

УДК 7.03+316.7

**Н.А. Хренов**

**Русское искусство рубежа XIX–XX веков с точки зрения  
социодинамики П.А. Сорокина**

*В статье предпринята попытка понять русскую культуру рубежа XIX–XX веков, используя идею переходности Питирима Сорокина. Мысль Сорокина о кризисе и угасании культуры чувственного типа и о возникновении идеациональной культуры точно характеризует эту эпоху.*

**Ключевые слова:** чувственная культура, идеациональная культура, ситуация переходности, кризис.

N.A. Hrenov. Russian art of the XIX–XX centuries, from the standpoint of sociodynamics of P.A. Sorokin

*The article attempts to understand the Russian culture of the late 19th – early 20th centuries, using the idea of transition of Pitirim Sorokin. Sorokin idea of a crisis and the extinction of a culture of sensual type and the occurrence of ideational culture accurately describes this era.*

**Keywords:** sensual culture, ideational culture, situation of transition, crisis.

Применительно к истории искусства фундаментальная концепция социодинамики П.А. Сорокина пока не применялась. Отечественное искусствознание хотя и проявляет интерес к разным методологическим подходам, что имеют место в гуманитарных науках, тем не менее к идеям П.А. Сорокина интереса не проявляет, а жаль, поскольку именно П.А. Сорокин позволяет точнее осознать самые проблемные и недостаточно до сих пор проясненные ситуации в истории искусства. Такой ситуацией в этой истории является, в частности, рубеж XIX–XX веков, то есть время символизма и возникновения такого универ-

сального явления для всего XX века, как художественный авангард в его самых разных формах. Мы попробуем понять эту эпоху, используя идею переходности П.А. Сорокина, которая свидетельствует об угасании культуры чувственного и возникновении культуры идеационального типа. Но прежде чем обращаться к П.А. Сорокину, попробуем воссоздать ситуацию в русском искусстве рубежа XIX–XX веков.

Оценивая свое время как время упадка, представители поколения рубежа XIX–XX веков в меньшей степени осознавали свою эпоху как Возрождение. Между тем и упадок с одной стороны, и возрождение с другой выражали две стороны одного и того же культурного взрыва. Не случайно группу поэтов-маргиналов называют то декадентами, то символистами. Символизм выражал не столько упадок, сколько возрождение культуры. Более позднее название новых поэтов, которых во Франции называли «проклятыми», – не декаденты, а именно символисты [42, с.155].

Проводя параллели между рубежом XIX–XX веков с одной стороны и поздней античностью, как и с Возрождением XVI века, с другой, Д. Мережковский утверждает, что оборотной стороной упадка рубежа XIX–XX веков является Возрождение, которое и призваны выразить символисты. Хотя попытка возрождения, то есть синтеза язычества и христианства в истории не удавалась как минимум дважды, тем не менее человечество на рубеже XIX–XX веков снова приблизилось к историческому рубежу, когда новая попытка Возрождения, то есть синтеза, может удалась. «И в XV и XVI веках так же, как в V и VI – попытка возрождения не удалась, противоречие эллинизма и христианства не было разрешено, окончательно примиряющая гармония двух начал не была найдена, – пишет Д. Мережковский. – Чрезмерные надежды, которые опьяняли юношескою отвагою и радостью наивных кватрочентистов, не оправдались, – и первые лучи восходящего и уже омраченного солнца потухли в душном кровавом сумраке, в церковной инквизиции второй половины XVI века, в холодной пошлости и академич-

ности XVII. И вот теперь, на рубеже XX века, мы стоим перед тем же великим и неразрешимым противоречием Олимпа и Голгофы, язычества и христианства, опять и надеемся, и опять ждем иного Rinascimento, чей первый смутный лепет называют символизмом» [13, с.183].

Новому Возрождению, то есть Возрождению рубежа XIX–XX веков, способствовала и социально-психологическая атмосфера. Причем если Возрождение в его западных формах смягчало характерные для Средневековья крайние настроения, то Возрождение в его русских формах их предполагало. Впрочем, по традиции мы привычно противопоставляем Россию Западу, когда речь идет о взрыве эсхатологических настроений. Однако всегда ли последние связаны исключительно с русской историей? Обратимся к роману Д. Мережковского «Петр и Алексей», в котором проводится аналогия между эсхатологизмом русского сознания и эсхатологизмом Запада. В романе Д. Мережковского приехавший обучать московских юношей пастор Глюк пишет научную работу о комментариях Ньютона к Апокалипсису, в которых христианские откровения о кончине мира доказывались с помощью астрономии и математики. В беседе с Глюком Яков Брюс, между прочим, говорит следующее: «Но вот что всего любопытнее: в то самое время, когда сэр Исаак Ньютон сочинял свои комментарии, – на другом конце мира, именно здесь, у нас, в Московии, дикие изуверы, которых называют раскольниками, сочинили тоже свои комментарии к Апокалипсису и пришли почти к таким же выводам, как Ньютон. Ожидая со дня на день кончины мира и второго пришествия, одни из них ложатся в гробы и сами себя отпевают, другие сжигаются... Так вот что, говорю я, всего любопытнее: в этих апокалиптических бреднях крайний Запад сходится с крайним Востоком и величайшее просвещение – с величайшим невежеством, что, действительно, могло бы, пожалуй, внушить мысль, что конец мира приближается и что все мы скоро отправимся к черту!» [19, с. 69].

Что касается рубежа XIX–XX веков, то активность эсхатологических и апокалиптических настроений в этот период несомненна. Об этом писали В. Розанов, С. Булгаков и В. Соловьев. Известно, что на символистов последний оказал огромное влияние. Так, характеризуя московскую группу молодых поэтов (А. Белый, С. Соловьев и другие), В. Брюсов подчеркивал, что к ним тяготел и петербургский поэт А. Блок. Названные поэты находились под сильным влиянием В. Соловьева. «Вместе с Вл. Соловьевым эти юные мечтатели были уверены, что приблизился «конец всемирной истории», что скоро, едва ли не на днях, должен свершиться великий вселенский переворот, который в существе изменит жизнь человечества. Их возбужденному воображению везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, все, происходившее вокруг эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл» [6, т. 6, с. 432]. О предчувствиях, посетивших русских художников рубежа XIX–XX веков, высказывался А. Белый [2, с. 409]. Может быть, эти предчувствия и прозрения более отчетливо проявились в предсмертной работе В. Соловьева об Антихристе.

Однако активность на рубеже веков средневековых представлений не исключала возрождение, а предполагала. Концепция социодинамики П.А. Сорокина позволяет дать самую глубокую интерпретацию происходящего. В соответствии с этой концепцией речь должна идти об актуализации элементов идеациональной культуры, блокировавших культуру чувственного типа. Как утверждает П. Сорокин, идеациональная культура тяготеет к реставрации сверхчувственных ценностей, что и диктует активность средневековых представлений. Д. Мережковский фиксирует этот момент неразличимости в культуре как упадка, так и возрождения. Как он считает, мыслители XIX века – Достоевский, Ницше, Толстой – приблизились к разгадке будущего, но не успели этого ясно объяснить. Поэтому поколению рубежа XIX–XX веков необходимо разгады-

вать эти загадки снова, в том числе и главную загадку – находится ли это поколение в состоянии упадка или возрождения. «И мы одни, как, может быть, никогда еще люди не были в мире одни. Самые покинутые, робкие, больные, даже иногда смешные, не только в чужих, но и в собственных глазах, должны мы разгадывать загадку, которую не разгадали боги и титаны, проводить черту, которая отделила бы наше здоровье от нашей болезни, нашу жизнь от нашей смерти, наше Возрождение от нашего Упадка» [21, с. 121]. По сути дела, то, что один и тот же процесс был упадком и одновременно возрождением, оказалось главным противоречием исторического момента. Хотя спустя столетие этот процесс можно рассматривать как возрождение, в реальности его современники склонны были его осознавать исключительно как упадок, то есть оценивать отрицательно. Между тем если иметь в виду одновременность развертывания упадка и возрождения, то можно представить, что упадок был необходимым условием возрождения, обратной стороной возрождения. Без активизации хаоса не мог возникнуть новый или обновленный в результате взрыва космос.

Хотя многие современники рубежа XIX–XX веков это состояние воспринимали вульгарно, то есть исключительно как упадок (и здесь можно было бы прежде всего назвать столь популярного в России М. Нордау, забившего тревогу по поводу неблагополучия с новым искусством), тем не менее и в то время были мыслители и художники, отдававшие отчет в том, что упадок – условие возрождения, и что возрождение предполагает кризис, «закат» определенных и столь почитаемых в позднюю эпоху ценностей. Это касается в том числе и религиозных ценностей. Вообще, предполагается, что речь идет не только об угасании христианства и о возрождении язычества, что столь ярко прозвучало в трактате Ф. Ницше о происхождении античной трагедии, а о возникновении на рубеже XIX–XX веков какой-то новой религии, в которой элементы всех предшествующих религий – ранних и поздних, в том числе язычества и христианства, предстанут в принципиально новых соотношениях,

точнее образуют невиданный в истории синтез. Дело, однако, не в том, что на рубеже XIX–XX веков в прихотливой форме сплелись и упадок, и возрождение, а в том, что применительно к этому времени речь идет о переходной ситуации в культуре. Не случайно о своем поколении Д. Мережковский пишет, что ему дано было увидеть «оба края бездны» [21, с. 121]. Но Д. Мережковский, переживший увлеченность Ф. Ницше, сам употребляет термин «переход», причем применительно прежде всего к человеку. «Да, тут есть какая-то незапамятно-древняя, все еще до конца не додуманная, постоянно возвращающаяся, неодолимая религиозная дума человечества не только о бесплотной святости, но и о святой плоти, о переходе человеческого в божеское не только через духовное, но и через животное – незапамятно-древняя и вместе с тем самая юная, новая, пророческая дума, полная великого страха и великого чаяния: как будто человек, вспоминая «зверском» в собственной природе, то есть о незаконченном, движущемся, превращаемом (ибо ведь животное и есть по преимуществу живое, не замершее, не остановившееся, легко и естественно преобразующееся, переливающееся из одной телесной формы в другую, как утверждает и современная наука о животной метаморфозе), вместе с тем предчувствует, что он, человек, – не последняя достигнутая цепь, не последний неподвижный венец природы, а только путь, только переход, только временно через бездну переброшенный мост от дочеловеческого к сверхчеловеческому, от зверя к Богу» [21, с. 100].

Неслучайно Д. Мережковский так внимательно читал Ф. Ницше, и в частности его работу «Так говорил Заратустра», которую можно считать философией переходности, причем переходности, как она представлялась философу к рубежу XIX–XX веков. Речь идет об активизации языческого начала как следствии кризиса христианства. Однако такая активизация Д. Мережковским понимается как полное торжество язычества. По его мнению, новая возможность для язычества возродиться и вступить в диалог с христианством должна привести не

только к полному угасанию христианства и победе язычества, а к столь необходимому для новой культуры их синтезу. По мнению Д. Мережковского, человечество переживает радикальный поворот. «В переживаемое нами мгновение христианства человечество достигло этой именно точки в космическом пространстве между своим началом и концом, между первым и вторым пришествием; точка эта – страшная, потому что кажется мертвою; почти кончилась сила отталкивания, отрицания, отвлечения от язычества, заключенная в первом пришествии, а противоположная сила притяжения, заключенная во втором пришествии, еще почти не началась. И вот нам кажется, что движение совсем прекратилось, что мы остановились навеки в этой серединной мертвой точке, что уже все силы христианства перестали в нас действовать и что вообще не удалось» [21, с. 149]. Д. Мережковский убежден, что отрицание, умирание, умерщвление закончится и начнется утверждение, оживание, воскрешение, то есть возрождение, которое пока неразлично, ибо затемнено настроениями упадка. В любом случае речь идет о совершающемся неосязаемо, нечувствительно «величайшем космическом перевороте».

