

В. П. Шестаков

ЭСХАТОЛОГИЯ И УТОПИЯ

(Очерки русской философии и культуры)

Москва «ВЛАДОС» 1995

ББК 87.3
Ш 51

Шестаков В.П.

Ш 51 Эсхатология и утопия: (Очерки русской философии и культуры: Учеб. пособие. — М.: ВЛАДОС, 1995. — 208 с. — ISBN 5-87065-059-3

Судьбы России, пути России, будущее России... Эсхатологическая тема занимает особое место в истории отечественной духовной культуры. К ней обращались и безызвестные творцы народного предания, и выдающиеся русские мыслители, и деятели литературы и искусства. Автор в психологических портретах и культурологических эссе дает очерки истории русской эсхатологической и утопической мысли, выявляя ее своеобразие и связи с утопией и антиутопией Запада.

Для всех, кого волнует «русская идея», пути возрождения национального самосознания.

Ш $\frac{0301030000 - 44}{14 \text{ К (03)} - 95}$ Без объявл.

ББК 87.3

ISBN 5-87065-059-3

© «ВЛАДОС», 1995

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга представляет собой серию очерков, посвященных русской культуре и русскому национальному характеру. Предметом анализа в ней служат разные аспекты отечественной культуры, разные части, составляющие ее органическое целое: мифология, литература, философия, искусство, мораль, рассматриваемые через призму представлений о прошлом и будущем России. При этом особое внимание уделяется выявлению взаимосвязи между явлениями культуры и специфическими чертами национального характера.

Исследователи России всегда подчеркивали сложность русского национального характера, наличие в нем противоположных, порой полярных начал. Николай Бердяев писал по этому поводу: «Два противоположных начала легли в основу формации русской души: природная, языческая, дионисическая и аскетически-монашеское православие. Можно открыть противоположные свойства в русском народе: деспотизм, гипертрофия государства и анархизм, вольность; готовность, склонность к насилию и доброта, человечность, мягкость; обрядоверие и искание правды; индивидуализм, обостренное сознание личности и безликий коллективизм; национализм, самохвальство и универсализм, всечеловечность; эсхатологически-мессианская религиозность и внешнее благочестие; искание Бога и воинствующее безбожие, смирение и наглость, рабство и бунт»¹.

Очевидно, все эти особенности русского национального характера не врожденная психологическая данность, они результат истории, условий существования и развития России, и с развитием истории изменяются и они.

¹ Бердяев Н. Русская идея. Париж, 1971. С. 6—7.

Нам представляется, что из множества противоположностей, составляющих русский характер, следует выделить антиномию эсхатологизма и утопизма. Эта антиномия и составляет тему настоящей книги. Русскому национальному самосознанию всегда было свойственно трагическое ощущение, эсхатологическая вера в достижение лучшей жизни, мессианистическое убеждение в особой роли России в мировой истории. Все это можно обнаружить на самых разных уровнях русского самосознания: в народных религиозно-утопических легендах, в философско-исторических идеях.

Под этим углом зрения в книге рассматривается известная легенда о граде Китеже, в которой мотив «сокрытого» града превратился в общенациональный символ гибели и Воскресения. Она оказывает со времени ее создания и до наших дней заметное влияние на русскую поэзию, литературу и искусство. Эсхатологические и апокалипсические настроения русского исторического самосознания глубоко исследовались русскими мыслителями конца XIX — начала XX в., в частности К.Леонтьевым, Н.Бердяевым, В.Розановым. К сожалению, их философско-историческое наследие мало изучено в нашей литературе. Эта книга — попытка восполнить данный пробел. При этом автор уделяет особое внимание анализу специфики консерватизма Леонтьева, который, опираясь на осмысление прошлого России, высказал немало оригинальных и верных мыслей об ее будущем и оказал огромное влияние на формирование русской философии истории начала века.

Помимо философии истории автор рассматривает связанную с нею философию русского Эроса — философские концепции любви, которые получили бурное развитие в начале XX столетия. Эти идеи долгое время были скрыты от отечественной публики, поскольку в эпоху тоталитаризма они никак не вписывались в идеологию классово-борьбы и ненависти, которая культивировалась в это время. Знакомство с работами В.Соловьева, В.Розанова, Н. Бердяева, П.Флоренского, Д.Мережковского показывает, что в области философии любви русские мыслители не только не уступали западной философии, но довольно часто были и впереди ее. Причем эти идеи не были абстрактными принципами, но тесно связывались с укладом русской жизни, нравственностью, русским этосом, с историософской проблематикой и эсхатологической темой.

Наряду с эсхатологизмом характерной особенностью русского национального сознания всегда была тенденция к социальному утопизму, к созданию зримого образа желаемого (а в антиутопиях — нежелаемого) будущего. Эта тенденция была настолько сильной, что по сути вся философская мысль прошлого века отмечена печатью социального утопизма. Правда, до недавнего времени бытовало прочное мнение, что в России отсутствовала традиция создания литературных утопий, которую можно наблюдать во всех европейских странах. Мне представляется, что предпринятые мною публикации антологии русских утопий опровергли этот предрассудок². При этом — следует отметить особо — для России характерна тенденция создания сатирических или негативных утопий, представляющих, как правило, критический взгляд на современность и будущее. В известной мере этот критический оттенок русской утопии определялся эсхатологической традицией русской историософии: апокалипсическое видение предполагало ироническое отношение к оптимистическому прогнозу исторических судеб человечества. В конце концов знаменитый утопический роман Евгения Замятина «Мы», положивший начало антиутопиям, возникает не на пустом месте, являясь закономерным итогом развития русской утопической и эсхатологической литературы.

Сегодня, на исходе XX столетия, в русском национальном самосознании активно возрождаются и апокалипсические, и эсхатологические, и утопические идеи, связанные с социальными реформами в стране. В этой связи, как нам кажется, весьма полезно оглянуться назад и проследить, каким образом в русской культуре прошлого проявлялись традиционные черты русского национального характера, какое влияние они оказывали на литературу, искусство, философию.

² См.: Русская литературная утопия. М., 1986; Вечер в 2117 году: Утопия и антиутопия в России. М., 1991.

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ЛЕГЕНДЕ О ГРАДЕ КИТЕЖЕ

В истории России нет, пожалуй, более популярной легенды, чем легенда о граде Китеже. В ней тесно переплетаются исторические, религиозно-эсхатологические и эстетические мотивы: нашествие татар, борьба народа за независимость, способность к страданию и жертве, вера в воздаяние, любовь к отечеству.

Этот комплекс социальных и психологических идей и надежд, содержащихся в легенде, превратил ее из местной легенды с точно обозначенным географическим центром в общенациональный символ. Не случайно, что легенда о граде Китеже получила такое широкое и яркое отражение в искусстве: в музыке, живописи, поэзии.

Легенда и связанный с ней цикл традиций с давних пор вызывали живой интерес русской интеллигенции. Здесь приходят на память имена известных русских писателей и деятелей культуры: Мельникова-Печерского, Короленко, Гиппиус, Дурылина, Пришвина, Мережковского. Многие из них совершали паломничество к озеру Светлояру Нижегородской губернии, где стояли скиты, в которых жили старообрядцы, и велись страстные споры о вере.

Правда, после революции поток верующих, посещающих Светлояр, иссяк, вернее, был искусственно пресечен, а литература о Китеже вообще исчезла. Но в народном сознании эта легенда была жива.

Изучение легенды началось довольно давно. Этим занимались историки и этнографы, писатели и художники, поэты и археологи. Легенде и ее происхождению посвящены путевые очерки (например, Короленко и Гиппиус) и научные диссертации, журнальные статьи и исторические повести, газетные заметки и научные сообщения.

Одним из первых легенду о граде Китеже исследовал житель города Семенова Нижегородской губернии Меледин¹. Его статья в «Московитянине» имела явно этнографический характер: в ней впервые было пересказано содержание основного источника китежского сказания — «Китежского летописца» (правда, с прибавлением вторичного сюжета с Гришкой Кутерьмой, отсутствующего в рукописном варианте легенды), были описаны местные обряды, связанные с поклонением невидимому граду, и местные сказания, в частности сказание о вхождении в град некоего заблудившегося пастуха. Меледин зафиксировал вариант легенды о покрытии града землей, согласно которому Китеж и его церкви находятся под тремя холмами, стоящими на берегу озера Светлояр.

Небольшая статья послужила толчком для многочисленных последующих исследований. В 1862 г. в приложении к четвертому выпуску «Песен» И.В.Киреевского П.Безсонов опубликовал текст «Китежского летописца» и указал на то место былины об Илье Муромце, где упоминается «Кидишь», «славный город Покидыш»². Начиная с 70-х годов легенда о Китеже становится предметом пристального внимания П.И.Мельникова-Печерского. В «Исторических очерках поповщины» (1864—1867) он дал сводку устных и письменных источников о Китеже, впервые опубликовал текст «Послания отцу от сына». Указывая на легендарный характер сказания, Мельников не отрицал определенного исторического прообраза Китежа. «Кажется, — писал он, — в Китеже было свое братство богатырей, подобно киевскому братству богатырей при дворе Владимира Красно Солнышко. Китеж в народных преданиях — стольный город суздальской земли»³.

Замечательный роман Мельникова «В лесах» (1868—1874) стал своеобразным итогом многолетней работы по изучению легенды. Здесь он почти полностью изложил два письменных источника легенды — «Книгу, глаголемую Летописец» и «Послание отцу от сына из одного сокровенного монастыря...», описал местные обряды и местные варианты легенды, случаи «явления» града верующим, изложил спо-

¹ Меледин. Китеж на Светлоярном-озере // Московитянин. [М.], 1843. Ч. 4, № 11. С. 507—511.

² Киреевский И.В. Песни. Вып. 4. М., 1862. Приложение.

³ Мельников П.И. Очерки поповщины // Он же. Собр. соч. Т. 7. М., 1909. С. 26—27.

ры о вере, происходившие в то время на китежских холмах. С этнографической точки зрения особый интерес представляет собою исследование Мельниковым истории легенды, древние корни которой он относил к периоду татарского нашествия. «В заволжском Верховье, — писал Мельников, — Русь исстари уселась по лесам и болотам. Судя по людскому наречному говору — новгородцы в дальние Рюриковы времена там поселились. Предания о Батыевом разгроме там свежи. Укажут и "тропу Батыеву", и место невидимого града Китежа на Светлом Яре»⁴.

В другом месте Мельников сообщает о точном географическом нахождении «Батыевой тропы», по которой, согласно преданию, двигались войска Батыя: «В лесах Семеновского уезда, около дер. Олонихи (Семеновского уезда), есть действительно широкая запустелая дорога, которую народ зовет "Батыевой тропой", раскольники говорят, что здесь татары шли на Китеж».

Вслед за поездками Мельникова потянулась целая цепь поездок литераторов и деятелей культуры на озеро Светлояр, завершившихся, как правило, публикацией путевых очерков, описаний легенд, местных обычаев и т.д. В 1877 г. крупнейший знаток Нижегородского края, редактор «Нижегородских губернских ведомостей» А.С.Гацисский опубликовал материалы своей поездки на озеро Светлояр⁵. Вслед за ним на Светлояре побывал выдающийся русский писатель В.Г.Короленко. Изучая знаменитое сказание, Короленко совершил три поездки на легендарное озеро — в 1900, 1901 и 1903 г. По материалам этих поездок он пишет превосходный очерк «О Светлояре». В последующем легенда о Китеже неоднократно появляется в записных книжках и рассказах писателя («Ушел», «Река играет»)»⁶.

В 1905 г. о своем пребывании на Светлояре и знакомстве с китежской легендой сообщает Н.Н.Оглобин⁷. В 1906 г. компо-

⁴ Там же. С. 13.

⁵ Гацисский А.С. У невидимого града Китежа // Древняя и новая Россия. 1877. № 11.

⁶ Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. См. также: Записные книжки. М., 1935. С. 139—158.

⁷ Оглобин Н.Н. На озере Светлояром // Русское богатство. 1905. № 6. С. 131—158. В дальнейшем Оглобин возвращается к легенде о Китеже в очерке «Из ветлужских впечатлений». См.: Исторический вестник. 1915. Июль. С. 158—164.

зитор и художник И.Ф.Тюменев, ставший в последующем довольно крупным историком, изучая Россию, посещает Городец на Волге, который, согласно преданию, был Малым Китежем и разделил судьбу Китежа на Светлояре. Излагая в своем путевом очерке материалы, собранные по истории края, в частности «Книгу, глаголемую Летописец», Тюменев сообщает несколько интересных сведений об истории Городца, подтвердив факт разгрома его татарским нашествием⁸. Посещает Светлояр и писатель М.Пришвин, который публикует свои впечатления в очерке «У стен града невидимого»⁹. Большой этнографический материал о китежской легенде собрал писатель и известный театровед С.Дурылин, опубликовавший в 1914 г. книгу «Церковь невидимого града»¹⁰.

Анализируя материал, собранный при многочисленных поездках на Светлояр, необходимо иметь в виду время и общественные условия, в которых этот материал собирался. В конце XIX — начале XX в. Светлояр был местом, где собирались толпы народа из самых различных социальных слоев и самых отдаленных областей России. В это время идеология старообрядчества, господствовавшая в Керженских лесах с конца XVII в., претерпевала кризис. «Тайна выдыхается, — писал В.Г.Короленко в 1900 г., — нитей, связующих два мира, видимый и невидимый, становится все меньше. Много народа припадает к берегам, чтобы услышать из глубины святой звон невидимого града. И не слышат»¹¹.

В связи с этим и сама легенда претерпевала в сознании верующих существенную трансформацию. Образ невидимого града постепенно терял мистическую окраску, превращаясь в мечту, сказку, отлично сочетавшуюся с трезвым, практическим восприятием действительности. В этом отношении показательна беседа Короленко со стариком, удившим рыбу. Старик этот рассказал Короленко легенду: озеро и холмы, говорил старик, это — одна видимость, а на самом деле на их месте находится город. Во время разговора старик поймал окуня. «Я, — рассказывает Короленко, — невольно засмеялся. Он посмотрел на меня и спросил:

⁸ Тюменев И.Ф. От Ярославля до Нижнего // Исторический вестник. 1906. Т. 55—56.

⁹ Пришвин М. У стен града невидимого // Русская мысль. [М.], 1909. № 1—3.

¹⁰ Дурылин С. Церковь невидимого града. М., 1914.

¹¹ Короленко В.Г. Собр. соч. Т. 3. С. 134.

— Чего ты? Не надо мной ли, дураком?
— Нет, дедушка. А только подумалось мне чудное...
— А что же, милый?
— Ведь озеро-то... Одна видимость?..
— Ну-ну...
— А воды тут нет, а есть дорога и главные ворота?
— Это верно.
— Так как же вот окунь-то? Выходит, и он только видимость?
— Поди ты вот... А? — сказал он с недоумевающей благодушной улыбкой. И потом прибавил: — А мы-то, дураки, жарим да кушаем»¹².

Правда, тот же Короленко описывает и чувство таинственного, священного ужаса, которое существовало у местных крестьян по отношению к озеру. Однажды, купаясь солнечным днем в озере, он услышал с берега голос мужика, удящего рыбу: «Эй-эй, проходящий!.. А ну-ко, проплыви еще... Еще маленько... Ну вот, в аккурат. Теперь нырни-ко, нырни — да поглубже! Ну-кося...».

«Мне самому это соблазнительно, и, набрав воздуха, я опускаюсь вертикально в глубину. Холодно, вода очень плотная. Невольное ощущение жути и таинственности. Меня быстро выносит опять на поверхность.

Отряхнувшись и открыв глаза, я прежде всего вижу того же мужика. Уцепившись за ветку прибрежного дерева, он весь повис над водой.

— Ну-ко, еще раз. Еще разик...

Я делаю вторую попытку. На этот раз удачнее и глубже. Вода еще холоднее и выжимает кверху, как пружина, но все же мне удается нащупать ногой какой-то предмет. Ветка дерева. Она уходит из-под ноги, но тут же другая, третья. Как будто вершины потонувшего леса... Я вижу между ними на глубине, плотной и темной. Еще усилие. Звон в ушах. Меня быстро выносит на поверхность, и я глубоко вдыхаю полной грудью. Молодой рыбак опять встречает меня наивным, любопытным, немного испуганным взглядом.

— Долго же ты под водой-то был... Ну, брат, — говорит он дружески, когда я выхожу на берег, — насыпь ты мне вот эту ладью золота, чтобы я нырнул в нашем озере... Ни за что не нырнул бы.

— А меня посылал?

¹² Там же. С. 142.

— Твое дело, — говорит он стыдливо...».

Исследования русских писателей и историков конца XIX — начала XX в. дали науке богатейший этнографический материал, который позволяет проследить распространение и трансформацию легенды в народных сказаниях. На основе этого материала можно выделить две наиболее типичные версии сказания. Согласно первой из них, град Китеж был скрыт от врагов под землей. Три холма, стоящие на берегу Светлояра, скрывают под собою три церкви — Благовещения, Успения и Воздвижения. С этой версией связан и определенный тип обрядов. Поклоняясь холмам как церквам, верующие обращаются к ним, читают молитвы и кладут поклоны. С жителями подземного города можно, говорят верующие, общаться, подавать им милостыню. Так, Пришвин сообщает о том, что верующие кладут одежду и пищу в дупла деревьев, растущих на холмах. Наконец, некоторые избранники, согласно верованиям, могут попасть в подземный град. Так, уже Меледин сообщил легенду о некоем пастухе, заблудившемся в лесу и попавшем к старцам в подземный град. Легенда сообщает, что пастуху так понравился хлеб, которым его угостили, что он захотел унести кусочек на поверхность. Однако, выйдя из града, он обнаружил в руке вместо хлеба гнилушку и в наказание за обман уже никогда не мог найти входа в невидимый град.

Эта нехитрая нравоучительная легенда, как и многие другие, возникшие вокруг китежского сказания, имеет прямую аналогию с народными легендами и преданиями о подземных монастырях, о «старцах-скрытниках» и т.д. Эту аналогию приводил в свое время Мельников, сравнивая сказание о невидимом граде Китеже с «толками о Млевских монастырях, о старцах гор Архангельских или Кирилловых, и Жигулевских и т.д.»¹³.

Согласно второй версии, град Китеж исчез в водах озера Светлояра. Верующие утверждают, что иногда в зеркально чистой воде озера отражаются купола китежских церквей и слышен звон китежских колоколов. Этой версии сказания также соответствует определенный тип обрядов, имеющий, по-видимому, довольно древнее происхождение. Сюда относятся пережитки купальской обрядности: купание, бросание в воду различных предметов, пускание в воду щепок с прикрепленными к ним свечами и т.д. Признание существования гра-

¹³ Мельников П.И. Очерки поповщины. С. 26—27.

да, скрытого водами Светлояра, объясняет такие обряды, как обход (или оползание) вокруг озера, соби́рание святой воды. Вот как описывает Короленко обряды, связанные с поклонением озеру: «Благочестивые люди на коленях трижды ползут вокруг озера, потом пускают на щепках остатки свечей на воду и припадают к земле и слушают. Усталые, в истоме между двумя мирами (видимым и невидимым. — *В.Ш.*), при огнях на небе и на воде, они отдаются баюкающему колыханию берегов и невнятного дальнему звону...»¹⁴. С этой версией связано и многократное упоминание о том, что якобы рыбацкие лодки и сети зацепляют за верхушки китежских соборов.

Вариант о провале града Китежа под воду тесным образом связан с многочисленными легендами о провальных городах. В русской этнографической науке конца XIX — начала XX в. появилась обширная литература, посвященная изучению мифов и преданий о провальных городах и святых озерах. В 1872 г. известный народник и крупный ученый-историк П.Л.Лавров выступил на заседании Парижского Антропологического общества с докладом на тему «О поклонении озерам и текучей воде и о легендах о затонувших городах»¹⁵.

В 1896 г. Н.Ф.Сумцов в статье «О провалившихся городах»¹⁶ дал обширную сводку европейских и русских сказаний о затонувших и провалившихся городах. Сведения, содержащиеся в статье Сумцова, были дополнены В.Н.Перетцом в статье «Несколько данных к объяснению сказаний о провалившихся городах»¹⁷, вышедшей в 1904 г. Наконец, в 1914 г. появляется статья М.Лопарева «К легенде о затонувших городах»¹⁸. Все эти статьи имели косвенное отношение к китежскому сказанию, упоминая его в одном ряду с другими преданиями и мифами. Тем не менее, выясняя исторические корни возникновения легенд о затонувших и провалившихся городах, статьи сыграли большую роль для изучения легенды о граде Китеже.

Несмотря на некоторые расхождения и внутреннюю полемику, перечисленные авторы пришли к одному выводу: мифо-

¹⁴ Короленко В.Г. Собр. соч. Т. 3. С. 131—132.

¹⁵ Лавров П.Л. Статьи по истории религии. Пг., 1918. С. 159—165.

¹⁶ Сборник харьковского историко-филологического общества. Т. 8. Харьков, 1896.

¹⁷ Изборник Киевский (в честь Т.Д.Флоринского). Киев, 1904. С. 75.

¹⁸ Лавров П.Л. Цит. соч. С. 164—165.

логические сказания о провалившихся и затонувших городах имеют в своей основе, как правило, реальные исторические явления: наводнения, землетрясения, провалы — явления, которые наблюдаются и по сей день. Так, Сумцов, перечисляя сказания такого типа (в том числе и сказание о граде Китеже), приходит к выводу, что в основе могут лежать действительные явления природы. «Молва о таких случаях шла далеко; собственные имена перепутывались, исчезали, и получалось общее излюбленное сказание... Легендарная окраска простекала от введения мотива — идеи наказания за грехи...» Обобщая этнографический материал европейских и русских сказаний, Перетц пришел к аналогичному выводу о том, что большинство из этих легенд «возникло на почве факта». «Великорусские (о граде Китеже), польские и европейские сказания объясняются как наказание людей и, таким образом, стоят в тесной связи с библейским сказанием о гибели Содома и Гоморы, — либо, с другой стороны, возникновение этих сказаний имеет причиной желание объяснить появление свайных построек»¹⁹. Несколько иной вариант объяснения легенд о затоплении городов и явлении их верующим был предложен Лавровым: «Мифологи считают, что все эти мифологические города, последовательно появляющиеся и исчезающие в воде, звеня своими невидимыми колоколами, суть мифические формы облака, строящего свои колоссальные башни и пространства, издающего грохот грома и затем рассеивающегося. Но в позднейших видах легенды этот первичный фон усложнился многими другими элементами — физическими, моральными и мифическими»²⁰. Таким образом, мифические сказания о провалных и затонувших городах этнографы объясняли реальными природными явлениями, происходящими в почве, климате и т.д.

Легенда о граде Китеже отражала самые различные уровни религиозного сознания, существовавшие в России. С XVIII в. Светлояр был местом, где поселялись самые разнообразные религиозные секты, в частности такие, которые отрицали все формы церковного обряда.

Так уже Гацисский сообщает о так называемых немоленах или немолках, которые, по его свидетельству, отрицают вся-

¹⁹ Изборник Киевский (в честь Т.Д. Флоринского). Киев, 1904. С. 75.

²⁰ Лавров П.Л. Цит. соч. С. 164—165.

кую обрядность, разбивают иконы, выбрасывают кресты и т.д. О своей беседе с немолякой сообщает и Пришвин. Немоляка этот, который, кстати сказать, был знаком с писателем Мережковским и состоял с ним в переписке, упрекал Мережковского за то, что он признает «плотского Христа», Бога во плоти. «Он плотского Христа признает, а, по-нашему, Христа во плоти нельзя разумать. Коли Христос плотен, так он мужик, а коли мужик, то на что он нам нужен, мужиков и так довольно. Вот, ежели, по-нашему, по духу, так и мужик может быть первойшей богородицей»²¹. Явно пантеистическое учение немолян было основой для своеобразного крестьянского гуманизма, оно приводило к отрицанию необходимости церкви, обрядности, креста, икон. Вот содержание беседы со старухой-немолякой, записанной Дурьлиным.

«Бог везде, и молитва везде. Где восхощешь — там и молись.

— А креста не надо?

— В сердце крест имей.

— А икон, говоришь, не надо?

— Ежели Бога видел, то надо. Только кто Его, сынок, видел?..

— Потому и не надо. Не видать его, и спокон веку не видали».

Естественно предположить, что ересь немоляк, о которой так часто сообщали исследователи китежской легенды, была тесно связана с теми языческими мотивами, которые сохранились и в самой легенде, и в быту данной местности.

Существовали на Светлояре и скиты раскольников, которые бескомпромиссно выступали против государственной власти и церковной иерархии, выдвигая идею истинной веры против власти антихриста.

«Ошибочно думать, — писал Николай Бердяев в своей книге "Истоки и смысл русского коммунизма", — что религиозный раскол был вызван исключительно обрядоверием русского народа, что в нем борьба шла исключительно по поводу двуперстного и трехперстного знамения креста и мелочей богослужебного обряда. В расколе была и более глубокая историософическая тема. Вопрос шел о том, есть ли русское царство истинно православное царство... Народное православие разрывает с церковной иерархией и с государственной властью. Истинное православное царство

²¹ Русская мысль. 1909. № 2. С. 32.

уходит под землю. С этим связана легенда о Граде Китеже, скрытом под озером. Народ ищет Град Китеж»²².

В более позднее время легенда о граде Китеже отражала апокалипсические настроения, свойственные и рядовым верующим, и русской интеллигенции начала века.

Литературные источники легенды о Китеже

Наши сведения о Китеже складываются из двух источников: во-первых, из записей изустных сказаний и, во-вторых, из древнерусских литературных памятников.

Литературные источники были собраны В.Л.Комаровичем, который в 1936 г. опубликовал диссертацию «Китежская легенда. Опыт изучения листных легенд», защищенную им при Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Эта книга представляет собой единственный в своем роде опыт систематического изучения китежской легенды и требует к себе особого внимания.

В книге Комаровича приводятся летописные источники, относящиеся к легенде о граде Китеже.

Литературные памятники, образующие так называемый Китежский цикл, состоят из следующих трех произведений: 1) «Книга, глаголемая Летописец, писана в лето 6646 (1138 г.) сентября в 5 день»; 2) «Повесть и взыскание о граде сокровенном Китеже»; 3) «Летописец о убиении». Изложим содержание этих источников сказания и сопоставим их друг с другом.

1. «Книга, глаголемая Летописец». Первое, что бросается в глаза, это датировка «Летописца». Как может быть помечена 1138 г. летопись событий, которые произошли в 1239 г.? Либо с 1138 г. начинается предыстория града Китежа, либо перед нами ошибка автора или переписчика «Летописца». (Один из вариантов «Летописца» помечен 1158 г.) В Летописце дается краткая родословная великого князя Георгия Всеволодовича. В ней говорится о том, что этот князь является сыном Всеволода. История Всеволода рассказывается следующим образом: сначала он княжил в Новгороде, но так как был некрещеным, то новгородцы изгнали его, после чего он приехал в Киев к

²² Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. Paris, 1955. С. 9—10.

своему дяде Ярополку. Ярополк посадил его в Вишеграде, откуда его призвали к себе псковичи. В Пскове он принял крещение под именем Гавриила и в 6671 г. 11 февраля (1163) скончался в Пскове.

Затем «Летописец» говорит о том, как князь Георгий Всеволодович, ставший по умолению псковичей князем в Пскове, поехал в 6671 г. (1162) к князю Михаилу Черниговскому, который посоветовал Георгию Всеволодовичу совершить подвиг во имя мира и братства на русской земле. Михаил Черниговский вспоминал при этом княгиню Ольгу, князя Владимира и в особенности Бориса и Глеба. Обращение к Борису и Глебу было особенно важно, поскольку они были жертвами княжеских междоусобиц и остались в памяти народа как мученики за идею единства родной земли. Далее «Летописец» рассказывает о том, что князь Георгий испросил у князя Михаила грамоту на построение на Руси церковей божьих, а также городов. И князь Михаил дал ему такую грамоту.

Трудно объяснить, почему именно черниговский князь имел право давать санкцию князю псковскому; но весьма знаменателен тот факт, что князь Георгий свой подвиг во имя братства и любви на Руси видел в построении церковей и создании новых городов. Здесь звучит мотив устроения и украшения родной земли как наиболее высокого и благородного дела.

В третьей части повествуется об этой деятельности князя Георгия. Он приезжает в Новгород и повелевает там построить церковь Успения в 6672 г. (1163).

Георгий строит многие города и церкви. В конце концов он приезжает на берег Волги и строит здесь Малый Китеж.

После этого князь поехал сухим путем, отошел от волжского пути, пересек реки Узолу, Санду, Керженец и приехал к озеру Светлояр. Географические данные говорят о знании местности; названия рек сходятся, и указанный путь действительно приводит к озеру Светлояр.

Затем дается замечательное, исполненное высокого эстетического пафоса обоснование выбора места построения града: «И виде место то велми прекрасно и многолюдно», повелел князь строить город именем Большой Китеж, «бе бо место то велми прекрасно и на другом же брезе озера того роща дубовая»²³.

²³ Комарович В.Л. Китежская легенда. М.:Л., 1936. С. 162.

«Советом и велением» великого князя Георгия начинается работа: копают рвы и закладывают три церкви (Воздвижения, Успения и Благовещения); пишут иконы — «образцы всем святым»; в церквях строят приделы...

Град строят по сто сажень в длину и по сто в ширину, и места не хватает — «бысть первая мера мало места». Град расширяют, прибавляют сто сажень в длину. Город строится каменный (строение «каменных градов» всегда подчеркивалось русскими летописями особо).

Город начали строить в 6673 г. (1165) и строили три года.

Далее в «Летописце» рассказывается о Батыевом нашествии, в котором дается яркая лаконичная картина нашествия врагов. Батый разоряет землю, уничтожает людей, не щадя никого.

«Приде на Русь воевати нечестивый и безбожный царь Батый, и разоряше грады, и огнем пожигаше, церкви бо жия такоже разоряше и огнем пожигаше же, людей же мечу предаваше, а младых детей ножем закалалаше, младых дев блудом оскверняше, и бысть плач велий...»²⁴

Князь Георгий спешит в Китеж со своим малочисленным войском и вступает в борьбу с врагами. Картина войны следующая: у князя после великой и кровопролитной сечи не хватило войска. Он уходит от Батыев вниз по Волге, в Малый Китеж, обороняет город. Ночью он тайно уходит из города и укрывается в Большом Китеже. Утром Батый взял Малый Китеж, порубил в нем людей и начал мучить одного человека, который, не выдержав пыток, показал Батыю путь в Большой Китеж. Батый взял Большой Китеж 4 февраля (1239) и убил князя Георгия.

После Батыева нашествия Малый Китеж запустел, а Большой Китеж стал невидим, «и невидим будет Большой Китеж даже и до второго пришествия»²⁵.

Что заставило создать такой «Летописец»? Его автор, несомненно, был знаком с летописями. Но разве они послужили мотивом для создания самобытного произведения? Нет, «Летописец» есть лишь фрагмент какой-то очень крупной историко-фантастической повести о создании новой, счастливой Китежской Руси, нового, свободного Китежского княжества, Зауольской земли, создатель которой — не владимирский

²⁴ Там же. С. 164.

²⁵ Там же. С. 165.

князь, а уроженец свободного, вечевого города Пскова — создал новую землю не для себя, а для народа, и эта земля оказалась такой прекрасной, что стала невидимой после разорения врагами, символизируя веру народа в свое будущее.

Не этим ли народным идеалом и объясняется живучесть оборванного, утерянного, переделанного раскольниками сказания, его огромная притягательная сила, его художественное обаяние, его человечность?!

2. «Повесть и взыскание о граде сокровенном Китеже». Здесь речь идет уже о граде невидимом, сокровенном. «Повесть» говорит, по существу, о том, как попасть в невидимый град, какую праведную жизнь для этого надо вести человеку. «Повесть» написана в мрачных тонах, полна отголосков и прямых ссылок на «Откровение» св. Иоанна Богослова. О пути в сокровенный град говорится, что если человек окажется недостойн, грешен, будет помышлять о суетном, то сокровенное место покажется ему «лесом и пустым местом».

Затем в «Повести» говорится о том, что большой град Китеж стал невидим «по молению и прошению», вероятно, самих китежан, чтобы он не увидел скорби и печали от антихриста. Люди в Китеже «токмо о нас печалуют день и ночь». «Печалуют» они о Московском государстве, в котором царствует антихрист, — типичная раскольничья постановка вопроса.

Невидим же стал Китеж после похода Батыея, который разорил всю землю Заузоляскую.

Таким образом, в «Повести» патриотический мотив — град стал невидим от Батыея — переносится в догматическо-религиозную плоскость: спасшиися от Батыея китежане «печалуются» об антихристовом, т.е. никонианском, владычестве на Руси. Большая гуманистическая тема искусственно комкается, перерубается. Сказание теряет свой объективный общенациональный характер, приспособливается к нуждам чисто сектантским.

Интересна в нем одна сторона: «Повесть», конечно, тенденциозная переделка более древних повестей китежского цикла, поэтому тема «моления и прошения» оставшихся в невидимом граде людей китежских о спасении от врагов новой, чудно построенной русской земли и тема «печали» обо всёй остальной, угнетенной врагами русской земле, несомненно, заимствованы из более древних источников...

3. «Летописец о убиении...». В целом он является, возможно, краткой, четкой редакцией «Книги, глаголемой Летописец». Здесь то же расположение текста, тот же ход изложения, весьма сходный язык.

«Летописец о убиении» обрывается на том, что князь Георгий был убит, а мощи его были «честно погребены».

К особенностям «Летописца о убиении» относится некоторое своеобразие деталей, известных и «Книге, глаголемой Летописец». Более четко сказано о подчиненности великого князя Андрея Боголюбского князю псковскому, больше выделена тема благодарности китежан князю Георгию: «Людие же целовавше его с великою честью проводивше его отпустиша».

Если же рассматривать «Летописец об убиении» не как редакцию «Книги, глаголемой Летописец», а как произведение законченное, то перед нами откроется несколько иной и даже более реалистический вариант сказания: был князь — поборник мудрого устройства русской земли; создал он грады новые, новую китежскую землю, но пришли враги, убили князя и разорили эту землю.

Как видим, особый «китежский» дух остается, но еще более беспощадно подчеркивается трагизм Батыева нашествия на родную землю...

Таковы летописные источники китежской легенды. Как отмечают историки, все они довольно позднего происхождения и дошли до нас в списках, относящихся к периоду не ранее конца XVIII в.

Проанализировав эти источники, Комарович выдвинул следующую гипотезу. По его мнению, Малый Китеж — это Городец-Радилов на Волге, где долгое время сохранялись предания о Китеже. Но рядом с Малым Китежем должен был быть Большой, более важный город. Им, по мнению Комаровича, мог быть только Суздаль: в его пригороде находится Кидекша, которая действительно была разгромлена при татарском нашествии. И само название «Кидекша» очень близко к названию «Китеж», вариантами последнего были также «Кидеж», «Китеш».

По мнению Комаровича, легенда о Китеже родилась здесь, под Суздалем. А затем раскольники, уйдя в Керженские леса, перенесли место действия легенды на озеро Светлояр.

Эта гипотеза имеет известные основания, хотя при этом возникают и некоторые недоумения.

Сложность заключается прежде всего в той загадке, которую предлагает нам само «Сказание»: по существу речь в нем идет о двух Китежах — Большом и Малом. При этом сначала строится Малый Китеж, а затем уже Большой. Исторически здесь находит отклик бурная колонизация, которая широко осуществлялась на Руси уже в X—XIII вв.

Можно сказать, что эта колонизация находит в «Сказании» свое поэтическое отображение. Но вместе с тем именно это поэтическое отображение вносит в ход «Сказания» неясность.

Почему великий князь создает город, который заранее называет Китежем Малым, а затем уже строит Большой Китеж?!

Мы знаем, что сначала возник Переяславль, а затем уже Переяславль-Залесский, сначала Новгород, а затем Нижний Новгород. Новый город как бы ответвляется от старого, часто сохраняя и его название, как пригород.

