утверждением А.А. Тахо-Годи, которая еще в 60-е годы считала, что «...в плане эмпирическом и историко-литературном все элементы использования Пушкиным античной литературы в основном изу-

⁵³ Там же.

⁵⁴ *Novalis. Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn: In 2 Bd. – В., 1901. – (Цит.: Бенъямин В. Теория искусства ранних романтиков и Гёте // Логос.–1993. – № 4. – С. 156.)*

⁵⁵ *Бахтин М.М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 334. Ср.: «...мое» субъективное никуда не уйдет от меня, и ничуть не страшно потерять его, обращаясь к иному. Опаснее потерять качественность иного, подменяя его своим содержанием (...) произведение искусства – это узел исторического опыта, своего рода универсальный итог (...) смысл искусства прошлого решается в формах современного художественного сознания». – Михайлов А.В. «Свое» и «чужое» в искусстве прошлого // Декоративное искусство СССР: Ежемес. журн. Союза художников СССР. – М.: Сов. художник, 1972. – Г. 16, № 6. – С. 32.*

⁵⁶ *Раскольников Ф. Место античности в творчестве Пушкина // Русская литература. – СПб., 1999. – № 4. – С. 3–25.*

чены», однако это не относится к пониманию «самой концепции античности у Пушкина»⁵⁷. Пытаясь восполнить этот пробел, Раскольников формулирует основные выводы собственных и российских исследований. Во-первых, обращение Пушкина к образу Античности и античным формам является собой своего рода «поэтический побег» от современности в идеальный мир красоты; во-вторых, античная культура, наряду с христианской, всегда была органической частью духовной жизни Пушкина. В-третьих, в пушкинском творчестве христианство и античность дополняют друг друга⁵⁸, или, как верно замечено еще Белинским, в стихах поэта «есть небо, но им всегда проникнута земля»⁵⁹. В-четвертых, «Пушкин, как и многие античные мыслители, отделял творческий Разум, охватывающий всю полноту жизни, от “низких истин”, открываемых сухим рассудком»⁶⁰. В-пятых, в лирике Пушкина в конце 1920-х – 1930-е годы намечается движение от «анакреонтики» к «горацианству», доминирует идея мудрой умеренности⁶¹. Наконец, Пушкин, вслед за Саути, видит первооснову идеи «самостояния человека» в ан-

⁵⁷ *Тахо-Годи А.А.* Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь. – М., 1968. – Вып. 5. – С. 104.

⁵⁸ *Раскольников Ф.* Место античности в творчестве Пушкина // Русская литература. – СПб., 1999. – № 4. – С. 7.

⁵⁹ Там же. – С. 10, 11.

⁶⁰ Там же. – С. 15.

⁶¹ Там же. – С. 18.

тичной философской поэзии⁶².

Последний тезис, минуя Саути, можно обосновать ссылкой на тетраметр Архилоха, заканчивающийся призывом, близким Пушкину:

В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй.

Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт

(пер. В.В. Вересаева),

или, скажем, примером из философии Платона, о которой Татьяна Васильева, один из самых компетентных знатоков платоновского наследия, заметила, что это «не философия приоритетов, это философия меры»⁶³. Но остановим себя на пути отсылок, чтобы не показаться глухими к увещанию Тахо-Годи. Предпочтем другой путь, на который указывал И. Анненский: «...античность нельзя сводить к одним пережиткам (...) это есть живая сила, без которой, может быть, немислим самый рост нашего сознания и с которой связано не только наше настоящее, но отчасти и наше будущее»⁶⁴.

Это означает, что необходимо, в частности, обратить внимание на те случаи, когда античный материал оказывается метасюжетом литературного произведения. В подобной ситуации Ю.М. Лотман говорил о «сюжете культуры», пред-

⁶² Там же. – С. 20.

⁶³ Васильева Т. Путь к Платону. Любовь к мудрости или мудрость любви. – М.: Логос: Прогресс-Традиция, 1999. – С. 191.

⁶⁴ Анненский И. История античной драмы. – СПб.: Гиперион, 2003. – С. 30.

полагающем «возведение реальных текстовых сюжетов до уровня инвариантных персонажей с взаимно несводимыми пространствами»⁶⁵. Именно в таком ракурсе несколько лет назад нами предприняты штудии «Орфический сюжет в “Евгении Онегине”», в результате которых миф об Орфее и Эвридике явил себя в романе в роли архетипической матрицы, и романная триада Автор – Онегин – Татьяна обрела смыслы, укорененные в древнегреческом сознании. Миф предстал подобно универсальной культурной модели, которая соотносится с конкретными литературными текстами как «конструкт-текст» (Ю. Лотман), как план выражения. Такое возведение реальных текстовых сюжетов до уровня инвариантных персонажей Лотман и называл «сюжетом культуры». Сюжет культуры служит предпосылкой дефиниций «универсалий культуры», которые необходимы для типологического описания, изучения литературы и создания метаязыка типологических штудий. Так, по наблюдениям Ю.Н. Чумакова, пушкинский Онегин соотносится с топокомплексом Воды, а Татьяна – Суши. Татьяна сродни, прежде всего, земле, растительности. Ее женская природа характеризуется устойчивостью, постоянством, укорененностью. Между тем сопричастное пространство Онегина – река. Его природа подвижна, текуча, переменчива. «В этом самом общем сличении, – пишет Ю. Чумаков, – проглядывается как основная сюжетная кон-

⁶⁵ Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн: Александра, 1993. – Т. 3. – С. 390.