Для такого рода обобщений мыслителям рубежа XIX–XX веков потребовалось пространство всей мировой истории. Так, отталкиваясь от упадочных настроений своего времени, Д. Мережковский устремляется в позднюю историю Древнего Рима, в которой он усматривает не только декаданс, но и сопротивление ему. Это последнее разворачивается в катакомбах первых христиан, где восстанавливается некогда прерванная столь тесная связь искусства с религией. Однако ренессанс блокирует выраженное в устремленных в небо готических соборах восхождение к Богу, и вытеснение язычества снова возвращает к ситуации Древнего Рима, к возрождению язычества. Но был ли Ренессанс лишь упадком? Разве, например, творчество Леонардо и Микеланджело не свидетельствует о новой жажде сакрального, пусть и в нетрадиционной христианской, то есть средневековой, форме? Как пишет Д. Мережковский, оба этих

художника «углубили и укрепили связь искусства с религией, но не с религией настоящего, а с религией будущего» [21, с. 142]. Лишь исторические ретроспекции позволяют Д. Мережковскому найти в литературе XIX века, и в частности творчеству таких его представителей, как Толстой и Достоевский, место в истории. Характеризуя творчество Леонардо и Микеланджело как «двух демонов Возрождения», Д. Мережковский обращает внимание на оппозицию воплощенных в их произведениях двух стихий. Одна стихия – это чрезмерность духовного, изощренно-утонченно-сознательного у Леонардо, что проявилось в болезненности, надломленности, незавершенности его искусства. Другая – это чрезмерность плотского, первобытно-стихийного, животного, представленного в пластических образах Микеланджело «шевелиющимся хаосом».

Синтеза этих двух стихий, воплощенных в созданиях двух гениев Возрождения, в ту эпоху достичь не удалось. Следующая попытка синтеза связана с XIX веком, в котором можно усмотреть аналогию Ренессансу и повторение определившего Ренессанс противоречия. Если новый Ренессанс Ф. Ницше усматривает в немецкой музыке XIX века, то Д. Мережковский связывает его с творчеством Л. Толстого и Достоевского. Казалось бы, можно ли применительно к России говорить о Ренессансе? Д. Мережковский тоже задается этим вопросом. «Нам ли, переживающим, по крайней мере, в наших верхних культурных слоях, такой упадок, как никто в Европе, говорить о Возрождении?» Тем не менее, как считает Д. Мережковский, характерный для Запада упадок подготовил почву для нового Возрождения. Осталось лишь подождать искры, которая послужит его началом. Так почему бы не предположить, что эта искра появится именно в России? «И кто знает, ничтожная (в культурном верхнем слое, а жизнь народных глубин для нас пока все еще тайна), ничтожная часть русских людей нового религиозного сознания не окажется ли именно этою искрою?» [21, с. 139]. Это суждение имеет отношение прежде всего для рубежа XIX–XX веков, то есть для символистов. Что же касается предшествующей

щего периода, то, собственно, Л. Толстой и Достоевский уже явились «предвозвестителями русского и всемирного Возрождения» [21, с. 139]. Чтобы ясней представить творчество Л. Толстого и Достоевского, Д. Мережковский проводит параллели между старым Ренессансом и новым религиозным возрождением рубежа XIX–XX веков. И еще более определенно – между Л. Толстым и Микеланджело с одной стороны, Достоевским и Леонардо с другой. Так, Л. Толстой, как и Микеланджело, «снова дерзнул обнажить человеческое тело от всех культурно-исторических покровов, снова задумался арийскою думою о соединении образа Божьего и звериного в образе человеческом – Боге-Звере» [21, с. 142]. Если Л. Толстой оказывается «тайновидцем плоти», то Достоевский – «тайновидцем духа». Это трагедия, что эти две системы ценностей оказались разорванными. Ведь одна не может обойтись без другой. Однако так получилось, что до рубежа XIX–XX веков они не могли объединиться, несмотря на то, что в истории можно зафиксировать немало моментов, когда стремление к этому намечалось. Это объединение имело место и в отечественной культуре. Как представляет дело Д. Мережковский, в русской культуре момент гармонического соединения двух стихий имел место в творчестве Пушкина, которому он посвящает специальное исследование. По мнению Д. Мережковского, в Пушкине начинается заря будущего Возрождения. Но чтобы последнее было реальным, культура должна была пожертвовать пушкинским синтезом и развиваться в форме противоречия. Позднее одну стихию выразит Л. Толстой, а другую Ф. Достоевский. Что же это за стихии? Одна стихия связана с отречением от своего «Я» в христианстве и другая – с обожествлением своего «Я» в язычестве. Утверждение христианства вытеснило языческие ценности. Однако их возрождение произошло в эпоху Ренессанса («Два мировых начала в первый раз встретились в духе Возрождения и вступили в живое взаимодействие, в борьбу, как два равноправных, равносильных бойца» [21, с. 139]). Величие Пушкина заключается в том, что его творчество свидетельствует о за-

датках будущего Возрождения, способного повторяться на основе русского мирозерцания. В Пушкине возрождается дух угасающего Ренессанса. Далее имеет место противоречие двух начал, выражаемых, с одной стороны, «безумным язычником» Ф. Ницше, с другой – «безумным галилеянином» Л. Толстым.

Принимая во внимание предыдущие суждения, можно остановиться на двух вытекающих из них значимых выводах. Во-первых, на отношении вспышки сакрального, имеющего место на рубеже веков и проявляющегося в том, что Д. Мережковский называет «новым религиозным сознанием», к предшествующей истории мировой культуры. Естественно, здесь возникает необходимость в предшествующей истории найти аналогичные ситуации, иллюстрирующие принцип «вечного возвращения». Во-вторых, на соотношении вспышки сакрального и извечных механизмов славянской ментальности, проявляющейся в предшествующей истории, и прежде всего в художественных формах. Как известно, историю символизма сопровождает столь конструктивная для теории и истории искусства саморефлексия. Еще Ж. Мореас в «Литературном манифесте символизма» 1886 года доказывал, что литература развивается циклами. Следует отметить, что это пусть и беглое, но глубокое замечание, которое нуждается в более подробном обсуждении и комментировании. В самом деле, отрицая в начале своего пути непосредственно предшествующие традиции, символисты вскоре нашли к ним ключ, не удовлетворяясь, правда, осознанием своей причастности к предшествующему художественному процессу. Однако понять смысл своего творчества и логику предшествующего художественного процесса им помогает радикальное изменение в отношении к историческому времени, которое расширилось до бесконечности. Ощущение этого расширения можно понять, читая эссе В. Брюсова «Учители учителей». В самом деле, символистам дано было пережить скачок в историческом мышлении, трансформировавшемся в планетарное мышление. Своих предшественников символисты начали находить не только в русской или западной культуре,

но и во всех предшествующих и некогда существовавших культурах. Это ощущение замечательно передает суждение О. Мандельштама: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настезь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы» [18, с. 42].

Если иметь в виду «вечное возвращение», то мимо этого не проходит и Д. Мережковский, вспоминая, с одной стороны, Ф. Ницше, который впервые употребил это выражение и расшифровал то содержание, которое оно выражает, а с другой – Достоевского. Идея того, что «все это уже было когда-то», звучит у Достоевского в диалоге Ивана Карамазова с чертом, утверждающим, что развитие повторяется бесконечно и все «в одном и том же виде до черточки» [21, с. 132]. Самим Д. Мережковским идея «вечного возвращения» была развернута в его трилогии «Христос и Антихрист», в которой он прослеживал значимые вехи во всемирной истории, связанные с синтезом христианского и языческого, который, как он считает, становится главным вопросом и для рубежа XIX–XX веков. Что касается второго вопроса, то есть соотношения между происходящим на рубеже XIX–XX веков резким, взрывным нарушением преемственности и предшествующей логикой развития отечественного искусства, то символистами здесь сделано чрезвычайно много. Интерпретация ими, например, логики развития литературы XIX века, может быть, впервые позволяла ощутить, какой вклад был внесен в историю символизма и в культуру в целом каждым крупным русским художником. Когда речь идет об угасании религиозной экзальтации, а именно это на рубеже XIX–XX веков и имело место, то результатом этого угасания становится эмансипация искусства от религии, а точнее расширение заполняющего религиозный вакуум эстетизма. Иначе говоря, речь идет о таком феномене, как религия искус-

ства, точнее превращение искусства в нечто подобное религии. Искусство превращается в своего рода религию, правда, лишённую признаков сакрального. Если это и религия, то религия в светских, секуляризированных формах. На рубеже XIX–XX веков именно эту трансформацию мы и обнаруживаем. Естественно, что возникновение искусства как религии, вернее отношение к искусству как к религии, – следствие эпохи упадка или декаданса. Так было и в эпоху Древнего Рима. Однако в том-то и дело, что рубеж XIX–XX веков нельзя исчерпать, обозначая его лишь эпохой упадка. Эмансипация искусства и его отрыв от религии здесь, несомненно, имеет место, как имеет место и трансформация искусства в секуляризированную религию. В то же время нельзя не видеть, что обособившееся искусство ощутило потребность в культивировании религиозных ценностей и оказалось готовым к новой связи с религией. Это становится особенно очевидным, когда мы обращаемся к наследию русских символистов. Их деятельность явно не сводится исключительно к искусству. Она шире, чем просто эстетическая деятельность. Не случайно символистов называют сектой. В рамках этой элитарной группы, точнее субкультуры, имеет место новая, но пока еще не универсальная вспышка сакральности, то есть тяготение к сверхчувственным мирам.

Тут-то и возникает проблема связи символизма со славянской ментальностью, а также с опытом русского искусства предшествующего периода, в котором эта ментальность получает выражение. В этом направлении символистами сделано много. По сути дела, в соответствии с эстетическими установками символизма была заново прочитана предшествующая история русского искусства, и в частности художественный опыт XIX века. Конечно, сами символисты относились к XIX веку как к предыстории символизма. Но такое отношение все же оказывается слишком узким. Следует признать, что прочтение ими предшествующей истории русского искусства далеко выходит за границы поэтики символизма. Например, речь идет об интерпретации, скажем, русской литературы XIX века как явления, анало-

гичного западному Ренессансу. Этот тезис Д. Мережковский и доказывает в своей работе «Л. Толстой и Достоевский». Однако даже и эта его работа не сводится к данному тезису. Речь в ней идет о той подспудной подготовке сакральной вспышки, которая окрасила мировосприятие поколения рубежа XIX–XX веков и которая предшествует этому мировосприятию. Ведь именно об этой жажде сакрального и идет речь на страницах исследования Д. Мережковского о Толстом и Достоевском. Возникновение символистов, поначалу воспринимавшихся нигилистами, порывающих с традициями, несомненно, первоначально выражает упадок. В то же время оно связано с очередной сакральной вспышкой, ощущаемой в предшествующих явлениях XIX века, и в частности в творчестве Л. Толстого и Достоевского. Д. Мережковский обращал внимание на то, что их творчество не вмещается в границы искусства и находится в связи с религией, причем не столько с религией настоящего, сколько с религией будущего [21, с. 137]. Так, о Достоевском Д. Мережковский писал: «Он уже не только носил в себе, но в значительной мере и осуществил одну из великих религиозных возможностей нашего времени, хотя и не ту, что была в Л. Толстом, однако не меньшую; не только хотел, но и был, хотя, может быть, не в такой степени, как этого хотел, предвозвестителем новой религии – воистину был пророком» [21, с. 138]. По мнению Д. Мережковского, заслуга Достоевского заключается не столько в уходе от пошлой современности в эпоху экзальтации веры, сколько в выявлении в глубинах современной ему жизни религиозных источников («Первым сумел найти родники сверхъестественного не в удалении, а в погружении до конца в самое реальное, в «самую сущность действительного», как он говорит»). Именно Д. Мережковский ощутил, что упадок еще не выражает сути момента настоящего, а мир «никогда еще не был если не таким религиозным, то таким созревшим, готовым к религии, как в наше время» [21, с. 135].