Чем же объяснить в таком случае, что Китеж Малый, т.е. пригород, был выстроен раньше самого града Китежа? Создание сначала малого града, который явно подчинен будущему большому, основному граду, малопонятно и неубедительно.

Чтобы снять недоуменные вопросы, я решил обратиться к архиву Комаровича, полагая, что написание такого обстоятельного труда требует собирания большого количества документов, могущих объяснить некоторые детали концепции автора. Мой запрос в рукописный отдел Пушкинского дома не заставил себя ждать: «В ответ на Ваше письмо от 21.XII.59 г. Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР сообщает, что все, написанное В.Л.Комаровичем о "граде Китеже", напечатано в его книге "Китежская легенда" (изд. АН СССР, Л. — М., 1936). После смерти Комаровича было найдено несколько списков Китежского летописца, но они еще не исследованы. Два из них хранятся в Пушкинском доме. Местонахождение основной части архива В.Л.Комаровича в настоящее время не известно. Та часть его бумаг, которая была до кончины В.Л.Комаровича при нем, хранится в Пушкинском доме. Она состоит из рукописей следующих работ: "Русское областное летописание XI—XV вв. и связанные с ним памятники письменности и фольклора", "Культ рода и Земли в княжеской среде XI—XIII вв.", "Просвещение на Руси" и др. О каких-либо родственниках В.Л.Комаровича нам в настоящее время ничего не известно. — Зав. рукописным отделом Н.В.Измайлов, 4 янв. 1960».

Таким образом, надежда обнаружить дополнительные материалы, проливающие новый свет на легенду, не оправдалась. Комарович выдвинул остроумную гипотезу, но она все еще нуждается в дальнейшей проверке и критическом анализе.

Образ Китежа в искусстве

Легенда о Китеже послужила материалом и источником для возникновения многочисленных произведений искусства. Она нашла отражение во всех его видах и жанрах — живописи, поэзии, литературе, музыке. На ее сюжеты написаны замечательные живописные полотна А.Васнецова и Н.Рериха. Описания легенды мы находим в повестях Мельникова-Печерского и Короленко, о чем говорилось выше.

В своем историческом романе «Антихрист» Д.С.Мережковский дает следующее описание легенды: «С особенной жадностью слушал он рассказы о сокровенных обитателях дремучих лесов и топей за Волгою, о невидимом Китеже-граде на озере Светлояр. То место кажется пустынным лесом. Но там есть и церкви, и дома, и монастыри, и множество людей. Летними ночами на озере слышится звон колоколов и в ясной воде отражаются золотые маковки церквей. Там поистине царство земное: и покой, и тишина, и веселие вечное; святые отцы процвели там, как лилии, как кипарисы и финики, как многоцветный бисер и звезды небесные; от уст их исходит непрестанная молитва к Богу, как фимиам благоуханный; а когда наступает ночь, молитва их видна бывает, как столпы пламенные с искрами; и так силен свет, что можно читать и писать без свечи. Их возлюбил Господь и хранит, как зеницу ока, покрывая невидимую дланью Своею до скончания века. В невидимый град ведет сквозь чащи и дебри одна только узкая, окруженная всякими дивами и страхами тропа Батыева, которой никто не может найти, кроме тех, кого Бог сам управит в то благоутишное пристанище»²⁶.

Нельзя не видеть, что в основе этого описания лежат источники, изложенные Мельниковым-Печерским, и впечатления, вынесенные из поездки на Светлояр женою Мережковского Зинаидой Гиппиус.

²⁶ Мережковский Д.С. Антихрист. Т. 3. СПб., 1905. С. 73—74.

Предания о невидимом граде Китеже получили литературную обработку в творчестве поэтов второй половины XIX в., в частности — С.Городецкого и А.Майкова. Так, в поэме А.Майкова «Странник» содержится довольно подробное поэтическое переложение легенды о граде Китеже:

Есть целый град, стоящий многи веки
Невидимый, при озере. И было
Сие вот так: егда на Русь с татары
Прииде лютый царь Батый, и грады
Вся разорял, и убивал людей,
И, аки огонь, потек по всей стране,
Против него великий князь Георгий
Ходил с полки свои, и был побит,
И побежал во славный Китеж-град —
Его же сотвори во славу Божью;
И погнались татарове за ним;
И бысть во граде плач; и побегоша
Во храмы люди, умоляя Бога, —
И Бог яви свою над ними милость
И сотвори неслыханное чудо:
Егда татары кинулись на приступ,
Внезапну град содеялся невидим!
И по ся дни стоит незрим, и токмо
На озере, когда вода спокойна,
Как в зеркале, он кажет тень свою:
И видны стены с башнями градскими,
И терема узорчаты, часовни
И церкви с позлащенными главами...
Пречудное то зрелище! И явно —
Всё на тени: как люди идут в церковь,
И старицы и старцы, в черном платье,
По старине одетые... и слышен
Оттуда звон колоколов... И тамо
Жизнь беспечальная, подобно райской!
А виден град всем жителям побережным
Круг озера по утренней заре
Иль в тихие вечерние часы, —
Но внити в оный может токмо тот,
Кто путь преидет, ни на минуту Бога
Из мысли не теряя; бо сей путь,
«Батыева тропа» рекомый, страхи
И чудищи различными стрегом!
Претерпишь хлад и глад. Зверь нападет
И змии на тебя. Восстанет буря.
И бесы на тебя наскочат, с песьей
Главою, с огненными языками,
И эфиопы, черные, как уголь!
Ты все ж иди вперед и богомысли!
И победишь все дьявольские страхи,
Ни хлад тебя, ни глад не остановит,

Ни зверь, ни змий, ни сатанинский табор
Нигде тебе в пути не воспретит —
Тебе врата отверзнутся во граде,
И выйдут старцы друг за другом, с песнью
Приемлющи сподвижника и брата.

У Максимилиана Волошина в «Отрывках из послания» говорится:

В озерах памяти моей
Опять гудит подводный Китеж,
И легкий шелест дальних слов
Певуч, как гул колоколов.

Подобные сравнения мы находим и у Федора Сологуба:

Сквозь туман едва заметный,
Тихо блещет Кострома,
Словно Китеж, град заветный,
Храмы, башни, терема.

Излюбленным и постоянным образом, символом красоты, света и крестьянского рая становится Китеж в поэзии Николая Клюева, самобытного поэта, погибшего в сталинских лагерях. В «Красной песне» Клюев пишет:

Оку Спасову сумрак несносен,
Ненавистен телец золотой.
Китеж-град, ладан Саровских сосен —
Вот наш рай вожделенный, родной.

Для русской поэзии XIX—XX вв. образ легендарного града Китежа и сокрывшего его озера Светлояр — одна из популярных тем, связанных с идеей национального самосознания.

Но еще более полное и символическое отражение легенда получила в музыке. Остановимся специально на истории музыкальной интерпретации легенды, так как оперные постановки включали в себя и живописное, и поэтическое, и музыкальное воплощения сказания. Его сюжет послужил основой опер С.Н.Василенко «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светлояром» и Н.А.Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронье». По времени создания опера Василенко предшествовала знаменитой опере Римского-Корсакова. Написанная в 1903 г. как экзаменационная работа в Московской консерватории, она представляла собою первоначальную кантату, лишь впоследствии перерабо-

танную в одноактную оперу. Произведение Василенко состояло из трех небольших картин. Первая картина (пролог) — это песнь гусяря перед странниками. Вторая, изображавшая нашествие татар, состояла из колоритного татарского марша. И наконец, третья — погружение Китежа — сопровождалась погребальным колокольным перезвоном и хоровым пением. Поставленная на частной сцене в Москве, опера не вызвала особенных восторгов. Рецензия, появившаяся в «Русской музыкальной газете», одобряя национальный напевный характер музыки, отмечала вместе с тем «неподвижность» музыкального сопровождения в массовых сценах, «условность» декораций А.Васнецова, неслаженность оркестра под руководством Ипполитова-Иванова.

Несмотря на то что опера Василенко привлекла внимание театральной общественности, нет никаких оснований считать, что постановка ее оказала влияние на работу Римского-Корсакова над своей оперой. Это очевидно уже из того, что в то время, т.е. в 1903 г., опера Римского-Корсакова была уже наполовину написана. Вместе с тем замысел этой оперы возник у Римского-Корсакова в 1899 г., по всей вероятности, под влиянием романа Мельникова-Печерского «В лесах». В письме к Ф.Грусу от 17 мая 1905 г. композитор писал: «Некоторое знакомство со сказанием о граде Китеже можно сделать, просмотрев "В лесах" Печерского (если не читали, то прочтете с удовольствием)». Замысел оперы не давал Римскому-Корсакову покоя даже тогда, когда он работал над завершением оперы «Пан воевода»: «Среди работ над "Паном воеводою" я с Бельским усиленно обдумывал сюжет "Сказания о граде невидимом Китеже и деве Февронье". Когда план был окончательно установлен, В.И. (Бельский. — *В.Ш.*) принялся за либретто и приготовил его к лету. Еще весною я сочинил в наброске 1-е действие». 27 сентября 1904 г. Римский-Корсаков оканчивает работу над оперой.

Опера Римского-Корсакова была завершением цикла опер, основанных на сюжетах русской мифологии: «Снегурочка», «Садко».

«Сказание о граде Китеже» написано на либретто В.И.Бельского, которое отличается глубиной проникновения в памятники древнерусской письменности и стилевым единством. В работе над либретто Бельский использовал, по-видимому, всю много-

численную литературу, посвященную легенде о Китеже. Но основным материалом, лежащим в основе легенды, явились известная нам «Книга, глаголемая Летописец» в изложении Меледина и Печерского и муромская летопись «О князе Петре и супруге его Февронии»²⁷. Соединение двух разнородных по сюжету преданий было проведено Бельским очень органично. В основе либретто остался сюжет о нашествии татар на Русь, разграблении града Китежа, убийстве князя (правда, вместо князя Георгия Всеволодовича, о котором упоминает легенда, в либретто появляется имя князя Всеволода) и исчезновении Китежа. В этот сюжет вплетается мотив всепрощающей любви, отраженный в образе Февронии. Феврония в либретто Бельского во многом напоминает образ мудрой девушки, о которой говорит муромское сказание. Так, в муромской повести Феврония исцеляет князя Петра, обрызганного ядовитой кровью убитого им змея, в опере — она перевязывает рану князя Всеволода. В повести Феврония ткёт холст, а перед нею скачет заяц; в опере эта деталь разрастается до сказочной картины, где к Февронии слетаются птицы и сходятся звери. Очень удачно развил Большкий мотив социального неравенства князя Петра и дочери бортника Февронии, содержащийся в муромской повести. Согласно повести, бояре и их жены, возмущенные, что ими правит простая, неименитая женщина, изгоняют Февронию вместе с Петром из Муром. В опере этот мотив развит в разговоре пьяного Гришки Кутерьмы с Февронией, собирающейся стать княгиней.

Много текстологических аналогий содержится между текстом либретто оперы и китежским Летописцем. Так, в тексте легенды говорится, что «попущением Божиим... прииде на Русь воевати нечестивый и безбожный царь Батый». В опере хор поет о том, что татары пришли в Китеж «попущением Божиим». Согласно легенде, татары «разоряше грады и огнем пожигаше церкви Божия, людей же мечу предаваше, а малых детей ножом закалаше, младых же дев блудом оскверняше». В тексте либретто говорится, что татары «все огнем пожигают, все под меч свой склоняют, красных девок соромят, малых деток на части рвут». Это свидетельствует о тонком историческом чутье Бельского, который, объединив два разнородных

²⁷ См. в изложении Сухотина в журнале «София» (1914. С. 34). См. также: *Клибанов А.И.* Повесть о Петре и Февронье как памятник русской общественной мысли // *Исторические записки.* [М.], 1959. Т. 65.

сказания, создал такое единое целое, в котором были сохранены особенности составляющих его элементов.

Сам Бельский рассматривал свое либретто как «попытку по отдельным отрывкам и намекам угадать целое, сокрытое в глубине народного духа, — по одним случайно сохранившимся в источниках частностям мирозерцания действующих лиц, подробностям внешней обстановки и прочему воссоздать другие подробности неизвестной в целом картины. В итоге, может быть, во всем произведении не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была навеяна чертою какого-либо сказания, стиха, заговора или иного плода русского народного творчества»²⁸.

Для либретто Бельского главной мыслью становится идея жертвенности, духовного подвига страдания и всепрощения. Это сказалось в особенности в той части либретто, где воин осажденного Китежа идет сражаться не только ради спасения города, но и для того, чтобы пасть в бою и «к лику мучеников причтенным быти». Печать трагической обреченности сквозит во всем действии оперы с момента появления татар. Истоки этих настроений во многом объяснялись устремлением Бельского создать оперу-литургию с применением образной условности и символизма, близких церковной музыке.

Однако, создавая музыку оперы, Римский-Корсаков во многом переосмыслил либретто. В опере есть такие места и образы, которые сближают Римского-Корсакова с Мусоргским. Это относится прежде всего к образу Гришки Кутерьмы. Сам композитор указывал Бельскому на необходимость внесения в сюжет оперы ряда жанровых деталей. Так, он следующим образом мыслил выход на сцену Гришки Кутерьмы: «Пусть его вытолкнут в шею из корчмы (точно будто он там попил на даровщинку или выпил, да не заплатил). Это будет эффектно и внушительно, и по музыке хорошо выходит»²⁹. В своей опере Римский-Корсаков предполагал соединить эпический, торжественный стиль с реалистическими жанровыми сценками: таков весь Малый Китеж, таковы татарские богатыри Бедяй и Бурундай. Даже в смешении фантастики и реальных событий в опере подчеркивается реальность происходящего, акцент делается на жизненных событиях.

²⁸ Либретто. СПб., 1907. С. 1.

²⁹ *Римский-Корсаков А.Н.* Н.А.Римский-Корсаков: Жизнь и творчество. Вып. 5. [Б.м., б.г.]. С. 94.

Так, в преображенном Китеже поется песня, недопетая в реальном Малом Китеже.

Естественно, что трактовка многих сцен оперы, да и опера в целом зависела от постановки оперы. Первая постановка оперы была осуществлена режиссером Шкафоровым 7 февраля 1907 г. в Мариинском театре. Дирижировал оперой Ф.Блуменфельд. Декорации были оформлены художниками А.Васнецовым и К.Коровиным. Представление прошло с большим успехом. Рецензии особенно подчеркивали «бесподобную игру Ершова, создавшего сложный, противоречивый и трагический образ Гришки Кутерьмы. Менее удачной оказалась постановка «Сказания» в Москве на сцене Большого театра, осуществленная в 1908 г. Более слабая в исполнительском отношении, постановка была осуществлена с ориентацией на выявление теургичности и мистериальности оперы.

Не случайно, что сразу после этой постановки в театральных рецензиях и статьях стали проводиться частые, но сомнительные аналогии Римского-Корсакова с Вагнером. Эти аналогии во многом определялись влиянием на русскую публику вагнеровских опер, которая все еще была под впечатлением постановки «Кольца Нибелунгов» (1902—1903). Опера Римского-Корсакова сравнивалась с «Парсифалем», а Китеж с Граалем. Заговорили о вагнеровском влиянии на оперу³⁰. Вокруг оперы возникла обширная литература, анализирующая не только сценические или художественные достоинства постановки, но и философские мотивы в творчестве композитора³¹. В центре внимания всей этой полемики находился вопрос о наличии в опере двух противоборствующих начал — языческого и христианского. Однако вся направленность творчества композитора, логика его оперы убеждали в искусственности сравнения Римского-Корсакова с Вагнером времен «Парсифаля». Это убедительно доказывалось в книге С.Н.Дурылина «Вагнер и Россия», вышедшей в 1913 г.

«Соблазн провести параллель с Вагнером, — писал Дурылин, — должен быть определенно отвергнут: можем ли мы представить себе Вагнера после "Парсифаля", музыкально

³⁰ См.: *Бернштейн Н.* // Петербург. 1912. 31 октября. № 300; *Попов Б.* Байрет-Китеж // Музыка. 1911. 10 июня. № 28.

³¹ См.: *Липшин И.* Н.А.Римский-Корсаков: Философские мотивы в его творчестве // Русская мысль. [М.,] 1910. Октябрь; *Ван-Дер Пальс Н.* Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии. Петроград, 1915.

стилизующего сказки бр[атъев] Гримм? Римский-Корсаков после "Китежа" создал "Золотого Петушка". У Вагнера — укорочение стихии музыки, у Римского-Корсакова — мастерство, художничество». Сожалея о том, что Римский-Корсаков не религиозный художник, а лишь «блестящий фольклорист», Дурылин вместе с тем был вынужден признать реалистический характер оперы. «Замечательнее всего, — писал он, — что Китеж был воспринят Римским-Корсаковым очень близко к народному пониманию китежских устремлений, воспринятых не религиозно, а только художественно-правдиво».

В последующий период, вплоть до 1914 г., «Сказание о невидимом граде Китеже» довольно регулярно ставилось на сцене Большого и Мариинского театра. В 1916 г. постановка оперы была возобновлена в Большом театре режиссером Олениным. Дирижировал оперой Сук, партию Гришки Кутерьмы исполнял Ершов, Февронии — Балановская. Вслед за этим последовал длительный перерыв в постановках. Лишь 14 апреля 1921 г. на юбилейном спектакле Ершова в бывшем Мариинском театре опера была поставлена вновь.

В 1926 г. «Сказание о невидимом граде Китеже» было поставлено одновременно в Ленинграде и в Москве. Вокруг постановок разгорелась горячая дискуссия. Обсуждались вопросы: стоит ли ставить оперу или нет? Реакционное это произведение или же нет? Против оперы выступили А.Февральский³², Ев.Браудо³³, которые считали постановку оперы «крупной ошибкой» Большого театра, пропагандой религиозной идеологии. С позиции вульгарного социологизма Февральский утверждал, что «чем художественнее, чем прекраснее музыка Китежа, тем она вреднее. Только то произведение искусства хорошо, которое вселяет в свою аудиторию бодрость, радость жизни...».

С защитой постановки выступил А.В.Луначарский. В статье «Боги хороши после смерти»³⁴ Луначарский убедительно доказывал, что опера Римского-Корсакова является высокохудожественным произведением искусства и поэтому может считаться формой «пропаганды христианской идеологии» в такой же мере, как и храм Василия Блаженного или живопись Микельанджело.

³² Правда. 1926. 4 июля.

³³ Там же.

³⁴ Известия. 1926. 27 июля.

Статья Луначарского не прекратила дискуссию, а еще в большей степени разожгла страсти вокруг оперы. Против статьи Луначарского выступили сразу несколько авторов. Так, С.Серов в статье «Воскресение богов»³⁵ доказывал, что опера Римского-Корсакова не относится к лучшим произведениям «отжившей культуры» и должна быть снята с постановки.

Ввиду обострившейся дискуссии коллегия Наркомпроса поручила особой комиссии в составе Луначарского, Покровского, Ходоровского лично посетить спектакль и принять решение. Резолюция комиссии гласила: «Сюжет и либретто оперы "Град Китеж" проникнуты устарелой и плоской православной философией, которая при нынешнем культурном уровне публики должна быть признана вредной. Нормальная тенденция пьесы фальшива и нелепа. Музыкальное оформление оперы высокохудожественно и представляет исключительный интерес как по обработке народной песни и стихов, так и по блеску инструментов... Принимая во внимание лиц, интересующихся музыкальной формой, разрешить постановку этого спектакля, не чаще, однако, одного раза в месяц». Так уничтожались лучшие традиции русской национальной культуры.

В послевоенное время вновь возобновляются постановки оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»: в 1955 г. — в Рижском театре с декорациями художника А.Лапиня; в 1958 г. — в Ленинграде с декорациями С.М.Юнович. Над декорациями Китежа в 1947—1948 гг. работал театральный художник В.В.Дмитриев. В Большом театре постановка оперы была возобновлена в 1973 г. (режиссер-постановщик — И.М.Туманов, художник — В.Ф.Рындин), но довольно быстро она сошла со сцены.

Новое в исследованиях легенды

В 1959 г. я решил организовать экспедицию, чтобы исследовать озеро Светлояр, с которым была связана легенда о граде Китеже. На это меня подвинул А.Ф.Лосев, рассказавший о том, что в молодости, будучи студентом, он сам совершал паломничество к Светлояру. У меня же была возможность не только увидеть легендарное озеро, но и произвести подводные

³⁵ Комсомольская правда. 1926. 5 августа.

исследования. Дело в том, что в то время я занимался подводным спортом и подводной археологией. Вооружившись аквалангами, костюмами для подводного плавания, мы двинулись к озеру, о котором знали только понаслышке. Проехав г. Семенов — крупный центр народного промысла, мы оказались в керженских лесах. Но вот леса позади, и мы на берегу круглого, чуть продолговатого озера. С одной стороны озера низкие, болотистые берега, а с другой — возвышаются три холма, поросшие густым сосновым лесом. Озеро красиво своей таинственной, иконной красотой, а его холмы напоминают «горки» на старинных иконах.

Мы провели несколько погружений, в результате чего выяснился его подводный рельеф и его происхождение. Форма озера — эллипс, вытянутый с юга на север. Ширина озера — 170 м, длина 210 м. Наибольшая глубина озера 28 м — в самом центре водоема. Дно воронкообразное, ровно и отвесно уходящее к центру. В прибрежной его зоне на дне лежат поваленные деревья. Дно озера покрыто древесным илом толщиной до 2 м. Этот ил мягок, как пух, любой предмет, упавший в воду, уходит в него, и обнаружить такой предмет с помощью водолазной техники практически невозможно.

Нам не удалось найти под водой никаких искусственных сооружений, кроме старинной купальни, остатки которой были извлечены на берег.

Конечно, наша самодеятельная экспедиция не могла провести полное и всестороннее обследование озера. Для этого требовалось много времени и дорогостоящая техника. Но свою цель — разведку — она выполнила. Публикации о наших исследованиях сначала в газете «Комсомольская правда», а потом в сборнике «Советские экспедиции 1959 года» привлекли внимание других исследователей³⁶. После нас на Светлояре побывало несколько экспедиций. В частности, научно-исследовательская экспедиция, организованная отделом науки «Литературной газеты», использовала геолокатор и другие средства геологической разведки, но ничего существенного на дне Светлояра ее участники не обнаружили.

Нам кажется, что экспедиции, следовавшие за нами, ставили перед собой довольно ограниченную цель. Они изуча-

³⁶ Статья из «Комсомольской правды» была перепечатана в парижской газете «Русские новости» (1959. 6 ноября) и варшавском «Русском голосе» (1960. 31 января).

ли не столько легенду о граде Китеже, сколько озеро Светлояр. Но геология этого озера была изучена уже в прошлом веке известным ученым-почвоведом В.В. Докучаевым. Он указал на большую распространенность в Заволжье так называемых провальных озер.

Характеризуя их особенности, он писал: «Форма провальных озер наичаще круглая, овальная, реже неправильная... Глубина озер весьма значительная; особенно по сравнению с их площадью: весьма часто она равняется 10, 12 и даже 15 сажен. Вода их обыкновенно очень жесткая, холодная и чрезвычайно чистая; на дне виднеются местами еще уцелевшие, вертикально стоящие провалившиеся деревья (Маншинское, Святое и др.). Подобные озера иногда очень быстро высыхают, уходят, как выражаются крестьяне, причем воду крутит как в воронке (Чарское озеро); зато другие из них (приречные) быстро наполняются снизу во время весеннего разлива речных вод; наконец, со dna третьих бьют вверх сильные струи воды, что и называется по-местному — вокленой»³⁷. Докучаев доказал, что образование провальных озер происходит в Нижегородской губернии постоянно. «Провалы совершаются и теперь. Так, в с. Воронцове (Сергачского уезда) в 1881 г. провалился дом; рассказывают, что земля стала опускаться медленно, а потом весьма быстро и с большим шумом; теперь на этом месте котлован с глыбами обвалившейся земли. На то же недавнее образование некоторых провалов указывает и весьма характерное нахождение на дне некоторых провальных озер еще сохранившихся деревьев»³⁸.

Вместе с тем Докучаев объяснил причины образования провальных озер и их распространенность в Нижегородской губернии. Он указал, что провалы образуются при вымывании легко растворимых известковых пород, составляющих в Нижегородской губернии целые залежи. Отсюда и происходят внезапные обвалы, которые образуют глубокие воронкообразные ямы, заполняемые водой.

Докучаев не исследовал специально озеро Светлый Яр (Светлояр). Однако описание типа провальных озер позволяет нам определить природу и происхождение озера Светлояр. Озеро это имеет овальную форму, его дно образует совершен-

³⁷ Докучаев В.В. Сочинения. Т. 5. С. 347—348.

³⁸ Там же. С. 449.

но правильную воронку. Все это полностью соответствует установленной Докучаевым типологии провальных озер. Следовательно, совершенно возможно, что озеро Светлояр является провальным, образовавшимся при внезапном и сильном вертикальном сдвиге почвы. Было ли во время провала на месте города какое-то поселение, память о котором легла в основу легенды о граде Китеже, — этот вопрос представляется для нас еще открытым. Если было, то тем самым обнаруживается определенное исторически достоверное событие, которое послужило основой легенды. Если же нет, то остается сделать вывод, что народная фантазия произвольно перенесла какие-то реальные события, связанные с нашествием Батые и разрушением им городов, на Зауольскую землю...

Но как бы ни возникла китежская легенда, какие бы предания, верования ее ни породили, ее огромное значение в духовной и художественной культуре России остается неоспоримым и неоценимым. В известном смысле эта легенда — символ русской национальной культуры, и именно это, очевидно, объясняет ее широкое распространение. Главный смысл китежской легенды связан с системой ценностей христианской морали, идеей жертвенности патриотизма, идеалом сокровенной истины, красоты, скрытой от глаз врага, глубоко спрятанной под землей или на дне озера, таящейся «под спудом», но тем не менее живущей в сердце и памяти народа.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ УТОПИЯ: ОБРАЗ БУДУЩЕГО

В истории литературы утопические романы и повести всегда играли большую роль, так как служили одной из форм осознания и оценки образа будущего. Вырастая, как правило, из критики настоящего, утопия рисовала дальнейшее движение общества, его возможные пути, набрасывала различные варианты грядущего. Эта функция утопической литературы сохранилась и до сих пор, несмотря на бурное развитие футурологии и научной фантастики, которые также связаны с познанием будущего.

Мировая утопическая литература весьма обширна. За время своего исторического существования она переживала периоды подъема и упадка, успехов и неудач. Порой авторы утопических сочинений создавали откровенно слабые в познавательном и художественном отношении произведения. Но вместе с тем создавались и шедевры, такие, например, как «Утопия» Томаса Мора или «Город Солнца» Кампанеллы, которые до сих пор остаются образцами утопической мысли и творчества.

Сегодня трудно себе представить общую панораму истории без утопических произведений. Как говорил Оскар Уайльд, «на карту земли, на которой не обозначена утопия, не стоит смотреть, так как эта карта игнорирует страну, к которой неустанно стремится человечество. Прогресс — это реализация утопий»¹.

Что же такое утопия? В чем заключается смысл этого понятия? В современной научной и, в частности, социологической литературе слово «утопия» употребляется в самых различных значениях, с разными эмоциональными и смысловыми знаками. Одни видят в утопии извечную, всегда недости-

¹ Цит. по: *Свентховский А.* История утопий. М., 1910. С. 1.

жимую мечту человечества о «золотом веке», другие, напротив, истолковывают ее как вполне конкретный образ, который осуществляется и реализуется в некий момент духовной и практической деятельности человека. Некоторые видят в ней своеобразную донаучную форму мышления, даже нечто среднее между религией и наукой, другие рассматривают утопию как определенный тип или метод мышления, широко применяемый современной наукой, — метод построения альтернативного будущего: Одни утверждают, что утопия ныне «мертва», что она полностью изжита исторической эволюцией, другие говорят об активном распространении и даже о ренессансе утопического сознания. Такого рода противоречия и антиномии широко распространены в современных работах об утопии и утопическом сознании вообще. Поэтому для того, чтобы в общих чертах определить современный смысл этого понятия или хотя бы очертить его границы, было бы полезно вспомнить историю термина «утопия».

Изначально термин «утопия» ведет свое происхождение от названия фантастического, вымышленного острова в знаменитой книге Томаса Мора. Термин этот происходит от греческого «u» — «нет» и «topos» — «место». Буквально смысл термина «утопия» — место, которого нет.

Существовали и другие варианты этого понятия, в частности произведенные от греческого «eu» — «совершенный», «лучший» и «topos» — «место», т.е. совершенное место, страна совершенства. Оба истолкования этого слова широко представлены в утопической литературе. Вспомним названия известных утопических произведений: «Вести ниоткуда» У.Морриса, «Эревуон» (написанное в обратном порядке слово «nowhere») С.Батлера или «Город Солнца» Т.Кампанеллы, «Прекрасный новый мир» О.Хаксли (последнее название, правда, включает в себе откровенную иронию) и т.д.

В современной литературе употребляются и другие понятия, связанные с термином «утопия» и производимые от первоначального корня «топос». Это — «дистопия», от греческого «dis» — «плохой» и «topos» — «место», т.е. плохое место, нечто прямо противоположное утопии как совершенному, лучшему миру². В этом же смысле употребляется и термин «антиутопия», который применяется для обозначения особого литера-

² См.: *Doxiadis C. Between Dystopia and Utopia*. Harford, 1966.

турного жанра так называемой негативной утопии, также противостоящей утопии традиционной, позитивной.

Таким образом, понятие «утопия» сейчас сложно и многозначно. Однако при всем разнообразии смысловых оттенков основная и традиционная функция этого понятия все же сводится к обозначению вымышленной страны, призванной служить образцом общественного устройства.

В более широком смысле термины «утопия» и «утопический» употребляются для обозначения идей, философских сочинений и трактатов, содержащих нереальные планы социальных преобразований.

На протяжении истории утопия как одна из своеобразных форм общественного сознания воплощала в себе такие черты, как осмысление социального идеала, социальная критика, стремление бежать от мрачной действительности, а также попытки предвосхитить будущее общества. Литературная утопия тесно переплетается с легендами о «золотом веке», об «островах блаженных», с различными религиозными и этическими концепциями и идеалами. В эпоху Возрождения утопия приобрела по преимуществу форму описания совершенных государств, или идеальных городов, якобы существовавших где-то на земле, как правило, в какой-либо отдаленной точке земного шара, на недоступных островах, под землей или в горах³. Начиная с XVII в. становится популярной особая форма литературной утопии — так называемый государственный роман, повествующий о путешествиях по утопическим странам и содержащий прежде всего описание их государственного устройства. В то же время получили широкое распространение различные утопические проекты и трактаты.

В истории существовали самые разнообразные типы утопической мысли, отражавшие интересы различных классов и социальных слоев. Существовали рабовладельческие утопии (утопии Платона и Ксенофонта), феодальные утопии, например «О Граде Божьем» Августина, «Вечное Евангелие» Иоахима Флорского, «Христианополис» Андреаса, многочисленные буржуазные и мелкобуржуазные утопии. Многие утопические

³ См.: Баткин Л.М. Ренессанс и утопия // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 222—244; Bauer H. Kunst und Utopie. Studien über das Kunst — und Staatsdenken in den Renaissance. Berlin, 1965; Les Utopie à la Renaissance. Bruxelles — Paris, 1963.

сочинения были посвящены не общественному устройству в целом, а решению отдельных социальных проблем: трактаты о «вечном мире», распространенные в XVI—XIX вв. (Эразм Роттердамский, Сен-Пьер, Кант, Бентам); педагогические, нравственно-этические и эстетические утопии (Ян Амос Коменский, Ж.-Ж. Руссо, Л. Толстой, Ф. Шиллер); научно-технические утопии (Ф. Бэкон); и др.

Среди различных по своему социальному содержанию утопий наиболее ярко выделяется утопический социализм, выразивший идеалы угнетенных трудящихся масс, обосновывающий идеи социального равенства и справедливости. В литературе утопического социализма, в свою очередь, существовали разнообразные направления, отличающиеся друг от друга по своему социальному значению и теоретической зрелости социалистических идеалов.

Как форма социальной фантазии утопия опирается в основном не на научные и теоретические методы познания действительности, а на воображение. С этим связан целый ряд особенностей утопии, в том числе таких, как намеренный отрыв от реальности, стремление реконструировать действительность по принципу «все должно быть наоборот», свободный переход от реального к идеальному. В утопии всегда присутствует гиперболизация духовного начала, в ней особое место уделяется науке, искусству, воспитанию, законодательству и другим факторам культуры.

Большое значение со временем приобретает функция критического отношения к обществу, прежде всего к буржуазному, которую берет на себя так называемая негативная утопия, новый тип литературной утопии, сформировавшийся во второй половине XIX в. Негативная утопия резко отличается от утопии классической, позитивной. Традиционные классические утопии означали собой образное представление об идеальном, желаемом будущем. В сатирической утопии, негативной утопии, романе-предупреждении описывается уже не идеальное будущее, а, скорее, будущее нежелаемое. Образ будущего пародируется, критикуется. Это не значит, конечно, что с появлением негативных утопий исчезает или девальвируется сама утопическая мысль, как полагает, например, английский историк Чэд Уолш. В своей книге «От утопий к кошмару» он пишет: «Все убывающий процент воображаемого мира — это утопии, все растущий его процент — кошмары. Антиутопия, или перевернутая утопия, была в XIX в.

незначительным обрамлением утопической продукции. Сегодня она стала доминирующим типом, если уже не сделалась статистически преобладающей»⁴.

На самом деле негативная утопия не «устраняет» утопическую мысль, а лишь трансформирует ее. Она, на наш взгляд, наследует от классической утопии способность у прогностике и социальному критицизму. Конечно, негативные утопии — противоречивое и неоднородное явление, в котором встречаются как реакционные, так и прогрессивные черты. Но в лучших произведениях этого типа утопической литературы возникла новая идейная и эстетическая функция — предупреждать о нежелательных последствиях развития буржуазного общества и его институтов.

Возникновение негативных утопий — общеевропейское явление. Оно наблюдается по сути одновременно почти во всех странах Западной Европы, в особенности в Англии, Германии, Франции.

Примечательно, что Англия — родина позитивных утопий — оказывается и прародительницей негативных утопий, утопий-предупреждений. К числу первых негативных утопий относятся роман Бульвер-Литтона «Грядущая раса» (1870), «Эревуон» С.Батлера (1872), «Через Зодиак» Перси Грега (1880), «Наполеон из Ноттинг-хилла» Г.Честертона (1904), «Машина останавливается» Э.М.Форстера (1911) и др.

В Германии среди первых негативных утопий выделяется роман М.Конрада «В пурпурной мгле» (1895). В нем описывается Европа ХХХ столетия. Конрад рисует мрачную картину будущего. Бесконечные войны, терзающие Европу, в конце концов приводят к мировой войне и гибели всей европейской культуры.

Элементы негативной утопии получают отражение в разностороннем творчестве Герберта Уэллса — романах «Война миров», «Война в воздухе». «Социально-фантастические романы Уэллса, — писал в 1922 г. русский писатель Евгений Замятин, — от утопий отличаются настолько же, насколько плюс А отличается от минус А: это — не утопия, это в большинстве случаев социальные памфлеты, облеченные в художественную форму фантастического романа»⁵.

⁴ Walsh Ch. From Utopia to Nightmare. London, 1962. P. 14.

⁵ Замятин Евг. Герберт Уэллс. Пг. 1922. С. 43.

Мотивы негативной утопии свойственны романам «Остров пингвинов» А. Франса и «Железная пята» Джэка Лондона. Само развитие утопической литературы, ее жанровая и содержательная эволюция не могли не повлиять на смысловую интерпретацию понятия «утопия» в социологической теории, так же как и в самой литературно-художественной практике. Не даром сегодня утопия — это не только изображение идеального грядущего. Скорее всего это описание возможного (как желаемого, так и нежелаемого) будущего. Причем литературные утопии, в отличие от социальных прогнозов или футурологических проектов, зачастую представляют собой романы или повести с острым сюжетом; это, как правило, произведения в жанре романа-приключения, путешествия или фантастики.