троверса, так и более фундаментальные проблемы»⁶⁶. Действительно, налицо «ценностно-смысловые» пространственные характеристики персонажей, которые проясняют архетипическое ядро героев романа: Онегин начинает обретать тень Одиссея, Татьяна – тень Пенелопы. С Онегиным, как и с гомеровским героем, связана абсолютность «мотива пути», продиктованного в древнем эпосе волей Посейдона. Оба персонажа осуществляют движение «внутри универсального пространства, которое представляет собой их мир»⁶⁷. Кроме того, Онегин, словно Одиссей, все время пребывает на грани утраты памяти, забвения своих родовых, национальных истоков⁶⁸. В результате возникает типологическая параллель, свидетельствующая о том, что у «культуры, – как утверждает, в частности, Л.М. Баткин, – нет истории, ибо она свернута в сознании (...) автора. Культурные смыслы синхронны»⁶⁹.

Но в диаде, образуемой Одиссеем и Пенелопой, нет места Автору, без которого универсум пушкинского романа перестает быть самим собой. Следовательно, семантический

⁶⁶ Чумаков Ю.Н. Из наблюдений над поэтикой «Евгения Онегина» // Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. – СПб.: Гос. Пушкинский театральный Центр, 1999. – С. 186.

⁶⁷ Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн: Александра, 1993. – Т. 3. – С. 391.

⁶⁸ Сумм Л. Одиссей многообразный // Новый мир. – М., 2002. – № 3. – С. 155.

⁶⁹ Цит.: Михайлов А.В. Из лекций, 23 ноября 1993 г. // Михайлов А.В. Обратный перевод. – М., 2000. – С. 713.

ряд «культурного сюжета», где основа принадлежит гомеровским героям, страдает недостаточностью, поскольку полнота такого ряда предполагает определенный перечень понятий, более или менее взаимозаменяемых в тексте-конструкте и реальном тексте, откликающихся друг на друга по принципу подобия. С точки зрения логики предикатов их связь не очевидна, но в историческом, диахроническом плане раскрывается как «метафорическая», или как одна из «метонимических ассоциаций»⁷⁰.

Эти рассуждения адресуют нас к словам А.С. Позова, русского эмигранта, автора книги «Метафизика Пушкина», на страницах которой, по замечанию Ренаты Гальцевой, автор «акцентирует пушкинскую способность проникновения в смысловую иерархию бытия»⁷¹. Он пишет: «Пушкин, Татьяна и Русь – это русская онтическая Триада (...) Кто хочет уловить русский дух и понять русскую душу, должен понять архетипичность Пушкина и Татьяны»⁷². Утверждение Позова натурально отсылает к Гоголю, Белинскому, Достоевскому... к ставшим хрестоматийными письмам: Пушкин – «это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет»⁷³, Татьяна – «колоссальное исклю-

⁷⁰ О полноте семантического ряда см.: *Дьяконов И.М.* Предисловие // Мифология древнего мира: Пер. с англ. – М.: Наука, 1977. – С. 22.

⁷¹ *Гальцева Р.* На подступах к теме // *Позов А.* Метафизика Пушкина. – М.: Наследие, 1998. – С. 21.

⁷² *Позов А.* Метафизика Пушкина. – М.: Наследие, 1998. – С. 61.

⁷³ *Гоголь Н.В.* Несколько слов о Пушкине // *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 6 т. – М.:

чение» и вместе с тем «тип русской женщины»; автор стихотворного романа разгадал «тайну народной психеи», «тайну национальности»⁷⁴... и т.д., вплоть до гениального замечания Белинского, что есть «романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца»⁷⁵.

Последняя реплика соотносится не только с человеком «неоконченного существования» – Евгением Онегиным, но и еще с одной триадой пушкинского текста: Автор – Онегин – Татьяна, поскольку весь роман, отмечал в свое время Лотман, «построен как многообразное *нарушение*

ГИХЛ, 1959. – Т. 6. – С. 33.

⁷⁴ Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статьи девятая, восьмая // Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. – М.: Худож. литра, 1981. – Т. 6. – С. 412, 424, 370, 373.

⁷⁵ Там же. – С. 396.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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