Собственно, ощущаемое в творчестве Толстого и Достоевского колоссальное напряжение свидетельствует именно о

грядущем возрождении, которое и становится реальностью рубежа XIX–XX веков. Однако будущее возрождение потребует уже не разъединения тех стихий, что представлены творчеством Л. Толстого и Достоевского, а их синтезом. Во многом от этого последнего зависит и идентичность русского человека. По утверждению Д. Мережковского, такой синтез намечался уже в Пушкине, но он именно намечался, не став реальностью. Последующее развитие искусства свидетельствует о распаде этого синтеза, который должен был закончиться новой попыткой синтеза как основы будущего возрождения. С этим последним связана и определенность коллективной идентичности России. «Но, может быть, именно в том, что русский народ до сей поры не нашел еще лица своего, и заключается наша великая надежда, ибо не значит ли это, что мера его не в прошлом, не в Пушкине, даже не в Петре, а все еще в будущем, все еще в неведомом, в большем?» [21, с. 9]. Поэтому лишь в будущем и станет возможным соединение стихий, представленных творчеством Л. Толстого и Достоевского.

Следует отметить, что сами символисты не только осознавали новую сакральную вспышку в формах новой поэзии, но и немало теоретизировали на эту тему. Так, утверждая, что искусство – кратчайший путь к религии, А. Белый писал: «Творчество, проведенное до конца, непосредственно переходит в религиозное творчество – теургию» [1, с. 411]. В статье «Апокалипсис в русской поэзии» А. Белый утверждает, что предстоит рождение из глубин поэзии новой, неведомой миру религии. Однако под ней он подразумевает особую религию вселенского характера. «Русская поэзия, перебрасывая мост к религии, является соединительным звеном между трагическим мирозерцанием европейского человечества и последней церковью верующих, сплотившихся для борьбы со зверем. Русская поэзия обоими своими руслами углубляется в мировую жизнь. Вопрос, ею поднятый, решается только преобразованием Земли и Неба в град Новый Иерусалим. Апокалипсис русской поэзии вызван приближением конца всемирной истории» [1, с. 414].

Мысль о трансформации эстетического в религиозное развивали не только Д. Мережковский и А. Белый. О том, что новая сакральная вспышка возможна первоначально в эстетических формах, говорил Н. Бердяев, уделивший внимание символистам. Как утверждает философ, искусство конца XIX – начала XX века развивается под знаком символизма. В соответствии с последним чувственный мир есть символ иного, непреходящего бытия. Его особенность заключается в том, что здесь искусство не может быть самоценным. Оно также не сводится и к культуре. В нем совершается творчество нового бытия. Следовательно, символизм перестает быть исключительно художественным, исключительно эстетическим. Символизм – это мост к творчеству нового бытия. С одной стороны, у символистов эстетическое отделяется от других сфер, а с другой оно стремится стать интегральной реальностью, то есть вбирать в себя все другие сферы [37, с. 38]. Отделение и обособление эстетического – лишь момент в эволюции символизма. Следующая ступень – трансформация эстетического в универсальный признак бытия. Как выражается А. Белый, «искусство – мать нашего устремления к преображению жизни» [2, с. 163]. Продолжая эту мысль, он пишет: «Многие из нас подошли уж к роковому рубежу, за которым творчество форм сменяется творчеством жизни» [2, с. 163]. Иначе говоря, целью символиста становится не просто творчество, а творчество жизни. Формулируя жизнестроительную эстетику, символисты не опирались на непосредственно предшествующую традицию, хотя в русской культуре она имела место.

Формула новой эстетики обязывает провести параллель между символистами и К. Леонтьевым, которого сами символисты едва ли знали. В самом деле, диалог между К. Леонтьевым и В. Розановым позволяет говорить о расширительном толковании эстетики в России. Так, реагируя на статью В. Розанова об эстетических воззрениях на историю [26], в которой автор анализировал концепцию истории К. Леонтьева, К. Леонтьев писал В. Розанову: «Вы хотите озаглавить вашу статью

«Эстетическое воззрение на историю». Так кажется? Опасаюсь, что очень немногие поймут слово «эстетика» так серьезно, как мы его с вами понимаем. Быть может, я ошибаюсь, но мне кажется, что в наше время большинство гораздо больше понимают эстетику в природе и в искусстве, чем эстетику в истории и вообще в жизни человеческой. Эстетика природы и эстетика искусства (стихи, картины, романы, театр, музыка) никому не мешают и многих утешают. Что касается до настоящей эстетики самой жизни, то она связана со столькими опасностями, тягостями и жестокостями, со столькими пороками, что нынешнее боязливое (сравнительно, конечно, с прежним), слабонервное, малoverующее, телесно самоизнеженное и жалостливое (тоже сравнительно с прежним) человечество радодешенько видеть всякую эстетику на полотне, подмостках опер и трагедий и на страницах романов, а в действительности – «избави Боже» [27, с. 416]. К. Леонтьев придерживался расширительного понимания эстетического как универсального проявления бытия вообще («Я считаю эстетику мерилom наилучшим для истории и жизни, ибо оно приложимо ко всем векам и ко всем местностям» [27, с. 417]. Согласно философу, даже государственность сильна лишь там, где есть эстетика, ибо и это есть признак внутренней, творческой силы народа, его жизнеспособности. Соображения К. Леонтьева близки также идеям Ф. Ницше – кумира символистов. Это не может не отмечать и В. Розанов, который по этому поводу пишет следующее: «Нельзя не обратить внимания, что как с идеями Леонтьева роднит с одной стороны Ницше, так с его вкусами удивительно совпадают так называемые «эстеты», «декаденты», «символисты» и проч. Мне известно (из личных знакомств), что они даже и не заглядывали в Леонтьева, прямо не знают о существовании его. Между тем коренная его мысль, сердцевинный пафос – порыв к эстетике житейских форм, к мистицизму и неисповедимости житейской сути – суть в то же время надпись на поднятом ими знамени. Замечательно, что почти сейчас же после его смерти (в 1891 г.) явилось шумное, яркое, самоуверен-

ное движение в сторону «красивых форм жизни»; зашумели Рескин, Ницше, Метерлинк, наши «декаденты» [27, с. 415]. Так, В. Розанов констатирует близость в понимании эстетики не только К. Леонтьева и Ф. Ницше, но и К. Леонтьева и символистов.

Однако дело не только в расширении эстетического до всего бытия, но и в трансформации его в религиозную стихию, что, собственно, и иллюстрирует принцип расширительной эстетики. Если смысл символизма к художественному не сводится, то, следовательно, он возвращает искусство в религиозную стихию. В эпохи мировых переворотов художественное творчество одновременно оказывается и религиозным творчеством. Не случайно статус искусства в переходные эпохи повышается. Повышение этого статуса связано не столько с эмансипацией искусства, сколько с выявлением религиозной природы творчества. Видимо, в глубинах психологии художника творческий акт совершается одновременно и как акт религиозный. «Творческий экстаз, – пишет Н. Бердяев, – экстаз религиозный, путь творческого потрясения всего существа человека – путь религиозный» [5, с. 384]. Если в спокойные эпохи эта истина не осознавалась, то в переходные эпохи становится очевидным, что это именно так. Искусство становится в центре внимания потому, что или в его недрах и формах возникает сакральная вспышка, потом распространяющаяся на другие сферы, или же оно вовлекается в такую, уже имеющую место в других сферах вспышку. В любом случае речь идет о переходной эпохе.

Собственно, выразителем идеи объединения художественного и религиозного в начале XX века стал Д. Мережковский, пытаясь ее представить не только в философской, но и в художественной форме. Об этом свидетельствуют его романы, объединенные под названием «Христос и Антихрист». Эту идею он пытается развернуть и аргументировать в своих работах о русской литературе, например в упоминаемом исследовании «Л. Толстой и Достоевский», в статье «Пушкин» и т.д. Как ху-

дожник и философ Д. Мережковский оказался превосходным иллюстратором идеи «вечного возвращения», поскольку идею синтеза религиозных ценностей в новое время он пытается не просто спрогнозировать, но и обнаружить на разных этапах истории (в Древнем Риме – роман «Смерть богов (Юлиан Отступник)», в эпоху Возрождения – роман «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», в эпоху перехода в России от Средневековья к Новому времени – роман «Петр и Алексей»). Всю историю Д. Мережковский представляет как движение к этому необычному синтезу, которое может стать реальностью лишь в будущем. Что касается прошлого, то это была история лишь ярких, но несостоявшихся состояний такого синтеза. В истории всегда появлялись люди, готовые эту идею синтеза сделать реальной. Однако для реализации этой идеи человечество еще не созрело, поэтому носители этой идеи предстают трагическими героями или героями, терпящими поражение. Таким был Юлиан Отступник, Леонардо да Винчи, царевич Алексей.

В рефлексии Д. Мережковского имеются идеи, действительно обращенные в будущее. Однако в манере их подачи Д. Мережковский подчас зависит от языка и уровня сознания своего времени. Так, идея синтеза мыслится им исключительно в религиозных формах. Между тем с точки зрения сегодняшнего дня она может быть интерпретирована в культурологическом плане. Иначе говоря, религиозный синтез, идею которого Д. Мережковский излагает в трактате «Л. Толстой и Достоевский», может представать не только в сакральных, но и в секуляризованных формах. По сути дела, Д. Мережковский имел в виду не религию, а культуру, формирование которой развертывается в постбифуркационный период, то есть на протяжении XX века. Позднее П. Сорокин эту новую, формирующуюся в XX веке культуру назовет идеациональной, или культурой, возникающей на основе синтеза предшествующих культур, в частности чувственной или секуляризованной, что развивалась с эпохи Ренессанса и на протяжении всего Нового времени, и идеациональной, которая в предшествующей истории не

раз повторялась. Поздний вариант этой культуры характерен для средних веков. Речь идет о том типе культуры, в которой чувственные элементы вытесняются на периферию сверхчувственной стихией, что и предстает в религиозных формах. Пытаясь обнаружить в истории прецеденты той и другой культуры, П. Сорокин аргументирует возникновение в XX веке принципиально новой культуры, возникающей на основе синтеза предшествующих эпох. То, о чем писал П. Сорокин и что он подразумевал под идеациональной культурой применительно к XX веку, возникает именно на рубеже XIX–XX веков, в частности, в формах символизма. В данном случае под символом следует подразумевать соотнесенность каждого проявления чувственного мира с иным, то есть сверхчувственным, миром. Такая соотнесенность позволяет воспринимать проявления физической реальности в виде символов иной, а именно сверхчувственной реальности. Очевидно, что такое восприятие реальности способствует воскрешению в эстетике неоплатонизма. Суждение П. Валери «Прекрасное подразумевает впечатлительное неизъяснимого, неопишмого, неизреченного» [7, с. 200] свидетельствует об особом понимании эстетики символистами, а именно об отождествлении эстетики с идеями Платона.

По сути дела, порыв к сверхчувственному как основа возникновения символизма представляет возрождение сакрального начала в культуре, оказавшейся в ситуации упадка. Но на этот раз сакральное предстает не в религиозных, а секуляризованных, а еще точнее, эстетических и художественных формах. Видимо, делая этот вывод, мы находим основополагающий признак всего Серебряного века, который, с одной стороны, представляет цветение искусства как оборотную сторону упадка и разложения социума, а с другой – активность нового религиозного и, еще точнее, сакрального сознания. По сути дела, речь идет о том, что в ситуации пика в развитии чувственной культуры начался прямопротивоположный процесс, возвращающий мир к периодам цветения идеациональной культуры с ее тяготением к сверхчувственному. Собственно,

возникающие в начале XX века исторические аналогии имеют под собой одно основание, а именно новая реальность стимулирует активность древних традиций, к чему так чувствительно новое искусство.