Фантастика — важный элемент утопии. Авторы утопических романов всегда смело пользовались приемами фантастического описания. Но тем не менее утопия как традиционный и достаточно определенный вид искусства отличается от чисто фантастической литературы или современной научной фантастики, которая далеко не всегда занимается построением возможного образа будущего.

Отличается утопия и от народных легенд «о лучшем будущем», так как в конечном счете она порождение индивидуального сознания. Отличается утопия и от сатиры (хотя очень часто включает сатирический элемент), так как критикует, как правило, не какое-либо отдельное конкретное явление, а сам принцип общественного устройства. Наконец, она отличается и от футурологических проектов, так как представляет собой произведение искусства, которое несводимо прямо к определенному социальному эквиваленту и всегда несет в себе авторские симпатии и антипатии, вкусы и идеалы.

Каждая страна вносила и вносит свою оригинальную и неповторимую лепту в сокровищницу утопической мысли. Каталог мировой утопической литературы за период с XVI по XIX в. насчитывает около 1 тыс. названий. И позднее утопия не сходит на нет⁶ (например: в Англии в первой половине XX в. появилось около 300 утопий; десятки утопий

⁶ *Krismanski H.J.* Die utopische Methode. Eine literatur — und wissenssoziologische Untersuchung deutscher utopischer Romane des 20. Jahrhunderts. Köln — Opladen, 1963; *Parrington V.L. Jr.* American Dreams. A Study of American Utopias. Providence, 1947.

появились в начале века в Германии, в США только за период с 1887 по 1900 г. написано более 50 утопий).

В истории русской литературы существует также довольно прочная традиция утопической мысли, связанная с такими именами, как Сумароков, Радищев, Одоевский, Чернышевский, Достоевский, Салтыков-Щедрин и др.

В количественном отношении русская литературная утопия уступает западноевропейской. В Европе жанр утопии был и более древним, и более популярным. Фактически, утопия возникает на заре европейской литературы, ее летосчисление можно вести уже с Платона. В России же утопия появляется в эпоху создания отечественной литературы нового времени, в XVIII в. Зато начиная с этого периода она активно развивается, отвечая потребности русской общественной мысли. И все же русская утопия известна широкому читателю даже в России менее, нежели западноевропейская. Это обстоятельство можно объяснить двумя причинами. Во-первых, русская утопия не всегда выливалась в самостоятельное произведение, она нередко была растворена в литературных произведениях других жанров — социальных романах, фантастических рассказах (например, утопические мотивы в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Радищева). Во-вторых, есть здесь вина исследователей, которые недостаточно уделяли внимания этой теме. Более того, у некоторых из них возникло представление, будто бы в России утопии как последовательно развивающегося жанра литературы либо вообще не было, либо он носил подражательный характер и был незначительным в литературном отношении⁷.

Сегодня подобный взгляд представляется устаревшим и ошибочным.

Внимание к русской утопической литературе, прежде всего прозе, проявилось в последние годы. Появились и издания утопических произведений.

Есть все основания, на наш взгляд, утверждать, что русская литература более богата утопическими произведениями, чем об этом принято думать. Причем эти произведения разнообразны и по своему социальному содержанию, и по своим

⁷ Например, польский исследователь А. Свентоховский писал: «Утопии неравномерно распределялись по эпохам и нациям. Больше всего их произвели французы, затем англичане, затем — немцы и итальянцы, а у славян можно отыскать только слабые зародыши их» (Свентоховский А. История утопий. М., 1910. С. 420).

жанровым особенностям. Здесь мы находим и утопии в духе популярного в XVIII в. «государственного романа», и декабристскую, и просветительскую, и славянофильскую утопии, и произведения в духе утопического социализма, и сатирические утопии, предвосхищающие ставший популярным во второй половине XIX — начале XX в. жанр «негативной утопии», и другие виды утопической литературы.

Социальные утопии появились в народном сознании еще в Древней Руси. Они носили характер эсхатологических надежд, как, например, сказание о «Хождении Агапия в рай» или «Путешествие Зосимы к рахманам». Однако первые в полном смысле слова литературные утопии в России относятся уже к XVIII веку. Тогда же возник и большой интерес к европейским утопиям, которые все чаще переводились на русский язык. Так, во второй половине XVIII в. в печати появляются два издания «Утопии» Томаса Мора (правда, издание 1789 года по повелению Екатерины II было сожжено), переводы утопических романов Л.Голдберга, Д.Рамсея, Ф.Фенелона, Б.Фонтенеля и др. Первоначально русские утопические повести и романы широко используют сюжеты и литературные приемы европейских утопий. Но будучи зачастую подражательными по форме, они опосредованно всегда отражали русскую социальную жизнь и касались проблем реальной русской действительности.

Большинство европейских утопий строились как путешествие или неожиданное посещение неведомой страны, которая не обозначена на географической карте. Собственно, этот традиционный сюжетный ход заимствует, например, М.М.Щербатов, описывая свою «землю Офирскую». Но чаще всего в русской литературе описывается будущее, которое герой видит во сне. Конечно, не всякий сон, как, например, сон Обломова, был утопией. Утопическими, на наш взгляд, можно считать только те «сновидения», которые позволяли писателю заглянуть в будущее. На этом приеме строятся рассказ Сумарокова «Сон “Счастливое общество”», знаменитое описание сна из повести Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» (глава «Спасская Полесь»), «Сон» Улыбышева, четвертый сон Веры Павловны из романа «Что делать?», «Сон смешного человека» Достоевского и др.

Почему именно сон стал традиционным повествовательным приемом в русской утопической литературе? В какой-то степени, видимо, это объясняется подцензурным характером

русской литературы. Ведь утопические описания будущего всегда были опасной формой литературы, так как касались многих острых социальных проблем. Цензура подвергала строгому контролю, а зачастую и запрету многие утопические повествования — недаром Екатерина II приказала сжечь «Утопию» Томаса Мора! Другое дело — сон. Ведь он — обязательная и условная форма представления о будущем. Мало ли что может присниться! Это даже и не мечта, а так — греза, за которую автор не может нести серьезной ответственности.

Существовала и другая, быть может более значительная, причина этого.

Русский писатель и мыслитель зачастую острее, чем его европейский собрат, ощущал разрыв между идеалом и действительностью. То, что европейскому философу и сочинителю (чаще всего на волне иллюзий) казалось возможным уже в процессе ближайшего созидания (отсюда путешественник, рассказывающий о конкретных деталях реально существующего общества), для русского утописта представало пронзительной мечтой, осуществимой лишь в очень далеком будущем.

«Сны» русских писателей-утопистов были достаточно серьезными и даже вещными. Известный русский писатель и драматург А.П.Сумароков в конце елизаветинского царствования пишет рассказ, который называется «Сон “Счастливое общество”» (1759). В нем описывается некая «мечтательная страна», в которой правит государь, пекущийся о «всемирной пользе». Главное учреждение, которое занимается общественным управлением, — Государственный Совет, где заседают мудрейшие люди. В «счастливом обществе» люди оцениваются не по их происхождению, а по собственным заслугам. Здесь поддерживаются различные науки и ремесла, тогда как тунеядство, взяточничество и бюрократическая волокита запрещаются и преследуются.

Иными словами, «счастливое общество» Сумарокова — антитеза современной ему реальности, идеальное общество, которое противостоит действительности. На это противопоставление далекого идеала и реально существующего Сумароков прозрачно намекает концовкой своего «Сна»: «Больше бы мне еще грезилось; но я живу под самой колокольнею; стали звонить и меня разбудили, и лишили меня сего приятнейшего привидения».

Одним из интереснейших памятников русской утопической литературы XVIII в. является роман известного писателя и ис-

торика М.М.Щербатова «Путешествие в землю Офирскую». Щербатов был широко образованным человеком. В своих исторических и публицистических сочинениях выступал за всеобщую грамотность и повсеместное распространение знаний. В замечательном памфлете «О повреждении нравов в России» Щербатов разоблачал нравы екатерининского двора.

Утопический роман «Путешествие в землю Офирскую» — это обширное сочинение, рисующее неизвестную страну, название которой взято из Библии. Но, по сути дела, автор обращается к русской действительности и пытается нарисовать идеальный образ общественного правления. И хотя названия городов и областей носят экзотический характер, на самом деле они представляют собой переименованные названия известных русских городов и губерний: например, столица Офирской земли город Квамо — это, очевидно, Москва, Олботская область — Тобольская губерния, Агиара — Архангельская, и т.д.

В предисловии к роману Щербатов говорит, что имел целью описать страну, в которой «никто не бывал» или, по крайней мере, о которой «никто никакого не токмо описания, но ни даже упоминования не учинил». При этом он отмечает, что его интересовали не описания природы, невиданных птиц или животных, а главным образом социальное и политическое устройство страны, так как здесь «власть государственная соображается с пользой народной», «ласкательство прогнано от царского двора и истина имеет в оный невозбранный ход», а «законы созданы общим народным согласием».

Идеал Щербатова — просвещенная монархия, и не случайно в его утопии уделяется так много внимания делу просвещения, воспитания и образования. Все это позволяет считать сочинение Щербатова интересным образцом так называемого государственного романа. Утопия Щербатова приобрела популярность среди передовой русской интеллигенции. Известно, что его роман с увлечением читали декабристы, в частности Пестель и Лунин⁸.

Исследователь творчества М.М.Щербатова, историк литературы Н.Д.Чечулин подчеркивал, что утопия «Путешествие в землю Офирскую» за фантастической формой скрывала довольно конкретные социальные идеи. «Произведение "Путешествие в землю

⁸ См.: Семеновский В.И. Политические и общественные идеи декабристов. СПб., 1909. С. 15, 208—210.

Офирскую" есть произведение не чисто беллетристическое; в нем автор не имел в виду дать просто чтение нравоучительное, трогательное или занимательное. Его произведение есть в полном смысле слова то, что называется социальным романом: в нем затронуты важнейшие вопросы социального устройства и общественной жизни и даются полезные, по мнению автора, указания по этим вопросам... В форме социального романа автор, не стесняемый действительностью, с полной смелостью и определенностью рисует свои идеалы⁹.

Вместе с тем в утопическом романе Щербатова явственно ощущается консервативный характер его социальных убеждений, стремление представить будущее России в патриархальных тонах. Идеал Щербатова — допетровская Русь, простота обычаев, отсутствие роскоши и богатства. Он выступает даже против больших городов, полагая, что из-за них происходит только порча нравов, народ отучается от ремесел и превращается в праздных мещан.

В 1858 г. А.И.Герцен издал в Лондоне в одной книге два сочинения — «О повреждении нравов в России» М.М.Щербатова и «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н.Радищева. Он не случайно объединил эти два произведения вместе, так как оба они являлись, по сути, документами русской критической мысли, политического радикализма. Однако в своем предисловии к изданию Герцен отметил и существенные различия в политической позиции Щербатова и Радищева.

«Князь Щербатов и Радищев, — писал он, — представляют собой два крайних воззрения на Россию времен Екатерины. Печальные часовые у двух разных дверей, они, как Янус, глядят в противоположны стороны. Щербатов, отворачиваясь от распутного дворца сего времени, смотрит в ту дверь, в которую взшел Петр I, и за нею видит чинную, чванную Русь московскую, — скучный и полудикий быт наших предков кажется недовольному старику каким-то утраченным идеалом»¹⁰.

Совершенно иная позиция у Радищева, для которого идеал заключен не в прошлом, а в будущем. «А.Радищев — смотрит вперед, на него пахнуло сильным веянием последних лет

⁹ Чечулин Н.Д. Русский социальный роман XVIII века. («Путешествие в землю Офирскую г-на С. швецкаго дворянина». Сочинение князя М.М.Щербатова). СПб., 1900. С. 20.

¹⁰ «О повреждении нравов в России» князя М.Щербатова и «Путешествие» А.Радищева: Факсимильное издание. М., 1984. С. V.

XVIII в. Никогда человеческая грудь не была полнее надеждами, как в великую *весну* девяностых годов... Радищев гораздо ближе к нам, чем Щербатов; разумеется, его идеалы были также высоко в небе, как идеалы Щербатова — глубоко в могиле; но это наши мечты, мечты декабристов»¹¹.

Содержание «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева поразительно по богатству и смелости. В своей яркой проповеди просвещенного свободолюбия в борьбе за справедливость Радищев использует и оружие утопии. В его «Путешествии» содер­жится традиционная для русской утопической литературы картина — сновидение. В главе «Спасская Полесь» автор видит себя во сне всемогущим царем, которого окружают льстивые царедворцы. Все стремятся удовлетворить малейшие прихоти властелина, славословят и воздают ему почести. Но вот перед троном появляется Истина, которая снимает с глаз царя пелену и перед ним открывается неприглядная действительность: стяжательство придворных, нищета и страдание народа. Все это длится недолго: Истина покидает дворец, а сам автор просыпается. В этом сне Радищев выступает с критикой самодержавия, с мечтой о таком правлении, которое не было бы в разладе с истиной.

Герцен говорил, что мечты Радищева были связаны с мечтами декабристов. Эта «внутренняя» связь сказалась наряду с прочим и в том, что декабристы, подобно Радищеву, обратились к литературной утопии как к искусству, позволяющему соединить социальную критику настоящего со взглядом в будущее.

К числу декабристских утопий относится, прежде всего, повесть «Сон» писателя и литературного критика А.Д.Улыбышева, примыкавшего к декабристам. Улыбышев принадлежал к кружку «Зеленая лампа», который был одним из филиалов, «побочной управой» «Союза благоденствия». В кружок входили Я.Толстой, А.А.Дельвиг, А.С.Пушкин, А.Я.Якубович, Ф.Глинка. На заседаниях «Зеленой лампы» члены кружка читали свои произведения. Не исключено, что в числе слушателей «Сна» Улыбышева был и А.С.Пушкин.

Рассказ Улыбышева относится, по-видимому, к 1819 г. После краха декабристского восстания он фигурировал в материалах следствия по делу декабристов. Это обстоятельство объясняет, почему утопия Улыбышева не была напечатана ни при жизни писателя, ни в относительно более позднее время.

¹¹ Там же. С. VI.

Сюжет повести построен на традиционном литературном приеме. Герой повести засыпает и во сне видит будущее. Он оказывается в Петербурге, где возведены новые прекрасные общественные здания. Старые дома и дворцы также предназначены для общественных нужд. Если раньше город был полон бесчисленными казармами, то теперь в них расположены школы, академии и библиотеки.

Герой подходит к Михайловскому замку и читает на его фронтоне надпись: «Дворец Государственного собрания». В окнах Аничкова дворца он видит множество прекрасных статуй. Оказывается, что теперь это — «Русский Пантеон», где собраны статуи всех видных русских героев и общественных деятелей.

Герой выходит на Невский проспект и видит здесь новую триумфальную арку, «как бы воздвигнутую на развалинах фанатизма». Далее он оказывается участником внушительного общественного собрания, на котором исполняется прекрасная музыка.

В утопии Улыбышева рассказывается об общественном перевороте, происшедшем около «300 лет назад», в результате которого пришел конец самодержавию и крепостничеству. Улыбышев не употребляет слово «революция», но рисует весьма выразительную деталь: флаг, развевающийся на Дворцовой площади, вместо двуглавого орла — хищного символа русского самодержавия — изображает феникса, держащего венец из оливковых ветвей. «Две головы орла, которые означали деспотизм и суеверие, были отрублены и из их появившейся крови вышел феникс свободы и истинной веры».

Новое общество, которое описывает Улыбышев в своем «Сне», — это общество свободных людей. Все они теперь равны перед законом. Это видно по надписи на новом общественном здании: «Святылище правосудия, открытое для каждого гражданина, где во всякий час он может требовать защиты закона». Теперь отношения людей строятся на принципах социальной справедливости, «на чувстве сострадания к нашим несчастным братьям».

Армия, которая в прошлом составляла оплот самодержавия, ныне распущена. Три четверти доходов, которые ранее поглощала армия, теперь идут на общественное благосостояние и развитие промышленности.

Общественный переворот положил начало расцвету русской отечественной культуры и искусства, причем искусство реши-

тельно освободилось от слепого подражания европейской моде и развивается на самобытной национальной основе.

Повесть Улыбышева кончается неожиданно, впрочем, как это и положено «сну», на самом интересном месте. В тот момент, как наш герой идет по мосту через Неву, чтобы самому увидеть, как вершится суд и утверждается правопорядок во дворце правосудия, его будят звуки рожка и крики пьяного мужика, которого тащат в полицейский участок. «Я подумал, что исполнение моего сна еще далеко».

Автором интересной социальной утопии является и писатель-декабрист Вильгельм Кюхельбекер. В 1820 г. в журналах «Невский зритель» и «Соревнователь просвещения и благотворения» печатаются его «Европейские письма». Они написаны от лица американца, путешествующего по Европе в XXVI столетии и рассуждающего о прошлом и настоящем европейских стран. Он сообщает, что Европа в это время «состарилась», такие страны, как Италия и Испания, пришли в упадок, а Париж и Лондон вообще исчезли с лица земли. «Провидение отняло у них свет, но единственно для того, чтобы повелеть солнцу истины в лучшем блеске воссиять над Азией, над Африкою, над естественной преемницей Европы — Америкой».

Как отмечает исследовавший творчество Кюхельбекера Ю.Н.Тынянов, обращение к Америке не было случайным, оно воплощало представления о будущем России. «У Кюхельбекера, будущего декабриста, в высокой степени было развито чувство великого исторического будущего, ожидавшего его родину, и твердая вера в "усовершенствование человека". Его "Америка" — это будущая Россия декабриста; он связывает с ней молодость и значение своей страны, в сравнении с которой Европа обветшала»¹².

По широте охвата истории, по своему просветительскому пафосу и вере в великое будущее России утопия Кюхельбекера предвещает более позднюю утопию В.Ф.Одоевского «4338 год».

Утопические произведения начала XIX в. свидетельствуют о том, что литературная утопия в России была содержательной и оригинальной, она отражала передовые социальные идеалы эпохи.

Следует, правда, отметить, что в русской литературе существовали и такие утопические произведения, которые были

¹² Тынянов Ю. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 298.

лишены всякого серьезного социального содержания и, будучи зачастую перелицовкой на русский манер западных фантастических романов, служили прежде всего легким чтивом.

К числу подобных утопий можно отнести, например, романы небыизвестного Фалдея Булгарина — «Правдоподобные небылицы, или странствия по свету в двадцать девятом веке» (1824) и «Невероятные небылицы, или путешествие к средоточию земли» (1825), которые носят исключительно развлекательный характер и нарочито асоциальны. Так, в первом из них Булгарин описывает Россию в 2824 г., которая в связи с изменением климата, похолоданием в Африке и потеплением на Северном полюсе, переместилась в районы Сибири. Здесь существуют роскошные дома с фарфоровыми стенами и золотыми украшениями, коляски с двигателями и даже машины для «деяния стихов и прозы». Все эти технические фантазии сопровождаются весьма пикантными подробностями. Так, например, женщины носят в левой руке небольшие щиты для того, чтобы укрываться от нескромных глаз мужчин. Эти и подобные «небылицы» рассчитаны для салонного чтения, в них сознательно исключен всякий элемент социальной характеристики будущего и тем более критика настоящего.

Подобного же рода изображение будущего мы находим и в непритязательной комедии В.Соллогуба «Ночь перед свадьбой, или Грузия через 1000 лет»¹³, где показывается, что, несмотря на все технические изобретения в будущем, люди останутся точно такими же, как и в прошлом.

На фоне развлекательных, салонных утопий заметно выделяется уже упомянутый роман писателя-романтика В.Ф.Одоевского «4338 год», который носит просветительский характер и пропагандирует идею широкого распространения науки и техники в будущем обществе. Название романа возникло, очевидно, по аналогии с утопическим романом Вельтмана «3448 год», вышедшим в 1833 г.

В одном из фрагментов, относящихся к «4338 году», содержится весьма характерная мысль, которая может служить ключом ко всему роману Одоевского: «Вообще редкие могут найти выражение для отдаленного будущего, ноя уверен, что всякий человек, который, освободив себя от всех предрассудков, от всех мнений, в его минуту господствующих, и отсекая

¹³ Сочинения графа Соллогуба. СПб., 1856. Т. IV.

все мысли и чувства, порожденные в нем привычкой, воспитанием, обстоятельствами жизни, его собственными и чужими страстями, предается инстинктуальному свободному влечению души своей — тот в последовательном ряду своих мыслей найдет непременно те мысли и чувства, которые будут господствовать в близкую от него эпоху».

В этом высказывании отчетливо проявляется уверенность Одоевского в том, что человек способен понять смысл истории и представить отчетливый образ будущего. И надо сказать, что многое в утопических предсказаниях Одоевского, в особенности то, что было связано с научным и техническим прогрессом, оказалось со временем вполне реальным.

Что же касается области социальной, то здесь самому Одоевскому не удалось отрешиться от «предрассудков» эпохи. В его утопии Россия остается империей со сложной социальной иерархией, многочисленным чиновничеством, министрами, во главе которых стоит «министр примирений», чья обязанность заключается в том, чтобы разрешать всевозможные конфликты. В силу этой своей ограниченности Одоевский и подвергался критике. «Воображение Одоевского не слишком далеко унеслось за пределы николаевского государства. Его идеальная Россия сохраняет в полной неприкосновенности классовый принцип, бюрократическую организацию и монархизм. Если не считать "коммунистического" меню, то в общественном и политическом отношении Россия 44-го века ничем существенным не разнится от России 30-х годов XIX века»¹⁴.

Зато в техническом и научном отношении «4338 год» отличается массой любопытных изобретений и открытий. Во всей стране изменен климат — специальные вентиляторы гонят теплый воздух на север. Освоена Луна, которая служит «источником снабжения Земли разными житейскими потребностями, чем отвращается гибель, грозящая Земле по причине ее огромного народонаселения». Изобретены особые летательные аппараты — аэростаты и гальваностаты — воздушные шары. Под землей проложены туннели, по которым с огромной скоростью движутся поезда. В результате такого развития средств сообщения исчез совершенно гужевой транспорт, лошади выродились до размера комнатных собачек и их держат, как диковинных животных, в спальнях. Мир будущего, который описывает Одоевский, это

¹⁴ Сакулин П. Русская Икарія // Современник. СПб., 1912. Кн. 19. С. 206.

мир магнетических телеграфов, электрического освещения, платьев из синтетических материалов, фотографии.

Необходимо отметить, что у Одоевского все эти изобретения выступают не столько как элементы комфорта, сколько как средства просвещения. «Аэростат, локомотивы, все роды машин независимо от прямой пользы, ими приносимой в их осуществлении, действуют на просвещение людей, ибо, во-первых, требуют от производителей и ремесленников приготовительных познаний, и, во-вторых, требуют такой гимнастики для человека, которой не нужно для лопаты или лома».

В утопии Одоевского все ученые объединяются в «Постоянный Ученый Конгресс», который имеет целью уничтожить «излишнее раздробление наук» и создать целостное знание о природе, «соединить все науки в одну». Ученые играют большую роль в жизни общества, залы академии не вмещают всех желающих учиться. Быть ученым — почетно. Дело дошло до того, что молодые люди не в состоянии добиться взаимности у женщин, пока не прославят себя каким-нибудь научным открытием.

Технические изобретения в 44-м столетии воздействуют и на характер интеллектуальных занятий. Упомянута «машина для романов», бумага заменена стеклом, на котором теперь пишут, письмо — «электрическим разговором».

Таково описание научного и технического прогресса в утопии Одоевского. Сюжет же основан на переписке Ипполита Цунгиева, студента Главной Пекинской Школы, со своим другом Лингином, студентом той же школы. Ипполит Цунгиев путешествует по России и описывает свои путевые впечатления.

Вот он мчится в подземном туннеле под Гималаями и Каспием, затем садится в русский гальваностат и попадает в Петербург. Теперь это огромный город, включающий не только прежний Петербург, но и Москву, которая составляет только некую часть нового Петербурга. Восхищением исполнена картина Петербурга: крыши домов выложены хрусталем, город ярко освещен по вечерам и ночам, в нем много садов, в которые поступает искусственно подогретый воздух.

Цунгиев посещает частные дома в Петербурге. Здесь он находит домашние газеты и журналы, печатаемые с помощью камеры-обскуры. На приемах вместо вина подают в бутылках ароматическую смесь, которая заменяет алкоголь, придает живость и веселость. В петербургском обществе лицемерие и

притворство полностью изгнаны из обихода. Они дозволены лишь дипломатам, да и то только по роду службы.

Большое внимание в утопии Одоевского уделяется образованию. Для занятия наукой отбирают самых способных людей; желающие занять какой-либо важный общественный пост получают его не по протекции, а лишь выдержав публичный экзамен.

«4338 год» — типичный образец просветительской утопии и в этом качестве ее можно сравнить с некоторыми западноевропейскими утопиями (например, «Год 2440» Л. Мерсье).

Помимо повести «4338 год» Одоевский написал еще одно произведение в утопическом жанре. Это повесть «Город без имени» (1839). Она представляет собой интерес как некоторое предвосхищение негативной утопии, функция которой заключается в изображении нежелаемого будущего.

В этой повести описывается якобы некогда существовавшее государство, построенное на основе утилитаристской философии Бентама. Его жители — бентамиты — стремятся исключительно только к достижению выгоды, удовлетворению частного интереса и видят в этом главную цель своего существования.

Идея частной пользы подчинила себе не только жизненный уклад и быт, но и всю культуру бентамитов. Все свелось к стяжательству, коммерческому успеху. Поэтому поэзия умерла как ненужное занятие, воспитание тоже оказалось делом бесполезным. Бентамиты долго спорили, нужен ли им театр, и после долгих колебаний решили все-таки его основать, оговорив, однако, что его единственное назначение — проповедовать идею пользы как источника всех добродетелей.

Этим же целям служит и общественная печать. В «городе без имени» выходит одна-единственная газета, на страницах которой публикуются главным образом коммерческие рекламы.

Первоначально государство бентамитов процветает, оно даже покоряет соседние народы и живет за счет их грабежа. Но вскоре бесконечная погоня за прибылью приводит к раздорам, к утрате общих целей, в результате общество начинает клониться к упадку. Постепенно взаимная вражда, дикие стихии природы и голод окончательно разрушают некогда цветущее государство. И в конце концов оно бесславно погибает, на его месте остаются лишь руины.

«Город без имени» следует рассматривать как одну из первых в русской литературе утопий-предупреждений. Моделью

государства бентамитов служит, очевидно, Америка (подразумевается американский пуританизм с его философией накопительства). Не случайно в тексте своей повести Одоевский ссылается на американскую прессу. Но социальный адрес этой утопии, конечно, шире. Несомненно, Одоевский предупреждал об опасности такого подхода к культуре, который порождался капитализмом с его погоней за прибылью.

Характерно, что передовая русская критика положительно оценила это произведение Одоевского. В.Г.Белинский писал о «Городе без имени» как о «прекрасной, полной мысли и жизни фантазии» автора, в которой «с силою и энергией показана вся пошлость и безнравственность одностороннего взгляда на развитие народов и государств, вследствие которого основой, двигателем и целью их жизни и стремления должна быть только польза»¹⁵.

Во второй половине XIX в. в русской литературе появился целый ряд замечательных по своему социально-философскому содержанию и эстетическому уровню произведений, включающих в себя утопические мотивы и реализующих художественные принципы утопии. И здесь следует в первую очередь назвать роман Н.Г.Чернышевского «Что делать?», четвертый сон Веры Павловны.

Что же видит в своем пророческом сне Вера Павловна?

Ей снится большое здание, расположенное где-то вдали от больших городов — среди нив, лугов, рощ и садов. Здание это представляет собой совершенно новый тип архитектуры, оно построено из чугуна и стекла, образуя внешнюю оболочку для другого здания, расположенного внутри.

Разные работы выполняются здесь разными группами людей. Одни из них, преимущественно дети и старики, остаются дома и делают все по хозяйству. Другая группа убирает хлеб на полях: звучит песня, и работа подвигается скоро. После работы — общественный обед; огромный стол украшен вазами с цветами, великолепно сервирован. Каждый ест то, что и все, но зато без всякой оплаты. Платить обязан только тот, кто хочет что-либо особенное.

Разнообразны и развлечения. Одни играют в оркестре, составленном более чем из ста исполнителей, другие идут в театр, где по желанию каждый может быть актером, музыкан-

¹⁵ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. III. М., 1953. С. 124.

том или зрителем. Третьи посещают библиотеки. Каждый занимается своим делом, каждый весел, здоров, счастлив.

Утопический сон Веры Павловны заканчивается словами о красоте будущего. Для утопии Чернышевского характерны исторический оптимизм, вера в прогресс, в возможность приближения грядущего и в его предвидение. Все это и делает небольшой отрывок из романа Чернышевского весьма любопытным документом русской утопической литературы.

Более сложным, зачастую полным трагических противоречий, предстает будущее в художественном мире Достоевского. Писателя всегда волновала идея «золотого века» человечества. Достоевский мучился вопросом: возможно ли обращение человека к той, полной идиллии, красоты и естественности, жизни, которая связана с образом «золотого века», либо же его ожидает катастрофа — если не прямое физическое уничтожение, то падение всех моральных и культурных ценностей. Мысль о «золотом веке» звучит уже в романе «Преступление и наказание». В грезах Раскольникова счастливое человечество явилось в «века Авраама и стад его»¹⁶.

Позднее Достоевский вновь обращается к этой теме, в частности в романе «Подросток» (1875), в исповеди Версилова. «Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон, потому что я никогда не видал таких. В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу "Асис и Галатее"; я же называл ее всегда "Золотым веком", сам не знаю почему... Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то бль. Я, впрочем, не знаю, что мне именно снилось; точно так, как и в картине — уголок греческого Архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад; голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали... Здесь был земной рай человечества... О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные. Чудесный сон, высокое заблуждение человечества! Золотой век — мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть».

¹⁶ Пруцков Н.И. Достоевский и христианский социализм. // Достоевский: Материалы и исследования. Т. I. Л., 1974. С. 74.

Но это был только сон. Версиров пробуждается. Заходящее солнце первого дня европейского человечества оборачивается для него наяву заходящим солнцем последнего дня человечества. «Тогда особенно слышался над Европой как бы звон похоронного колокола».

Через два года тема «золотого века» вновь появится в творчестве Достоевского, на этот раз в рассказе «Сон смешного человека» (1877).

Это произведение носит подзаголовок — «фантастический рассказ». Достоевский использует традиционный для русской утопической литературы прием — описание сновидения. Герой рассказа, бедный, осмеянный всеми человек, решил покончить жизнь самоубийством. Приготовившись к смерти, он, сидя с пистолетом в руке, вдруг неожиданно засыпает. И во сне он попадает на новую землю, в сказочный мир, подобный которому снился Версирову. Здесь живут прекрасные и счастливые люди, они не знают ни ссор, ни ревности, существуют в безмятежной гармонии с природой. Иными словами, перед «смешным человеком» открылся «золотой век» человечества — та полнота жизни, о которой люди мечтали столетиями.

Но описанием идеального «золотого века» как такового рассказ Достоевского не исчерпывается. Мир его утопии не статичен, он развивается, движется, как бы повторяя этапы человеческой истории. Пребывание земного человека среди людей «золотого века» кончается для них трагически: с этого момента начинается их грехопадение. У него они сначала учатся обману, невинному и безобидному, затем познают чувство сладострастия, ревности и жестокости. Разделившись на группы, люди враждуют между собой, возникают войны. Появляется религия с культом небытия. Одним словом, возникает та цивилизация, из которой «смешной человек» однажды уже решился бежать, намереваясь покончить жизнь самоубийством. Но теперь, когда перед ним как бы во второй раз прошла вся история человечества, когда он увидел живой образ «золотого века», он полюбил жизнь со всеми ее страданиями и мучениями, уверовал в возможность человеческого счастья. «... Пусть это никогда не сбудется и не быть раю... — ну, а я все-таки буду проповедовать. А между тем, так это просто: в один бы день, в один бы час — все бы сразу устроилось!»

Если сравнивать «Подросток» и «Сон смешного человека», то станет совершенно очевидным, что мотив «золотого века» предстает в них по-разному, один раз как «высшее заблуждение человечества, оттеняющее его теперешнюю трагедию, а второй раз — как некий гуманистический идеал, который в принципе может быть осуществлен. «Главное — люби других, как себя, вот что главное...»

Трагическая антиномия «золотого века», с одной стороны, и апокалипсиса — с другой, утопии и катастрофы — характерная особенность творчества Достоевского, это два полюса его философии истории. Достоевский мечтал об утопическом «золотом веке» и, допуская даже, что он недостижим, считал, что мечта о нем помогает человеку найти смысл своей собственной жизни.

Характеризуя развитие русской утопической литературы, нельзя обойти стороной проблему так называемой негативной утопии. Как в Англии или в Германии, в России второй половины XIX в. наряду с позитивной утопией, содержащей мечту о желаемом будущем, появляется и негативная утопия, рисующая нежелательное будущее — будущее, которое следует избежать, если это возможно. Социальные функции и художественные формы негативной утопии вообще были различны: иногда это было сатирическое пародирование положительной утопии, ироническое ее переверачивание наизнанку, иногда же негативная утопия превращалась в предсказание мрачных перспектив. Чаще всего негативные утопии описывали возможные отрицательные последствия технического и научного прогресса, механизации труда и стиля жизни, предупреждали об опасностях мировых войн, могущих повернуть историю вспять.

Во многом содержание русских негативных утопий определяется ситуацией, сложившейся в России в 70-е годы прошлого века. Отмена крепостного права (1861), освобождение крестьян не принесли ожидаемых радикальных перемен: Россия по-прежнему оставалась самодержавной страной, отсталой в политическом и социальном отношении. Крушение многих надежд и мечтаний, вдруг обнаружившаяся их несостоятельность не могли не сказаться на развитии русской литературы, в том числе и в утопическом жанре. Примечательно в этом аспекте творчество выдающегося русского писателя-сатирика Салтыкова-Щедрина.

Мотивы утопии явственно присутствуют у Салтыкова в некоторых рассказах: «Сон в летнюю ночь», «Скрежет зубов»

ный», где «сны» выступают в ироническом контрасте с реальностью. Как сатирическую утопию можно рассматривать и некоторые страницы «Истории города Глупова». Это суждение несколько не противоречит общему пониманию произведения Щедрина как беспощадной сатиры на русское самодержавие, государственную систему, официальные административные принципы. Вполне в духе казарменной утопии мечтает перекроить мир «великолепный прохвост» Угрюм-Бурчеев, задумавший устранить все многообразие жизни и втиснуть его в прямую линию, где не будет никаких зигзагов и извилин. Великий сатирик понимал и сумел дать понять читателю, сколь «прекрасны» перспективы «устройства "золотых веков" при помощи губернских правлений и благочиния», да еще «на точном основании изданных на сей предмет узаконений».

Сатирической утопией является повесть Г.П.Данилевского «Жизнь через сто лет» (1879)¹⁷. Данилевский известен прежде всего как автор исторических романов, таких, например, как «Мирович», «Княжна Тараканова», «Сожженная Москва». Его утопия малоизвестна, однако она представляет интерес. Герой повести, некто Порошин, находясь в Париже, с помощью медиума засыпает и оказывается перенесенным в будущее ровно на сто лет вперед. Здесь он находит совершенно иной мир. Купив на улице газету «Гений XX века», Порошин видит в ней расписание подземных поездов между Францией и Англией, узнает о существовании в Африке огромного моря, которое искусственно создано на месте вывшей пустыни Сахара. Изменился и облик Парижа. По асфальтовой мостовой, в виде узорного паркета, движутся «духовые фиакры», работающие на сжатом воздухе.

Казалось бы, мир будущего полон комфорта и благополучия. Но вот Порошин замечает на улицах Парижа нечто, что заставляет его задуматься, так ли уж прекрасно будущее, как оно представляется на первый взгляд. Ему кажется странным, что на флагах, развешенных по улицам Парижа, изображен дракон, а на монете, которую он получает в качестве сдачи, на одной стороне — девиз республиканской Франции: «Свобода, равенство, братство», а на другой — бамбуковая палка.

Оказывается, что в начале XX в. Европа была завоевана Китаем. На месте европейских государств образованы «Соединенные штаты Европы», подчиняющиеся власти китайского

¹⁷ См.: Данилевский Г. Сочинения. Т. 19. СПб., 1901. С. 12—34.