Интерпретация ситуации рубежа XIX–XX веков в духе концепции П. Сорокина позволяет точнее представить смысл столь популярного в эту эпоху понятия «символ» и символизма как направления вообще. Вопрос заключается в том, чтобы осознать, почему символические формы мышления становятся проблемой именно в переходные эпохи. Видимо, ответ может быть следующим. Когда речь идет о рубеже XIX–XX веков, то здесь необходимо осознать логику исторических процессов, к которой в XX веке оказался особенно чувствительным П. Сорокин, а именно кризис чувственной культуры и исходную точку идеациональной культуры или культуры, в которой определяющую роль начинает играть сверхчувственная стихия. Нечто аналогичное этой смене символисты и пытались обнаружить в предшествующей истории, и эта попытка объяснялась стремлением с помощью аналогий осознать собственную ситуацию.

Возвращаясь к символическим формам мышления, можно утверждать, что там, где происходит слом чувственной культуры и имеет место оппозиция чувственной и идеациональной культур, символические формы превращаются в проблему. Иначе говоря, они открываются заново, ибо утверждение чувственной или рационалистической культуры успело стереть память о символических формах мышления. В центре внимания они становятся на тех этапах истории, когда на новом витке истории в культуре происходит переориентация или реставрация идеациональной культуры. Возникает ощущение, что рождается принципиально новая культура. При этом очевидно, что ее рождение сопровождается ретроспекциями в прошлое. Постепенно выясняется, что речь идет не столько о рождении принципиально новой и обращенной в будущее культуры, сколько о возвращении к той культуре, что в истории уже не раз имела место. Это и есть идеациональная культура, или

культура, в которой доминирует сверхчувственный элемент. Что же касается символа, то обращение к нему в такие моменты становится неизбежным, поскольку символ – та самая реальность, с помощью которой совершается трансформация из чувственной в сверхчувственную сферу, что имеет место в состоянии экстаза. Ведь лишь в этом смысле понятны строчки из стихотворения В. Брюсова 1900 года:

Этот мир – иного мира тень.  
Эти думы внушены оттуда,  
Эти строки – первая ступень[6, т. 1, с. 411].

Собственно, имеющая место на рубеже XIX–XX веков эта трансформация оказывается решающей в том, почему символ становится актуальной формой мышления. Это как бы та самая форма, с помощью которой идеациональная культура становится вновь реальной. Теперь очевидно и понятно то, почему на рубеже XIX–XX веков проявился колоссальный интерес не только к другим предшествующим культурам, но и к культурам архаическим, в которых символические формы были синонимом всякого мышления. Таким образом, можно утверждать, что символ – функция идеациональных форм культуры. М. Элиаде справедливо ставит вопрос о функции символа. Имея в виду историю религии, М. Элиаде утверждает, что мир «говорит» символами, «открывается» в символах. «Речь идет не об утилитарных, предметных высказываниях. Символ – не слепок с объективной реальности. Он открывает нечто более глубокое, более фундаментальное» [40, с. 352]. Символы открывают ту сторону мира, которая не обнаруживается в непосредственном опыте. Жизнь оказывается глубже и таинственнее, чем ее внешние, доступные повседневному опыту проявления. А самое главное, символы позволяют соприкоснуться с сакральным. Таким образом, символ – форма выражения высшей реальности, которую выразить иными средствами невозможно. Символы «взрывают» непосредственную реальность и частные ситуации, приобщают человека к жизни космоса. Поэтому в

символистской поэзии человек, как правило одинокий, оказывается не в социуме, а сопричастен космической стихии:

Я один теперь под сводом каменным,  
Я один среди померкших скал [6, т. 1, с. 411].

Очевидно, что, обращаясь сегодня к опыту символистов, нельзя лишь на основании ими сказанного делать заключение о смысле символизма в культуре рубежа XIX–XX веков. Наиболее современное прочтение их опыта возможно лишь в том случае, если учитывать эту трансформацию культуры, эту смену циклов, когда в соответствии с П. Сорокиным чувственная культура оказывается исчерпанной, а идеациональная лишь рождается. Конечно, сами символисты к такой терминологии не прибегали. Но близкие к этому суждения в их текстах можно обнаружить. И это свидетельство того, что, прокладывая новый путь, они руководствовались не только интуицией. Сегодня это обстоятельство становится более понятным.

Представленная выше характеристика символизма для нас не самоцель, а скорее иллюстрация к логике исторических флуктуаций, выявленной в фундаментальной концепции культурной динамики, принадлежащей П. Сорокину. Этот исследователь предложил более точное истолкование цикличности в истории. Конечно же, на него не могла не воздействовать отечественная парадигма философии истории. Нельзя в связи с этим не обратить внимания на то, что некоторые положения его теории совпадают с тем, что утверждал В. Соловьев, а именно, современная ему реальность с ее революционными вспышками и мировыми войнами (что В. Соловьев оценивал как нарастание в мире зла) воспринимается им как следствие переходного периода. Вообще, в предисловии к своему фундаментальному исследованию П. Сорокин четко формулирует идею переходности как для XX века наиболее значимую. Он подчеркивает, что в этом столетии общество находится в состоянии перехода от угасающей чувственной культуры вели-

чественного вчера к наступающей новой культуре творческого завтра [29, с. 11].

Именно так в полном соответствии с представлением о логике перехода, заявленной П. Сорокиным, и независимо от него, мыслят некоторые художники XX века, например А. Солженицын. Утверждая, что все политические обозначения, имеющие хождение в истории, поверхностны, в том числе расколотость мира на альтернативные социальные системы, А. Солженицын говорит, что обеим системам присуще их объединяющее противоречие. Это противоречие связано с тем орбитальным путем, которым прошло человечество: Возрождение – Реформация – Просвещение. Поскольку в свое время средневековой культуре было суждено распасться, то это составившее суть мировой истории орбитальное движение оказалось неизбежным. Несмотря на подавление личности, средневековый мир так и не построил Царства Божия. Поэтому началась эпоха гуманистического индивидуализма, которая, несомненно, обогатила человечество, но со временем исчерпала себя. Обратной стороной утверждения личности оказались столь болезненные в конце XX века экологические проблемы. Но и в сфере социального бытия XX век демонстрирует то анархию, то деспотию, а потому хаос так окончательно и не преодолен в социальный космос, каким вроде бы должна была быть демократия. Ирония истории связана с тем, что человек, казалось бы, вырывался из-под власти насилия, но в конечном счете к власти насилия и скатился. Поэтому очевидно, что в XX веке человечество оказывается накануне перехода или «поворота» мировой истории. По мнению А. Солженицына, по своей значимости предстоящий или уже происходящий переход можно сблизить лишь с переходом от средних веков к Новому времени. Спрашивается, как этот переход сделать менее болезненным? Отвечая на этот вопрос, А. Солженицын говорит: «По угрожающим темпам сегодняшней жизни – времени на осмысление и осуществление этого поворота у нас остается несравненно меньше, чем отпускалось его в неторопливом течении XIV или XVI ве-

ков. А при всем кровавом опыте минувших столетий – и самый выбор форм преобразования должен быть тоньше и выше: мы научились уже, что физическим сотрясением государств, что насильственными переворотами открывается путь не в светлое будущее, а в худшую гибель, в худшее насилие. Что если и суждены нам впереди революции спасительные, то они должны быть революциями нравственными, то есть неким новым феноменом, который нам предстоит еще открыть, разглядеть и осуществить» [30, с. 198].

По П. Сорокину, смысл перехода связывается с распадом длительного культурного цикла, называемого им «чувственной» культурой. В мировой истории он начинается с эпохи Ренессанса и продолжается где-то до рубежа XIX–XX веков. Этот длительный цикл заканчивается возникновением становящегося реальным уже в XX веке принципиально нового культурного цикла. Хотя становление этого нового цикла происходит в больших длительностях, может быть, лишь рубеж XX–XXI веков приближает к его осознанию. Этот цикл мировой истории будет связан со становлением так называемой «интегральной» культуры, в которую предшествующая чувственная культура войдет лишь в виде составного элемента, вступающего в принципиально новый культурный синтез с элементами, отсутствующими в цикле чувственной культуры, но присутствующими в предшествующих чувственной культуре циклах. Может быть, именно у П. Сорокина идея переходности приобретает полную определенность и именно потому, что, касаясь этой темы, предшествующие ему мыслители лишь предсказывали процесс, а П. Сорокин мог уже наблюдать историческое осуществление предсказываемого.

Ситуация переходности обязывала П. Сорокина дать характеристику как угасающей, так и возникающей культуры. В этих характеристиках мы улавливаем мысль, согласно которой каждый новый, нарождающийся тип культуры соотносится с той или иной цивилизацией, ментальность которой соответствует его ценностям. В рефлексии П. Сорокина имеет место зна-

комая по многим источникам мысль об утрате Западом лидерства в мировой истории. Само выдвижение Запада в лидеры соответствовало ценностным ориентациям чувственной культуры. Для чувственной культуры значимо лишь то, что дано органам чувств. Чувственной ментальности чужда сверхчувственная реальность. Она мыслится как становление, процесс, изменение, течение, эволюция, прогресс, преобразование. Именно в этой культуре историческое время приобретает столь важное значение. В этой культуре получает развитие то, что постмодернисты в философии называют «проектом модерна», направленным на радикальное преобразование существующего порядка. Развитие чувственной культуры выдвинуло Запад в центр истории, что, естественно, потребовало и трансформации характерной для средних веков западной ментальности. Распад чувственной культуры делает актуальной проблему нового статуса в мировой истории западной культуры, трансформации западного сознания. Наиболее обращающим на себя внимание признаком чувственной культуры было вытеснение столь активных, например в средневековой культуре сверхчувственных ценностей. Пытаясь понять морфологию нарождающейся интегральной культуры, П. Сорокин обнаруживает, что она реабилитирует то, что было вытеснено чувственной культурой. Иными словами, то, что отбрасывалось в процессах перехода от средних веков к Новому времени, вновь активизируется и становится значимым для XX века. Так, аргументируется парадоксальный тезис, некогда высказанный Н. Бердяевым о XX веке как «новом средневековье». Между тем, по П. Сорокину, это уже не парадокс, а характерная для смены циклов жесткая логика. То, что отбрасывалось предшествующим циклом, активизируется в новом цикле. История возвращается к исходной точке предшествующего цикла и разворачивается заново. Как пишет П. Сорокин, в циклическом процессе последняя фаза развития возвращается к первой фазе, и цикл начинается снова, проходя тот же путь, который он до этого проделал [29, с. 90].

Вообще, соотнося ценностные ориентации чувственной и интегральной культур, П. Сорокин много внимания уделяет так называемой идеациональной культуре, для которой активным был сверхчувственный элемент. В идеациональной культуре реальность понимается как не воспринимаемое чувственно, нематериальное, непреходящее бытие. Для проявлений этой культуры характерна отрешенность от чувственного мира. Чувственная среда растворяется в сверхчувственной реальности. Это не изменчивое становление, а вечное и неизменное бытие. С этой точки зрения в этой культуре история, время вообще не играют роли. Что касается личности, то доминантным в этой культуре является интроверт, ориентированный не на контакт с эмпирическим миром, а на сопричастность сверхчувственному миру, Богу. Для идеациональной ментальности характерны божественное вдохновение, мистическое единение, откровение, экстаз, транс. Одной из форм актуализации идеациональной культуры была средневековая культура, хотя, как получается по П. Сорокину, средневековая культура явилась лишь поздней формой актуализации идеациональной культуры. Последняя воспроизводилась в предшествующей истории в других формах. Вообще, по П. Сорокину, получается, что каждая из типов культуры (чувственная, интегральная, идеациональная) в истории постоянно возрождается и неоднократно активизируется. Так, нарождающаяся в XX веке интегральная культура тоже является поздней формой ее актуализации в истории. П. Сорокин утверждает, что каждый из называемых им типов культуры в истории уже имел место. Так, возвращаясь к античности, он пишет, что в греко-римской и западной культуре доминирующей формой изящных искусств от IX до VI века до Р.Х. была идеациональная форма. Со второй половины VI до конца IV века до Р.Х. культура была преобладающе интегральной. В течение последующих веков греко-римская культура стала преимущественно чувственной.

Это суждение П. Сорокина позволяет уяснить смысл признания А. Белого по поводу интереса символистов к угаснув-

шим культурам. «То действительно новое, что пленяет нас в символизме, – писал он, – есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и Средневековье, – оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие. Говорят, что в важные часы жизни перед духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества; заключаем отсюда, что для всего человечества пробил важный час его жизни. Мы действительно осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого – новизна так называемого символизма» [2, с. 26]. Однако дело не только в бифуркационном сдвиге, ставившем культуру перед опасностью небытия. Проблема заключается в том, что в этой высказываемой вождями символизма особой чувствительности к другим культурам ощущается эскиз нового проекта истории искусства как научной дисциплины, причем проекта циклического плана. В самом деле, необычное тяготение к другим культурам выражает стремление обнаружить в других, часто уже угаснувших культурах, в других, подчас удаленных эпохах созвучное символизму содержание. Позднее это бегство в другие культуры П. Сорокин объясняет тем, что, собственно, в истории символические формы искусства уже существовали и не являются чем-то принципиально новым. Характеризуя возникающее в ситуации перехода от средневекового идеационализма к чувственной культуре Нового времени идеалистическое искусство, П. Сорокин говорит о трансцендентном символизме, в котором чувственно воспринимаемые знаки и образы – не что иное, как видимые символы невидимого мира. Для него символизм – репрезентация посредством знаков эмпирического мира сверхэмпирических реальностей, которые лежат по ту сторону чувственно воспринимаемого мира и могут быть приблизительно обозначены с помощью системы чувственных знаков [29, с. 228]. Там же. С. 34]. По сути дела, это то же самое, о чем писали символисты, пытавшиеся

представить столь значимое для рубежа XIX-XX веков новое художественное направление.

Для понимания перехода как перехода от чувственной к интегральной культуре и для выявления ценностных ориентаций интегральной культуры важной является идеациональная культура. Дело в том, что переход от чувственной культуры к интегральной означает реабилитацию идеациональной культуры, во всяком случае включение ее элементов в интегральную культуру. Собственно, это обстоятельство позволяет П. Сорокину объяснить то обстоятельство, почему в XX веке искусство становится значимой сферой, даже более значимой, чем в какую-либо предшествующую эпоху. Ведь в том-то и дело, что искусство как раз явилось той сферой, что продолжала сохранять сверхчувственные начала, демонстрируя связь художника с трансцендентными реальностями, что, кстати, ощутили еще на рубеже XVIII–XIX веков романтики и что снова спустя столетие обратило на себя внимание символистов, а также С. Булгакова, суждения которого уже приводились. Вот почему XX век проявляет такой интерес к сверхрациональным и сверхчувственным формам реальности, к сверхчувственной и сверхрациональной интуиции и божественному вдохновению и вспышкам просветления творческих гениев, основателей религий, мудрецов, пророков и проповедников, выдающихся творцов во всех областях культуры. «Эти гении единодушно свидетельствуют о факте, что их открытия и их шедевры были созданы благодаря «благодати интуиции» – совершенно отличной от чувственного восприятия или логико-математического рассуждения – и затем развивались и подвергались испытанию в сотрудничестве с другими двумя путями познания и творчества, чувственным и рациональным» [29, с. 34]. Таким образом П. Сорокин мотивирует существующие в XX веке попытки в процессах культуры уловить созвучные средневековой процессы. Для идеациональной культуры характерно то, что чувственная реальность здесь – лишь видимый, слышимый или чувственный знак невидимого или сверх-

чувственного мира. Отсюда имеющий место уже на рубеже XIX–XX веков интерес к символическим формам.

О культуросозидающей роли символических форм более убедительно напишет Э. Кассирер. Для него символизм является таким же способом формирования целостности духовной жизни и возвышения индивидуального до общезначимого, как и система научных понятий. Об этом прежде всего свидетельствуют искусство, мифология и религия. Вообще, для Э. Кассирера символизм оказывается значимым предметом гуманитарного познания. Видимо, лишь природа символического мышления позволяет постичь свойственный интегральной культуре специфический синтез. Ведь только механизм этого мышления позволяет в языке, мифе и искусстве обнаружить духовное содержание, которое, «облекаясь в форму чувственного, в форму зрительного, слухового или осязательного, выводит нас, рассмотренное в себе и для себя, далеко за пределы всякой чувственности» [15, с. 201]. По Э. Кассиреру, культура в конце концов связывается с возникновением и функционированием символических форм. Пытаясь представить процесс творчества и образ художника в символизме, А. Белый пишет: «Художник здесь провидец нового мира, не данного в видимости» [2, с. 117]. Для него видимый предмет предстает «откровением некоей скрытой сущности» [2, с. 117].

Наконец, этот описываемый прием символизма действительно трансформируется в целое мировосприятие, во всяком случае характерное для поколения рубежа XIX–XX веков. «Наши чувства обострены, углублены, истончены; в себе самих умеем мы переживать не только всю полноту окружающей действительности, но и всю полноту недействительностей, ведомых нам из поэтических сказок, религиозных мифов и так ясно нам теперь говорящей мистики; чувством как бы проникаем мы в реализм сказки, чувством мы живем во многих мирах; мы чувствуем не только то, что видим и осязаем, но и то, что никогда не видали глазами, не осязали органами чувств; в этих неведомых, несказуемых чувствах открывается перед нами мир

трансцендентной действительности, полной демонов, душ и божеств; чувство обязывает нас быть мистиками; и действительно, никогда еще не было такого количества культурных людей, отказавшихся от предрассудков и пережитков прошлого, которые бы проводили свой досуг за чтением фантастических поэм, мистических концепций; жизнь у них чувства – в неизреченном» [2, с. 210].

Созвучность некоторых положений П. Сорокина философии В. Соловьева, ставшей эстетической основой символизма, доказывается и рефлексией, и художественным опытом символистов. Известно, что они вдохновлялись идеями В. Соловьева, который, в свою очередь, вдохновлялся идеями Ф. Шеллинга, в частности его констатацией односторонности западного рационализма, что на языке П. Сорокина означает односторонность чувственной культуры, которую этот рационализм выражает. Вопрос о необходимости синтеза веры и знания, что в соответствии с П. Сорокиным можно рассматривать как синтез идеационального и чувственного стиля, ставил еще Ф. Шеллинг. По сути дела, в недрах активно пересоздающего западную культуру просветительского сознания романтики первыми поставили вопрос о смене эстетических координат. Характерное для чувственной культуры свертывание сверхчувственного начала – основа автономизации эстетического начала от религиозного, что началось с распада средневековой культуры. Однако, когда Ф. Шеллинг касается эстетических проблем, он не склонен разделять набирающих силу идей, касающихся обязательности эмансипации эстетики от религии и мифологии. Поэтому он противостоит эмансипации эстетического разума, вводя эстетику в философию мифологии и откровения. По сути дела, В. Соловьев подхватывает идеи Ф. Шеллинга и развивает их, что на рубеже XIX–XX веков имеет колоссальный резонанс. В этом, несомненно, есть логика.

Естественно, этот вопрос Ф. Шеллинг ставил в момент, когда западная культура переживала триумфальное развитие чувственной культуры с присущим ей духом рационализма.

К рубежу XIX–XX веков становление чувственной культуры достигает пика. В. Соловьев подхватывает идеи Ф. Шеллинга и говорит о необходимости синтеза науки, философии и религии, что означает необходимость возвращения в границах перезревшей чувственной культуры к идеационализму. В силу этого искусство больше не может обособляться от других сфер. Процесс его автономизации блокируется, ибо для культуры эта автономизация оказалась неконструктивной. Отныне искусство подчиняется идее преобразования человечества, оно наделяется функциями, о которых успело забыть. «Пока не завершился мировой процесс, мир еще не равен своему первообразу; а это должно служить непреходящим, неумирающим стимулом для искусства. Искусство должно предварять грядущее преобразование вселенной. Воплощение небесного в земном должно предвосхищаться не одним только умозрением. Чтобы наполнить собою душу человека, абсолютное должно завладеть его воображением и чувством, стать песнью и симфонией, воплотиться в звуках, формах и красках» [36, с. 62].

Таким образом, отождествляемый философом с преобразованием человечества переход к всеединству означает осуществление искусством специфических, в истории им уже утраченных функций. С точки зрения этой предстоящей миссии искусства существующие его формы должны быть преодолены. Вообще, господствующее в первых десятилетиях XX века представление об искусстве как служанке государства, возглавляющего деятельность масс в построении нового общества, возникает в том числе на основе соловьевской утопии преобразования и предназначенности искусства в процессах такого преобразования. Хотя очевидно, что в новой эстетике эта идея философа предстает в вульгарном и выхолощенном смысле. Если же вернуться к В. Соловьеву, то это растворение искусства в общем движении к преобразению человечества означает его объединение с наукой, жизнью и религией. По В. Соловьеву, это состояние искусства как выражение неэстетического синтеза означает то, что обычно называют «теургией». Участие искус-

ства в этой теургии продолжится до тех пор, пока всеобщее преобразование не станет свершившимся фактом. Однако на новом витке истории, в эпоху перехода к тому периоду истории, который развернется под знаком всеединства, эта теургическая предназначенность искусства особенно касается русского искусства, на котором лежит печать русской культуры вообще.

По мнению философа, эта культура развивается под знаком апостола Иоанна (отметим, что именно из этого исходил также и В. Шубарт, когда он пытался обозначить новую культуру, вызванную к жизни в истории XX века), с именем которого связана тайна апокалиптических откровений. Особенность православной веры выражали не только отшельники, но и лучшие русские художники, жаждавшие воплощения света преобразования в общественной жизни [36, с. 294]. В силу этого эстетика в ее отечественном варианте, особенно в интерпретации В. Соловьева, связана не с чувственным, а с идеациональным элементом, а потому исключает индивидуализм и ориентирована на коллективные, а еще точнее, соборные ценности. Следовательно, она вообще расходится с эстетикой, возникающей в недрах чувственной культуры. Не случайно русские мыслители начала XX века по отношению к ней так критичны. Эстетических ценностей не может быть, если искусство не служит идее всеединства. Этой идее искусство служит даже и в том случае, если общество к ее реализации еще не готово. «Так как реализация всеединства еще не дана в нашей действительности, в мире человеческого и природном, а только совершается здесь, и притом совершается посредством нас самих, то она является задачей для человечества, а исполнение ее есть искусство» [36, с. 311]. После того как мы уясним сверхзадачу искусства по В. Соловьеву, смысл которой заключается в возвращении к идеациональному элементу с присущей ему стихией сверхчувственного, станет очевидным, что символисты, которые говорят о предназначении искусства, лишь повторяют идеи В. Соловьева.