богдыхана, который упразднил европейские армии и запретил всякое употребление оружия. Запрещены также ложки и вилки, так что теперь едят только деревянными палочками, на китайский манер.

Сама Франция была вначале «коммуной», затем — умеренной республикой. Произошли существенные изменения во всех сферах жизни, быта, семьи. Система браков значительно упрощена, они заключаются так же, как снимаются квартиры — на год, на месяц и более короткие сроки.

В описании будущего Данилевским есть некоторое предвосхищение «прекрасного нового мира», изображенного английским писателем-сатириком Олдосом Хаксли¹⁸. Здесь также существует система изошренных развлечений и удовольствий, которые создают иллюзию полного счастья и всеобщего благополучия. В ресторане Порошин за обедом прослушивает по телефону передачу из «Комеди Франсез», а уходя, успевает ознакомиться с лекцией «о превосходстве реального элемента в искусстве, а именно — об окончательной замене фотографией всех родов живописи».

Насмотревшись на этот «прекрасный мир» будущего, бедный студент начинает с грустью вспоминать покинутое им прошлое. Не удержавшись, он вступает в спор с одним французским академиком, который поразительно напоминает разговор Дикаря с Мустафой Мондом из романа Хаксли «Прекрасный новый мир».

«— Я вас не понимаю и от души сожалею, — произнес с запальчивостью Порошин. — Вы презираете все, что не ведет к практической, обиденной, низменной пользе. Вы пренебрегаете идеями великого философского цикла и дали развитие одному — практическим, техническим, не идущим далее земли наукам и ремеслам. Вы отдали луч солнца за кусок удобрения...

— Зато мы верны природе, — повторил академик-француз, закуривая у столика ресторана кальян с опиумом.»

Надо признать, что повесть Данилевского скорее иронична, чем сатирична. Здесь нет прямого адреса для критика, это более шутка, юмореска, нежели серьезное раздумье о будущем.

Конец XIX — начало XX в. воспринимались многими как переломная эпоха, предвосхищающая наступление нового периода

¹⁸ См.: Шестаков В.П. Социальная утопия Олдоса Хаксли: миф и реальность // О современной буржуазной эстетике. Вып. 4. Современная социальная утопия и искусство. М., 1976. С. 138—159.

человеческой истории. Эти настроения породили подлинный футурологический взрыв, о чем свидетельствует рост популярности литературы о будущем, как отечественной, так и переводной.

В 1893 г. публикуется перевод книги французского писателя Ш.Рише «Через сто лет». В приложении к этому футурологическому сочинению был дан обзор утопической литературы, в том числе и описание утопий Л.Мерсье и Э.Беллами, приведены выдержки из книги Мерсье «2440 год». В 1893 г. появляется и русский перевод сочинений Оуена. В 1902 г. публикуется перевод книги А.Кирхенгейма «Вечная утопия», представляющей собой историю утопических учений, начиная от Платона и кончая Кабе. В 1906 г. публикуется обзор истории утопий — книга А.Фойгта «Социальная утопия». В 1910 г. выходит книга В.В.Битнера «Социальные утопии», также представляющая историю утопической мысли. В начале века один за другим выходят в свет переводы утопий Т.Кампанеллы, Э.Беллами, У.Морриса, Г.Уэллса и др.

Дальнейшая эволюция русской литературной утопии тесно связана, как и ранее, с социальной действительностью, конкретно — с общественной атмосферой в России конца XIX — начала XX в. Известно, что поражение первой русской революции (1905) вызвало серьезный идейный разброд в среде русской интеллигенции, усугубило пессимистические настроения в общественном сознании и литературе. Эти настроения дают себя знать и в развитии русской утопической прозы.

Показательна в этом отношении, например, повесть петербургского журналиста Н.Д.Федорова «Вечер в 2217 году» (1906).

Заметим, что многие моменты негативной утопии Федорова можно объяснить переключкой с утопией Беллами «Оглядываясь назад». Не случайно у него, как и у Беллами, фигурирует Армия труда. Труд лишен радости, сводится к бессодержательным, механическим операциям. Население разбито на сотни и тысячи, причем каждый должен носить свой рабочий номер.

Стандартизации подчиняется не только общественная, но и личная жизнь людей. Даже такая интимная область человеческих отношений, как любовь, подчинена одной-единственной цели — выращиванию полноценного и здорового потомства. Семьи не существует, она давно умерла как смешной и романтический пережиток.

Героиня повести Аглая в противовес установившейся традиции мечтает о старинной семье, «замкнутой как круг». И когда она уклоняется от любви «по записи», ее обвиняют в нежелании выполнить свой общественный долг.

Аглая встречается Павла, бунтаря, который не мирится с существующим порядком. Он читает старинные книги, которые вышли из моды, уступив место «ароматическим концертам», мечтает о подлинной любви и семье. Аглая, нашедшая в Павле человека своей сокровенной мечты, полкубила его, но их счастье невозможно, и она кончает жизнь самоубийством, бросившись под «воздушник». В тот же вечер Павел по пути домой видит на фронтоне домов световое объявление: «На воздушной станции № 3 гражданка №4372221 бросилась под воздушник и поднята без признаков жизни. Причины неизвестны».

Повесть Н.Д.Федорова типична для жанра негативной утопии. Ее содержание даже в деталях напоминает некоторые последующие негативные утопии.

Утопия Федорова направлена против «ультралевых» представлений о будущем. Это, по сути, те представления, которые классики марксизма ассоциировали с «казарменным коммунизмом». Отрицанию личности, идее абсолютного обобществления (подчинившей себе и самые сокровенные сферы бытия) Федоров противопоставляет идеал «нормальной жизни», семьи, естественных человеческих чувств.

Мотивы, связанные с утопией, все чаще звучат в творчестве известных русских писателей. Несколько утопических произведений пишет Валерий Брюсов. Среди них — «Земля», «Республика Южного Креста», «Семь земных соблазнов». Здесь читатель сталкивается с впечатляющими описаниями научно-технического прогресса — высотными домами, машинами, дирижаблями, электрическим и даже «радиоактивным» освещением.

Следует отметить, что в творчестве Брюсова преобладает не позитивная, а негативная утопия. В духе негативной утопии Брюсов рисует будущее в своей повести «Республика Южного Креста». Здесь, благодаря достижениям науки и техники, люди победили суровую природу. Они живут в огромных городах, покрытых стеклянными крышами, под которыми сохраняются равномерное тепло и электрический свет. Эта республика представляет собой диктатуру технократии, которая, правда, маскируется под народовластие. Рабочие живут на за-

водах в хороших условиях, но не получают оплаты за свой труд. Вся жизнь граждан строго регламентирована: одинаковые жилища, одинаковая одежда, строгая цензура печати и т.д. Республика процветала до тех пор, пока ее граждан не поразила повальная психическая болезнь, связанная с синдромом противоречия: люди думали одно, а говорили другое. Это породило настоящую психическую эпидемию. В результате в короткое время столица республики была разрушена и по сути погибла подобно тому, как «город без имени» Одоевского.

Поляризация, характерная для социальной и политической жизни России начала века, способствовала и поляризации в области литературной утопии, в результате чего довольно четко обозначились линии раздела между утопиями демократическими и реакционными.

Типичным образцом последней явилась утопическая повесть Сергея Шарапова «Через полвека» (1902). В его описании Россия остается империей, страна управляется царем, сенатом и Государственным советом. На местах власть сосредотачивается в руках дворянства и духовенства.

Реакционная программа касается не только политической структуры будущего общества, но и области быта. В результате под запретом оказывается женское образование, запрещены даже велосипеды, которые, по мысли автора, являются знаком свободомыслия. Герой мечтает о восстановлении строжайшей цензуры, которая, дескать, была отменена впопыхах и привела к ухудшению положения журналистов и писателей. Экономика России децентрализована, она основывается на общинном принципе. Главным общественным институтом являются так называемые приходские кассы. Роль церкви не уменьшилась, а усилилась.

В предисловии к своей утопии Шарапов писал: «Я хотел в фантастической форме дать читателю практический свод славянофильских мечтаний и идеалов, изобразить нашу политическую и общественную программу как бы осуществленной. Это служило бы для нее своего рода проверкой. Если программа верна, то в романе чепухи не получится... Если в программе есть принципиальные дефекты, они неминуемо обнаружатся»¹⁹.

Другой полюс утопической литературы того времени представлен социалистической утопией А.Богданова. Ему принадле-

¹⁹ Сочинения С. Шарапова. М., 1902. Т. VIII, вып. 22—24. С. 3.

жат два утопических произведения: роман «Красная Звезда» (1908) и его продолжение — «Инженер Мэнни» (1911). В романе «Красная Звезда» Богданов изобразил основанное на коммунистических началах общество будущего, которое герой, профессиональный революционер, находит на Марсе. Оказывается, на этой планете существует цивилизация, во многом напоминающая земную, только гораздо выше земной по уровню развития. В прошлом здесь так же, как и на Земле, существовали и родовое, и феодальное общество, и капитализм. Но затем произошел социальный переворот, носивший, правда, мирный характер. В результате власть оказалась в руках политической партии, которая стала осуществлять коммунистические принципы жизни. В то время как герой попадает на Марс, там уже окончательно построено коммунистическое общество.

Высокое развитие получают на Марсе наука и техника. Марсиане научились разлагать и синтезировать все химические элементы, они изобрели космические корабли — этеронефы, которые движутся благодаря энергии распадающихся радиоактивных материалов. Им знакомы и объемный кинематограф, и передача изображения на далекие расстояния. Подробно описываются новая система организации труда (здесь А.Богданов реализует свои идеи так называемой организационной науки), семейная жизнь, воспитание детей, искусство и нравственные ценности.

Воспитание в условиях марсианского коммунизма носит общественный характер. Дети воспитываются в особых «домах детей». Здесь находятся специальные помещения для занятий и площадки для игр. Важное место уделяется нравственному воспитанию. Уже с раннего возраста дети знакомятся с прошлым их общества, изучают историю построения коммунизма.

В своеобразной форме существует у марсиан и искусство. Марсиане, принимающие прежде всего эстетику производственную, отдали искусство музеям, где оно служит иллюстрацией истории эстетического развития человечества.

Богданов не идеализирует коммунистическое общество, говоря, что и в его условиях перед человечеством встанут многие проблемы, которые потребуют специального решения. Это касается прежде всего экологических вопросов, проблемы энергетических ресурсов.

При всей рельефности и сложности нарисованной Богдановым картины коммунистического общества в ней явственно при-

сутствуют элементы того представления о будущем, которое Маркс и Энгельс характеризовали как «грубый», «непродуманный», «уравнительный» коммунизм. Это касается прежде всего истолкования проблем личности. В марсианском обществе личность совершенно отсутствует, она растворяется полностью, без остатка, в общественном целом. «Человек — личность, но дело его безлично», — гласит один из принципов марсианского общества. С высшей, государственной точки зрения все люди совершенно одинаковы, потому что они вносят одинаковый вклад в общее дело, в коллективный опыт человечества. Поэтому марсиане не чтут своих героев. «Балласт имен прошлого, — говорят они, — бесполезен для памяти человечества». Марсиане устанавливают памятники не отдельным личностям, а только в честь выдающихся событий, например первого путешествия марсиан на Землю. Что же касается того, кто совершил это путешествие, то это не имеет никакого значения, так как все человеческие поступки безличны.

Революция 1917 г. породила потребность в социальном прогнозировании будущего. Поэтому литературная утопия стала в это время бурно развиваться. Не случайно, что в одном и том же 1920 г. были опубликованы две важные утопии — антиутопический роман Евгения Замятина «Мы», положивший, по сути дела, начало развитию этого жанра в мировой литературе XX в., и роман Александра Чаюнова «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии», продолживший традиции русской и европейской литературной утопии. Не случайно, герой романа, думая о будущем, вспоминает имена «старого Томаса» (очевидно, Томаса Мора), Фурье, Морриса, Беллами, Блэкфорда²⁰.

Роман Чаюнова рисует образ желаемого социалистического будущего, точно так же, как это делали в конце XIX в. Беллами (США), Моррис (Англия), а в начале XX в. А. Богданов (Россия).

Сюжет утопии Чаюнова основан на том, что герой повести Алексей Васильевич Кремнев, крупный советский работник, неожиданно для себя попадает в будущее. Он оказывается в Москве 1984-го года, где его принимают за американца Чарли Мена.

²⁰ Очевидно, Чаюнов имеет в виду английского писателя Блэкфорда — автора утопического романа «Страна чудес».

Любопытно, что Чайнов избирает для своих утопических описаний 1984-й год, т.е. тот же год, к которому впоследствии приурочит свою утопию «1984» Дж. Оруэлл. Конечно, в этом есть элемент случайности, но подобного рода совпадения приобретают порой символический смысл.

Утопия Чайнова содержит многие важные социальные идеи, главное — предупреждение против отношения к крестьянству, как якобы потенциально реакционному классу, предупреждение, которое некоторыми исследователями было ошибочно воспринято как «кулацкие нападки на большевиков»²¹. Естественно, что утопия Чайнова расходилась со сталинской политикой коллективизации, которая привела к разрушению сельского хозяйства в СССР.

В жизни и творчестве Евгения Замятина роман «Мы» сыграл серьезную роль. Ему не удастся опубликовать его в России, произведение попадает в Прагу, где и издается на чешском языке. В 1924 г. появляется английский перевод романа с чешского языка. Впервые на русском языке роман «Мы» публикуется в 1927 г. в Праге в журнале «Воля России».

Антиутопия «Мы» рисовала образ нежелательного будущего и предупреждала об опасности распространения казарменного коммунизма, уничтожающего во имя анонимной, слепой коллективности личность, разнообразие индивидуальностей, богатство социальных и культурных связей.

Публикация романа «Мы» за границей вызвала ожесточенную травлю писателя в родной стране. Сбылись самые мрачные опасения Замятина, высказанные им еще в 1921 г. в статье «Я боюсь». Он писал: «Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь — я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое».

Какие разные люди — Чайнов и Замятин, и как одинакова их судьба! Оба пришли в литературу из науки, оба в один и тот же год написали утопические романы и оба подверглись репрессиям. Чайнов был арестован в 1930 г. по обвинению во вредительстве и был расстрелян как «враг народа». Замятин

²¹ Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970. С. 94.

избежал физической расправы, но был приговорен к отлучению от литературы и был вынужден в 1931 г. эмигрировать во Францию.

От романа Замятина идет путь к двум крупнейшим антиутопиям — роману английского писателя Олдоса Хаксли «Прекрасный новый мир» и роману Дж. Оруэлла «1984». Оба эти автора избрали исходной точкой антиутопию Замятина.

Факт этот широко признан историками литературы. Как пишет в своей книге «Утопия и антиутопия в наше время» Кришна Кумар, роман «Мы» имеет родственные связи как с прошлым, например с Гербертом Уэллсом, так и с будущим — с «Прекрасным новым миром» и «1984». Нападки на утилитаризм и утопию механического, бездумного существования связывают Замятина с Хаксли, присутствие в романе шпионов и надзирателей, наличие контроля мысли и языка напоминают нам Оруэлловский кошмар²².

Действительно, в «Прекрасном новом мире» Хаксли можно найти элементы, общие с романом Замятина. Это и техническая рационализация, и бездумные удовольствия, и отрицание семьи, и полная сексуальная свобода, которая провозглашается лозунгом: «каждый человек принадлежит каждому».

Однако Хаксли не был знаком с книгой Замятина, о чем он писал в 1962 г. К. Коллинсу: «О книге Замятина я узнал 3—4 года тому назад...»²³.

Напротив, Дж. Оруэлл был хорошо знаком с романом Замятина, и еще в 1946 г., т.е. до завершения своей антиутопии «1984», он написал рецензию на этот роман²⁴. Поэтому есть основание считать, что Замятин оказал известное влияние на формирование антиутопии Оруэлла.

Эпоха ломки старого уклада жизни и построения новых общественных отношений была плодотворной для создания утопических и фантастических картин будущего. На это обстоятельство указал Е. Замятин в книге «Герберт Уэллс» (1922), где он дает обзор не только западной, но и русской утопической литературы. «Окаменелая жизнь старой, дореволюционной России почти не дала — и не могла дать — образцов социальной и научной фан-

²² См.: Kumar K. Utopia and Antiutopia in Modern Times. 1986. P. 229.

²³ Collins C. Zamyatin, Wells and the Utopian Literary Tradition // Slavonic and East European Review. 1966. V. 44, № 7. P. 359.

²⁴ См.: Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет. М., 1989. С. 308—309.

тастики. Едва ли не единственным представителем этого жанра в недавнем прошлом нашей литературы окажется рассказ "Жидкое солнце" Куприна и роман Богданова "Красная звезда", имеющий скорее публицистическое, чем художественное значение; и если заглянуть дальше — Одоевский и Сенковский (псевд. — Барон Брамбеус). Россия послереволюционная, ставшая фантастичнейшей из всех стран современной Европы, несомненно отразит этот период истории в фантастике литературной. И начало этому уже положено: роман А.Толстого "Аэлита" и "Гиперболоид", роман автора настоящей статьи "Мы", роман И.Эренбурга "Хулио Хуренито" и "Трест Д.Е."»²⁵.

Интерес к фантастическому и утопическому жанру был характерен и для Михаила Булгакова. В его ранней повести «Рокотные яйца» (1924) содержится предупреждение о возможных трагических последствиях безответственного использования науки и создания всевозможных утопических проектов. По отношению к утопическим произведениям повесть Булгакова была антиутопией, она пародировала и высмеивала их. Поэтому хотя у Булгакова нет традиционного для утопического проектирования социального идеала во времени, мы находим у него характерное для негативных утопий отрицание нежелательного будущего, моделируемого с помощью фантазии.

В это же время за границей генерал П.Краснов издает монархическую утопию «За чертополохом» (1922), в которой Россия 1960-го года рисуется как страна, где возрождается династия Романовых.

Во многих социально-фантастических и утопических романах 1920-х годов — В.Итина «Страна Гонгури» Я.Окунева «Грядущий мир», А.Беляева «Борьба в эфире», В.Никольского «Через тысячу лет», Я.Ларри «Земля счастливых» и других — содержатся попытки нарисовать будущее как грядущую победу коммунистического общества во всем мире. Однако социальный образ будущего в них, как правило, подменялся научно-техническими прогнозами, футурологическими предсказаниями, а проблемы индивидуальности решались довольно часто в духе «казарменного коммунизма».

После бурного подъема и развития утопической литературы 20-х годов наступил резкий спад. Начиная с 30-х годов, утопии довольно редко появляются на книжных прилавках.

²⁵ *Замятин Евг.* Герберт Уэллс. Пг., 1922. С. 146.

Возрождению этого жанра во многом содействовало развитие научной фантастики.

Существует много различных точек зрения о степени соотношения произведений научной фантастики и утопий. Одни литераторы склоняются к тому, что современная научная фантастика в своих исследованиях органически связана с утопическим романом. Другие полагают, что научная фантастика — это не что иное, как современная форма утопического романа. Основания для такого вывода действительно существуют. Многие произведения писателей-фантастов, в особенности посвященные проблеме будущего, либо по существу являются романами-утопиями, либо выполняют функцию утопических романов. Таковы романы писателей-фантастов «Туманность Андромеды» и «Час быка» Ефремова или «Возвращение. (Полдень. XXII век)» Стругацких. Вместе с тем многие писатели сохраняют верность традиционному утопическому жанру. Утопическая тема характерна для творчества Владимира Набокова (романы «Ада» и «Приглашение на казнь»). В жанре антиутопии написаны такие произведения, как острогротескная повесть Александра Кабакова «Невозвращенец», сатирическая утопия Владимира Войновича «Москва—2042 г.». Все это свидетельствует о том, что многовековая традиция русского утопического романа до сих пор продолжает питать современную литературу.

Произведения русской утопии свидетельствуют не только о смелости и оригинальности утопического мышления, свойственных русским писателям, но и о высоких художественных достоинствах их сочинений. В этих произведениях утопизм, присущий народному, религиозному и политическому сознанию, не только приобретает четко выраженные литературные формы, но и значительно расширял диапазон представлений о будущем. Это стремление к созданию образа будущего, предвидение его в образе утопии — одна из характерных особенностей русской литературы.

ФИЛОСОФИЯ ЛЮБВИ В РОССИИ

Как известно, в каждой стране свое собственное понимание такой сложной и интимной сферы, как любовь. Отношение к этой сфере закрепляется в традициях, привычках, нравственных принципах людей и составляет существенную часть того, что принято называть национальным характером. Поэтому можно говорить о различных национальных эросах, таких, как французский, английский, американский и русский. Эту связь эроса с национальным характером отметил уже Стендаль, который в своем трактате «О любви» исследовал различные национальные типы отношения к любви.

Существует огромная литература о различных национальных эросах. К сожалению, до самого последнего времени русский эрос был наименее изученным явлением. Тема любви долгое время была под запретом, что имело ярко выраженные социальные и идеологические мотивы. Советский тоталитаризм отвергал не только права личности, но и саму личность, все, что было связано с интимной сферой, не подверженной государственному и партийному контролю.

Эта враждебность идее любви прослеживается с самого начала возникновения так называемой социалистической морали. Уже В.И. Ленин в своих статьях о Льве Толстом высмеивал философию любви великого русского писателя как проявление либеральной и барской мягкотелости. А.В. Луначарский пытался дать теоретическое обоснование этому беспрецедентному в истории европейской культуры отрицанию идеи любви. «Мораль любви, — писал он, — свойственна, по преимуществу, классам угнетенным и совершенно прекратившим всякую борьбу за улучшение своего положения. Обыкновенно те же классы признают, кроме того, мечты о сверхземном суде и счастье, поэтому мораль любви почти всегда сочетается с

мистицизмом. Взаимопомощь этих классов имеет не наступательный характер, а лишь оборонительный, и потому их симпатия вырождается почти исключительно в сострадание»¹.

Впрочем, марксизм опирался на определенную традицию, связанную с гражданской этикой русских революционных демократов, которые весьма осторожно относились к философской интерпретации феномена любви. Несмотря на то что русские литература и поэзия дали замечательные образцы понимания эроса, что отразилось в творчестве Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Толстого, Достоевского, всякие попытки философского или литературно-критического обсуждения вопросов любви и пола долгое время воспринимались как порнография².

Причины этого объяснить не так-то просто. Очевидно, в строгой этике служения гражданскому долгу русских революционеров-демократов оставалось мало места для любви. К тому же, быть может, рассуждения на эту тему воспринимались как дань туманному романтизму, который никогда не был особенно популярен в русской эстетике и философии.

Существуют и другие попытки объяснения этого факта. Так, В.В.Розанов, горячо обсуждавший в своих статьях вопросы пола, писал в своей эссеистической книге «Уединенное»: «Связь пола с Богом — бо́льшая, чем связь ума с Богом, чем даже связь совести с Богом, — выступает из того факта, что все а-сексуалисты обнаруживают себя а-теистами. Те самые господа, как Бокль или Спенсер, как Писарев или Белинский, о "поле" сказавшие не больше слов, чем об Аргентинской республике, очевидно, не более о нем и думавшие, в то же время до того изумительно атеистичны, как бы никогда до них и вокруг них не было никакой религии»³.

Отдавая дань остроумию Розанова, трудно согласиться с его идеей, что истинная философия любви может возникнуть только на почве религии и что атеизм *a priori* враждебен любви. В античной Греции многие философские теории любви возникли на основе разложения традиционной религиозной системы. То же самое наблюдалось, например, в провансальской любовной лирике XII в., которая выдвинула идею свет-

¹ Луначарский А.В. Этюды. М. — Пг., 1922. С. 66.

² См.: Новополн Г.С. Порнографический элемент в русской литературе. СПб, 1908.

³ Розанов В.В. Уединенные. СПб., 1922. С. 119.

ской любви, служения «благородной Даме», преодолев теологическую концепцию средневековой философии любви.

К тому же нельзя считать, что все русские писатели и публицисты прошлого века вообще были равнодушны к философским вопросам любви и обходили их стороной. Нет, существовали периоды, когда так называемый женский вопрос приковывал к себе пристальное внимание общественности и вызывал горячие дискуссии. Такими были, например, 60-е годы прошлого столетия, когда живо обсуждались проблемы любви, брака, положения женщины в обществе.

Литература, посвященная этим вопросам, отличалась критicismом, стремлением к изобличению того положения, в котором находилась русская женщина. Тургенев, Островский, Добролюбов в своих произведениях строго критиковали деспотизм, семейное рабство, участь женщины в «темном царстве». Этот критицизм получил отражение не только в искусстве, но и в публицистике. В 60-х годах в журнале «Современник» появились статьи талантливого поэта и публициста М.И.Михайлова, в которых он пропагандировал идею женского равноправия. Его друг Н.В.Шелгунов свидетельствует о впечатлении, которое эти статьи произвели на общественность: «Для русских романистов того времени, а следовательно, и для Михайлова, женский вопрос не был новостью: вместе с жорж-зандизмом он был наследием 40-х годов... Статью эту ("О женщинах") Михайлов писал в Трувиле, и она давалась ему совсем не легко. Статья была напечатана в "Современнике" и произвела в русских умах землетрясение. Тогда при повышенной умственной восприимчивости, землетрясение вызывалось легко. Все вопросы носились в воздухе, ожидая своих толкователей. И женский вопрос носился в воздухе. Михайлов его только пришил и дал ему логическую форму»⁴.

Не прошел мимо темы любви и Н.Г.Чернышевский. Он создавал свою концепцию любви, основанную на теории разумного эгоизма. Образец этой любви он изобразил в романе «Что делать?», где, описывая образы новых людей, он нарисовал и новый тип отношения к браку и любви.

В теории разумного эгоизма было много благородства, жертвенности, отказа от эгоизма, ограниченного своекорыстия. Но, правда, на практике это выглядело несколько по-иному, и семейные отношения Чернышевского, его отношения с Ольгой

⁴ *Шелгунов Н.В.* Воспоминания. М.—Пг., 1913. С. 104.

Сократовной в известной степени профанировали высокую этику людей 60-х годов. Для Владимира Набокова отношения Чернышевского с Ольгой Сократовной стали предметом язвительной сатиры, что получило отражение в его романе «Дар».

Казалось бы, трудно вообразить большие противоположность и противостояние, чем те отношения, которые были между шестидесятниками и представителями русской религиозной философии. Однако и Соловьев, и Бердяев весьма уважительно относились к людям 60-х годов. В этом отношении показательна оценка Николаем Бердяевым романа Чернышевского «Что делать?», которую он дал в книге «Самопознание» в главе «Размышление об эресе». «“Что делать?” Чернышевского художественно-бездарное произведение, и в основании его лежит жалкая и беспомощная философия. Но социально и этически я совершенно согласен с Чернышевским и очень почитаю его. Чернышевский свято прав и человечен в своей проповеди свободы человеческих чувств и в своей борьбе против власти ревности в человеческих отношениях. При этом в книге его; столь оклеветанной правыми кругами, есть сильный аскетический элемент и большая чистота. Интересно, что сам Чернышевский, один из лучших русских людей, относился с трогательной, необычайной любовью к своей жене. Его письма с каторги к жене представляют собой документы любви, редко встречающиеся в человеческой жизни. У него была свободная любовь и свободная верность жене. У этого нигилиста и утилитариста был настоящий культ вечной женственности, обращенный на конкретную женщину, эрос не отвлеченный, а конкретный»⁵.

Это замечательное высказывание свидетельствует, что между религиозной философией и этикой 60-х годов существовало не только отталкивание, но и притяжение, определенное наследование нравственного этоса.

Чернышевский, как в последующем Соловьев и Бердяев, критически относился к системе сложившегося в русском обществе отношения к любви, что он выразил в статье «Русский человек на *gende-vous*». Обращаясь к романам Гончарова и других русских писателей, Чернышевский вскрыл странную особенность русского характера: русский человек там, где ему

⁵ Бердяев Н.А. Самопознание: (Опыт философской автобиографии). М., 1991. С. 78.

нужно проявить решительность в отношении к любимой женщине, оказывается нерешительным или даже трусом. Он готов пылко любить, но скорее в мечте, в фантазии. Когда же нужно проявить характер на деле, он медлит, морализирует и готов бежать от женщины, которую он любит. Праздность, мечтательность — этого у русского человека вы найдете сколько угодно, но, когда надо действовать, брать на себя ответственность, проявить инициативу и решительность, — тогда русский мужчина отступает.

Из ситуации романтической, любовной, описанной в русских романах, Чернышевский делает выводы общественные: русскому человеку, говорит он, характерны нерешительность, расхождение между мечтой и делом. Но, очевидно, возможен и обратный ход мысли: нерешительность, «дрянное бессилие характера» в общественном поведении приводят к нерешительности и бесхарактерности в отношении к женщине. Таким образом, любовь у Чернышевского становится моделью социального поведения.

Действительно, этика русских революционеров-демократов чрезвычайно скудна относительно всего того, что связано с философией любви. Поразительно, что, пожалуй, никто из литературных критиков прошлого столетия не оценил действительную роль эротизма в пушкинской поэзии и только Андрей Синявский (Абрам Терц) был первым, кто сделал это. В своей парадоксальной, вызвавшей множество возражений, но удивительно пронизательной книге «Мои прогулки с Пушкиным» Синявский писал: «На тонких, эротических ножках Пушкин вбежал в большую поэзию и наделал там много шума. Эротика была его школой»⁶. Известно, что юный Пушкин живо интересовался эротической литературой, в особенности классической — Овидием, Апулеем. Эротизм глубоко вошел в его поэзию, и не только в шаловливые, нескромные поэмы, такие, как «Царь Никита» или «Гаврилиада», но и в атмосферу всего его творчества, включая «Евгения Онегина». Для Пушкина эротизм был освобождением от всех моральных табу, это был путь к поэтической свободе. В своей поэзии он, как мы знаем, исповедовал культ любви, самые серьезные темы его творчества постоянно перемешивались с описанием красот изящной женской ножки. Но важно, что культ эроса,

⁶ Абрам Терц. Мои прогулки с Пушкиным. Париж. 1975. С. 17.

свобода описания чувственных наслаждений и женских прелестей постоянно перерастали в пушкинской поэзии в признание поэтической и политической свободы. «Любовь к стихам, любовь к свободе» — эти две сферы были едины для поэта. Поэтому для описания политической свободы Пушкин не находит ничего лучшего, как сравнения с чувствами молодого влюбленного:

Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.

(«К Чаадаеву»)

Представляется, что эротизм у Пушкина отождествлялся с эстетизмом, т.е. с культом красоты и отказом от ее подчинения моральной догме, а от эстетизма он находил прямой путь к политической свободе.

Русский эрос, как он отразился в русской литературе, никогда не был прямым прославлением чувственности, наслаждения, гармонии духа и тела. Это в особенности чувствуется в произведениях Льва Толстого, который лучше всего изображал трагическую, неразделенную любовь, любовь-муку, страдание. Толстому было свойственно неприятие чувственной, плотской любви, в которой он видел причину всех человеческих бед. В «Крейцеровой сонате» он писал: «Из страстей самая сильная и злая, упорная — половая, плотская любовь. Уничтожьте половую любовь — люди соединятся воедино». Именно половая любовь ведет людей, как мужчин, так и женщин, к трагедиям, обману, убийствам.

Русский эрос как система философских взглядов на любовь окончательно формируется только на исходе столетия. И с этого времени любовь становится одной из центральных тем общественной и философской мысли.

Приходится удивляться, с какой вулканической энергией тема любви врывается в русскую литературу — в публицистику, художественную критику, эссеистику, философию и теологию. О любви пишут философы — Вл.Соловьев, Н.Бердяев, П.Флоренский, С.Булгаков, Н.Лосский, И.Ильин, Л.Карсавин, Б.Вышеславцев, А.Лосев; поэты — А.Фет, К.Бальмонт, А.Белый, Н.Гумилев, М.Цветаева, З.Гиппиус; писатели и критики — В.Розанов, В.Ходасевич, Ю.Мандельштам, Д.Мереж-

ковский; историки литературы и литературоведы — В.Жирмунский, Н.Арсеньев, И.Голенищев-Кутузов, А.Веселовский⁷.

За несколько десятилетий о любви пишется больше, чем за два предыдущих века. Причем эта литература отличается глубиной мысли, интенсивными поисками, напряженной диалектикой и оригинальностью мышления.

С самого своего возникновения русский эрос заявил о себе как о совершенно оригинальной и самостоятельной школе в философии любви, во многом отличающейся от всего того, что происходило в этой области на Западе. Уже в конце прошлого столетия в западной теории любви происходит распад двух типов любви: эроса и агапэ, или, иными словами, философского и религиозного понимания любви. Этот распад намечается уже с С.Кьеркегора, у которого работы по философскому эротизму и религии любви противостоят друг другу как две различные ступени существования личности. В последующем этот распад еще больше усиливается, причем философский эрос все больше и больше подменяется теорией сексуальности. В конце концов, психоанализ Фрейда становится доминирующей формой интерпретации любви, или, точнее, сексуальности. Что касается религиозного аспекта любви, то он, освободившись от философских интерпретаций, становится предметом специальных исследований, связанных с христианской моралью. Такое раздвоение весьма характерно для западноевропейской философской традиции XX в.

В понимании феномена эроса Россия пошла совершенно иным путем. Здесь произошел не распад любви на эрос и агапэ, как это было на Западе, а напротив, определенный синтез того и другого, стремление объединить в единое целое и философский, и религиозный, и психологический, и эстетический аспекты любви. Этим русская философия любви отличается от западной, в ней преобладают тенденции не к распаду, а к синтезу. В этом смысле русский эрос скорее всего прямой наследник неоплатонической философии Ренессанса, чем европейского позитивизма. Быть может, этим объясняется тот факт, что русские мыслители начала XX в. вели острую полемику по вопросам эроса с виднейшими мыслителями Запада, в частности с А.Шопенгауэром, Н.Гартманом, З.Фрейдом.

⁷ Публикацию этих текстов см. в нашей книге «Русский эрос, или философия любви в России» (М., 1991).

Так или иначе, но в начале XX в. русская философия создала свое оригинальное понимание феномена любви. Для нее было характерно признание сложности и многомерности этого феномена, соединение разных аспектов исследования — философского, психологического, нравственного, эстетического. Философия любви оказывалась одновременно и этикой, и эстетикой, и психологией, и знанием божественного. Этот синкретизм — одна из характерных особенностей философии любви в России, так, как она сформировалась в «серебряный век» русской культуры

Нетрудно заметить, что развитие русской теории любви шло по двум направлениям. Первое, начатое и открытое Вл. Соловьевым, — *философско-платоническое*, связанное с возрождением и переосмыслением идей платоновского эроса и попытками их синтеза с современными философскими теориями. По этому пути пошли в последующем Н. Бердяев, Л. Карсавин, З. Гиппиус, Б. Вышеславцев и др.

Другое направление было *ортодоксально-богословское*. В противоположность античному эросу оно возрождало средневековое представление о любви как *cacitas* — сострадании, милости, жалости. С этим направлением связаны работы прежде всего П. Флоренского, а также С. Булгакова, Н. Лосского, И. Ильина.

Первое направление обосновывало концепцию индивидуальной любви, идею воссоздания с помощью любви целостности человеческой личности, преодоления эгоизма, нравственного возрождения человека на почве гармонизации духовного и телесного начала. Оно признавало половую любовь и пыталось одухотворить вопросы пола. Другое направление отстаивало родовую любовь, подчинение индивидуальности всеобщему, идее очищения, нравственной чистоты. В половой любви оно видело греховное начало и стремилось заменить его чисто духовным пониманием любви.

Посередине между этими направлениями, не примыкая ни к одному из них, оказался писатель и публицист В. В. Розанов. (Его философию пола мы рассматриваем в специальной статье.) Розанов во многом содействовал пробуждению интереса к вопросам пола, до тех пор игнорируемых. Но философская основа любви, ее связь с вопросами нравственности были разработаны Владимиром Соловьевым.

Основу оригинальной философии Соловьева составляет учение о «всеединстве», т.е. представление об универсальном единстве бытия. «Всеединство» проявляется буквально во всем, в частности в единстве божественного и человеческого начал, которое достигается самим человеком благодаря нравственной свободе и способности к самосовершенствованию. Это учение, развитое Соловьевым в его «Чтениях о богочеловечестве (1871—1881)», вплотную подводило его к концепции нравственного значения эроса, которую он развил в специальной работе «Смысл любви» (1892).

Соловьев начинает ее с обстоятельной критики модных на Западе концепций иррационалистической философии, развиваемых, в частности, Шопенгауэром и Гартманом, и подвергает их работы пристальному анализу. Он опровергает представление о том, что любовь — это хитрость природы или мировой воли, которая с помощью мощного полового инстинкта обманывает человека, делает его слепым орудием размножения и полового отбора. Считая это представление несостоятельным, Соловьев указывает на то, что нет никакого соответствия между силой любовной страсти и качеством потомства. Напротив, опыт показывает, что чем сильнее страсть, тем чаще она бывает неразделенной, приводящей скорее к трагедии, чем к порождению гениального потомства. И вообще, представление о том, что любовь является только средством продолжения рода, сводит любовь к простому животному инстинкту.

Однако, по мнению Соловьева, у человека любовь носит индивидуальный характер. Если у животного главное — родовая жизнь, то у человека индивидуальное начало торжествует над родовым. Но всякая личность — это средоточие эгоизма, который составляет «реальное основание человеческой жизни». Каждому человеку естественно смотреть на себя как на центр мира и относиться к окружающим исходя из своих личных потребностей и интересов.

Единственная сила, которая в состоянии упразднить эгоизм, не упраздняя индивидуальность, а, наоборот, утверждая и поднимая ее, это — любовь. Смысл человеческой любви, говорит Соловьев, есть оправдание и спасение индивидуальности через жертву эгоизма. Это происходит потому, что посредством любви мы утверждаем безусловное значение другой индивидуальности. Любовь — это полное изживание эгоизма,

«перестановка центра нашей жизни», «перенос нашего интереса из себя в другое». В этом заключается огромная нравственная сила любви, упраздняющая эгоизм и возрождающая личность в новом нравственном качестве.

Причем главной силой, способной устранить врожденный человеку эгоизм, является именно половая любовь, потому что именно она сохраняет равенство между любимым и любящим. Все остальные типы и виды любви так или иначе основываются на известном неравенстве между любящим и объектом его любви. В так называемой мистической любви индивидуальность поглощается абсолютным. Здесь предмет любви есть, но индивидуальность растворяется и сводится к нулю. В любви к родине или человечеству также существует огромная несоизмеримость любящего с любимым. Пожертвовать свою жизнь народу или человечеству можно, но проявить или осуществить свою истинную индивидуальность на основе такой любви невозможно. Родительская любовь, и в особенности материнская, содержит в себе много неизжитого эгоизма, связанного с естественной заботой о потомстве. И здесь также нет равенства между любящим и любимым, потому что они представляют собою разные поколения, у которых цели и интересы различны.

Таким образом, половая любовь осуществляет огромной важности нравственную функцию — приводит к единству мужское и женское начало, восстанавливает целостность человеческой личности, создает идеальную, абсолютную индивидуальность.

Признавая важность плоти, половой любви, Соловьев говорит о необходимости просветления и одухотворения плоти, изживания различных половых отклонений, извращений полового чувства, каким является, например, половой фетишизм. Физическая сторона в любви важна, но она не является главной целью. Истинная любовь бывает и без физического соединения, и физическое соединение бывает без всякой любви. Иными словами, если физиология становится целью, то она губит любовь.

Соловьеву близка высказанная еще Платоном мысль об андрогинной природе человека, о совмещении в идеальной, целостной личности двух начал — мужского и женского. «В эмпирической действительности человека как такового вовсе нет — он существует лишь в определенной односторонности и ограниченности как мужская и женская индивидуальность (и уже на этой ос-

нове развиваются все прочие различия). Но истинный человек в полноте своей идеальной личности, очевидно, не может быть только мужчиной или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих. Осуществить это единство или создать истинного человека как свободное единство мужского и женского начал, сохраняющих свою формальную обособленность, но преодолевших свою рознь и распадение, — это и есть собственная ближайшая задача любви»⁸.

Следует отметить, что Соловьев видел в любви два начала — природное и идеальное, и поэтому процесс любви включает в себя как восхождение, так и нисхождение, или, говоря словами Платона, Афродиту небесную и Афродиту земную. Но в конечном счете в любви, по мнению Соловьева, возрождается образ Божий, то идеальное начало, которое связано с образом вечной женственности. Воплощение в индивидуальной жизни этого начала создает те проблески неизмеримого блаженства, то «веяние нездешней радости», которое испытывает каждый человек, познавший когда-либо любовь. Это же объясняет и страдания любви, связанные с желанием человека удержать удаляющийся от него образ идеального начала.

Но любовь у Соловьева — это не только воссоединение противоположных человеческих половин в духе платоновской философии, но и слияние с мировой душой, которая, в духе средневековой мистики, ассоциируется у него с образом вечной женственности, с Софией.

Этот культ вечной женственности — поэтический элемент в учении Соловьева. Оценивая его, Бердяев делает следующее очень важное критическое замечание: «У Вл.Соловьева очень интересна религиозно-философская концепция Мировой Души — как Вечной Женственности. Против Соловьева можно было бы возразить, что это слишком мужская философия и религия. Для женщин эротическое отношение к божеству должно окрашиваться в цвет культа Вечной Мужественности. Не обращается ли божество разными своими сторонами к разным человеческим полам?»⁹.

В своей статье Соловьев наметил, хотя подробно и не развил, целый ряд важных философско-нравственных проблем: об отношении любви к смерти и бессмертию, о связи любви с

⁸ Соловьев Вл. Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 513.

⁹ Бердяев Н. Метафизика пола и любви // Перевал. 1907. № 5.

красотой. Для него любовь — это путь к индивидуальному бессмертию, к завоеванию вечности. Любовь, причем именно половая любовь, была необходимым и, что самое главное, единственным мостом, связующим человека с другим человеком и с миром идеальных — нравственных, религиозных, эстетических — ценностей, самостоятельное существование которых он признавал.

Нельзя не видеть, что в основе философского учения Соловьева лежит платонизм, правда глубоко и оригинально переосмысленный и сочетающийся с принципами христианской этики.

Характеризуя платонизм Соловьева, Н. Бердяев писал: «Вл. Соловьев был платоник, и его собственный эротический опыт связан с платонизмом. Таково его учение о Софии, сталкивающееся с учением о личности. Но в своей статье "Смысл любви", может быть, самой замечательной из всего, им написанного, он преодолевает границы безличного платонизма и, впервые в истории христианской мысли, связывает Любовь-эрос не с родом, а с личностью. Любовь для него связана не с деторождением и не с бессмертием рода, а с реализацией полноты жизни личности и с личным бессмертием»¹⁰.

Конечно, учение Соловьева об эросе имеет корни в европейской культуре и философии. Но, как и все, написанное им, оно было оригинальным и органично связанным с русской культурой. Например, от Достоевского, памяти которого он посвятил несколько речей, он заимствовал мысль о единстве добра и красоты и придал принципиально философский характер высказанной Достоевским мысли о том, что «красота спасет мир». По аналогии с этим можно сказать, что у Соловьева эта мысль дополнялась идеей: «Любовь спасет мир», служащей предпосылкой нравственного возрождения человека.

Именно поэтому нельзя согласиться с попытками сопоставления философии любви Соловьева с работами австрийского психолога Отто Вейнингера, что в свое время предпринимала Зинаида Гиппиус. В статье «О любви», опубликованной в 1925 г., она, отдавая должное гениальности Соловьева, находит нечто общее в его теории любви с мыслями Вейнингера. «Я не знаю, ставил ли кто-нибудь эти два имени рядом. Да и что, казалось бы, между ними общего: ясный русский поэт-философ, глубочайший христианин, свято и пламенно

¹⁰ Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. Paris, С. 189—190.

прошедший не очень долгую жизнь свою, светло умерший, оставивший после себя дело, которому предстоит будущее; и — неврастенический юноша, венский еврей, способный почти до гениальности, эрудит и чувственник, написавший две книги (из которых одна уже несла в себе отраву, а другая никому не известна) и, наконец, в 23 года столь бесславно погибший. «Бесславной» гибель свою он назвал сам, и для него самоубийство именно такой гибелью и было. Вейнингер на три года пережил Соловьева. Конечно, они ничего не знали друг о друге. Ничего не знали о своей встрече. А она все-таки была. И даже погибший (по времени позднейший) прибавил кое-что к словам спасенного, договорил недосказанное им»¹¹.

Зинаида Гиппиус считала, что Вейнингер развил идею Соловьева об андрогинизме, о том, что в каждом человеке присутствуют два начала, что в мужчине присутствует женское, а в женщине — мужское начало. Но сама же она признает, что Вейнингер не был способен придать своим интуитивным идеям логически развитую форму и часто превращал свои, как она говорит, «почти-гениальные» прозрения в крайности.

Представляется, что Гиппиус преувеличивает влияние Вейнингера на русскую мысль. Отношение к Вейнингеру в России было самым противоречивым — от крайне восторженного до крайне критического. Убийственную оценку идеи Вейнингеру дал В.Розанов. «Из каждой страницы Вейнингера, — писал он, — слышится крик: "Я люблю мужчин!" — "Ну что же: ты — содомит". И на этом можно закрыть книгу. Она вся сплетена из volo¹² и scio¹³: его scio — гениально, по крайней мере где *касается* обзора природы. Женским глазом он уловил тысячи дотоле незаметных подробностей... Он говорит о всех женщинах, как бы они были все его соперницы, — с этим же раздражением»¹⁴.

Соловьев не мог знать книги Вейнингера, она появилась в русском переводе только в 1903 г. А Бердяев был знаком с обеими книгами Вейнингера, и на «Пол и характер» написал даже развернутую рецензию. Он чувствует в ней дух Канта, Шеллинга и Шопенгауэра, дух немецкого идеализма и романтизма. Особенно отмечает Бердяев идеи Вейнинге-

¹¹ Гиппиус З. О любви // Последние новости. [Париж]. 1925. Июнь-июль. № 1579.

¹² Хочу (лат.).

¹³ Знаю (лат.).

¹⁴ Розанов В. Опавшие листья. СПб., 1913. Кн. 1. С. 50.

ра о бисексуальности человека, о наличии в каждом мужского и женского начала, его учение о гении и гениальности. Но вместе с тем он отмечает в его учении принижение женского начала, отрицание материнства, дуализм тела и духа. «Учение Вейнингера об эротике заключает в себе часть истины, но он не доходит до идеи эротического соединения мужчины и женщины в вечном бытии. Положительный смысл бытия в небесной эротике как-то открывается религиозному сознанию на небесных вершинах. Эротика же Вейнингера призрачна, в ней не достигается реальное бытие. Человек остается сам собою, один, ему недоступна реальная любовь к другому и другим»¹⁵.

Таким образом, Бердяев сочетает признание отдельных положений Вейнингера с критикой его преувеличений, односторонностей, субъективности его выводов. Он, кстати сказать, первым высказал мысль, что в книге Вейнингера ощущается предчувствие его трагического конца (Вейнингер покончил жизнь самоубийством в 23 года).

Следует отметить, что критическую оценку Вейнингеру дал и Андрей Белый в своей рецензии на его книгу «Пол и характер», отмечая, что при отдельных глубоких высказываниях этой книги свойственна опасность превратиться в «огромный фельетон, приноровленный к среднему, далеко не требовательному читателю»¹⁶.

То, что было начато Соловьевым, было продолжено и развито Николаем Бердяевым, для которого теория любви также стала центральной темой его философии.

Тема любви, пола, семьи и брака издавна занимала Бердяева. Об этом свидетельствует письмо его будущей жене Л.Ю.Рапп, написанное в 1904 г. В нем он высказывает свое критическое отношение к писателю Пшибышевскому, который видел в поле проклятие человеческого рода и говорил о «демонизме пола». В противоположность этому, Бердяев признает огромное влияние пола на духовную жизнь человека, полагая даже, что пол является основой всякой религии. «Настоящая религия, мистическая жизнь всегда оргиастична, а оргиазм, могучая сила жизни, связан с половой полярностью.

¹⁵ Бердяев Н. По поводу одной замечательной книги // Духовный кризис интеллигенции. СПб., 1910. С. 169.

¹⁶ Белый А. Арабески: Книга статей. М., 1911. С. 284.

Половая полярность есть основной закон жизни и, может быть, основа мира. Это лучше понимали древние, а мы отвратительно бессильны и вырождаемся все больше и больше»¹⁷.

В последующем эти мысли будут систематически развиты Бердяевым в его теоретических работах, посвященных философии любви. В 1907 г. в журнале «Перевал» появляется его большая статья «Метафизика пола и любви», которая, по его словам, должна была представить главу из книги, освещающей «опыт религиозной философии общественности».

Она написана под большим влиянием Вл. Соловьева и в большей своей части представляет пересказ его работы «Смысл любви». Вместе с тем в ней есть и оригинальные суждения, дополнения и комментарии к Соловьеву. Бердяев продолжает свою полемику с Пшибышевским, отрицавшим положительную роль любви и пола и вместе с тем дает высокую оценку работам В.В.Розанова, которую мы уже приводили выше.

Бердяев высоко ценил работы Соловьева о любви. «В истории мировой философии, — писал он, — я знаю только два великих учения о поле и любви: учение Платона и Вл.Соловьева. «Пир» Платона и «Смысл любви» Вл.Соловьева — это самое глубокое, самое проникновенное из всего, что писалось людьми на эту тему». Поэтому Бердяев сочувственно излагает страницу за страницей статью Соловьева о любви, дополняя ее и расставляя свои акценты. Бердяеву, в отличие от Соловьева, свойствен большой историзм, стремление рассмотреть феномен любви в контексте европейской истории. Он вводит понятие «романтизм», который относит к периоду от средневековья до XIX в. Романтическое понимание любви означает победу индивидуального начала над родовым. Оно выходит из христианства, но проявляется и в рыцарском культе Прекрасной Дамы, и в поэзии Данте, и у писателей XIX в., включая Гете. «Романтизм — хранитель личного начала в любви, томление по бессмертной индивидуальности в любви». Но, несмотря на известные завоевания романтизма, теперь романтизм исторически изжил себя. «Нам нужно теперь, — говорит Бердяев, — не возвращаться назад к романтизму, а идти вперед от романтизма».

Действительно, ни Соловьев, ни Бердяев не идеализируют романтическую любовь. Соловьев критически оценивал «мис-

¹⁷ Бердяев Н. Письмо будущей жене Л.Ю.Рапп // Память: Исторический сборник. Вып. 4. Париж, 1981. С. 241.

тическую» любовь, то же самое делает и Бердяев, говоря о трех типах любви — эросе, родительской и христианской любви к ближнему. В его решении практических вопросов семьи и брака присутствует вполне трезвый и реалистический взгляд на вещи, убеждение в том, что все социальные проблемы, связанные с полом, в частности и «женский вопрос», нельзя решить одними правами и законами, нужно также решение и личных проблем.

Проблемы любви и пола занимают значительное место и в другой книге Бердяева — «Смысл творчества» (1816).

В «Смысле творчества» Бердяев выступает против традиционного христианского отношения к любви. По его словам, христианство признает только три состояния пола: 1) семейные отношения, 2) аскетизм, 3) разврат. Ни один из них не имеет прямого отношения к любви и с ней никак не связан. Тайна пола не есть сексуальный акт, совершаемый или для деторождения, или для наслаждения. Тайна пола раскрывается только в любви, которая не служит мирной устрояемости жизни, утилитарной физиологии и экономике семьи. Любовь по природе своей трагична, она несет в себе роковое семя гибели.

Бердяев доказывает, что любовь — творческий акт, который разрывает все границы, все сковывающие ее формы. «В творческом акте любви раскрывается тайна творческого лица любимого... Любящий знает о лице любимого то, что весь мир не знает, и любящий всегда более прав, чем весь мир»¹⁸.

Но любовь нельзя познать только в свете индивидуальной психологии: Она «космически соединяет в андрогиническом образе тех, кто были разорваны в порядке природном. Любовь есть путь, через который каждый раскрывает в себе человека-андрогина»¹⁹.

Таким образом, Бердяев продолжает и развивает концепцию андрогинной природы любви. Он считает, что все мыслители прошлого, которые писали о любви, — Платон, Я.Беме, Баадер, Соловьев — так или иначе писали об андрогинизме. По его словам, всякая личность андрогинична, содержит в себе смутные воспоминания о своей прежней целостности. Поэтому любовь — поиски, преодоление распада мужского и женского начала. Но это не просто двухчленное соединение оторванных друг от друга

¹⁸ Бердяев Н. Собрание сочинений. Т. 2. Париж, 1985. С. 250.

¹⁹ Там же.

мужской и женской половин, а четырехчленное соединение: мужского начала одного с женским началом другого и женского начала этого с мужским началом того.

В «Смысле творчества» гораздо сильнее проявляется идея о драматическом характере всякой любви. Любовь по природе своей трагична, трагедия заложена уже в непреодолимой разделенности мужчины и женщины, в жуткой отчужденности женского и мужского начала. Мужчина и женщина совершенно иначе относятся к любви. Женщина гораздо более ближе к природе, для нее пол — вся ее жизнь. В мужчине пол менее дифференцирован, и любовные радости или страдания для него значат меньше, чем для женщины. Эти рассуждения о чуждости мужской и женской природы отличаются у Бердяева тонкостью психологических наблюдений.

В «Смысле творчества» появляются две новые темы, правда, здесь не очень развитые, но ставшие в последующем лейтмотивами творчества Бердяева. Это — мысль о том, что эротическая энергия представляет собой вечный источник творчества (поэтому-то творчество нельзя понять без понимания природы любви), и представление о том, что эротика связана с красотой, что эрос означает поиски и путь к прекрасному. Тем самым философия любви Бердяева завершается в его эстетике и теории творчества.

К теме любви Бердяев возвращается во многих своих работах. Он пишет рецензию на книгу Вейнингера «Пол и характер», о которой говорилось уже выше. Он специально останавливается на ней в своей книге «О рабстве и свободе человека» (1939). Здесь он касается одного очень важного аспекта, который до сих пор не был в сфере его внимания, — об отношении любви и свободы. По его словам, любовь может быть величайшим рабством, которое закрепляется различными формами социальной организации, в том числе и семьей. Освобождение человека есть вместе с тем освобождение от рабства пола. Конечно, любовь получает реализацию в такой социальной форме, как семья и брак. Но брак без любви безнравственен. «Два процесса необходимы, когда ставится тема пола и Любви-эроса: внешнее освобождение от гнета и рабства общества и авторитарного понимания семьи и внутренняя аскеза, без которой человек делается рабом самого себя и своей низшей породы. Все типы любви могут стать рабством и

пленом человека — и любовь-эрос, и любовь-жалость (например, кн. Мышкин у Достоевского). Но Любовь-эрос должна быть соединена с любовью-жалостью, иначе она делается работодителем. Ценность любви только тогда не порабощает, если она соединена с ценностью свободы»²⁰.

Этот, по сути дела, социальный аспект дополняет экзистенциалистские рассуждения Бердяева о роли любви в жизни и самосознании личности. Он сохраняется и в более поздней его работе «Самопознание. (Опыт философской автобиографии)» (1949), где содержится глава «Размышление об эросе». Здесь Бердяев подводит итог своему философскому развитию и специально обосновывает идею о единстве любви-эроса и любви-жалости.

Подводя итог, следует отметить, что на протяжении всей своей жизни Бердяев развивал идею о творческом характере Любви-эроса как одного из главных условий возрождения цельности человеческой личности, преодоления смерти и обретения свободы. Этот гуманистический пафос философии Бердяева оказал огромное влияние на его последователей.

К их числу относится прежде всего Лев Платонович Карсавин (1882—1953) — еще один представитель русской религиозной философии. Впрочем, говорить о Карсавине только как о религиозном мыслителе было бы, пожалуй, не совсем точно. Человек глубокой культуры и необычайно широкого диапазона знаний, он был связан с вопросами истории, философии, литературы. Светское начало в его творчестве было не менее сильным, чем религиозное, и поэтому, когда он обращался к вопросам церковной истории или христианской этики, то интерпретировал он их не как теолог, а скорее как историк или художник.

Карсавин прожил трагическую жизнь. Крупный историк и философ, он умер в заключении, в приполярном лагере Абезь. Его первые работы были посвящены истории средневековых ересей — «Очерки религиозной жизни в Италии XII—XIII веков» (1912), «Основы средневековой религиозности в XII—XIII веках» (1915). Высланный в 1922 г. в Германию, он издал за границей ряд философских работ: «Философия истории» (1923); «О началах» (1925), «О личности» (1929). Но в промежутке между своими историческими и философскими работами Карсавин написал оригинальный философский трактат — «Noctes petropolitanae»

²⁰ Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. С. 196.

(Петербургские ночи). Он вышел в 1922 г. в Петрограде и целиком был посвящен анализу философской, нравственной и эстетической сущности любви.

Появлению трактата предшествовала публикация в журнале «Начала» (1921. № 1) статьи Карсавина «Федор Павлович Карамазов как идеолог любви». Эта статья — блестящий философский анализ феномена любви в творчестве Достоевского, к которому мы позже еще вернемся.

Художественную значимость произведения подчеркивает диалогическая форма изложения, обращение автора к любви как живому существу, с которым он ведет живой и напряженный разговор («Узнаю тебя, Любовь», «Ты со мной, Любовь»). Этому же содействует и заголовок книги — подражание названию книги «Санкт-Петербургские вечера» французского мыслителя Жозефа де Меестра, творчеством которого Карсавин глубоко интересовался и посвятил ему специальный философский очерк²¹, — и деление ее на девять «ночей», каждая из которых является продолжением идей, высказанных в предыдущих главах.

Иронический характер носит предисловие, написанное якобы издателем книги, который высказывает свое мнение о недостатках, свойственных данной книге. Прежде всего, он издевается над автором за его претензии на художественность книги, говорит об искусственности стиля, о банальных красотах, о непонятном делении на «ночи», о которых рассказывает автор. Все это придает, по его мнению, книге «гибридный» характер и не способствует ни философской, ни художественной стороне дела. К тому же издатель обличает автора в схоластике и склонности к отвлеченным богословским спорам. В этом смысле книга, по мнению издателя, абсолютно несвоевременна, и если он, издатель, и выпускает ее в свет, то только как образец «анти-научных построений и безответственных мистических исканий». Высказывая подобные замечания под видом предисловия издателя, Карсавин как бы предвидит и высмеивает своих будущих возможных критиков, показывая, что он выше всех их мелочных и плоских придираков.

В основе истолкования Карсавиным сущности любви лежит диалектическая идея — о «двуединстве» любви, о слиянии любви и любящего. Ведь нельзя любить и наслаждаться в одиночку.

²¹ Вопросы философии. 1989. № 3.

«Любовь — всевластная, неодолимо влекущая стихия. Ни что не определяет извне ее, всеединую, а в себе самой она неразложима и проста... Но я, охваченный и влекомый ею, от нее неотделимый и не отличный, так же, как она, свободен. Не она, Любовь, любит — я люблю; не она стремится меня — я стремлюсь... Свободно и вольно согласую себя с нею и, сливаясь с ней, уже не отличаю от себя... Любовь — дар Божий; и все-таки — я должен любить, слово Любовь — во мне и мое, словно сам я — Любовь»²².

Диалектическая природа любви проявляется, как полагает Карсавин, и в том, что она представляет собой двуединство жизни и смерти (ночь третья), свободной личности и абсолютного бытия (ночь седьмая).

Таким образом, Карсавин истолковывает любовь пантеистически, как всевластную, неодолимую, живую стихию. В любви человек находит самого себя, свою личность. В ней возрождается единая, истинная индивидуальность, которой не существует в животном мире.

В самом трактате Карсавин оперирует широким историческим материалом, он обращается и к платоническому эросу, и к библейской «Песне песней», и к средневековой мистике. Большая часть книги Карсавина посвящена анализу христианской этики. Особый интерес представляет критика Карсавиным аскетизма как несовместимого с идеалом любви.

Карсавин показывает, что аскетизм как этика самоограничения и отказа от наслаждения является результатом исторического развития. Христианство в борьбе с язычеством выдвинуло идеал самоотречения, доказывая, что счастья и высших ценностей нельзя достичь на земле. «Христианство указало другие ценности в мире, еще неведомые. Оно открыло вечный смысл страдания и смерти, того, что так страшило людей. Наслаждению оно противопоставило муку, радости — скорбь и смерть — жизни. Это было безумием для эллинов, дикою переоценкой всего. Но безумие победило...»²³.

Вместе с тем, борясь с ограниченностью язычества, христианство само стало ограниченным. «Выдвинув незамеченное, оно стало отвергать ценное, подобно язычеству понимая и обесценивая жизнь. Оно отказалось от наслаждения и жизни, от Божьего ми-

²² Карсавин Л. *Noctes petropolitanae*. Петербург, 1922. С. 185.

²³ Там же. С. 189.

ра. Но в отречении своем оно переносило в мир иной то, чего не хотело принять и от чего в этом язычестве отказывалось»²⁴.

Идеал любви, который выдвигает Карсавин, предполагает «двуединство» тела и духа, наслаждения и разумного ограничения, разума и чувства, мужественности и женственности. Развивая идею андрогинности, которая была так популярна в русской философии любви, Карсавин прославляет женственность, называя ее «темной, чуткой жизнью природы». Мужественность насильственно дробит и разрывает женственность, но «в бесконечности разрыва он теряет себя самое и гибнет, тонет в женственности, в пучине ее бездонной»²⁵. Женственность — «жгучая жажда оформления, цепкая, ревнивая в единстве своем»²⁶. Таким образом, Любовь представляет еще одно двуединство: мужественности и женственности, в их живой диалектике рождается творческая сила любви.

Вместе с Карсавиным представителем философско-платонического направления в русской теории любви был философ Б. Вышеславцев. Большой специалист по немецкой классической философии, автор книги об этике Фихте²⁷, Вышеславцев задался целью сопоставить традицию христианского платонизма, идущего от Соловьева и Бердяева, с данными современной психологии и, прежде всего, с современной психоаналитической школой. С этой целью он пишет книгу «Этика преображенного эроса» (1931). В предисловии к ней он отмечает преемственность своих идей с нравственной философией Бердяева: «"Этика преображенного эроса" есть этика во-ображения, "рождения в красоте", воплощения; иначе говоря, этика творчества. Это сближает ее во многом с этикой Н.А. Бердяева ("Назначение Человека"), которая движется в том же русле русской религиозной философии. Однако Бердяев прямо исходит из идеи Божества, мы же даем некоторое "доказательство бытия Божия" (оно сводится к восстановлению в правоте онтологического аргумента) и все время рассматриваем диалектику безрелигиозной этики»²⁸.

Книга Вышеславцева дает широкую панораму этических проблем, идущих еще от эпохи возникновения христианства.

²⁴ Там же. С. 189—190.

²⁵ Там же. С. 163.

²⁶ Там же. С. 162.

²⁷ Вышеславцев Б. *Этика Фихте*. М., 1914.

²⁸ Вышеславцев Б. *Этика преображенного Эроса*. Париж, 1931. С. VI.

В частности, он говорит об антитезе Закона и Благодати, сформулированной еще апостолом Павлом в «Послании к римлянам», согласно которой после жизни Христа человечество должно быть освобождено от Закона и призвано осуществить царство Благодати. Этой антитезе Вышеславцев дает современную интерпретацию. Всякий закон стремится подчинить личность установленным правилам, но своим давлением, своей непреклонностью закон вызывает сопротивление «хаоса» в сфере подсознательного. Только эрос способен проникнуть за порог сознания, творчески преобразить темную, бессознательную стихию в нечто истинное, божественное. Этот процесс очищения тайных влечений силой эроса и воображения Вышеславцев обозначает термином «сублимация» (восхождение, возвышение, преображение), выводя его из глубин средневековой философии.

Главное содержание книги Вышеславцева связано с полемикой против психоанализа Фрейда. Вышеславцев видит заслугу Фрейда в том, что он обнаруживает в основе самых возвышенных форм человеческого сознания, таких, как религия и искусство, подсознательные сексуальные инстинкты. Но Фрейд не смог понять истинный смысл понятия «сублимация». Смысл сублимации заключается в возведении низшего к высшему, тогда как Фрейд и его школа занимается сведением высшего к низшему. Поэтому в системе идей Фрейда сублимация вообще невозможна. Для Фрейда всякая возвышенная, «сублимированная» форма иллюзорна: индивидуальная любовь есть иллюзия; религия, нравственность и красота тоже иллюзорны, так как представляют собой подавленную сексуальность.

Вышеславцев противопоставляет Фрейду платоническое и христианское понимание сублимации. По его словам, у Платона эрос не иллюзия, он вкоренен в основы бытия. Он, во-первых, есть сила, обеспечивающая продолжение рода, рождение поколений. Во-вторых, эрос есть творчество, поэзия и политика, то есть искусство, созидающее государство, и, в-третьих, эрос означает философию, созерцание идей. И во всем этом отражается энергия восхождения от низшего к высшему. «Настоящая сущность-эроса раскрывается в том, что он есть стремление, в том, что он выражает устремленность и стремительность нашего существа, нашего глубочайшего центра, нашего "сердца", которое "бьется на пороге как бы дwoя-

кого бытия". Отсюда двойственность и диалектичность эроса. Стремление диалектично: оно переходит от тезиса к антитезису, оно всегда встречает границу и всегда переходит за ее пределы, всегда трансцендирует (Фихте). Платон символически изобразил бродячий, капризный, ищущий, тоскующий характер эроса: он остается тем же и в любви, и в смене поколений, и в поэзии, и в политике, и в философии»²⁹.

Появление книги Вышеславцева имело широкий резонанс. Рецензент Ю.Сазонова писала, оценивая книгу Вышеславцева: «Соблазнительная теория Фрейда, приобретшая сторонников даже среди людей, чуждых философии, справедливо представлена Б.Вышеславцевым как сведение высших духовных проявлений к низшим источникам. В обывательском истолковании "фрейдизм" стало в наше время душевным оправданием низменного эротизма, подобно "вейнингеровщине" прошлого века. Попытка правильного освещения теории Фрейда и критики ее выводов становится поэтому особенно полезной. Б.Вышеславцев признает значение метода Фрейда для проникновения в область подсознательных инстинктов, считая их принижением природы человека, его "профанацией" в упрощенно психо-физиологической схеме»³⁰.

Другой рецензент — известный поэт и историк литературы И.Н.Голенищев-Кутузов — доказывал, что Вышеславцеву удалось нащупать связь древних концепций любви с современной психологией: «В этом труде поставлен чрезвычайно важный для современной философии вопрос об отношении религиозной мысли в том ее православном аспекте, который мы унаследовали от Вл.Соловьева к современной психологии»³¹.

Соловьев, Бердяев, Карсавин, Вышеславцев представляли собой одну единую линию в русской философии любви, связанную с обоснованием идеи неоплатонического эроса, попытками просветления и возвышения чувственности, с защитой индивидуальной, личной любви, с отрицанием аскетизма и пониманием эроса и творчества.

Другую линию в этой философии представляло ортодоксально-богословское направление, представленное именами

²⁹ Там же. С. 191—192.

³⁰ Сазонова Ю. Этика преображенного Эроса // Последние новости. [Париж]. 1932. 3 ноября. № 4243.

³¹ Голенищев-Кутузов И.Н. Преображение Эроса // Возрождение. [Париж]. 1932. 28 апреля. № 2522. С. 3.

П.Флоренского, С.Булгакова, И.Ильина и отчасти Н.Лосско-го. Они ориентировались не на античную теорию эроса, а на средневековый «каритас» и связанный с ним комплекс идей христианской этики, относящейся к семье, браку.

Зачинателем этого направления был П.Флоренский — один из крупнейших русских ученых и теологов начала столетия. В своем сочинении «Столп и утверждение истины» (1908) — в письмах четвертом и одиннадцатом он касается проблемы любви. В четвертом письме «Свет Истины» Флоренский рассматривает любовь как способ познания божественной сущности. «Любовь, — говорит Флоренский, — с такой же необходимостью следует из познания Бога, как свет лучится от светильника и с какою благоухание струится из раскрывающейся чашечки цветка»³².

Правда, Флоренский тут же оговаривается, что слова «любовь» или «любить» употребляются им в их «христианском смысле», тогда как семейную, родовую, национальную любовь, так же как эгоизм, тщеславие, похоть, властолюбие, он оставляет без внимания.

Любовь, говорит Флоренский, всегда связана с истиной. Но истину он понимает не в субъективно-психологическом, а в объективно-метафизическом смысле. Толстовская любовь, любовь к ближнему, сюда никак не подходит. Любовь всегда — вхождение в Бога. «Любовь вне Бога есть не любовь, а лишь естественное, космическое явление, столь же мало подлежащее христианской безусловной оценке, как и физиологические функции желудка»³³.

Согласно Флоренскому, любящий выходит из своей конечной самости и обнаруживает свое тождество с другим «я». То же самое происходит со вторым, третьим и т.д., так что все бесконечные процессы любви синтезируются в один акт. «Этот единый, вечный и бесконечный акт есть едино-сущие всех любящих в Боге»³⁴.

Таким образом, у Флоренского любовь — это не столько индивидуальный, личностный акт, сколько родовый процесс, процесс слияния всех любящих с божественной сущностью. Это было выводом, итогом из христианского учения о любви.

К теме любви Флоренский возвращается в одиннадцатом письме — «О дружбе». Здесь он дает тонкие терминологиче-

³² Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. 1 (1). С. 86.

³³ Там же. С. 90.

³⁴ Там же. С. 93.

ские объяснения слову «любовь», которые существуют в греческом языке как «эрос», «филия», «агапе». Вместе с тем он показывает различия между античным и христианским пониманием любви. В христианство на место античного эроса, означающего порывистую страсть, неодолимое чувство, приходят более духовные «филия» (как приязнь) и рассудочная «агапе» (как оценка, уважение). Предметом исследования Флоренского является именно христианское понимание любви, которое воплощается в христианском понимании дружбы и ревности.

Действительно, различие «эроса» и «агапе» не только терминологическое, но и смысловое. Епископ А. Нигрен в своей книге «Агапе и Эрос» дает следующее различение этих понятий: «Эрос противоположен агапе, отражает совершенно специфическую концепцию любви, классическими примерами которой является платоновский "небесный эрос". Это — человеческая любовь для Бога, любовь человека к Богу. Эрос — это стремление, настойчивое желание, вырастающее из исключительных качеств объекта; в эросе человек стремится к Богу, чтобы удовлетворить свой духовный голод путем постижения божественного превосходства. Но любовь человека к Богу, которую мы находим в "Новом Завете", имеет совершенно иное значение. Здесь любовь не такая, как в эросе. Это не то, что не хватает человеку, а благодарность за что-либо щедрое и обильное, а именно за свойственное Богу агапе. Божественная любовь — агапе — она не имеет ничего общего с эросом; с его голодом и желанием. Бог любит потому, что любовь — это сама его природа, он не приносит добро, а постоянно творит его»³⁵. По словам Нигрена, если эрос *узнаёт*, открывает для себя ценность объекта, то агапе *создает* эти ценности.

Линию Флоренского продолжил и развил другой религиозный мыслитель — Сергей Булгаков. В своей книге «Свет невечерний» (1917) он посвящает специальную главу полу. Главное ее содержание связано с комментированием библейских текстов, репрезентацией представлений, согласно которым пол — греховное начало в человеческой природе. «Жизнь пола, — пишет Булгаков, — в фактическом ее состоянии имеет печать трагической безысходности и антинормической боли

³⁵ Nygren A. Agape and Eros. Philadelphia, 1953. P. VIII—IX.

(что и символизируется в трагедии любви — смерти: «Ромео и Джульетта», «Тристан и Изольда»)»³⁶. «Глубоко отравлена и мучительно болит грешная стихия пола»³⁷.