Когда А. Белый будет утверждать, что символисты разрушили границы творчества, обнаружив связь искусства и религии [36, с. 315], то тем самым он лишь повторяет идею В. Соловьева. По мнению А. Белого, смысл искусства явно или скрыто религиозен. Религиозное отношение к миру, себе, человечеству предстает условием всякого творчества» [2, с. 82]. Естественно, что провозглашение символистами новой эстетики одновременно оказывается и возвращением к старой эстетике. Это полностью соответствует концепции П. Сорокина. Ведь сопротивление чувственной культуре, которая к рубежу XIX–XX веков достигает пика и начинает переживать кризис, обязывает возрождать идеациональный нерв искусства, а следовательно, искать прецеденты творчества и в средневековом, и в античном искусстве эпохи расцвета идеационализма. Поэтому стоит ли удивляться утверждению А. Белого, согласно которому в начале XX века стали «мыслить витражами XIII века и орнаментом» [2, с. 118]. Таким образом, теорию и практику русского символизма следовало бы рассматривать уже как начальный этап осознания значимости элементов идеациональной культуры и их включения в реальность идеациональной или интегральной культуры. Видимо, именно этим можно объяснить археологический пафос символистов, проявляющийся в интересе к разным цивилизациям и культурам. Основой такого интереса символистов были, разумеется, символические формы, которые они и пытались возродить и наполнить новым смыслом. В теоретическом наследии символистов можно уловить то позитивное, что будет затронуто Э. Кассирером в разрабатываемой им философии культуры, которую он связывает с выявлением символических форм. Символисты предвосхищают также вызываемую к жизни Э. Панофским методологию интерпретации искусства удаленных эпох, поскольку предметом ее он делает открытие и интерпретацию тех «символических» ценностей, которые зачастую неизвестны самому художнику и даже могут отличаться от того, что он хотел выразить сознательно. Характеризуя свой метод, направленный на вы-

явление подчас неосознаваемого самим художником, но важного для эпохи, в которой он творил, скрытого смысла произведения, историю искусства, Э. Панофский, ссылаясь на Э. Кассирера, определял как историю культурных симптомов или «символов» [23, с. 48].

Сами символисты себя осознавали пророками будущей синтетической культуры, что не противоречит идее П. Сорокина, поскольку интегральная культура действительно возникает на основе нового культурного синтеза. Эта интегральная культура символистами ощущалась как расхождение с тем, что на протяжении столетий развивалось на Западе. «То, о чем мы “пророчествуем”, – пишет В. Иванов, – сводится, с известной точки зрения, к предчувствию новой органической эпохи. Для недавно торжествовавшего позитивизма было едва ли не очевидностью, что смена эпох «органических» и «критических» закончена, что человечество окончательно вступило в фазу критицизма и культурной дифференциации. Между тем уже в XIX веке ряд симптомов, несомненно, обнаруживал начинающееся тяготение к реинтеграции культурных сил, к их внутреннему воссоединению и синтезу» [13, с. 39]. Однако уже романтическое мировосприятие культивировало в себе тип синтеза, несовместимого с просветительским вариантом философии истории. Хотя в России он и продолжал реализовываться, тем не менее отталкивал своими и элитарными, и разрушительными сторонами. Как в начале XIX века в Германии, в России вновь имела место «тоска ожидания» нового «золотого» века. «Дух, как бы впервые нашедший себя, естественно, ждет, что лишь теперь откроется ему вся святость подлинной жизни, естественно, мнит, что все отошедшее было лишь преддверием и ступенью к тому подлинно ценному и единственно нужному, что тихо притаилось на бледных еще горизонтах. Всюду зарождается и растет чувство мессианской тоски, чувство великих канунов; все охвачены благоговейным ожиданием, все готовятся к встрече грядущего, все жаждут преобразования своих

душ, все слышат уже новые ритмы еще не народившихся переживаний» [31, с. 71].

По признанию символистов, новое мировосприятие выражали популярные в начале века Г. Ибсен и М. Метерлинк. Поставленный в Художественном театре по Г. Ибсену спектакль «Бранд» выражал связанные с мессианской тоской настроения русской интеллигенции. Не случайно, указывая на максимализм русской интеллигенции, Б. Струве вспоминал ибсеновского Бранда. Как известно, Бранд отвергал действующие на чувствительность масс эффекты, в том числе и эффект нового собора с уходящим в небо шпилем. Он призывал к созданию духовной церкви, то есть опять-таки соборности, увлекая массы к горным вершинам («Чтоб создать из государства вечной жизни светлый храм!»). Преодолев человеческие связи, принеся в жертву неопределенной будущей жизни своих близких, добившись разрушения старого храма, подобно Моисею, максималист Бранд увлекает массы, невзирая на дождь и туман, на опасность свалиться в бездну, в новый «Ханаан».

В этой переходной ситуации начинают бурлить и клокотать пророческие озарения. Особая устремленность в будущее вызывает к жизни тип футуриста, находящего себя не только в искусстве, но в религии и политике. По сути дела, футурист – фигура переходной эпохи. Как показал А. Тойнби, в ситуации надлома появляются не только пассеисты, но и футуристы. «Как в архаизме, так и в футуризме попытка жить в микрокосме вместо макрокосма отвергается в пользу Утопии, которая, возможно, могла бы стать действительностью, не будь вызова, обусловившего перемену в духовном климате» [34, с. 360]. По А. Тойнби, архаизм представляет собой уход от подражания современникам к мимезису предков. Это бегство от динамического движения цивилизации к статическому состоянию архаических культур. Как явление надлома и перехода футуризм представляет из себя полное отрицание мимезиса. «Примеров для подражания тогда не видят ни в настоящем, ни в прошлом, ни в творчестве, ни в консерватизме. Это одна из попыток на-

сильственного свершения перемены. В случае успеха он может привести к социальной революции, которая, не достигнув своей цели, переходит затем в реакцию» [34, с. 361]. Под ожиданиями ощущается усталость человечества от разъединения и обособления как греха современной культуры и жажда всеединства, что и будет формулировать В. Соловьев, а точнее жажда столь ощутимого в романтизме универсального синтеза. В этом синтезе сольются наука, философия и искусство. «Эта идея универсального синтеза – главная, любимая мысль романтизма. Жажда, предчувствие его, – жизненный нерв романтического мирозерцания» [31, с. 71].

Видимо, лишь в этой перспективе, то есть лишь придерживаясь точки зрения, согласно которой в XX веке происходит становление интегральной культуры с усиливающейся в ней сверхчувственной стихией, можно оценить суждения К. Юнга об активизации в XX веке интереса к спиритуализму, астрологии, теософии, парапсихологии как способам приобщения к сверхчувственному, часто в его вульгарных формах. Фиксируя в XX веке интерес к психологии, К. Юнг в этом видит поворот внимания человека от внешних материальных вещей к внутренним процессам. В этом смысле традиционные формы религии человека уже перестают удовлетворять. «И все же современный человек буквально зачарован чуть ли не патологическими проявлениями душевных глубин. Требуется объяснить, почему то, что отвергалось всеми предшествующими веками, неожиданно сделалось столь интересным. Трудно отрицать всеобщий интерес к этим проявлениям души, каким бы оскорблением хорошего вкуса они ни казались. Я имею в виду не столько интерес к психологии как к науке, или даже ужек психоанализу Фрейда, сколько получивший широкое распространение и все растущий интерес к обнаруживающимся в спиритизме, астрологии, теософии, парапсихологии и т.д. различным психологическим феноменам. Ничего подобного не было в конце семнадцатого века» [43, с. 213]. Разумеется, такого интереса не было и не могло быть в классический период науки. Это

тщательно осмыслено М. Фуко. Однако в том-то все и дело, что если этого не могло быть в западной культуре Нового времени, то все же, и это не противоречит П. Сорокину, а лишь иллюстрирует ход его мысли, было в предшествующей истории. Так, К. Юнг констатирует наличие в истории повторяющихся фактов. «Это сравнимо только с расцветом гностической мысли в первом и втором веках эры Христовой. Спиритуализм нашего времени действительно напоминает гностицизм» [43, с. 213]. Наконец, активизация в интегральной культуре XX века сверхчувственного радикально изменяет отношения с Востоком. Многие интересы современников, воспринимаемые как новшество, на самом деле предстают как то, о чем на Востоке давно известно. «Мы еще не вполне осознали, что теософия есть любительская, поистине варварская имитация Востока. Мы начинаем заново открывать для себя астрологию, являющуюся на Востоке хлебом насущным. Наши исследования сексуальной жизни, начатые в Вене и в Англии, не идут ни в какое сравнение с индийскими учениями по этому поводу. Восточные тексты тысячелетней давности дают нам образы философского релятивизма, а идея индетерминизма, только что появившаяся на Западе, является фундаментом китайской науки. Что до наших открытий в психологии, то Рихард Вильгельм показал мне, что некоторые сложные психические процессы были описаны в древнекитайских текстах. Сам психоанализ и возникшие вместе с ним направления мысли – мы считаем их специфически западным явлением – представляет собой лишь усилия новичка в сравнении с искусством, существующим с незапамятных времен на Востоке» [43, с. 361].

Не случайно, когда А. Белый говорит о новаторстве символизма, он констатирует: «В европейское, замкнутое в себе искусство XIX столетия влилась мощная струя восточной мистики; под влиянием этой мистики по-новому воскресли в нас средние века» [2, с. 82]. Это воскресение средних веков свидетельствовало о том, что символисты подхватили эстафету романтизма. Следовательно, как это сейчас очевидно, рубеж

XIX–XX веков как переходный период на новом витке истории повторяет процессы рубежа XVIII–XIX веков. Для этих двух веков характерна почти исчезнувшая из культуры Нового времени стихия сверхчувственного. В свое время на это было обращено внимание. Так, в 1915 г. П. Сакулин утверждал, что, оказывается, романтизм не закончился [28, с. 149], и иллюстрировал это драматургией Ибсена, Метерлинка, Гамсуна, музыкой Вагнера и философией Ф. Ницше. Но, самое главное, он имел в виду творчество русских символистов, улавливая его бесспорное родство с романтизмом. По его мнению, они не только несут на себе печать Бодлера, Верлена, Метерлинка, По и Ницше, но и возвращаются к ранним немецким романтикам [28, с. 152]. Однако очевидно, что дело не только в возвращении к истокам западного романтизма. На рубеже веков заново открывают Жуковского, Лермонтова и других русских романтиков.

В России проблема заключается в том, что неоромантизм или символизм не был лишь узким явлением или, точнее, только художественным направлением. Подводной частью айсберга исторической психологии этого времени было вообще острое ощущение судьбы российской цивилизации в ситуации очередного перехода, что спровоцировало воспоминание о поставленных в XIX веке славянофилами вопросах. Таким образом, неоромантизм был лишь одной гранью переходной ментальности, в которой проявилась специфическая русская ментальность. Вновь возникали связанные с судьбой России вопросы, а следовательно, снова допускалась постановка вопроса о специфичности функционирования российской цивилизации, которой не обязательно повторять западный путь развития. Иначе говоря, вновь стала актуальной поставленная еще Гердером и подхваченная потом Данилевским проблема особой задачи и особого назначения каждой культуры. В связи с этим и возникает интерес к варианту философии истории, формирующемуся в недрах романтизма и противостоящему проекту модерна или, точнее, просветительскому варианту философии истории. Таким образом, возрождение идей романтизма не оказывалось лишь про-

блемой искусства, а втягивалось в орбиту кризиса идентичности и разрешения этого кризиса. В России ради сохранения идентичности воспользовались романтическими идеями, то есть идеями, которыми сам Запад вынужден был пожертвовать. «В ту самую минуту, когда наши мыслители стали нащупывать путь от абстрактных построений немецкого мышления к конкретно-му лику русского народа со всеми особенностями его существа и задачи, заколыхалось в Германии стройное здание идеалистической философии. Заколыхалось, рухнуло и похоронило под грудой своих обломков трепетный веночек романтической тоски и романтического упования. В муках отчаяния склонились наши романтики над этим поверженным миром, благоговейно подняли они дорогие цветы, возложили их на юную голову любимого русского народа и, охваченные болью воспоминания, исполненные радостью надежд, легковерно отдались в эту минуту мечте, что русскому народу удастся воплотить то, о чем западноевропейское человечество смело только мечтать» [31, с. 74]. Можно констатировать, что романтический идеал позволил русским в ситуации перехода, когда имел место кризис этой идентичности, утвердить свой вариант идентичности. Очевидно, что романтическим представлениям русская ментальность придала новую окраску. Это была не просто ассимиляция романтического идеала, но его интерпретация в соответствии с нарастающими мессианскими и апокалиптическими настроениями. Так случилось, что идеал романтизма русским оказался ближе, что и привело к последующему расхождению России и Запада. Устремляясь подражать Западу, Россия в то же время постоянно возвращалась в традиционализм, что и сформировало в функционировании русской культуры механизм инверсии. Романтизм не только звал в будущее, но требовал сохранения древних основ жизни. Поэтому в развитии России оказались сильными противостоящие тенденции. Так, имея в виду поворот романтиков к славянофильству, Ф. Степун пишет, что благодаря ему русские романтики «оставались, с одной стороны, верными учениками Запада, носителями величайших заветов его, а с другой – открывали себе воз-

возможность ждать от России величайших свершений, возлагать на нее свои надежды» [31, с. 75].