С этих позиций Булгаков резко выступает против теории любви, развиваемой в русле философско-платонической традиции Соловьевым, Бердяевым, З.Гиппиус. Соловьева он называет главным идеологом «третьего пола», считая, что он и его последователи проповедуют «духовное донжуанство», «гетеризм», оказывающиеся не победой над сексуальностью, что, по мнению Булгакова, должно быть главной целью истинного христианства, а лишь ее эстетизацией, «душевным утоньшением», сублимацией. По его словам, философия любви Соловьева прославляет «красивое уродство, которое легко превращается в извращенность»; проповедь эроса вместо семейной любви — это дань артистизму, свойственному художникам, людям с гипертрофированным развитием психики.

Булгаков подверг критике и учение Соловьева о Софии, находя, что оно носит слишком личный, слишком интимный, слишком эротический характер. Анализируя поэзию Соловьева, он не без иронии описывает идеал «вечно Женственного» начала, постоянно присутствующий в стихах философа, его двусмысленность, обращенность одновременно к земле и небу, что дало повод писательнице Анне Шмидт объявить себя прообразом «вечной подруги» Соловьева³⁸.

Не менее критичен Булгаков и по отношению к В.В.Розанову, которого он называет «экспериментатором половой вивисекции», представителем некоего мистического атавизма. По его мнению, Розанов мистифицирует биологию, или биологизирует мистику, он хорошо знает пол тела, но «плохо различает пол души и брачность духа». Он упрекает Розанова в беззастенчивости, наивном бесстыдстве и самообнажении.

Действительный идеал простоты и чистоты человека для Булгакова находится в средневековой аскетике, в подвигах аскетов, которые боролись с грехом плоти и показывали замечательные примеры воздержания.

³⁶ Булгаков С. Свет не вечерний. М., 1917. С. 296.

³⁷ Там же. С. 300.

³⁸ Булгаков С. Владимир Соловьев и Анна Шмидт // Тихие думы: Из статей 1911—1915 гг. М., 1918. С. 94—98.

В основе неприятия Булгаковым философской концепции любви Вл.Соловьева и Н.Бердяева лежит не только различие в понимании нравственной природы человека, но и более глубокие философские различия. Булгаков полемизирует со всякой идеей гуманности, полагающей, что зло в природе человека может быть радикально устранено. Этой либеральной идее Булгаков противопоставляет традиционный тезис философии консерватизма, полагающей, что зло принципиально неустранимо, что оно предопределено не только обществом, но и природой, космосом. По этому поводу Булгаков говорит довольно определенно: «Нужно отдать себе полный отчет в глубоком различии между так называемой гуманностью, составляющей душу этого прогресса, и христианской любовью, которая может показаться совсем не гуманной и даже суровой в своей требовательности. Для гуманности злом является всякое страдание, она хочет всех сделать довольными и счастливыми и верить в осуществимость этого замысла. Христианская же любовь знает и очистительную силу страданий, а, напротив, довольство, "удовлетворение наибольшего числа потребностей", согласно гедонистическому идеалу счастья, для нее является духовным пленом у князя мира сего. Для гуманности совсем не существует греха, а зло она знает только как следствие плохой общественности; для христианства социальное зло есть лишь одно из проявлений зла космического»³⁹.

Поэтому концепция христианской любви, которую обосновывает Булгаков, категорически исключает положительное развитие личности, она может быть лишь страданием, жалостью, терпением. «Прогресс верит в устранимость зла, в победимость страдания и в разрешимость трагедии в пределах истории силами одного человека. Для христианства же положительным мотивом является милосердие, жалость, сострадание, всеобщая благотворительность»⁴⁰.

Линию Флоренского и Булгакова продолжает и другой представитель русской религиозной мысли — Н.О.Лосский. В книге «Условия абсолютного добра», опубликованной в 1949 г., он подробно рассматривает природу и сущность феномена любви, посвящая ему специальную главу. Он отталкивается от понимания любви, сформулированного Флоренским в его книге «Столп и утверждение личности». Для Лосского любовь — это не индиви-

³⁹ Булгаков С. Свет невечерний. С. 405.

⁴⁰ Там же. С. 406.

дуальный субъективно-психологический акт. Он говорит об онтологии любви, осуществляющей связь «любимого бытия с любящим существом». Истинная любовь достигается только в Царстве Божием, как постижение образа Божия в лице любимого. Каждая личная любовь есть большее или меньшее приближение к этому идеалу. Но главное в любви не поиски индивидуальности, как это полагали Соловьев или Бердяев, а создание родовой общности.

«Совершенно конкретное единсущие в Царстве Божием, — пишет Лосский, характеризуя сущность любви, — есть не только совокупность субъективно-психологических переживаний, то есть чувств и стремлений нескольких лиц друг к другу, но и глубокое онтологическое преобразование их. В самом деле, лица, любящие друг друга совершенною любовью, становятся носителями не только своей индивидуальной нормы, но также и идеи любимого; отсюда получается такое снятие обособленности лиц друг от друга, такое сочетание их творческих сил, которое превращает их как бы в новое существо, глубоко отличное от каждого лица, взятого в отдельности, способное к творческим актам, столь высоким, что они представляются чудесными по сравнению с деятельностью обособленной личности»⁴¹.

Таким образом, у Лосского речь идет не об индивидуальной, а о родовой любви. Личность выступает только как пассивное средство в возвышенных и таинственных интересах божественного промысла. Здесь мы вновь сталкиваемся с попытками возрождения средневековой идеи о любви, как «каритас» — сострадания и жалости, хотя Лосский и отличает христианство от буддизма, где личность, по его мнению, вообще отрицается как зло, а любовь полностью растворяется в теории и практике освобождения от страдания.

К числу русских религиозных философов относится и И.А.Ильин. Он — автор многих работ, посвященных философии⁴², праву, религии и культуре. И как для большинства русских мыслителей, творчество которых относится к началу века, для Ильина тема любви также стала центральной проблемой его философских и религиозных размышлений. В любви он видел главный источник духовного обновления, возрожде-

⁴¹ Лосский Н.О. Условия абсолютного добра; Основы этики. Париж., 1949.

⁴² Ильин И.А. Кризис идеи субъекта в наукоучении Фихте. М., 1911; Философия Гегеля как учение о конкретности бога и человека. М., 1918.

ния духовной культуры. Об этом он с предельной отчетливостью писал в письме к сыну: «Да, в людях мало любви. Они исключили ее из своего культурного акта: из науки, из веры, из искусства, из этики, из политики и воспитания. И вследствие этого современное человечество вступило в духовный кризис, невиданный по своей глубине и размаху... Нельзя нам без любви. Без нее мы обречены со всей нашей культурой. В ней наша надежда и спасение»⁴³.

Хотя И.А.Ильин прямо и не ссылается на своих предшественников, очевидно, что в своей философии любви он при-мыкает к традиции П.Флоренского. Довольно подробно он развивает свою концепцию любви в книге «Путь духовного обновления» (1935). Здесь, говоря о необходимости поисков путей развития духовности, духовного опыта, он пишет о любви как о самом главном источнике духовного опыта и веры.

Ильин различает два типа любви: любовь инстинктивную и любовь духовную. Это разделение не совпадает, по его словам, с традиционным делением любви на земную и небесную. Инстинктивная любовь связана с тем, что субъективно нравится, связана с удовольствием. Духовная любовь — это поиск достоинства, совершенства, качества. «Она не восхваляет сослепу то, что нравится, но ищет подлинно хорошее, и это подлинно хорошее вызывает у человека чувство любви: это доброта и благородство души, художественное произведение искусства, человек с глубоким и чистым сердцем, справедливость, мудрость, величие и значительность природы, словом — божественное совершенство во всех явлениях, вещах, людях, состояниях и поступках»⁴⁴.

Именно такая, духовная любовь — единственный надежный источник веры, орган познания Бога, «духовный голод по божественному», «видение божественной благодати». «Только духом можно познать Дух, как высшее естество и существо всех вещей и людей. Только через живую, огненную любовь можно познать, что Бог есть Любовь»⁴⁵.

Таким образом, Ильин полностью отрывает и противопоставляет чувственную и духовную любовь, превращает любовь исключительно в источник веры, отрицая познавательную силу эроса. Духовная любовь — это путь к Богу, путь к вере.

⁴³ Ильин И.А. Без любви (письмо к сыну) // Поющее сердце: Книга тихих созерцаний. Мюнхен, 1958. С. 11.

⁴⁴ Ильин И.А. Путь духовного обновления. Мюнхен, 1962. С. 50.

⁴⁵ Там же. С. 58.

Таким образом, в русской религиозной философии XIX—XX вв. мы, как уже отмечалось, обнаруживаем две линии, два направления в развитии философии любви: одно — идущее от Соловьева, а другое — исходящее от Флоренского. Первое возрождало и переосмысливало античную, неоплатоническую концепцию любви, любви-эроса, второе — средневековое христианское понимание любви как *caritas* (сострадание, милосердие, жалость). Разделение на эти два направления предстает в русской философии этого времени с предельной строгостью, и между ними происходит острая полемика.

Пожалуй, было бы логичным предположить, что оба эти направления должны были хотя бы по закону притяжения и отталкивания как-то сойтись друг с другом, создать какой-то новый философский синтез. Но этого не происходит. Только в последних работах Н. Бердяева мы находим попытку к этому синтезу, желание соединить любовь-эрос с каритативной любовью, любовью-состраданием. «Если любовь-эрос не соединяются с любовью жалостью, то результаты ее бывают истребительные и мучительные. В эросе самом по себе есть жестокость, он должен смиряться жалостью, *caritas*. Эрос может соединяться с агапэ»⁴⁶. Однако и у Бердяева, и у других представителей русской религиозной мысли этот синтез хотя и намечался, но на самом деле не осуществился. Он остался в форме предвидения, предощущения. Но процесс отталкивания возобладал над процессом притяжения. Очевидно, слишком короткий период существования русской религиозной школы, чрезвычайно тяжелые условия ее развития не дали возможности осуществления, казалось бы, естественного синтеза, так что в области философии любви мы видим только параллельные линии, не пересекающиеся в обозримом историческом пространстве.

Русский Эрос не только развивался в рамках религиозной философии, он оказывал существенное воздействие на русскую поэзию и литературу начала века. С этим было связано появление многих конкретных исторических исследований, связанных с изучением культуры античности, средневековья и Возрождения. Русская философская мысль всегда живо интересовалась учением Платона, в том числе и его теорией эроса. Уже в 1886 г. в журнале «Русский вестник» появилась статья

⁴⁶ Бердяев Н. Самопознание. С. 81.

П.Л.Каленова «Любовь по Платону»⁴⁷. Вл.Соловьев, помимо своей уже упоминавшейся выше статьи «Смысл любви», опубликовал работу «Жизненная драма Платона» (1898), в которой касался платоновского учения о любви. А.Ф.Лосев свою первую работу посвятил теории любви Платона⁴⁸. Исследовались теории любви европейского средневековья и Возрождения. А.Веселовский опубликовал работу «Женщина и старинные теории любви»⁴⁹. Очень важную и обстоятельную работу посвятил любовным трактатам эпохи Возрождения Н.С.Арсеньев⁵⁰. Большую и оригинальную книгу о творчестве и жизни Данте написал Д.Мережковский, который, конечно, не обошел стороной историю любви Данте к Беатриче. Уже это свидетельствует о том, что русские исследователи активно изучали истоки философии любви в истории европейской культуры.

Большой интерес к феномену любви проявляли русские писатели и поэты, стремившиеся понять роль любви в творчестве выдающихся писателей как прошлого, так и настоящего.

Традиция подобной литературы возникла еще в прошлом веке. Первоначально она существовала в кругу символистов и носила по преимуществу куртуазный характер. В ней описывалась отвлеченная символика любви, обоготворялась чувственная любовь как проявление божественного начала.

Любопытно, что в конце прошлого века был издан сборник «Поцелуй. (Исследования и наблюдения. Поцелуй с точки зрения физиологической, гигиенической, исторической, этнографической, филологической и пр.)», составленный М.В.Шевляковым. Из-за небольшого тиража этот сборник уже к началу столетия был утрачен. От него осталась статья А.Фета, которая вновь была переиздана в 1916 г. Если судить по ее содержанию, то Фет, очевидно, находился под влиянием модной тогда философии Шопенгауэра и рассуждал о любви как об обмане, с помощью которого природа приукрашает свою главную цель — продолжение рода. «Как бы то ни было,

⁴⁷ См.: Каленов П. Любовь по Платону // Русский вестник. 1886. Ноябрь.

⁴⁸ См.: Лосев А.Ф. Эрос у Платона // Г.И.Челпанову от участников его семинариев в Киеве и Москве 1891—1826. М., 1916.

⁴⁹ См.: Веселовский А. Из истории развития личности: Женщина и старинные теории любви. СПб., 1912.

⁵⁰ См.: Арсеньев Н.С. Платонизм любви и красоты в литературе эпохи Возрождения // Журнал Министерства народного Просвещения. 1913. № 1—2.

стремление к воспроизведению себе подобных резко отличает органический мир от неорганического, и сближение полов между собой есть путь, избранный природою для своей главной цели. Неотразимую прелесть, какую она окружила акт сближения и взаимного проникновения Шопенгауэр называет преднамеренным обманом...»⁵¹.

Впрочем, Фет чувствует себя намного уверенней, когда он покидает шаткую почву философии и обращается к поэзии, иллюстрируя с ее помощью притягательную силу любви, символически выраженную в поцелуе.

Аналогичная символика любви описывается в статье К. Бальмонта «Лирика пола», опубликованной в журнале «Золотое руно». Здесь опять речь идет о поцелуе, как о чем-то сокровенном, раскрывающем тайну бытия и человеческого существования. «...Никогда, ни в каких мгновениях ничего нет лучше, чем поцелуй. От глаз к глазам или от рта ко рту. О, самое сладкое и самозабвенное, самое тайное и глубокое, затонное, самое сокровенное, дрожью двух миров исполненное, встречей двух безбрежностей — есть поцелуй»⁵².

Все эти любовные эссе замечательно ассоциируются с живописью и графикой группы «Мир искусства», которая стремилась «пошлости» обыденной жизни противопоставить какие-то иные, романтизированные и идеализированные ценности, возвышенный мир природы и любви, доступный лишь посвященным в тайны красоты, подсмотренную интимную сценку, украденный поцелуй и т.д.

Однако постепенно диапазон литературных тем менялся, расширялся. В него стала включаться как современность, так и мировая литература.

Известный поэт Николай Гумилев написал три новеллы о Гвидо Кавальканти — итальянском поэте эпохи Возрождения, чья жизнь и поэзия для многих мыслителей эпохи Возрождения была замечательным образцом служения любви. Представляют большой интерес лаконичные афористические высказывания о любви Марины Цветаевой, записанные ею в дневнике в 1917—1918 гг. Здесь, кстати сказать, Цветаева отмечает различие в отношении любви между мужчиной и жен-

⁵¹ Фет А. Поцелуй // Садовский Б. Ледоход: Статьи и заметки. Петроград, 1916. С. 182.

⁵² Бальмонт К. Лирика пола // Золотое руно. 1908. № 5. С. 38.

щиной. Думается, что мысль о том, что «любовность и материнство исключают друг друга», вполне отвечает концепции любви Вл.Соловьева и Бердяева.

Большое внимание вопросам теории любви уделяла Зинаида Гиппиус. Ею создана целая серия статей на эту тему: «Влюбленность» (1904), «О любви» (1925), «Арифметика любви» (1931), «Черты любви» (1938), «Искусство и любовь» (1953).

Быть может, в теоретическом отношении статьи Гиппиус не были слишком оригинальными, во многом они основаны на изложении теорий любви О.Вейнингера, В.Розанова, Вл.Соловьева. Главное внимание Гиппиус уделяла идеям Соловьева, из учения которого она выводила три основных, по ее мнению, принципа любви: андрогинизм (т.е. признание мужского и женского начала), духовно-телесность и богочеловечность любви.

Однако самое ценное в ее статьях — анализ Феномена любви в творчестве разных писателей, как русских, так и зарубежных: Гоголя, Л.Толстого, Бунина, Достоевского, Ибсена, Пруста. Особенно интересно у Гиппиус сопоставление трех литературных сочинений, посвященных любви: «Страдания молодого Вертера» Гете, «Митина любовь» Бунина и «Габи, моя любовь» французского писателя Деренна. В этих трех романах Гиппиус видит описание трех различных типов любви и, в конечном счете, поиски художественной мысли истинной любви, соответствующей природе человека и устройению мира. «Искусство, — пишет Гиппиус, — высшая сила. Дар художественный — страшный дар. Зови смерть, побеждающую любовь, и она явится к тебе сонным призраком. Скажи о мире чудовищном, бессмысленном, где Эрос с его веянием нездешней радости, только злой обман... и не выступит ли тотчас из тьмы гримасничающее вождение с его белыми глазами? Но праведная воля человеческая не хочет такого мира. Пускай еще не сознательно, но ищет не уставая человечество смысла своей любви и своей жизни в вечной борьбе с небытием — за бытие»⁵³. И Гиппиус стремилась раскрыть природу «страшного дара» художника, способного показать глубокие психологические и нравственные истоки любви в жизни человека.

Любовь — важная тема в творчестве и жизни символистов. К ней обращались А.Белый, К.Бальмонт, Вяч.Иванов.

⁵³ Гиппиус З. О любви // Последние новости. [Париж]. 1925. Июль. № 1591.

В своем замечательном эссе «Конец Ренаты», посвященном жизни и смерти писательницы Нины Петровской, Владимир Ходасевич дает критический анализ отношения к любви русских символистов. На примере биографии Петровской он показывает, что отождествление искусства с реальностью, лихорадочная погоня за эмоциями, искусственное взвинчивание любовных переживаний приводили символистов к реальным жизненным трагедиям. «Скупые рыцари символизма умирали (и умирают) от духовного голода — на мешках накопленных "переживаний". Но это именно последнее следствие. Ближайшим, давшим себя знать очень давно, почти сразу же, было нечто иное: непрестанное стремление перестраивать мысль, жизнь, отношения, самый даже обиход свой по императиву очередного "переживания" влекло символистов к непрестанному актерству перед самими собой — к разыгрыванию собственной жизни как бы в театре жгучих импровизаций. Знали, что играют. Но игра становилась жизнью. Расплаты были не театральные. "Истекаю клюквенным соком!" — кричал блоковский паяц. Но клюквенный сок иногда оказывался кровью»⁵⁴.

Но особое внимание русских писателей и критиков привлекала тема «Любовь в творчестве Достоевского». О ней совершенно по-разному писали самые различные авторы. Уже Д.С.Мережковский в книге «Толстой и Достоевский» написал специальную главу, в которой сравнивал отношение к любви этих двух авторов⁵⁵.

З.Гиппиус только затронула эту тему, но не стала ее подробно рассматривать, считая, что Достоевский изобразил любовь в состоянии разорванности и не смог понять всех оснований подлинной любви. «Из трех основных понятий, обуславливающих подлинную любовь, Достоевский до последней глубины ощутил и проник в "богочеловечность"; "духовно-телесность" лишь нащупывал, а об "андрогинизме" почти не знал ничего. Только в одном романе Достоевского ясное указание на любовь истинную, полную, должную: любовь Раскольникова и Сони. Но... любовь эта осталась не изображенной, роман — не написанным: он лишь обещан в "Преступлении и наказании"»⁵⁶.

⁵⁴ Ходасевич В. Конец Ренаты // Возрождение. 1928. Апрель. № 1045—1047.

⁵⁵ См.: Мережковский Д.С. Толстой и Достоевский. СПб., 1903.

⁵⁶ Гиппиус З. О любви // Последние новости. [Париж]. 1925. Июнь—июль, № 1585.

Совершенно по-иному пишет о любви у Достоевского Н. Бердяев, который посвящает этой теме специальную главу в своей книге «Миросозерцание Достоевского» (1923). В ней он отмечает сравнительную бедность любовной тематики в русской литературе, которую, по его мнению, с трагической и психологической глубиной восполняет Достоевский.

Как отмечает Бердяев, темой жгучей и страстной любви пронизано все творчество Достоевского. Писатель оставил самые различные образы любви: любовь Мышкина и Рогожина к Настасье Филипповне, любовь Мити Карамазова к Грушеньке, Версилова — к Катерине, Ставрогина к Лизе. Правда, во всех этих описаниях мы не найдем положительной, удовлетворенной любви. Бердяев отмечает тот факт, что Достоевский не описывает семейной любви. Тайна брачной любви, соединение двух душ в одну и двух плотей в плоть единую остается у писателя не раскрытой. Но зато Достоевский гениально показывает любовь трагическую, раздвоенную, в которой «мужчины и женщины остаются трагически разделенными и мучают друг друга»⁵⁷. Бердяев показывает, что Достоевский описывает два типа любви: любовь-сладострастие и любовь-жалость. Герои Достоевского любят либо из сладострастия, либо из жалости. Оба эти чувства важны в нормальной, полноценной любви, составляют как бы два вечных ее полюса. Но особенно детально и психологически точно в романах Достоевского описано сладострастие. Царство Карамазовщины, говорит Бердяев, есть царство сладострастия. Когда сладострастие становится самоцелью, оно приводит к разврату, который означает не только конец всякой любви, но и разрушение личности, любовь — это всегда путь к другому, поиски «себя другого», разврат же означает неспособность выхода из эгоистической замкнутости в себе, из ложного самоутверждения. Такой тип любви демонстрирует Федор Павлович Карамазов.

Характерно, что здесь Бердяев смыкается с другим интерпретатором творчества Достоевского — Л. Карсавиным, который также обратил внимание на Федора Павловича Карамазова как символ любви-сладострастия. Это редкий случай почти полного совпадения концепций без видимого влияния друг на друга. Однако у Карсавина, на наш взгляд, более глубокое проникновение в творчество Достоевского. На эту тему он на-

⁵⁷ Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. Прага. 1923. С. 113.

писал специальную статью «Федор Павлович Карамазов, как идеолог любви» (1921). Карсавин говорит здесь о двух типах любви, которые представлены в романе Достоевского «Братья Карамазовы»: любви Федора Павловича Карамазова, любви сладострастной, плотской, насильственной и мучительной, и, как другой ее полюс, — любви старца Зосимы, любви духовной, серафической, отрицающей плоть.

Оба типа любви, как две крайности, являются ограниченными. В карамазовской любви много насилия, мучительства, плоти, в серафической любви Зосимы — чистый дух, возвышенный призыв любить человека, но лишенный героизма и полноты напряжения. Обе они — крайности, но в них при всех недостатках выражается истинная природа любви, так гениально раскрывая и описанная Достоевским. «Федор Михайлович Достоевский с необычайной проникновенностью и яркостью сопоставил два вида любви: Карамазовскую и серафическую. Но он не довел до конца или не пожелал досказать — здесь не место биографическим изысканиям — своей мысли, наметив ее только в художественном отражении самой жизни... Что думает настоящий автор, сам Федор Михайлович Достоевский, остается неизвестным. А он задает нам загадки, трудные и мучительные, настойчиво зовет нас к философскому осмыслению жизни»⁵⁸.

Это совпадение взглядов Бердяева и Карсавина на творчество Достоевского поразительно, особенно если учесть, что они вряд ли могли знать работы друг друга. Очевидно, это совпадение задается самим объектом исследования.

Глубокое проникновение Достоевского в сущность любви, в ее нравственную силу ощутил и попытался раскрыть еще один русский философ Б. Вышеславцев, автор работы «Этика преображенного эроса». Он проявлял большой интерес к творчеству Достоевского и издал книгу на эту тему⁵⁹. В 1932 г. в журнале «Современные записки», выходящем в Париже, он опубликовал статью «Достоевский о любви и бессмертии». Статья эта представляет философский комментарий к фрагментам из записных книжек Достоевского, которые писатель сделал после смерти его первой жены. Анализируя эти записки, Вышеславцев приходит к

⁵⁸ Начала: Журнал истории литературы и истории общественности. [Петербург]. 1921. № 1. С. 50.

⁵⁹ См.: Вышеславцев Б. Русская стихия у Достоевского. Берлин, 1923.

выводу, что Достоевский в своих размышлениях о смерти, бессмертии, идеале христианской любви предвидел многое из того, что стало позднее предметом русской философской мысли, в особенности у Вл. Соловьева. «Любовь всех есть единодушие и единомыслие, следовательно, тоже всеединство. Идея всеединства, любимая идея русской философии, формулированная потом Соловьевым, целиком здесь находится у Достоевского. Мы видим здесь основную интуицию его мистики и его эстетики, интуицию универсальной гармонии, выраженную здесь в этическом аспекте; но она, по существу, далеко выходит за пределы этики. Соборность и любовь выходят за пределы отношений человека к человеку, любовь расширяется до пределов всего мира, всей вселенной, до пределов настоящего всеединства»⁶⁰.

В 1939 г. в сборнике «Литературный смотр» под редакцией З. Гиппиус и Д. Мережковского появилась статья поэта и критика Юрия Манделштама «О любви». Она представляла собой сборник афоризмов, либо навеянных, как признает сам автор, собственным опытом, либо явившихся откликом на высказывания других авторов. Они не были слишком оригинальными или философскими, да и Манделштам, очевидно, не стремился к тому, чтобы сказать новое слово в философии любви. Его афоризмы касались довольно известных тем — возникновения любви, сочетания в ней духовного и телесного, брака и влюбленности и т.д.

Но главная тема рассуждений Манделштама — тема любви в литературе и поэзии. Здесь автор проявляет незаурядную осведомленность. Он приводит высказывания о любви Корнеля, Стендаля, Гёльдерлина, Рильке, Чехова, Гумилева. «В любви, — пишет он, — есть неиссякаемый источник лиризма. Вероятно поэтому любовь всегда была основной темой поэзии. Тема смерти не может с ней соперничать. Несмотря на Баратынского, на символистов, она остается второй темой, продолжающей и дополняющей первую. В стихах любовь всегда сильнее смерти. Любовь — не только тема поэзии, но и ее источник»⁶¹.

Хотя афоризмы Манделштама не очень оригинальны по мысли, они представляют интерес как живой документ, сви-

⁶⁰ *Вышеславцев Б.* Достоевский о любви и бессмертии // *Современные записки.* [Париж]. 1932. № 50.

⁶¹ *Манделштам Ю.* О любви // *Литературный смотр: Свободный сборник.* Париж, 1939. С. 74.

детельствующий о том, о чем думали и писали русские писатели, какой широкий и неумирающий интерес представляла собой тема любви и ее отражение в искусстве и литературе.

Следует отметить, что выделение в русском эросе двух уровней — философского и литературного — достаточно условно. Оно вызвано потребностями как-то систематизировать различные источники и облегчить их восприятие. На самом деле, как мы видели, философы часто обращались к проблемам литературы, а писатели и поэты — к проблемам чисто философским. Своеобразие понимания любви, характерное для русской культуры, заключается в сложном переплетении философских, художественных и религиозных концепций, их взаимном обогащении и синтезе.

Подводя итог, следует отметить, что русская теоретическая мысль начала века, публицистика и художественная критика постоянно обращались к теме любви, настойчиво пытаясь понять ее философский и нравственный смысл, связать с явлениями мировой и отечественной культуры. Русский эрос тесно связан с традициями европейской культуры, однако многое в этой области оказалось совершенно оригинальным, не имеющим аналога в западной философии. Но, очевидно, что вклад русской мысли в мировую традицию, связанный с попытками познания любви как феномена культуры, должен быть еще внимательно изучен и беспристрастно оценен.

КОНСТАНТИН ЛЕОНТЬЕВ О СУДЬБАХ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

В ноябре 1991 года исполнилось столетие со дня смерти Константина Николаевича Леонтьева. В связи с этим юбилеем появилось несколько работ об этом оригинальном писателе и мыслителе¹. Однако представляется, что сегодня, когда мы подходим к концу XX столетия и оглядываемся назад на путь, нами пройденный, когда мы размышляем о судьбах России, весьма поучительно вспомнить о творческом наследии Леонтьева.

Философские и исторические взгляды Константина Леонтьева трудно встраиваются в систему идей и направлений, характерных для русской мысли XIX века. Как отмечал В.В.Розанов, Леонтьев не имел школы, он не создал себе и последователей, если не считать того же Розанова, испытавшего на себе сильное влияние идей Леонтьева. Он не был славянофилом и резко расходился с современным ему славянофильством. Но вместе с тем, он не был и «западником», остро критиковал европейскую цивилизацию, видел в ней наступление всеобщего оглуляющего равенства и воинствующего мещанства. Поэтому Леонтьев оказался вне (а может быть, и над) главных споров, раскалывавших надвое русскую общественную мысль прошлого века и, как выяснилось, и сегодня еще не завершенных.

Леонтьев постоянно шел против течения, постоянно расходился с господствующими мнениями и авторитетами. Не случайно он получил название «русского Ницше». Он был ницшеанцем до Ницше по оригинальности своей мысли, по своему стремлению к переоценке всех ценностей, по возвышению эстетического принципа над моральным и даже религи-

¹ См.: Россия глазами русских: Чаадаев. Леонтьев. Соловьев. М., 1991; Корольков А.А. Пророчества Константина Леонтьева. СПб., 1991; Сивак А.Ф. Константин Леонтьев. Л., 1991. См. также нашу статью: Философия эстетизма Константина Леонтьева // Свободная мысль. 1994. № 7—8. С. 65—73.

озным. Но прежде, чем говорить и оценивать идеи, выдвинутые Леонтьевым, попытаемся, хотя бы и коротко, ознакомиться с его жизненным путем, тоже весьма показательным и оригинальным.

Константин Леонтьев родился 13 января 1831 г. в селе Кудиново Калужской губернии в семье мелкого помещика. Его жизнь довольно отчетливо делится на три периода. Первый период (до 1861 г.) связан с образованием и первыми шагами в литературе. Окончив гимназию, он поступает в Московский университет на медицинский факультет. Правда, медицина не очень увлекает молодого Леонтьева, с гораздо большим интересом и энергией он занимается литературой. В 1851 г. он пишет свое первое литературное произведение — комедию «Женитьба по любви», которую приносит на суд к Тургеневу. Тургенев положительно оценил первое творение молодого писателя и поддержал его в выборе литературного пути. В последующем Леонтьев пишет роман «Булавинский завод» и во многом автобиографический роман «Подлипки». Тургеневская тема: жизнь в дворянской усадьбе, русская природа и становление личности — все это получает отражение в этих произведениях молодого писателя. Вместе с тем, медицинская карьера позволяет Леонтьеву расширить его жизненный опыт. Получив диплом лекаря, он переходит в 1854 г. на военную службу и едет первоначально в Керчь, а затем в Еникале. Крым поражает Леонтьева своей природой, пестротой культурной, национальной и социальной палитры. В Крыму писатель находит освобождение от рутины российского быта, которая так тяготила его. Поэтому по возвращению в Москву он ищет пути к приобщению к новым культурам.

С 1861 г. начинается второй, быть может самый счастливый период жизни Леонтьева. Он поступает на дипломатическую службу и после двухгодичного хождения в присутствии получает назначение на пост секретаря консульства на о. Крит. Жизнь в Греции, а затем в Турции дала Леонтьеву новый жизненный импульс. Он нашел здесь разнообразие культурной и религиозной жизни, подтверждение своего неприятия культурной и социальной жизни Европы. В этот период Леонтьев пишет повесть «Исповедь мужа», роман из греческой жизни «Одиссей Полихрониадис», роман-хронику «Река времени», рукопись которой он впоследствии сжигает. В этот период окончательно сформировалось мировоззрение

Леонтьева, его взгляды на судьбы европейской и русской истории.

«Восточный» период жизни Леонтьева кончается неожиданно и трагически. В 1871 г. он заболевает тяжелой болезнью и находится на один шаг от смерти. Страх смерти, фаталистические переживания приводят Леонтьева к религиозному перевороту, к пересмотру всей своей жизни. С этого момента начинается третий, наиболее трагический период его жизни, его поиски Бога и переход от эстетического приятия жизни к ее аскетическому осуждению. Леонтьев едет на Афон, где пытается постричься в монахи, но настоятели Афонского монастыря отказывают ему, видя в этом барскую причуду. Отказываясь от дипломатической службы, Леонтьев возвращается в Москву. В 1879 г. он становится редактором «Варшавского дневника» в Варшаве, пишет свою знаменитую статью «Византизм и Славянство». Он занимается оживленной перепиской с Вл. Соловьевым и В. Розановым. Но его духовные поиски связаны с религией. В 1887 г. он едет в Оптину Пустынь, живет и работает здесь, а затем принимает тайный постриг. В монашеском аскетизме Леонтьев пытается найти смысл жизни, искупление за грехи чувственных и эротических увлечений молодости. В Оптиной Пустыне Леонтьев заболевает и умирает 12 ноября 1891 г.

Таковы основные моменты в жизни Константина Леонтьева. В контексте этого замечательного, хотя и противоречивого жизненного пути развиваются и оригинальные философско-исторические идеи, которые, как нам кажется, представляют интерес и сегодня, потому что они тесно связаны с размышлениями о судьбах России, о ее прошлом, настоящем и будущем. Каковы же эти идеи?

В истории общественной мысли встречаются личности, которые намного опережают свое время и находят признание только гораздо позднее, через много десятилетий после их смерти. Таким был русский мыслитель и публицист Константин Леонтьев.

При жизни Леонтьев не получил широкой известности, его идеи казались странными, вызывающими, разрушительными для традиционных моральных ценностей. То, о чем писал он в своих статьях и книгах, не получило большого общественного резонанса и для широкой публики осталось неизвестным.

Как писал В.В.Розанов, все сочинения Леонтьева были похожи на страстное письмо с неверно написанным на конверте адресом. Действительно, эти сочинения не дошли до адресата. Славянофилы Леонтьева не приняли, неославянофилы Рачинский и Страхов открыто высказывали отвращение к его личности и идеям. «Тут был, — писал В.В.Розанов — протест против нищезанятия не в Ницше. Оба они возмущались смесью эстетизма и христианства, монашества и "кудрей Алкивиада" и, главное, жестокости, суровости в идеях Леонтьева, смешанной с аристократическим вкусом к роскошной неге, к сладострастию»². Вл. Соловьев, с которым Леонтьев одно время дружил, в конце жизни с ним разошелся.

Нет недостатка в негативных и недоуменных оценках Леонтьева современниками. Сергей Булгаков называл Леонтьева «этическим уродом»³, Г.Флоровский, уделивший Леонтьеву довольно много места в своей книге «Пути русского богословия», увидел в нем «ядовитую смесь» Ницше и Кальвина и называл его «разочарованным романтиком»⁴. Александр Закржевский в своей талантливой статье о Леонтьеве писал о масках, которые скрывают истинное лицо писателя — лицо Антихриста⁵.

Но вместе с тем, два выдающихся мыслителя высоко оценили вклад Леонтьева в развитие русской общественной мысли. Это были Василий Розанов и Николай Бердяев. Первый опубликовал свою переписку с Леонтьевым, снабдив их пространными комментариями, второй — серьезную книгу о жизни и творчестве мыслителя. Обе эти публикации дают ценный материал о характере философских и исторических взглядов Константина Леонтьева.

Для Розанова общение с Леонтьевым оказалось решающим, изменившим, по его собственному признанию, все его мировоззрение. Прежде всего, Розанова привлекла личность мыслителя, в которой он обнаружил «ревушую встречу эллинского эстетизма с монашескими словами о строгом загробном идеале»⁶.

² Леонтьев К. Письма к Василию Леонтьеву. Лондон, 1981. С. 67.

³ Булгаков С. Тихие думы. М., 1918. С. 120.

⁴ См.: Флоровский Г. Пути русского богословия. М., 1991. С. 308.

⁵ См.: Закржевский А. Одиноким мыслитель // Христианская мысль. 1916. Апрель. 1916. С. 108.

⁶ Леонтьев К. Письма к Василию Розанову. С. 34.