Таким образом, как мы убеждаемся, то, что П. Сорокин подразумевает под переходом, имея в виду противоречивые процессы XX века, имеет прямое отношение не только к Западу, но и к Востоку, а точнее к заметному оживлению в их взаимоотношениях. Концепция П. Сорокина позволяет также уяснить и вопрос, касающийся реабилитации в XX веке культур и субкультур, которые с точки зрения складывающегося в Новое время под воздействием европоцентризма нового «осевого» времени воспринимались маргинальными, периферийными. Этот перелом в отношении Запада к другим культурам формулирует М. Элиаде: «Уже в течение некоторого времени Европа не является единственным творцом истории. В русло истории энергично возвращается азиатский мир, за которым вскоре последуют другие земные культуры. В сфере духовности и культуры в целом это историческое явление будет иметь значительные последствия. Европейские ценности потеряют свой привилегированный статус общепринятых норм» [41, с. 269]. Естественно, этот перелом имеет прямое отношение к России, искусство которой стало интересовать Запад особенно к концу XIX века. Видимо, в этом интересе Запада к русскому искусству проявляется его новая археологическая страсть к угасшим источникам сверхчувственного, что, собственно, пронизательно улавливает Ф. Ницше. В самом деле, включиться в новое «осевое» время России не позволила в том числе и ярко выраженная и неугасающая стихия сверхчувственного. Н. Лосский справедливо писал: «Русский народ весьма одарен способностью к высшим формам опыта, более значительным, чем чувственный опыт» [17, с. 256]. Этот опыт подразумевается, например, в русской иконописи, отличающейся от религиозной живописи Ренессанса чувством сверхземной духовности. Потому-то, как отмечает Н. Лосский, в России длительное время не развивалась философия, ибо удовлетворение духовных потребностей русский человек до рубежа XVII–XVIII веков связывал с религией.

Возвращаясь к выявлению логики XIX века, предпринятому Г. Флоровским и М. Эпштейном, мы убеждаемся, что, например, Г. Флоровский вносит много любопытных наблюдений над разворачивающимися на протяжении XIX века духовными исканиями. Они связаны не только с литературой, но с культурой в целом. Они позволяют понять, что изоляция литературы от культуры, предпринятая М. Эпштейном, уязвима, хотя приложение циклической парадигмы в истории к литературе заслуживает внимания. Однако нам представляется, что М. Эпштейн делает ошибку не только там, где он изолирует литературу, но и там, где он, по сути дела, мыслит в границах исключительно Нового времени, то есть фиксирует циклические процессы в истории литературы начиная с XVII века. Получается еще одна изоляция, на этот раз касающаяся истории. Чтобы понять отрезок истории, который обычно называют Новым временем, необходимо характерные для него процессы рассматривать не только в границах истории Нового времени, но в больших длительностях истории. По сути дела, выявляя в литературе Нового времени три цикла, соотнося каждый из них с целым столетием, будет ли это XVIII, XIX или XX века, М. Эпштейн описывает три волны одного и того же цикла, который можно отождествить с историей Нового времени. Действительно, с рубежа XVII–XVIII веков в русской истории начинается разворачивание цикла истории культуры, называемого П. Сорокиным циклом чувственной культуры. К концу XIX века этот цикл достигает пика, представляя, например, в импрессионизме или фотографии, поскольку и то и другое связано с фиксацией в данный момент быстро изменяющейся наглядной видимости. Такие художники, как Мане, Дега, Ренуар и Клод Моне, озабочены убегающей и изменяющейся визуальной реальностью. Отсюда производимое их картинами впечатление динамизма, непостоянства, неуловимости [29, с. 115].

Естественно, что если иметь в виду Запад, а не Россию, то этот цикл начинается не с рубежа XVII–XVIII веков, а с эпохи Ренессанса, когда в истории возникает эстетическая система, ко-

торая, по утверждению А. Лосева, уже в начале своего появления «успела пройти почти все этапы последующей истории эстетики, хотя этапы эти были пройдены слишком стихийно, слишком инстинктивно, с большой горячностью и пафосом и потому без необходимого здесь научного анализа и расчленения» [16, с. 59]. После Ренессанса европейская эстетика в течение трех столетий будет культивировать то, что появилось именно в это время. Это не случайно, поскольку Ренессанс – начало чувственной культуры, становление которой разворачивается на фоне постепенно растянувшегося на несколько столетий угасания идеациональной культуры. Для того чтобы отдавать отчет в том, что происходит в границах этого отрезка времени, когда имеет место становление чувственной культуры, необходимо иметь представление о том, какой же другой, точнее, предшествующий цикл имел место в истории. Рубеж XVII–XVIII веков – это не только начало нового цикла, а переходный период, точнее смена циклов. Чтобы глубже интерпретировать разворачивающиеся в границах Нового времени духовные процессы, нужно отдавать отчет в том, что даже и после рубежа XVII–XVIII веков, когда в России начинается становление чувственной культуры, которая на Западе стала реальностью в эпоху Ренессанса, все время имела место активизация предшествующей системы ценностей, определившей культуру средних веков. Не случайно Б. Виппер высказывает суждение, касающееся того, что популярность в России барочной архитектуры, возводимой одним из самых ярких художников XVIII века – Растрелли, связывается с вживанием модного, имеющего западное происхождение архитектора в русскую ментальность, выраженную в зодчестве, причем в зодчестве средневековом [9, с. 72]. Не случайно и И. Грабарю возведенные Растрелли дворцы напоминали старую архитектуру русских сказочных городов [11, с. 22]. Поэтому очевидно, что начавшаяся на рубеже XVII–XVIII веков смена одной системы ценностей другой не произошла мгновенно. Эта смена разворачивалась болезненно, и прогресс здесь постоянно чередуется с регрес-

сом, то есть с возвращением к средневековым ценностям. Этот процесс не так уж резко отличается и от Запада, где такой регресс также имеет место. Ведь, по сути дела, романтизм, переосмотревший отношение к средним векам, установившееся с начала Просвещения, в то же время реабилитирует готику.

Однако на самом деле эта реабилитация была лишь очередной волной в реабилитации готики. В первый раз готика, которую сменяет Ренессанс, была реабилитирована самим Ренессансом. Как известно, после высокого Возрождения наступает продолжающаяся до начала XVII века эпоха маньеризма. Именно в маньеризме вновь оживали уже вроде бы успевшие угаснуть трансцендентность и экспрессивность готики [16, с. 457]. Конечно, готическое начало реальным оставалось на всем протяжении Ренессанса, составляя его частичную стихию. Однако активизация готики на закате Ренессанса свидетельствует о самоотрицании Ренессанса [16, с. 510].

Следуя концепции П. Сорокина, мы можем формулировать, что на рубеже XVII-XVIII веков начинается закат той культуры, которую он называет идеациональной, символической, когда видимый мир воспринимается знаком иных, трансцендентных миров, и одновременно становление чувственной культуры. Проблема заключается лишь в том, что, во-первых, эта смена не происходит мгновенно, а растягивается на весь период истории, называемый Новым временем, и, во-вторых, для нее характерно то, что становление чувственной культуры не сопровождается лишь угасанием идеациональной культуры. Если иметь в виду процесс, развертывающийся до рубежа XX-XXI веков, то такое угасание все же происходит. Тем не менее это угасание оказывается в то же время и перманентным вспыхиванием столь значимой для идеациональной культуры сверхчувственной стихии. Если на рубеже XVIII-XIX веков эта стихия дала о себе знать в романтизме, то на рубеже XIX-XX веков она дает о себе знать во множестве художественных направлений, смысл которых заключается в сопротивлении чувственной

культуре. Это в полной мере относится и к символизму, и к экспрессионизму, и к сюрреализму.

Когда П. Сорокин характеризует идеациональный стиль в искусстве, он говорит о формах, не имеющих ничего общего с визуальной или чувственно воспринимаемой видимостью изображаемого объекта. Поскольку основное здесь – невидимое, то естественно, что его видимый символ не может иметь с ним никакого зрительного подобия. Примером могут служить символизирующие бизона, змею, охоту и т.д. геометрические узоры первобытных народов [29, с. 114]. По сути дела, связанный с художественным авангардом первых десятилетий XX века взрыв беспредметного искусства представляет возвращение к первичным формам идеационализма, что не является бессознательным процессом, представая предметом дискуссий и обсуждений. Вообще, для русской культуры, если иметь в виду не только литературу и искусство, но всю художественную, философскую и духовную культуру, начало XX века свидетельствует о том, что XX век начинает протягивать руку доренессансным художественным формам, как бы минуя традицию, успевшую сложиться в границах истории Нового времени. Это означает, что в развертывающихся процессах чувственной культуры, достигающей в массовой культуре XX века апогея, начинает ощущаться процесс, возвращающий в прошлое. Имеет место обратный процесс, а именно происходит возвращение к идеациональной культуре. Хотя источники сверхчувственного и сакрального под воздействием развертывающейся несколько столетий чувственной культуры успели иссякнуть, тем не менее потребность в преображении, в приобщении к трансцендентному в русском Серебряном веке дает о себе знать.

Это блокирование в России процессов развития чувственной культуры и перманентно возникающие вспышки сакральности, в том числе и в XX веке, позволяют утверждать, что XX век не только продолжает XIX и XVIII века, а возвращает к реальности XVII века. Видимо, как можно предположить, сопоставление этих двух столетий дает возможность утверждать,

что в XX веке можно наблюдать угасание цикла, начавшегося в XVII веке. А как известно, финал цикла возвращает к его истокам, то есть к XVII веку. Этот обвал в свое время пронизательно зафиксировал Б. Пильняк. Герой его романа «Голый год» говорит: «Европейская культура – путь в тупик. Русская государственность два последних века, от Петра, хотела принять эту культуру. Россия томилась в удушье, сплошь гоголевская. И революция противопоставила Россию Европе. И еще. Сейчас же после первых лет революции Россия бытом, нравом, городами – пошла в семнадцатый век» [24, с. 74]. В этом, собственно, и заключается изложенная в данной работе гипотеза о циклической логике функционирования русской культуры, доказательство которой потребовало от нас обращения к идее П. Сорокина. Остается лишь найти предшественников, высказывавших мысль о созвучности XVII и XX столетий.

Если оставаться в границах XIX века, трудно предсказать будущие исторические процессы и невозможно найти место своему времени в прошедшей и будущей истории. Когда в XIX веке возвращались к XVII веку, то на него уже не смотрели глазами человека петровского времени. Угол зрения сменился, и вся допетровская история оказалась идеализированной. Если люди петровской эпохи пытались от него дистанцироваться, то люди XIX века начали обнаруживать в нем созвучность. Между тем, разрешившийся петровскими реформами хаос XVII века требует новой оценки, оценки с точки зрения человека рубежа XX–XXI веков. Такую новую точку зрения высказывает, например, В. Топоров, для которого по сравнению с тем, что произошло в XVII веке, переходы, имевшие место на рубеже XVIII–XIX и XIX–XX веков, кажутся незначительными, а может быть, и вообще не переходами. Если вчитаться в суждения В. Топорова, то получается, что в русской истории подлинный переход, сопровождавшийся катастрофическим и апокалиптическим сознанием, имел место именно в XVII веке. Может быть, второй такой переход будет совершаться лишь в XX веке, имеющем много сходства с XVII веком.

По мнению мыслителя, XVII век оказался увертюрой к последующей истории. Два последующих столетия (XVIII и XIX века) связаны с попыткой освободиться от катастрофического сознания и обрести некоторую стабильность, что, казалось, стало реальностью, но до определенного времени. Такое обретение оказалось все же неполным и неокончательным. Более того, XX век вновь откидывает Россию в XVII век, возрождая катастрофическую и апокалиптическую стихию. «Через пять веков после освобождения от татарского ига и через три века после того, как Московская Русь сошла с исторической сцены, в наши дни, когда границы России стали удивительно напоминать очертания Московской Руси между Столбовским миром и приобретениями, сделанными при царе Алексее Михайловиче, и, более того, явно обнаруживается тенденция к образованию «прорех» внутри пространства, к которому, казалось, навечно приросло определение «российское», среди упадка, настроений, бедствий и раздоров, именно теперь необходимо увидеть и уяснить себе то, на что не хватило ни времени, ни желания, ни мужества духа в спокойные и благополучные два века – XVIII и XIX, как раз и отделяющие нас, неблагополучных, от XVII века» [35, с. 191].

Стало быть, в соответствии с В. Топоровым, если уж прибегать к циклизации, по истечении цикла, начало которого можно датировать XVII веком, мы в XX веке вновь оказались в переходной эпохе, эпохе смуты. Начавшись на рубеже XIX–XX веков, эта переходная эпоха оказывается реальностью на протяжении всего этого столетия. Поэтому В. Топоров и настаивает на возвращении в XX веке в XVII век. «XVII век отсылает к XX веку, и даже более – XVII век и есть то ближайшее и обладающее наибольшей разрешающей силой “историческое” зеркало, в котором можно искать и находить отражение нашей, XX века, духовной ситуации и многих ее конкретных воплощений. Сказанное, конечно, не исключает индивидуальности, оригинальности, иногда неповторимости характеристик этих двух веков порознь, но это индивидуальное не ставит под сомнение то

общее, что связывает XVII и XX века: оба эти века – под знаком беды и в предощущении возможного конца» [35, с. 193].

Таким образом, с этой точки зрения история, в том числе и история, понимаемая циклически, предстает в ином свете. Такая точка зрения тоже имеет право на существование. В самом деле, если, начиная с рубежа XVIII–XIX веков, стихия, вышедшая на поверхность истории в формах романтизма, затем повторяется в формах символизма и постмодернизма, что и позволяет прибегнуть к циклической парадигме в истории искусства, то и стихия, имевшая место в XVII веке, тоже будет заявлять о себе на протяжении последующей истории, а раскол этой эпохи повторится в расколе, сопровождающем в XX веке революцию. Сегодня мы пытаемся осмыслить результаты этого раскола. «XVII век разворачивает перед нами длинную и яркую вереницу своих героев – обыватели, горожане, крестьяне, холопы, служилый люд, военные люди, духовенство, самозванцы, “избавители”, “подменные” цари; люди духа, святые, пророки, юродивые, искатели правды, мученики, самосожженцы, но и мучители, палачи, разбойники, убийцы-душегубы, грешники, и лгуны, завистники, интриганы, пьяницы, сквернословы, развратники и блудницы, приверженцы содомского греха, корыстолюбцы. Во многих из них угадывается нечто знакомое, и возникает соблазн слишком полного соотнесения дня нынешнего с днем XVII столетия» [35, с. 197].

Действительно, для исследуемой нами проблемы, XVII век важнее, чем XVIII век, ведь в русской истории начало чувственной культуры совпадает именно с XVII веком, а следовательно, какие бы циклы и переходы мы в истории не искали, необходимо начинать с рубежа не XVIII–XIX веков, а XVII–XVIII веков, то есть с исходной точки угасания идеациональной культуры. Имевший место на всем протяжении этой культуры распад картины мира оказал на последующие столетия, в том числе на XX век, серьезное воздействие. Когда В. Топоров характеризует раскол, то, по сути дела, в его суждениях мы обнаруживаем элементы оказавшихся уже тогда в конфликте чувственной и

идеациональной культур. Поэтому В. Топоров пишет: «Одних слишком тянуло к “земному”», к низкой прозе, и действовали они в этом своем устремлении применительно к возможностям, к выгоде, а то и к подлости. Других же взманило горнее, небесное, абсолютное, бесконечно далекое от земных проблем, от злобы дня. И раскол русского общества в этом отношении начал обнаруживать себя еще до раскола в религиозной и обрядовой сфере, хотя происходил он постоянно. Роковой для всей русской истории последних трех веков разрыв резко наметился именно в XVII столетии» [35, с. 212]. Это суждение свидетельствует о том, что разрыв не ограничивается протеканием его лишь в религиозной сфере. Речь должна идти о разрыве в культурных ориентациях. Тип личности, оказывающийся ближе к восходящей чувственной культуре, тяготел к земному. Тип личности, ориентирующийся на сверхчувственные сферы, пытался сохранять ценности идеациональной культуры. Однако можно говорить не только о типах личности, но целых общностях и субкультурах. В этом плане заслуживают внимания так называемые «боголюбцы», стремящиеся к воцерковлению всей жизни, что оказалось в основе теократической утопии Никона. Как известно, Никон лелеял мысль о свободе церкви от государства и возвышении ее над государством. «... Он должен был совершить исключительной важности подвиг освобождения церкви от государства и возвышения ее над государством, а для этого он должен был получить и исключительные полномочия» [14, с. 137].

Возвращаясь к переходу рубежа XIX-XX веков, мы снова пытаемся понять, представляет ли русская культура начала XX века что-то исключительное или же в ней разворачиваются процессы, присущие всем остальным культурам. Собственно, сопротивление нарастающей чувственной культуре постоянно происходит и на Западе. Так, имея в виду начало XX века в музыке, П. Сорокин говорит, что Стравинский и Онеггер совершают мятеж против распространенных форм чувственной музыки. Как и кубисты в живописи, они противопоставили себя

универсальному процессу, пребывают в поиске, не осознавая до конца, что им необходимо, и одновременно остаются представителями чувственной ментальности [29, с. 209]. Однако, судя по всему, развиваясь по сравнению с Западом с большим отставанием, Россия тем не менее в данном случае, если иметь в виду процесс смены циклов, демонстрирует опережающий вариант. Не пережив Ренессанса в тех формах, что имели место на Западе, она смогла сохранить средневековую ментальность, что в переходную эпоху позволило ей первой заявить о том, что эра цветения чувственной культуры, о последствиях которой на Западе в первые десятилетия XX века продолжали сокрушаться, осталась позади. Мир оказался перед необходимостью культивировать систему ценностей, уже имевшую место в удаленные эпохи истории. Естественно, что это обстоятельство выдвигает в центр мировой истории культуры, которые до сих пор оценивались как неразвитые, маргинальные. Но такими они оказывались в силу того, что продолжали сохранять в себе активные идеациональные элементы. Когда же выяснилось, что новая культура, чтобы развиваться дальше, должна эти элементы культивировать, статус маргинальных культур изменился. Они стали привлекать внимание и именно потому, что сохраняли то, что еще недавно делало их безнадежно отставшими. На этой основе на Западе возникает интерес к русской культуре. Тем более что сама русская культура не воспринимается чем-то музейным. С начала XX века она демонстрирует коллективную волю к преобразению, причем не только в культурных и художественных, но и социальных формах, на которых лежит печать апокалиптической и хилиастической психологии.

\*\*\*

1. Белый А. Апокалипсис в русской поэзии // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 408–418.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
3. Белый А. Синематограф // Киноведческие записки. 1995. № 28.

4. Белый А. Театр и современная драма // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 153–168.
5. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989.
6. Брюсов В. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 1973.
7. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993.
8. Венгерова З. Поэты-символисты во Франции (Верлен, Маллармэ, Рембо, Лафорг, Мореас) // Вестник Европы. 1892. № 9.
9. Виппер Б.Р. Архитектура русского барокко. М.: Наука, 1978.
10. Волошин М. Мысли о театре // Аполлон. 1910. № 5.
11. Грабарь И. История русского искусства. М.: Изд-во И. Кнебель, [1910–1913], 1909. Т. 1.
12. Иванов В. О поэзии И.Ф. Анненского // Аполлон. 1910. № 4.
13. Иванов В. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994.
14. Карташев А. Очерки по истории русской церкви. М.: Наука, 1992.
15. Кассирер Э. Философия символических форм. Введение и постановка проблемы // Культурология. XX век. М.: Юрист, 1995.
16. Лосев А. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978.
17. Лосский Н. Условие абсолютного добра. М.: Изд-во политической литературы, 1991.
18. Мандельштам О. Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987.
19. Мережковский Д. Антихрист. Петр и Алексей. М.: Правда, 1990.
20. Мережковский Д. Полное собрание сочинений: в 24 т. М., 1914. Т. 19/20.
21. Мережковский Д. Толстой и Достоевский: Вечные спутники. М.: Республика, 1995.
22. Мережковский Д. Эстетика и критика. Харьков: Фолио, 1994. Т. 1.
23. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проект, 1999.
24. Пильняк Б. Целая жизнь: Избранная проза. Минск: Мастацкая літаратура, 1988.
25. Поэзия французского символизма. М.: Изд-во МГУ, 1993.
26. Розанов В. Эстетическое понимание истории. Теория эстетического прогресса и упадка // Русский вестник. 1892. № 3.

27. Розанов В. Из переписки К.Н. Леонтьева // Русский вестник. 1903. № 6.
28. Сакулин П. Романтизм и неоромантизм // Вестник Европы. 1915. № 3.
29. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. СПб.: Изд-во РХГИ, 2000.
30. Солженицын А. Слово при получении премии «Золотое клише» Союза итальянских журналистов в 1974 году // Солженицын А. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верхняя Волга, 1995. Т. 1.
31. Степун Ф. Немецкий романтизм и русское славянофильство // Русская мысль. 1900. № 3.
32. Струве П. Интеллигенция и революция // Вехи: сборник статей о русской интеллигенции. М., 1909.
33. Театр. Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908.
34. Тойнби А. Постигание истории. М.: Прогресс, 1991.
35. Топоров В. Московские люди XVII века (К злобе дня) // Philologia slavica. К 70-летию академика Н.И. Толстого. М.: Наука, 1993.
36. Трубецкой Е. Мирозерцание В.С. Соловьева. М.: Московский философский фонд: Медиум, 1995. Т. 1.
37. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. СПб.: Академический проект, 1999.
38. Хренов Н. Переход как повторяющееся явление в истории культуры: опыт интерпретации // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. М.: Языки русской культуры, 2000.
39. Хренов Н. Психология города и взаимодействие зрелищ и публики в конце XIX – начале XX века // Художник и публика. Л.: ЛГИТМиК, 1981.
40. Элиаде М. Заметки о религиозных символах // Элиаде М. Мифостроительство и андрогин. СПб.: Алетейя, 1998.
41. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. М.: Рефл-бук, Ваклер, 1996.
42. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000.
43. Юнг К. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991.