Розанов высоко отзывался о личности Леонтьева, он писал об отсутствии всякого притворства, о смелости и оригинальности его мысли. Он был первым, кто назвал Леонтьева «русским Ницше». Причем он говорил не об эпигонстве какого-либо рода, а именно о *принципиальном* совпадении двух мыслителей в главных, коренных моментах их мысли. «Когда я первый раз узнал об имени Ницше из прекраснейшей о нем статьи Преображенского в "Вопросах философии и психологии", которая едва ли не первая познакомила русское читающее общество с своеобразными идеями немецкого мыслителя, то я удивился: "да это — Леонтьев, без всякой перемены". Действительно, слитность Леонтьева и Ницше до того поразительна, что это (как случается) — как бы комета, распавшаяся на две, и вот одна ее половина проходит по Германии, а другая — в России. Но как различна судьба в смысле признания. Одним шумит Европа, другой, как бы неморожденный, точно ничего не сказавший в своем отечестве»⁷.

Что же общего увидел Розанов у Леонтьева и Ницше? Прежде всего, принципиальное отрицание христианства, причем Розанов находил это отрицание более резко выраженным у Леонтьева, чем у Ницше. «Леонтьев имел неслыханную дерзость, как никто ранее его из христиан, выразиться принципиально против коренного, самого главного начала, Христом принесенного на землю, — против кротости. Леонтьев сознательно гордо, дерзко и богохульно сказал, что он не хочет кротости и что земля не нуждается в ней: ибо "кротость" (это с оттенком презрения в устах Леонтьева) ведет к духовному мещанству... и что этого не надо, и до конца земли не надо, до выворота внутренностей от негодования. Таким образом, Леонтьев был *plus Nietzsche que Nietzsche même*⁸; у того его антиморализм, антихристианство все же были лишь краткой идейкой, некоторой литературной вещицей, только помазавшей по губам европейского человечества. Напротив, кто знает и чувствует Леонтьева, не может не согласиться, что в нем это, в сущности, ницшеанство было непосредственным, чудовищным, аппетитом...»⁹.

Эту парадоксальную мысль о том, что Леонтьев был более последовательным и радикальным ницшеанцем, чем сам Ницше,

⁷ Леонтьев К. Письма к Василию Розанову. С. 34.

⁸ Ницше более, чем сам Ницше (нем.)

⁹ Леонтьев К. Письма к Василию Розанову. С. 34.

Розанов постоянно повторяет и развивает. Когда в письме от 13 апреля 1891 г. Леонтьев критикует христианство, Розанов комментирует это письмо следующими словами: «Это — нищезанство. Я впрочем употребляю термин "нищезанство" лишь для литературной аналогии, считая — ошибочно или нет — Леонтьева и сильнее, и оригинальнее Ницше. Он был "настоящий Ницше", а тот, у немцев, — не настоящий, "с слабостями сердечными"»¹⁰.

Как известно, Леонтьев выступил против того христианства, которое проповедовали Лев Толстой и Достоевский. Оно казалось ему «розовым христианством», разжиженным моральными проповедями о любви, верой, что «гармонии» все устроят. В противоположность Толстому и Достоевскому Леонтьев отвергал универсальность морали как критерия оценки. В этом имморализме Леонтьев опять-таки смыкался с Ницше. «Замечательное отрицание универсальности морального мерил, — пишет по этому поводу Розанов. Это то, что позднее у Ницше и нищезанцев получило название "поверх добра и зла" (=морали). У Леонтьева видно, сквозь зубы, неуважение, презрение, почти издевка над "моральным критериемом", который, однако, по всемирному взгляду, составляет пафос христианства. Выньте из Евангелия нравственную красоту, отнимите ее у апостолов — и останется что-то неясное и неубедительное... Таким образом, со своим имморализмом (теоретическим) Леонтьев встал как бы против Христа, в упор, прямо и, завертываясь в греческую тунику, повернулся со словами "не нужно! не хочу!!.. и не уважаю!!!"». Это "бунт" почище Карамазовского, по спокойствию тона, в котором он ведется»¹¹.

«Розовому христианству» К. Леонтьев противопоставлял понимание религии, основанное на принципах аскетизма. Идее христианской любви он противопоставлял идею страха. Как отмечал С. Трубецкой, «богословские воззрения свои Леонтьев развил всего более в своей критике Толстого и Достоевского, в произведениях которых он видел лишь "розовое" понимание христианства, как религии одной любви... Но во всяком случае сам Леонтьев, в противоположность их "розовому" христианству, проповедует какую-то побелешую от ужаса, несомненно искаженную веру. Одним из первых писателей у нас

¹⁰ Там же. С. 40.

¹¹ Там же. С. 106.

он пустил в ход эти совершенно превратные и ложные толкования церковного учения о страхе Божиим»¹².

Другая особенность мировоззрения Леонтьева, которая необычайно роднит его с Ницше, — это эстетизм, утверждение универсального значения эстетических форм жизни, их приоритет над всеми другими ценностями. Как известно, Ницше придавал огромное значение именно эстетическому отношению к миру, утверждая, что «существование мира может быть оправдано только как эстетический феномен»¹³. Именно с этих позиций написаны многие сочинения Ницше, в том числе «Рождение трагедии из духа музыки», в котором, по его словам, он хотел «взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же — под углом зрения жизни...»¹⁴.

Как и Ницше, Леонтьев полагал, что эстетический критерий универсален, применим ко всем явлениям в обществе и истории. «Эстетическое мерило, — говорил он, — самое верное, ибо оно единственно общее и ко всем обществам, ко всем религиям, ко всем эпохам приложимое»¹⁵. В знаменитом письме к О.И.Фуделю Леонтьев изображал следующую схему наук и знаний в соответствии с их значением для познания:

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| «Мистика (особенно полужительные религии) | Критерий только для единоверцев; ибо нельзя христианина судить по мусульмански и наоборот. |
| <i>Этика и политика</i> | Только для человека |
| <i>Биология</i> (физиология человека, животных и растений, медицина и т.д.) | Только для всего органического мира |
| <i>Физика</i> (т.е. химия, механика и т.д. и <i>Эстетика</i>) | } Для всего» ¹⁶ . |

Таким образом, законы эстетики, по мнению Леонтьева, столь же универсальны, как и законы механики, и поэтому приложимы для всех областей органического и неорганического мира.

¹² Трубецкой С. Разочарованный славянофил // Вестник Европы. 1892. № 10. С. 804.

¹³ Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 52.

¹⁴ Там же. С. 50.

¹⁵ Леонтьев К. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 6. С. 63.

¹⁶ Цит. по кн.: Бердяев Н. Константин Леонтьев: Очерк истории русской религиозной мысли. Париж, 1926. С. 101.

Правда, под эстетикой Леонтьев понимал не отраженную красоту, не красоту искусства, литературы и поэзии, а эстетику самой жизни, эстетику истории. Эстетику жизни и истории Леонтьев ставил выше отраженной эстетики, которая присутствует в произведениях искусства.

«Эстетика, как критерий, приложима ко всему, начиная от минералов, до человека. Она поэтому приложима и к отдельным человеческим обществам, и к социологическим, историческим задачам... Эстетика жизни гораздо важнее отраженной эстетики искусства... Будет жизнь пышна, будет она богата и разнообразна борьбою сил божественных (религиозных) и с силами страстно-эстетическими (демоническими) придут и гениальные отражения в искусстве... Будет разнообразие — будет и мораль... Ибо даже всеобщее равноправие и равномерное благоденствие, если бы и осуществилось, на короткое время, то убило бы всякую мораль»¹⁷.

В письме к Розанову от 13 августа 1891 г. Леонтьев раскрывает тот смысл, который он вкладывает в понятие «эстетика». «Мне кажется, — пишет он, — что в наше время большинство гораздо больше понимает эстетику в природе и 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, маловерующее, телесно самоизнеженное и жалостливое (тоже сравнительно с прежним) человечество радо-радешенько видеть всякую эстетику на полотне, подмостках опер и трагедий и на страницах романов и в действительности — "избави Боже!"...

Я считаю эстетику мерилom наилучшим для истории и жизни, ибо оно приложимо ко всем векам и ко всем местностям. Мерило положительной религии, например, приложимо только к самому себе (для спасения индивидуальной души моей за гробом, трансцендентный эгоизм) и вообще к людям, исповедующим ту же религию. Как вы будете, например, приступать со строго христианским мерилom к жизни современных китайцев или к жизни древних римлян?

¹⁷ Бердяев Н. Константин Леонтьев. С. 102—103.

Мерило чисто моральное тоже не годится, ибо... придется предать проклятию большинство полководцев, царей, политиков и даже художников (большую частью художники были развратны, а многие и жестоки)... В эстетическом же мировоззрении все совместимо!.. И все религии, и всякая мораль»¹⁸.

В этом пространном отрывке из письма к Розанову Леонтьев развивает по меньшей мере три идеи: 1) универсальный характер эстетического критерия, 2) противоположность эстетического начала моральному и религиозному, причем первое, как универсальное, оказывается наиболее высоким и определяющим, 3) связь эстетики с творческим инстинктом жизни («эта видимая эстетика жизни есть признак внутренней, практической, другими словами — творческой силы»¹⁹).

Эти мысли, высказанные Леонтьевым в письме к Розанову о роли эстетического начала в жизни и истории, развиваются им и во многих его произведениях. Не случайно, он говорил, что «высшая эстетика есть в то же самое время и самая высшая социальная и политическая практика»²⁰. Отсюда и обоснование им идеи неравенства, ибо, по его словам, хотеть, чтобы все были равны — неэстетично. Отсюда и обоснование приоритета эстетики над религией. «Я эстетик, — говорил Леонтьев, потому что эстетика религиозна, и религиозен, потому что религия эстетична»²¹.

По мнению Леонтьева, эстетика находится в постоянном конфликте с моралью, поэтому жизнь великих людей нельзя оценить только с моральной точки зрения. «В явлениях мировой эстетики есть нечто загадочное, таинственное и как бы досадное, потому что человек, не желающий себя обманывать, видит ясно, до чего часто эстетика с моралью и видимой житейской пользой обречена вступать в антагонизм и борьбу... Юлий Цезарь был гораздо более безнравственнее Акакия Акакиевича, и даже Скобелев был несравненно развратнее многих современных нам "честных тружеников", и если у вспоминающего эти факты есть эстетическое чувство, то что ему делать — коли невозможно отвергнуть, что в Цезаре и Скобелеве в тысячу раз больше

¹⁸ Там же. С. 101—103.

¹⁹ Там же. С. 104.

²⁰ Леонтьев К. Собрание сочинений. Т. 6. С. 64.

²¹ Цит. по статье: *Закржевский А.* Одинокий мыслитель (Константин Леонтьев) // *Христианская мысль.* [Киев]. 1916. № 1. С. 108.

поэзии, чем в Акакии Акакиевиче и в самом добром и честном из сельских учителей»²².

Эстетику Леонтьев видел не только в объективных формах истории и жизни, проявляющуюся в стремлении к разнообразию и творчеству, но и в жизненной позиции, в стремлении всегда идти против течения. Он довольно четко выразил то кредо эстетизма, которому он сам, как свидетельствует его биография, следовал всю свою жизнь. Вот оно: «*Эстетику приличествует* во время неподвижности быть за движение, во время распушенности — за строгость; художнику прилично быть либералом при господстве рабства, ему следует быть аристократом по тенденции при демагогии; немножко, *libre penseur* (хоть немножко), при лицемерном ханжестве, набожным — при безбожии»²³. В эпоху демагогии и уравниательства он стремился к аристократизму, а из протеста к безбожию и неверию он пришел к вере и набожности.

Такова характеристика Розановым творчества Леонтьева. Как мы видим, он проводит смелую параллель, сопоставляя русского мыслителя с Ницше, называя его «русским Ницше», и, более того, большим нищанцем, чем сам Ницше. Правда, Розанов констатировал глубокую внутреннюю связь Леонтьева и с рядом художественно-идейных течений в русской мысли XX в. «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 пр. 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, самоуверенное движение в сторону "красивых форм жизни"; зашумели Рескин, Ницше, Метерлинк, наши "декаденты". И вот тут-то выразился роковой *fatum* Леонтьева, что то движение, которое он так страстно призывал всю свою жизнь, когда родилось, пришло, почти победило, — то даже и не назвало его по имени»²⁴.

²² Цит. по кн.: Бердяев Н. Константин Леонтьев. С. 101—102.

²³ Там же. С. 39.

²⁴ Леонтьев К. Письма к Василию Розанову. С. 105.

Действительно, Леонтьев не был популярен ни среди символистов, ни среди «декадентов», ни среди последователей Ницше. Но было бы, пожалуй, преувеличением говорить, что он вообще не получил никакого отзвука в русской духовной культуре. Уже сам Розанов, его воспоминания, заметки и письма опровергают такого рода мнение. К тому же к наследию Леонтьева обратился и еще один выдающийся русский мыслитель — Николай Бердяев. В 1926 г. он издал книгу о жизни и учении Константина Леонтьева, книгу, которая и сегодня представляет живой интерес для изучения наследия Леонтьева.

Среди многочисленных книг Николая Бердяева книга о русском мыслителе Константине Леонтьеве кажется довольно необычной. Это редкая, чуть ли не единственная в своем роде (за исключением книги о Хомякове) книга, написанная в жанре философской биографии. И первый вопрос, который возникает, когда знакомишься с ней, почему Бердяев написал книгу именно о Леонтьеве, а не о ком-либо другом. Ведь Бердяев при всем своем безусловном интересе к философским и религиозным идеям Леонтьева был далек от него и по складу характера, и по типу мышления, и по мировоззрению. В своем философском развитии он примыкал скорее всего к линии Вл. Соловьева. Но вот о Соловьеве Бердяев книги почему-то не написал, а о Леонтьеве написал, и эта книга, как свидетельствует В. Зеньковский, до сих пор остается лучшей монографией, написанной о Леонтьеве²⁵.

С чем же связано появление этой книги, какие причины побудили Бердяева внимательно изучать работы Леонтьева, его переписку, собирать факты его биографии, работы ему посвященные?

Очевидно, на этот вопрос может быть не один, а несколько ответов. Первый и самый простой заключается в том, что Леонтьев был оригинальным мыслителем и яркой личностью. Он был вне традиции, не походил ни на кого до него. Привлекали в Леонтьеве, помимо его непохожести и оригинальности, его аристократизм, индивидуализм, желание идти против течения, против общепринятого и общепризнанного. Это один ответ, но, быть может, не окончательный и не исчерпывающий.

²⁵ Зеньковский В. В. История русской философии. Paris, 1989. Т. 1. С. 441.

Есть и еще одна причина, которая объясняет интерес Бердяева к Леонтьеву, — его свободомыслие. По этому поводу он сам пишет в своей книге: «К. Леонтьев был необычайно свободный ум, один из самых свободных умов, ничем не связанный, совершенно независимый. В нем было истинное свободомыслие, которое так трудно встретить в русской интеллигентской мысли. Этот "реакционер" был в тысячу раз свободнее всех русских "прогрессистов" и "революционеров". У него нужно искать свободомыслия, родственного свободомыслию Ницше»²⁶. Это свободомыслие, независимость Леонтьева от всякого догматизма и морализма подкупала Бердяева.

Но существовала, пожалуй, и еще одна и может быть самая важная причина интереса Бердяева к жизни и творчеству Леонтьева. Она заключалась в том, что Леонтьеву было свойственно острое чувство истории, способность проникновения в будущее, что делало его прозорливее других самых талантливых представителей русской общественной мысли. «Чуткость и прозорливость К.Н., — пишет Бердяев, — особенно в последние годы, изумительны. Он острее и глубже всех понимал и характер русского народа, и процессы, совершающиеся в России. Он, по существу, оказался более прав, чем все славянофилы и западники, чем Достоевский и Соловьев, чем Катков и Аксаков. У него было катастрофическое чувство наступления новой эпохи»²⁷. Сам Бердяев глубоко интересовался вопросами философии истории, обладал повышенным чувством истории и, естественно, высоко ценил его проявления в других. Вот почему, как нам кажется, Бердяев проявлял такой живой интерес к жизни и работам Константина Леонтьева.

Книга Бердяева о Леонтьеве была написана и издана в Париже в 1926 г. Но это была не первая его публикация о нем. Ей предшествовала статья «К. Леонтьев — философ реакционной романтики», которая была опубликована сначала в журнале «Вопросы жизни» (1904. Июль), а затем в сборнике «Sub specie aeternitatis» (1907). В этой статье Бердяев акцентировал внимание на черты в Леонтьеве, родственные Ницше. В книге был более широкий замысел — показать, помимо биографии, все стороны учения Леонтьева, его историко-философские, эстетические, нравственные, политические и художественно-политические взгляды.

²⁶ Бердяев Н. Константин Леонтьев. С. 80.

²⁷ Там же. С. 211.

В результате возникает сложный и многомерный портрет мыслителя во всем многообразии его интересов и убеждений, надежд и разочарований, прозрений и заблуждений.

Особенное внимание Бердяев уделяет вопросу о влияниях, оказавших воздействие на формирование мировоззрения Леонтьева. Среди мыслителей, повлиявших на Леонтьева, он называет прежде всего историка Н.Данилевского — автора книги «Россия и Европа». Данилевский еще задолго до О.Шпенглера создал теорию о смене различных культурно-исторических типов, которые проходят стадии цветения и упадка. Идея Данилевского о том, что культуры переживают те же стадии развития, что и биологический организм, была воспринята Леонтьевым и впоследствии им оригинально развита. Кроме того, на Леонтьева глубоко повлиял Герцен, в особенности его идея о грозящем Европе наступлении мешанства. Но самое глубокое влияние на Леонтьева оказал Вл.Соловьев, с которым Леонтьева связывала многолетняя дружба, трагически превратившаяся к концу жизни Леонтьева во вражду.

Отношениям Леонтьева и Вл.Соловьева Бердяев уделяет значительное место в своей книге, хотя этот вопрос уже до него получал освещение в литературе²⁸. Бердяев характеризует его со своей точки зрения. По его словам, это были совершенно разные люди, очень непохожие и по умственному складу, и по образованию, и по своей индивидуальности. Соловьев был всегда загадочной фигурой, в нем было что-то неясное, недоговоренное. Леонтьев, напротив, был хотя и сложен, но не загадочен. Соловьев в своих работах сдержан, он всегда сглаживает крайности, тогда как Леонтьев парадоксален, он крайности не сглаживает, а обнажает, доводит их до предела. При этой непохожести Соловьев и Леонтьев как-то дополняли друг друга. Вначале в отношениях их преобладало влияние Соловьева, «но под конец жизни Вл.Соловьева начал побеждать дух Леонтьева, леонтьевский пессимизм по отношению к земной жизни, к истории... Сначала Леонтьев разочаровался в своем идеале русской самобытной культуры. Потом Соловьев разочаровался в своем идеале вселенской христианской общественности»²⁹.

Как же определял главную особенность К.Леонтьева Бердяев? В его книге мы находим множество характеристик его

²⁸ Фидель И. К. Леонтьев и Вл.Соловьев в их взаимных отношениях // Русская мысль. 1917. Ноябрь-декабрь.

²⁹ Бердяев Н. Константин Леонтьев. С. 157.

творчества. Но, пожалуй, самая главная из них заключается в определении Леонтьева как «антипода славянофильства». Действительно, отношение к славянофильству во многом определяет историософскую концепцию Леонтьева. Несмотря на то, что многие ошибочно причисляли Леонтьева к славянофилам, он резко расходился с ними по самым кардинальным вопросам. Прежде всего, он по-иному оценивал роль Европы и европейской культуры, высоко ценил ее, и хотя, как и Герцен, предвидел приход мещанства, он не считал, что европейская культура является каким-то низким и исчерпавшим себя культурным типом.

По-иному, чем славянофилы, Леонтьев оценивал и роль России в мире. Ему была чужда идея об особой миссии русского народа. Леонтьев не верил ни в Россию, ни в особое призвание русского народа. Если он и верил в какую-нибудь миссию, то в миссию византизма, а не России. В византизме Леонтьева не только утонченность культуры, в которой элементы позднего эллинизма сочетались с аскетическим христианством, но и идея сильной государственной власти и церкви. В византизме Леонтьев видел прямую противоположность демократии западного типа с ее идеалами всеобщего равенства и свободы. «Византизм, — писал Леонтьев, — отвергает всякую надежду на всеобщее благоденствие народов, он есть сильнейшая антитеза идее всечеловечества в смысле земного всеравенства, земной всесвободы».

Хотя Бердяев находил идею византизма Леонтьева ошибочной, он тем не менее считал, что она «более объективна, беспристрастнее и во многом вернее славянофильских, в которых была история в угоду национальным симпатиям и себялюбиям». Поэтому антиславянофильский характер историософской концепции Леонтьева представляется Бердяеву наиболее значительным определением его позиции и места в русской исторической традиции.

Каковы же принципы философии истории Леонтьева?

Его понимание истории основано на биологии. Как и Данилевский, он считает, что развитие всех форм в природе и истории проходит три одинаковые стадии: 1) первоначальную простоту, 2) цветущую сложность, 3) «вторичное смесительное упрощение». Расцвет состоит в переходе от бесцветности и простоты к сложности и оригинальности. Высшая точка раз-

вития предполагает появление яркой индивидуальной формы, которая возникает только благодаря дифференциации, неравенству, «деспотическому единству». «Форма есть деспотизм внутренней идеи, не дающей материи разбегаться»³⁰. Равенство же означает утрату индивидуальности, восстановление первоначальной простоты, которое наступает на третьей стадии. Поэтому, по мнению Леонтьева, высшей общественной формой в истории всегда были деспотия и неравенство, а демократия и всеобщее равенство означают наступление бесцветности, означают вырождение и упадок.

Эту концепцию Леонтьев применял не только к мировой истории, но и к культуре. Наиболее жизненные, цветущие формы культуры — те, в которых ярче всего проявляется своеобразие, индивидуальное начало. «Культура, — говорил Леонтьев, — своеобразие, а своеобразие гибнет от политической свободы».

В социальном и политическом отношении эта философия истории конечно же была консервативной и даже реакционной. Леонтьев защищал то, что давно ушло в прошлое: европейский аристократизм, деспотизм и самодержавие византийского типа. Он считал, что с помощью сильной и деспотической власти необходимо провести реформы, которые спасут Россию от надвигающейся революции. «Надо хоть немножко *подморозить* Россию, чтобы она не "гнила", — говорил он». Леонтьев не верил в Россию и отрицал наличие оригинального русского характера, считал, что Россия крепка не славянскими корнями, а инородными элементами, тем, что пришло к русским от татар, немцев или византийцев.

Леонтьев отрицал значение для развития культуры национального движения, борьбы за самоопределение и равенство наций. В своей статье «Племенная политика, как орудие всемирной революции» он доказывал, что освобождение наций и национальное самоопределение приводит к равенству, обезличиванию, утрате духовности и оригинальности. «Племенная политика, — говорил он, — одно из самых страшных самообольщений XIX века»³¹.

Леонтьев признавал необходимость насилия и деспотизма в русской истории. «По пристрастию сердца к России, я часто ду-

³⁰ Леонтьев К. Собр. соч. Т. 6. С. 197.

³¹ Цит. по кн.: Бердяев Н. Константин Леонтьев. С. 190.

маю, что все эти мерзкие личные пороки наши очень полезны в культурном отношении, ибо они вызывают потребность деспотизма, неравноправности и резкой дисциплины, духовной и физической; эти пороки делают нас малоспособными к той буржуазно-либеральной цивилизации, которая до сих пор еще так крепко держится в Европе». Мечта о том, что Россия не пойдет по европейскому пути, что она каким-то образом свернет на другой путь, дав возможность «бушующему и гремящему поезду Запада промчаться мимо нас к неизбежной бездне социальной анархии»³², долгое время тешила К.Леонтьева, но к концу жизни он понял ее несбыточность. И это привело Леонтьева на позиции крайнего пессимизма, неверия в будущность мировой, и в том числе русской истории.

Но именно в предсказании негативного будущего заключается позитивная сторона историософии Леонтьева, и следует отметить, что ему действительно удалось предсказать многое из будущего развития России. Он предвидел, что эгалитарный прогресс XIX в. приведет к «глубокому перерождению человеческих обществ на совершенно новых и вовсе уже не либеральных, а напротив того, крайне стеснительных и принудительных началах. Быть может, явится рабство, в новой форме, — в виде жесточайшего подчинения лиц мелким и крупным общинам, а общин — государству»³³. Он предчувствовал скорое наступление революции, хотя не верил, что она принесет России какие-то блага. Он вообще не верил в революцию. «Какие бы революции ни происходили в обществе, какие бы реформы ни делали правительства — все останется; но является в других сочетаниях сил и перевеса, больше ничего... Даже и рабство никогда не уничтожалось вполне и не только не уничтожится, но вероятно вскоре возвратится к новым и, вероятно, более прочным основам своим»³⁴.

Леонтьев говорил о неотвратимости социализма, но он в социализм не верил и считал, что порядки в социалистическом обществе «будут несравненно стеснительнее наших, даже страшнее». Он считал, что социалисты, которые сегодня восстанут против неблагоприятных форм и приемов охранения, сами придут к потребности охранительных теорий. «Им

³² Там же. С. 203.

³³ Леонтьев К. Собр. соч. Т. 7. С. 186.

³⁴ Там же. С. 117.

нужен будет *страх*, нужна будет *дисциплина*, им понадобятся предания покорности, привычка к повиновению; народы, удачно экономическую жизнь свою пересоздавшие, но ни в чем на земле все-таки неудовлетворимые, воспылают тогда жаром к мистическим учениям». Приводя это высказывание К.Леонтьева, Бердяев добавляет: «В этих словах есть настоящее пророчество. Для России оно сбылось»³⁵.

Характерно, что во многих своих оценках личности Леонтьева, его историософских и эстетических идей Бердяев смыкается с Розановым и довольно часто прямо на него ссылается. Так же, как и Розанов, он отмечает его одиночество и самобытность. «Все творчество К.Леонтьева, — пишет он, — насыщено волей к власти и культом власти. Но в жизни он оставался самым безвластным человеком. Он знает лишь эстетику власти, а не действительную власть. Он был одинок, непонятен и не признан потому, что он был первым русским эстетом. В его время эстетизм был чужд в России всем направлениям»³⁶. Так же, как и Розанов, Бердяев отмечает сходство Леонтьева с Ницше. Излагая идеи Леонтьева о тождестве красоты и бытия, о приоритете эстетики над моралью, он пишет: «У К.Леонтьева формируется мирозерцание, во многом предвосхищающее Ницше. Это созерцание называется "эстетическим аморализмом"»³⁷. И далее, развивая эту мысль, Бердяев отмечает: «Этот "эстетический аморализм" сближает К.Леонтьева с Ницше. Но нужно сказать, что, с более глубокой точки зрения, ни К.Леонтьев, ни Ницше не были аморалистами... Аморалистом К.Леонтьева можно назвать лишь в поверхностном и условном смысле. Ибо, в конце концов, он утверждает тождество эстетики и морали, он провозглашает особую мораль, как и Ницше»³⁸.

Следует отметить, что Розанов и Бердяев в целом положительно относились к эстетизму Леонтьева, видели в нем предвосхищение новых направлений в русской художественной и общественной мысли. В этом они существенно расходились с другими русскими мыслителями, в частности с С.Булгаковым и П.Флоренским.

С.Булгаков видел в эстетизме Леонтьева выражение того «люциферического мятежа человека, который имеет начало

³⁵ Бердяев Н. Константин Леонтьев. С. 116.

³⁶ Там же. С. 6.

³⁷ Там же. С. 37.

³⁸ Там же. С. 102—103.

с Возрождения»³⁹. П.Флоренский, который сам утверждал «верховенство красоты» в православии, противопоставлял свой эстетизм «безблагодатному и безбожному» эстетизму, проповедуемому Леонтьевым. В приложении к своей книге «Столп и утверждение истины» он писал: «Для *К.Н.Леонтьева* "эстетичность" есть самый общий признак; но для автора этой книги, — он — самый *глубокий*. Там красота — лишь оболочка, наиболее внешний из различных "*продольных*" слоев бытия; а тут — она не один из многих продольных слоев, а сила, пронизывающая все слои поперек. Там красота *далее* всех от религии, а тут она *более* всего выражается в религии. Там жизнепонимание атеистическое или почти атеистическое, тут же — Бог и есть Высшая Красота, через причастие к Которой все делается прекрасным»⁴⁰.

Флоренский прав в том отношении, что эстетизм Леонтьева был выше религиозной точки зрения, тогда как у Флоренского эстетизм составляет элемент в общей теологической картине мира.

При всем разнообразии в оценках К.Леонтьева большинством русских мыслителей, обращавшихся к его творчеству, признавали его сходство с Ницше. Еще до написания своей книги о Леонтьеве Николай Бердяев прямо отметил: «Этот одинокий, почти никому неизвестный русский человек во многом предвосхитил Ницше»⁴¹. Философ С.Франк издал в Германии статью «К.Леонтьев — русский Ницше»⁴².

«По своему темпераменту, чуждому притом всякой истеричности, — писал С.Булгаков, — по смелости, доходящей до дерзости, Леонтьев, этот вдохновенный проповедник реакции, есть самый независимый и свободный русский писатель, притом принадлежащий к числу самых передовых умов Европы, наряду, напр., с Фр.Ницше»⁴³.

Не создал он и своей школы, которая обычно бывает у крупных мыслителей. Из числа его последователей можно назвать только В.В.Розанова. «Леонтьев стоит так же одиноко в истории философской мысли, как и Ницше, — писал А.Закржевский. — Сильное влияние Леонтьев оказал лишь на од-

³⁹ Булгаков С. Тихие думы. М., 1918. С. 123.

⁴⁰ Флоренский П. Столп и утверждение истины. Paris, 1989. С. 585—586.

⁴¹ Бердяев Н. Sub specie aeternitatis. СПб., 1907. С. 306.

⁴² Frank S. K. Leontyev — ein russischen Nietzsche // Hochland. 1928. S. 6.

⁴³ Булгаков С. Тихие думы. С. 118.

ного русского мыслителя — В.Розанова. Всю свою метафизику христианства Розанов построил на Леонтьевском пессимизме, я даже думаю, что не будь Леонтьева — не было бы и Розанова»⁴⁴.

Действительно, Розанов многое позаимствовал у Леонтьева, в особенности его эстетическое отношение истории, попытки преодолеть этику эстетикой. Но между Леонтьевым и Розановым была не только известная общность, но и различие, не только точки соприкосновения, но и линии расхождения. Если для Леонтьева эстетическое понимание истории было основой для его аристократизма и изощренного индивидуализма, то Розанов использует эстетическое понимание истории для поисков пути к демократизму, для обоснования философии простого человека, защиты интересов «бедных людей», что было совершенно чуждо Леонтьеву. Эти точки соприкосновения и отталкивания между Розановым и Леонтьевым удачно подметил Ю.Иваск в статье «Розанов и Леонтьев — живы ли они?».

«Аналогия с Леонтьевым несколько сужит, но не обеднит Розанова... Между ними мало сходства, но кое-что их сближало: самобытность, свободомыслие, творческое восприятие жизни... Рыцарствующий Леонтьев и мещанствующий Розанов. У Леонтьева: блеск, холодок, красочная праздность. У Розанова: тепло, мерцание, серая будничность, но со скромными праздничными радостями в быту и с окном в небо, которое редко приоткрывалось Леонтьеву»⁴⁵.

Известное влияние Леонтьев оказал и на Бердяева, хотя его отношение к Леонтьеву было неоднозначным. Отдавая должное оригинальности личности мыслителя, смелости и открытости его мысли, Бердяев не просто излагает учение Леонтьева, но и дает к нему свой критический комментарий, отмечает свойственные Леонтьеву противоречия. Он расходится с ним по вопросу об исторической роли России, русского национального характера, роли византизма в русской истории.

Бердяев отмечал известную зависимость взглядов Леонтьева от славянофилов, что, по его мнению, выразилось в отрицании личного начала в русской культуре. В этом он видел главный по-

⁴⁴ *Закржевский А.* Одиноким мыслитель // Христианская мысль. 1916. Май. С. 119—120.

⁴⁵ *Иваск Ю.* Розанов и Леонтьев — живы ли они? // Русский альманах. 1981.

рок его учения. По его словам, «Леонтьев разделял заблуждение славянофилов и русского народничества. Он думал, что призванием славян должно быть уничтожение свободного индивидуализма, что в России не должно развиваться личное начало и что от этого сохранится более высокий тип культуры... Тут и нужно искать и основной порок его общественной философии. Он смешивал для России первоначальную простоту с цветущей сложностью. Недостаточная раскрытость в России личного начала — русский коллективизм был препятствием для развития в России культуры, нежеланием подчиниться природному закону перехода от простоты к сложности»⁴⁶.

Бердяев вполне справедливо отмечал реакционный характер учения Леонтьева, хотя при этом и говорил, что Леонтьев не был «замкнутым и закупоренным консерватором». Живое чувство истории, эсхатологическое ощущение будущего, неприятие казарменного коллективизма — все эти черты, свойственные Леонтьеву, Бердяев высоко ценил. Надо полагать, что именно под влиянием его идей он написал книгу «Философия неравенства».

Таков характер взглядов первого «русского Ницше». При всей своей парадоксальности и противоречивости они в определенной мере оказались пророческими. Поэтому и сегодня они представляют живой интерес для понимания судеб России, ее прошлого и будущего.

⁴⁶ Бердяев Н. Константин Леонтьев. С. 208.

ИСТОРИЯ И ЭСХАТОЛОГИЯ: ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ НИКОЛАЯ БЕРДЯЕВА

В богатом и разнообразном творчестве русского философа Н.А.Бердяева существенное, если не сказать центральное и определяющее место занимали проблемы философии истории. К этим проблемам Бердяев обращался постоянно, на самых разных этапах своего развития. Стремление понять смысл истории, ее сущность и главную направленность развития составляет важнейшую, характернейшую особенность его мышления.

В своей содержательной книге «Бердяев и Россия» Н.Полторацкий пишет следующее по этому поводу: «Трудно считать философию истории частной темой, касающейся всего лишь одной из сторон философского мировоззрения и творческого наследия Бердяева. Это, в сущности, универсальный дух, установка, определяющая все его творчество. Ибо о чем бы Бердяев не писал, он все берет в определенной исторической, историко-философской перспективе. И хотя для нашей темы наиболее интересен Бердяев десятых и двадцатых годов, он на протяжении своего творчества, от 900-х до 40-х годов был и оставался философом истории по преимуществу»¹.

Характеризуя творчество Бердяева, В.В.Зеньковский в своей «Истории русской философии» выделяет четыре этапа его развития: «Первый выдвигает на первый план этическую тему... Второй период отличается религиозно-мистической переломкой в Бердяеве. Третий период определяется акцентом на историософской проблеме (включая и характерный для последних лет Бердяева вкус к эсхатологии); наконец, четвертый период связан с персоналистскими идеями его»². Причем

¹ Полторацкий Н. Бердяев и Россия: (Философия истории России у Н.А.Бердяева), Нью-Йорк, 1967. С. 9.

² Зеньковский В.В. История русской философии. Париж, 1950. Т. 2. С. 302—303.

Зеньковский отмечал, что все это скорее не хронологические периоды, а различные «аспекты» творчества Бердяева.

Другую периодизацию творческого пути Бердяева предлагает Н.Полторацкий, который отмечает также четыре периода: 1) социологический (от увлечения марксизмом до первой русской революции); 2) исторический, или космический (с 1905 по 1917 г.); 3) этический, или персоналистский (середина 20-х годов — середина 30-х годов); 4) эсхатологический (от середины 30-х годов до смерти в 1947 г.).

В обеих этих периодизациях вопросы философии истории оказываются в центре творчества Бердяева. Впрочем, сам Бердяев неоднократно говорил о своем интересе к этим проблемам. В предисловии к французскому изданию «Смысла истории» (1948) он пишет: «Моя мысль всегда была направлена на проблемы, касающиеся философии истории, и ныне эти проблемы занимают меня больше, чем когда бы то ни было»³. В другой своей книге Бердяев говорит еще более определенно: «Все, что экзистенциально, — это история, динамизм, судьба. Все — история: человек, мир, Бог, драма, которая разворачивается. Вот почему все должно быть рассматриваемо с точки зрения философии истории»⁴. Наконец в книге «Самопознание» он писал: «Я всегда имел особенный интерес к проблемам философии истории. Меня даже часто называют историософом. И в этом я в традиции русской мысли, которая всегда была историософской. Я проникнут темой истории, я читал много книг по истории, но я всегда испытывал нравственное страдание при чтении исторических книг, до того история представляется мне преступной. В истории все не удается, и вместе с тем история имеет свой смысл»⁵.

• Какие же работы Бердяева посвящены вопросам философии истории? Прежде всего, это «Смысл истории. (Опыт философии человеческой судьбы)» (1913); «Философия неравенства» (1923), «Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы» (1924), «О рабстве и свободе человека» (1933), «Опыт эсхатологической метафизики» (1947), «Истоки и смысл русского коммунизма» (1955). Так что, действительно, поисками смысла истории Бердяев занимался на протяжении всей своей жизни.

³ *Berdiaev N.* Le sens de l'histoire. P., 1948. P. 7.

⁴ *Berdiaev N.* Dialectique existentielle du divin. P., 1947. P. 10.

⁵ *Бердяев Н. А.* Самопознание. (Опыт философской автобиографии). Париж, 1983. С. 343.

Книга «Смысл истории» возникла на основе лекций, которые Бердяев читал в 1919—1920 гг. в Вольной Академии Духовной Культуры в Москве. Она была опубликована в 1923 г. в Берлине, где Бердяев жил после высылки из СССР в 1922 г. Эта книга представляет собой особый интерес уже потому, что она — первая попытка дать систематическое изложение историософских взглядов. Главная мысль этой книги заключается в том, что судьба истории неотделима от судьбы человека и поэтому предметом истории философии должны быть не столько эмпирические данные истории, сколько духовный опыт человека. Именно поэтому книга носит подзаголовок «Опыт философии человеческой судьбы».

Бердяев постоянно настаивает на идее единства исторического и человеческого. Он пишет: «Человек есть в высочайшей степени историческое существо. Человек находится в историческом, и историческое находится в человеке. Между человеком и "историческим" такое глубокое, такое таинственное в своей первооснове сращение, такая конкретная взаимосвязь, что разрыв их невозможен. Нельзя выделить человека из истории, нельзя его взять абстрактно и нельзя выделить историю из человека, нельзя историю рассматривать вне человека и нечеловечески»⁶.

С этой точки зрения Бердяев полемизирует с теми концепциями философии истории, которые противопоставляют человека и истории, видят в человеке простое средство и материал для исторических целей.

Идейные истоки философии истории Бердяева разнообразны. В «Смысле истории» он ссылается на христианских авторов, и прежде всего на Августина Блаженного, на историков эпохи Просвещения, на романтиков, на Виндельбанда и Риккерта, на Шпенглера. Но на становление Бердяева как философа, в том числе и как философа истории, сыграли три автора: Яков Бёме, Карл Маркс и Фридрих Ницше. Этим авторов Бердяев высоко ценил и, по сути дела, их идеи, их взгляды на историю он преодолевал и переосмысливал всю жизнь.

В «Смысле истории» Бердяев постоянно обращается к этим трем авторам. О Якове Бёме он говорит с величайшим почтением, как об одном из «величайших мистиков всех времен»,

⁶ Бердяев Н. Смысл истории. Париж, 1969. С. 23.

учение которого было «замечательным открытием германского духа»⁷. С Ницше и Марксом, признавая гениальность их ума, Бердяев ведет нескончаемую полемику.

Известно, что Бердяев увлекался марксизмом в начале своей научной деятельности, но вскоре отошел от идей научного социализма, став на позиции религиозной философии. Но влияния марксизма Бердяев переживал еще долго.

В своей философской автобиографии он писал по этому поводу: «На всю жизнь у меня осталась чувствительность к марксизму. Это осталось и донныне. Я марксизм хорошо знаю, потому что я знаю его не только внешне, но и внутренне, и он меня мучит»⁸.

Бердяев признает большую заслугу марксизма в том, что он «довел до последнего вывода, до последнего результата тот процесс разоблачения исторических святынь и исторических преданий, который в исторической науке начинается с эпохи Просвещения...». Но он считает, что именно марксизм приводит к обездушиванию истории. Реальным оказывается только процесс материального производства, все остальное, «вся жизнь религиозная, вся духовная культура, вся человеческая культура, все искусство, вся человеческая жизнь есть лишь отражение, рефлекс, а не подлинная реальность»⁹.

Таким образом, Бердяев признает только отрицательную роль марксизма, его заслугу в изобличении всех «половинчатых, полуполитических направлений, которые сложились в XIX и XX в.». В этом, по его словам, «своеобразная сила и могущество марксизма»¹⁰. Но он совершенно отрицает положительную роль марксизма в познании истории. Это происходит оттого, что Бердяев узко понимает марксизм, интерпретируя его как «экономический материализм», исключаяющий все идеальные и духовные факты в развитии исторического процесса.

В марксизме Бердяев видит сочетание притязаний просветительского разума с мессианскими притязаниями, разложение и преодоление гуманизма. Он сближает Маркса и Ницше, как двух гениальных мыслителей, на которых кончается философия гуманизма. Только Ницше преодолевал гуманизм индивидуалистически, создавая идею сверхчеловека, тогда как

⁷ Там же. С. 68.

⁸ Бердяев Н. А. Самопознание. М., 1991. С. 137.

⁹ Бердяев Н. А. Смысл истории. С. 16—17.

¹⁰ Там же. С. 19.

Маркс преодолевал его коллективистски, создавая учение о грядущем, в котором человек отрицается во имя «сверхчеловеческого царства коллективизма»¹¹.

Для Бердяева, таким образом, остается книгой за семью печатями гуманистическое содержание марксизма как «реального гуманизма», когда будущее рассматривается как такое общественное состояние, при котором «полное развитие каждого является условием полного развития всех».

Философия истории Бердяева является одновременно теологией истории, смыкается с христианским взглядом на тайны мировой истории, включая эсхатологическое представление об идее конца, завершения истории. По словам Бердяева, «только христианство признало общую конечную цель человечества, создало единство человечества, и этим создало возможность философии истории»¹².

Бердяев ход истории рассматривает диалектически. Диалектика им усматривается в соотношении прошлого, настоящего и будущего, как трех составных элементов исторического процесса, друг друга отрицающих и одновременно предполагающих. Ведь, рассуждает Бердяев, историческое время разорвано на части, каждая из которых восстает против другой. «Будущее восстает на прошлое, прошлое борется против истребляющего начала будущего. Исторический процесс во времени есть постоянная трагическая и мучительная борьба этих растерзанных частей времени — будущего и прошлого»¹³. Эта борьба приводит к тому, что все три элемента исторической реальности становятся призрачными, иллюзорными. Действительно, настоящее оказывается, каким-то бесконечно малым мгновением, когда прошлого уже нет, а будущее еще не наступило. Прошлое призрачно, потому что его уже нет в настоящем, будущее не менее иллюзорно, так как его еще нет.

Таким образом историческая реальность разорвана на три части, каждая из которых как бы пожирает друг друга, делает нереальным все остальное. «Во времени обнаруживается злое начало, смертоносное и истребляющее, потому что, поистине, смерть прошлого, которую несет всякое последующее мгновение, повержение его во тьму небытия, которое несет всякое свершение, и есть начало смерти. Будущее есть убийца всяко-

¹¹ Там же. С. 189.

¹² Там же. С. 46.

¹³ Там же. С. 85.

го прошлого мгновения... Будущее пожирает прошлое для того, чтобы потом превратиться в такое же прошлое, которое в свою очередь будет пожираемо последующим будущим»¹⁴.

Этот разрыв, взаимная вражда настоящего, прошлого и будущего происходит вечно. Преодоление этого разрыва, восстановление единства исторического процесса возможно только в исторической памяти. Именно память — это то онтологическое начало, которое, по мнению Бердяева, создает основу исторического.

«Память есть основа истории. Без этой памяти истории не было бы... Все историческое знание есть не что иное, как припоминание, как та или иная группировка, форма торжества памяти над духом тления»¹⁵.

Помимо определения понятия «историческое» Бердяев дает в «Смысле истории» характеристику основных этапов мировой истории. Он рассматривает зарождение исторического сознания в древнем иудаизме (глава V. Судьба еврейства), значение христианства во всемирной истории (глава VII. Христианство и история). Особое внимание Бердяев уделяет эпохе Возрождения, посвящая ей три последующие главы — седьмую, восьмую и девятую. В эту эпоху возникает гуманизм, который раскрывает творческие силы человека, открывает природного человека, который был подавлен в Средние века. Но, по мнению Бердяева, эта эпоха создала условия не только для подъема человека, но и для его принижения. «В гуманизме есть основание не только для вознесения человека, не только для раскрытия творческих сил человека, но и для принижения, для иссякания творчества, для ослабления человека, потому что гуманизм, обратив в эпоху Ренессанса человека к природе, перенес центр тяжести человеческой личности на периферию; он оторвал природного человека от духовного...»¹⁶.

Разложение гуманизма приводит к эпохе Просвещения, которая получает исключительно негативную оценку Бердяевым, как эпоха, разорвавшая все связи человека с Богом и породившая антиисторизм. Согласно Бердяеву, разложение гуманизма происходит не только в конце XVI в., когда кончается эпоха Возрождения, оно продолжается и в последующие века, вплоть до со-

¹⁴ Бердяев Н. А. Смысл истории. С. 86.

¹⁵ Там же. С. 90.

¹⁶ Там же. С. 166.

временности. Мы и сегодня живем в послеренессансную эпоху, испытываем последствия кризиса Возрождения. При этом появляются новые факторы, которые приводят к углублению кризиса европейской культуры. Это связано прежде всего с вхождением в цивилизацию машины, которая обуславливает переход к механическому складу мысли. Машина отрывает человека от природы, она не только освобождает, но и порабощает человека. В связи с этим происходит разложение человеческого образа. В результате Бердяев приходит к пессимистическому выводу о движении европейской культуры вспять. Он пишет: «Гуманистической Европе наступает конец, начинается возврат к средневековью. Мы вступаем в ночь нового средневековья»¹⁷.

Следует отметить, что здесь отражается новый взгляд Бердяева на историю, связанный, очевидно, с трагическими событиями времени — 1-й мировой войной и русской революцией. Идея кризиса культуры высказывалась им и в книге «Смысл творчества» (1916). Но тогда Бердяев был уверен, что этот кризис может быть преодолен этикой творчества, религиозным преображением мира. Теперь же его взгляд на историю эсхатологичен, он предрекает конец цивилизации. Разрешение трагических противоречий истории принципиально невозможно, оно предполагает конец истории, создание другого мира, иного, вечного времени. Иными словами, оно выносятся за пределы человеческой истории.

С этим представлением о судьбах цивилизации связана последняя глава книги «Смысл истории», которая посвящена критике теории исторического прогресса. Бердяев пытается доказать, что все учения о прогрессе истории ошибочны. Прежде всего, эти теории, предсказывающие разрешение задач всемирной истории в некотором отдаленном будущем, не оригинальны, они представляют тот или иной вариант древнего религиозного мессианизма, идеи наступления Царства Божьего. К тому же, теории прогресса разрывают историческое время, они приносят прошлое и настоящее в жертву будущему, превращают их в средство, орудие для окончательной цели — грядущего благополучия человечества. Теории прогресса создают утопии земного рая, представления об абсолютном состоянии человеческой жизни в условиях земной и временной исторической жизни. Поэтому они должны быть отвергнуты как утопические и нереальные.

¹⁷ Там же. С. 212.

Следует отметить, что критика социального утопизма — это постоянная тема работ Бердяева¹⁸. По его мнению, всякая утопия тоталитарна и приводит к рабскому сознанию: «Утопия всегда заключает в себе замысел целостного, тоталитарного устройства жизни. По сравнению с утопией другие теории и направления оказываются частичными и потому менее вдохновляющими. В этом притягательность утопии и в этом опасность рабства, которое она с собой несет. Тоталитаризм всегда несет с собой рабство... Утопия хочет совершенной жизни, принудительного добра, рационализации человеческой трагедии без действительного преобразования человека и мира, без нового неба и новой земли»¹⁹.

Здесь, в критике теорий прогресса, Бердяев не вполне последователен, и порой вступает в противоречие с самим собой. Бердяев считает, что решение всех трагических противоречий истории возможно только в ином мире, в какой-то высшей реальности, лежащей за пределами человеческой истории. По этому поводу Бердяев достаточно определенно писал в «Самопознании»: «...Смысл истории лежит за ее пределами и предполагает ее конец. История имеет смысл потому, что она кончается. История, не имеющая конца, была бы бесконечна. Бесконечный прогресс бессмыслен. Поэтому настоящая философия истории есть философия истории эсхатологическая, есть понимание исторического процесса в свете конца и в ней есть элемент профетический»²⁰.

Здесь, утверждая эсхатологический конец истории, Бердяев опять, как нам представляется, приходит в противоречие с собственными предпосылками. Ведь если история имеет конец, если исторический процесс не бесконечен, то, следовательно, история не имеет будущего, или, во всяком случае, это будущее катастрофично, ущербно, конечно. Но сам Бердяев убедительно доказывал, что понимание исторического должно органически включать в себя все три момента: прошлое, настоящее и будущее. Утверждая конец истории, он по сути дела, исключал ту целостность исторического процесса, который он сам обосновывал.

¹⁸ Не случайно английский писатель Олдос Хаксли использует критику Бердяевым утопии в качестве эпиграфа к своей анти-утопии «Прекрасный новый мир».

¹⁹ Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. Париж, 1939. С. 173—174.

²⁰ Бердяев Н. Самопознание. С. 343—344.

Это эсхатологическое понимание смысла истории не было для Бердяева случайным. Оно связано с его собственным историческим опытом, с особенностями его психологии. Сам Бердяев неоднократно признавал это: «Мне очень свойственно эсхатологическое чувство, чувство приближающейся катастрофы и конца света»²¹. «Историю я вижу в эсхатологической перспективе»²².

Следует отметить, что с развитием историософских взглядов Бердяева эсхатологический и апокалипсический элемент приобретал все большее значение. В «Смысле истории» он исходил из представления, что история всегда есть трагедия, ведет к трагическому финалу. К концу своей жизни он пишет специальную работу «Опыт эсхатологической метафизики», в которой содержится специальная глава «Проблема истории и эсхатология». Здесь он приходит к выводу, что всякая метафизика «неизбежно становится эсхатологией»²³. В этой работе Бердяев говорит, что эсхатология не только придает смысл мировой истории, но и определяет личную судьбу. «Эсхатологическая перспектива не есть только перспектива неопределенного конца мира, она есть перспектива каждого мгновения жизни. В каждые мгновения жизни нужно кончать старый мир, начинать новый мир»²⁴. Здесь эсхатологическое представление о конце мира перерастает в экзистенциалистическую идею о сущности человеческого существования.

Об этом росте эсхатологических настроений в системе историософских идей Бердяева свидетельствует и его книга «Самопознание», где он подводит итог своего философского развития. «У меня в результате испытаний выработалось очень горькое чувство истории. Оно более всего питается наблюдениями над жизнью общества, но также и чтением книг по истории. Периодически появляются люди, которые с большим подъемом поют: "От ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови, уведи меня в стан умирающих за великое дело любви". И уходят, несут страшные жертвы, отдают свою жизнь. Но когда они побеждают и торжествуют, то быстро превращаются сами в "ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови". И тогда являются новые люди, кото-

²¹ Там же. С. 336.

²² Там же. С. 337.

²³ Бердяев Н. Опыт эсхатологической метафизики. Париж, 1947. С. 199.

²⁴ Там же. С. 219.

рые хотят "уйти в стан умирающих". И так без конца совершается трагикомедия истории»²⁵.

Таким образом, если в «Смысле истории» Бердяев писал о *трагедии истории*, то к концу жизни он приходит к выводу о ее *трагикомедии*.

Трудно и, пожалуй, невозможно оценивать эсхатологический момент историософии Бердяева в понятиях оптимизма и пессимизма. Сам Бердяев возражал против того, чтобы апокалипсические настроения принимали форму «упадочной пассивности и отрицания творческих задач». Он говорил, что нужно творчески понимать эсхатологию. «Мы наиболее прорываемся к концу в катастрофические минуты нашей жизни и жизни исторической, в творческом экстазе и в близости к смерти»²⁶. Нельзя не видеть в этом свойственный Бердяеву мужественный пафос стоицизма.

Несмотря на эсхатологическое видение конца истории, Бердяеву было свойственно убеждение о возможности преодоления противоречий истории. Средством этого преодоления является *любовь*, понятая как универсальный принцип самосознания и развития личности. Не случайно тема любви буквально пронизывает все работы Бердяева²⁷. Он доказывал, что любовь является средством преодоления рабства и достижения свободы («О рабстве и свободе») и что она является источником всякого творчества, без эротической энергии творчество невозможно («О смысле творчества»). Таким образом, философия истории Бердяева включала характерную для русской религиозной философии утопию любви, утопию Эроса.

В «Смысле истории» появляется еще одна тема, которая станет в последующем актуальной для всего его творчества. Это — судьба России, особенности русского национального характера, его отражение в культуре и истории. Впервые этой теме Бердяев касается в книге «Судьба России» (1918), где он говорит об антиномичном, противоречивом и парадоксальном характере «русской души», русского национального характера. С одной стороны, Россия самая безгосударственная, анархическая страна в мире, целое поколение русских писателей и мыслителей были анархистами. С другой, Россия — самая бю-

²⁵ Бердяев Н. Самопознание. С. 285.

²⁶ Там же. С. 345.

²⁷ См.: Бердяев Н. Эрос и личность / Сост. и вступ. статья В.П.Шестакова. М., 1989.

рократическая страна в мире, где все, даже частная жизнь, превращается в орудие государственной политики. Для русского характера свойственны свободолюбие, бесконечные духовные искания. И вместе с тем, это страна неслыханного сервилизма и жуткой покорности, в которой никогда не существовало прав личности, где личность растворена в коллективе. Русский характер женственен, пассивен, в России нет пределов смиренному терпению.

Из этих противоречий и парадоксов и составляется русский национальный характер.

Эту же тему Бердяев развивает и в других книгах: «Мирозерцание Достоевского» (1923), «Русская идея» (1946), «Истоки и смысл русского коммунизма» (1955). Всюду он пытается понять особенности русского характера в контексте мировой истории.

По словам Бердяева, русский народ по своей душевной структуре — это народ восточный. Россия — это христианский Восток, который в течение последних двух столетий подвергался сильному влиянию Запада. Но борьба восточного и западного начала в русской душе происходит постоянно.

Бердяев оговаривается, когда он говорит о судьбах России и смысле русского характера. По его мнению, существовало как минимум пять *Россий*: *киевская, татарская, московская, петровская* и новая, *советская*. Все это — исторически разные типы и периоды развития русской государственности. Но несмотря на это разнообразие, есть общие черты русского характера, которые Бердяев выводит из особенностей русской истории и природы.

«Очень своеобразно строение русской души и отличается от строения души западного человека. В русском Востоке открывается огромный мир, который может быть противопоставлен всему миру Запада... Россия есть великая равнина с бесконечными далями. На лице русской земли нет многообразной сложности гор и долин, нет пределов, сообщающих форму каждой части. Русская стихия разлита по равнине, она всегда уходит в бесконечность. И в географии русской земли есть соответствие с географией русской души... В самом строении русской земли чувствуется затруднительность самодисциплины духа для русского человека. Душа расплывается по бесконечной равнинности, уходит в бесконечные дали. Даль, бесконечность притягивает русскую душу, она не может жить в границах и формах, в дифференциациях культуры... Это душа апокалипсическая. Она не превраща-

ется в крепость, как душа европейского человека, не забронирована религиозной и культурной дисциплиной. Эта душа открывается всем далям, устремляется вдалека конца истории... Недостаток формы, слабость дисциплины ведет к тому, что у русского человека нет настоящего инстинкта самосохранения, он легко истребляет себя, сжигает себя, расплывается в пространстве. Русская душа способна дойти до упоения гибелью. Она мало чем дорожит, мало к чему привязана. У нас нет такой связи с культурой, такой скованности традицией и преданием, как у души западно-европейской. Русская душа способна на радикальные эксперименты, на которые не способна душа европейская»²⁸.

Исходя из «географии русской души», Бердяев приходит к выводу об особенностях русского характера, к которым он относит такие, как склонность к аскетизму, догматизму, способности к жертвам и страданиям. Но все эти черты противоречиво сочетаются со своими противоположностями. «Можно открыть противоречивые свойства в русском народе: деспотизм, гипертрофия государства и анархизм, вольность, жестокость, склонность к насилию и доброта, человечность, мягкость, обрядоверие и искание правды, индивидуализм, обостренное сознание личности и безличный коллективизм; национализм, самохвалство и универсализм, всечеловечность; эсхатологически-мессианская религиозность и внешнее благочестие; искание Бога и воинствующее безбожие; смирение и наглость; рабство и бунт»²⁹.

Таким образом, судьба России, особенности национального русского характера становятся постоянной темой философско-исторических исследований Бердяева. «Есть что-то мучительное в русской судьбе», — говорил Бердяев. И он мучительно на протяжении всей своей жизни возвращался к теме России, стремясь понять ее судьбу и ее вклад в мировую историю.

Для философии истории Бердяева характерна такая категория, как «буржуазность». Анализ этой категории содержится во многих его книгах. Уже в статье «Воля к жизни и воля к культуре», приложенной к книге «Смысл истории», Бердяев писал: «Цивилизация — "буржуазна" по своей природе в глубочайшем, духовном смысле слова. "Буржуазность" и есть цивилизованное царство мира сего, цивилизаторская воля к организованному могуществу и наслаждению жизнью. Дух цивилизации — мещан-

²⁸ Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923. С. 165—167.

²⁹ Бердяев Н. Русская идея. Париж, 1971. С. 6—7.

ский дух, он внедряется, прикрепляется к тленным и преходящим вещам; он не любит вечности»³⁰. По мнению Бердяева, буржуазна цивилизация в Америке, буржуазен английский и германский империализм XIX и XX вв.

Более подробный анализ феномена «буржуазности» Бердяев дает в своих позднейших книгах. Здесь он стремится показать, что это не только экономическая, но и духовная категория. Буржуазность есть полное отрицание духовности. Она связана с культом собственности, власти денег, порабощением человека, к какому бы социальному классу он ни относился. «Буржуа — индивидуум и иногда очень распухший индивидуум, но он не личность. Он становится личностью в меру преодоления своей буржуазности. Стихия буржуазности есть стихия безличная. Все социальные классы имеют тенденцию войти в эту атмосферу. Обуржуазиться может и аристократ, и пролетарий, и интеллигент. Буржуа не может преодолеть свою буржуазность. Буржуа всегда раб. Он раб своей собственности и денег, раб воли к обогащению, раб буржуазного общественного мнения, раб социальных положений, он раб тех рабов, которых эксплуатирует и которых боится»³¹.

Этот критический анализ феномена буржуазности — еще одна важная и постоянная тема философии истории Бердяева.

Книга «Смысл истории» написана Бердяевым в 1919—1920 гг. В ней, как об этом говорил сам автор, отражен опыт I мировой войны и русской революции. Но вместе с тем в ней содержатся и более широкие проблемы, относящиеся к мировой истории. Это — связь судеб истории и человека, глубоко продуманная диалектика прошлого, настоящего и будущего, острое ощущение противоречий исторического процесса. Конечно, в ней можно обнаружить и отдельные противоречия, недописанность некоторых разделов, которую Бердяев восполнял в других своих работах. Но главная мысль этой книги — мысль о человеческом смысле истории, мысль о неразрывности истории и человека. Нам представляется, что эта мысль чрезвычайно актуальна и сегодня.

³⁰ Бердяев Н. Смысл истории. С. 262.

³¹ Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. Париж, 1972. С. 153.

«МИР ИСКУССТВА»: УТОПИЯ ЭСТЕТИЗМА

«Мир искусства» — одно из наиболее значительных и ярких явлений русского искусства. Оно возникло на переломе двух веков — XIX и XX. Взяв многое из художественных традиций прошлого столетия, оно создало основу для радикальных изменений в искусстве века нынешнего, для возникновений новых художественных стилей и явлений искусства. Без «Мира искусства» трудно себе представить весь русский авангард, многие представители русского авангардизма были так или иначе связаны с традициями «Мира искусства» или прямо из него вышли. Все это заставляет вновь и вновь обращаться к художественному опыту этого художественного объединения, ставшего действительно переломным моментом в развитии русского искусства.

Необходимо отметить, что термин «мир искусства» чрезвычайно многозначен. Он обозначает, как минимум, три хотя и тесно связанных, но тем не менее и различных явления: во-первых, творческое объединение художников, выработавших общую эстетическую и художественную программу; во-вторых, ежегодные выставки, организованные этим объединением; и, в-третьих, это журнал с тем же названием, явившийся теоретическим и критическим органом этого объединения.

Поскольку нашим предметом является прежде всего эстетика и художественная критика, мы обращаемся главным образом к деятельности журнала и тем материалам, которые были там опубликованы. Как известно, этот журнал сыграл огромную роль в развитии русской художественной культуры начала XX в., предварив появление целого ряда более поздних

журналов по искусству, таких, как «Весы», «Золотое Руно» (1906—1909), «Аполлон» (1909—1917) и др.

Нельзя сказать, что «Мир искусства» — это малоизученный или вообще забытый период русской художественной культуры. Его изучение началось еще при жизни его участников и не случайно, что работы А.Н.Бенуа, И.Э.Грабаря, С.Дягилева, К.А.Сомова до сих пор являются ценнейшими источниками для изучения этой эпохи. Советское искусствознание приложило немало усилий для исследования и интерпретации «Мира искусства». В 1934 г. вышло первое серьезное монографическое исследование творчества «Мира искусства» — книга Натальи Соколовой «Мир искусства», хотя ее методология основывалась на почве вульгарной социологии с ее чрезвычайной гипертрофией классовой идеологии в искусстве. В послевоенное время появились работы В.Петрова, А.Гусаровой, Н.Лапшиной, посвященные художественному творчеству «Мира искусства»¹. Большой вклад в изучение этой эпохи внесли работы Г.Ю.Стернина, посвященные русскому искусству на грани двух веков.

За последние десятилетия появились серьезные исследования о «Мире искусства» и за рубежом, в частности работы американских историков искусства Джаннет Кеннеди и Джона Боулта². Эти публикации свидетельствуют о растущем интересе зарубежного искусствознания к этому важному периоду в истории русского искусства, хотя он по-прежнему остается менее известен, чем остальные периоды художественной культуры России.

К сожалению, в большинстве работ, посвященных «Миру искусства», вопросы эстетики и художественной критики либо вообще отсутствуют, либо они оцениваются крайне негативно. Главный стереотип в оценке «Мира искусства», превратившийся в настоящий предрассудок, заключается в том, что это художественное явление чаще всего сводится к декадансу, а его эстетика выводится из упаднических тенденций в русской философской и религиозной мысли.

¹ См.: *Петров В. П.* Мир искусства // История русского искусства. Т. 10. М., 1868; *Гусарова А.* Мир искусства. Л., 1972; *Лапшина Н.* Мир искусства: Очерк истории и художественной практики. М., 1977.

² См.: *Kennedy, Jannet.* The "Mir Iskusstva" Group and Russian Art 1898—1912. N.-Y. — L., 1977; *Bowlt, John.* The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "Word of Art" Group. N.-Y., 1979.

Во многих отечественных работах, посвященных «Миру искусства», присутствует традиционный стереотип, который, на наш взгляд, нуждается в основательном пересмотре. Согласно этому стереотипу, эстетика и художественная критика — наиболее слабое место в деятельности журнала и поэтому все его достижения были достигнуты не благодаря, а вопреки теоретическим и эстетическим воззрениям деятелей «Мира искусства».

К сожалению, это мнение чрезвычайно распространено и оно определяет многие оценки деятельности членов журнала и объединения «Мир искусства». Некоторые отечественные исследователи полагают, что именно теоретические и эстетические идеи, публикуемые в журнале такими мыслителями, как В.Розанов, Д.Мережковский, Л.Шестов, не только не способствовали его популярности, но даже привели его к кризису и, в конце концов, к его закрытию.

Подобную точку зрения обосновывают, например, В.А.Самков и И.С.Зильберштейн, составители ценного издания «Сергей Дягилев и русское искусство». В предисловии к этой книге они пишут: «Личные симпатии и вкусы членов редакции иной раз уводили журнал в сторону от насущных проблем отечественного и европейского искусства. Особенно наглядно это проявилось в истории с литературным отделом, вести который Дягилев доверил Д.В.Философову, что оказалось серьезной ошибкой, поскольку отдел, публикуя, в частности, пространные сочинения мыслителей-идеалистов, стал теснить художественный. Постоянные сотрудники отдела Мережковский, Розанов и другие не считали Дягилева человеком своего круга. Современники не раз отмечали, что авторы литературного отдела были чужды Дягилеву и художникам. Именно из-за их религиозно-мистических разглагольствований журнал претерпел больше всего упреков в декадентстве. В 1904 г. художники и Дягилев порвали отношения с Философовым и стоявшими за ними литераторами»³.

В этом высказывании отражается традиционное для советской науки отрицательное отношение к идеалистической философии и неприятие тех идей, которые составляли основу так называемого русского религиозного ренессанса. Журнал «Мир искусства» действительно широко предоставлял свои

³ Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 2. С. 16.

страницы писателям и философам, которые публиковали здесь свои новые исследования. Эти публикации привлекли читательскую публику и вряд ли могли служить причиной закрытия журнала. Скорее всего они могли продлить жизнь журнала, так как они имели широкий читательский интерес. Действительной причиной закрытия журнала послужили финансовые трудности, так как журнал лишился финансовой поддержки от меценатов, которые первоначально вкладывали большие средства в издание.

Впрочем, миф о противоречивости и эстетической неполноценности «Мира искусства» возник довольно давно. У его истоков стоял Игорь Грабарь, который сам был членом этого объединения и даже претендовал на роль главного редактора журнала, что, впрочем, не получило поддержки со стороны членов редколлегии. Быть может поэтому Грабарь в своих воспоминаниях дал исключительно негативную характеристику как всему движению «Мира искусства», так и отдельным его представителям.

Прежде всего, он отрицал тот факт, что «Мир искусства» представлял собою какое-то художественное и мировоззренческое единство. «В корне неверен, — писал Грабарь, — общепринятый взгляд на "Мир искусства" как на некий идеологически и эстетически единый фронт новаторски настроенной молодежи, противопоставивший передвижничеству заимствованный с Запада символизм. Никакого единого фронта, общей политической, социальной и даже художественной платформы в "Мире искусства" не было ни к моменту его основания, ни тем более в дни его заката»⁴.

Это чрезвычайно категоричное и негативное мнение парадоксальным образом расходится со мнениями почти всех участников «Мира искусства», свидетельствовавшими как раз о единой устремленности и общности в эстетических вкусах почти всех членов общества. Подобное мнение свойственно воспоминаниям А.Бенуа, К.Сомова, М.Нестерова, А.Остроумовой-Лебедевой. Любопытно на этот счет воспоминания П.П.Перцова, который писал о «Мире искусства» следующее: «Не имея в своей среде ни единого первоклассного дарования, он сам — этот кружок в удивительной целостности и одаренности своей коллективной

⁴ Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автобиография. М.—Л., 1937. С. 178.

личности был такой первоклассной индивидуальностью, своего рода коллективным гением»⁵.

По мнению же Грабаря, «Мир искусства» был всего лишь только «случайным представителем разнородных как по внутренней сути, так и по внешней форме художественных явлений и установок, соединившихся во имя общей тоски по художественной культуре»⁶.

Кроме того, именно он впервые выдвинул идею о том, что журнал был погублен из-за присутствия в нем религиозно-философской мысли. По его мнению, с самого начала присутствовал перевес философов и писателей над художниками. Главным виновником этого перевеса он считал Д.Философова, который, якобы, захватил власть над С.Дягилевым и стал привлекать в журнал представителей философской и религиозной мысли. Дягилев писал: «Решающую роль в падении "Мира искусства" как выставочной организации сыграло недовольство не только москвичей, но и петербуржцев тем явным перевесом в журнале интересов литературно-философских над чисто художественными, над искусством изобразительным, который обозначался уже давно и который означал в глазах художников захват власти Философова над Дягилевым. Линия Мережковского и Гиппиус, Льва Шестова, Розанова, Бальмонта, Брюсова и Андрея Белого понималась как линия Философова, как засилье литераторов и философов над художниками. Недовольство росло и ширилось. Когда к этому примешались личные обиды и оскорбленное самолюбие, то катастрофа стала неизбежной»⁷.

Это мнение И.Грабаря, ставшее со временем широко распространенным стереотипом, кажется нам спорным и нуждающимся в проверке. Представим на время «Мир искусства» без философско-литературного отдела, в котором сотрудничали выдающиеся мыслители того времени: В.Соловьев, Л.Мережковский, Л.Шестов, В.Розанов, А.Белый. Смог бы он сыграть в таком случае ту исключительную роль, какую он действительно сыграл в становлении новых художественных течений в русском искусстве и культуре?

⁵ *Перцов П.П.* Литературные воспоминания, 1890—1902. М.—Л., 1933. С. 272—273.

⁶ *Грабарь И.* Моя жизнь. С. 180.

⁷ Там же. С. 190.

Вряд ли. Ведь оригинальность «Мира искусства» заключается именно в попытке создания целостной концепции культуры, синтеза философии, религии, изобразительного искусства и художественной критики. Как известно, журнал широко пропагандировал эту идею синтеза и самим своим существованием способствовал материализации этой идеи. Ограничиваясь только изобразительным искусством, он, несомненно, потерял бы многое.

Вызывает сомнение и другое положение И.Грабаря. Действительно ли в журнале существовал конфликт между литературой и искусством, действительно ли существовала борьба между линией Дягилева и Философова?

Как известно, с Философовым Дягилева связывала дружба, начавшаяся еще с детства. Будучи прекрасным организатором художественных выставок, Дягилев уделял сравнительно небольшое внимание философским и литературным темам, хотя, судя по его статьям, он был прекрасно осведомлен в вопросах эстетики и художественной критики. Вполне естественно, что Дягилев передавал эти вопросы в журнале Д.Философову, который широко привлекал к работе журнала многих философов религиозно-идеалистического направления, представителей так называемого русского религиозного Возрождения.

Правда, в отношениях Сергея Дягилева как ответственного редактора журнала с другими членами редакции и рядом авторов возникали порой определенные конфликты, обиды и даже ревность. Так, Дягилев серьезно обиделся, когда Зинаида Гиппиус назвала его «человеком действия», а не «созерцания». Казалось бы, в этом противопоставлении не было ничего обидного, но Дягилев воспринял упрек в свой адрес очень серьезно. В письме к В.Розанову он писал по этому поводу: «Помня всегда за собой пресловутую "энергию" и "мощь" — качества, как хотите, напоминающие несколько атлетические упражнения, — я боялся и боюсь идти к людям "созерцания" и лишь изредка смотрю на них, все же чувствуя с ними общение, которое никогда не разорвут никакие эпитеты»⁸.

Но как человек действия, Дягилев всегда высоко ценил «людей созерцания» и налаживал с ними контакты, привлекая их к деятельности журнала. В письме к А.П.Чехову, предлагая

⁸ Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 69.

ему сотрудничество в журнале в качестве редактора литературного отдела, он писал: «Должен Вам сказать, что на Мережковского, Розанова и других я всегда смотрел с эстетической точки зрения и в этом отношении считаю их людьми ценными и талантливыми»⁹. Дягилев высоко ценил Розанова, и именно Дягилев, а не Философов обращался к Розанову с просьбой написать статью по поводу столетнего юбилея Пушкина, а о статье Розанова «О древне-египетской красоте»; опубликованной в первых номерах журнала, отзывался как о статье «глубоко интересной и вдумчивой».

К тому же Дягилев, не занимаясь сам специально вопросами литературы и философии, был глубоко озабочен созданием определенной эстетической программы журнала и многое сделал в этом отношении. Об этом свидетельствует его программная статья в первом номере журнала, к анализу которой мы обратимся позже. «Есть неутолимая жажда эстетико-литературного издания», — писал он А.П.Чехову¹⁰.

Он ссылался на неудачный, по его мнению, опыт журнала «Новый путь», который оказался слишком «далек от литературы и вообще от эстетики, и этой ошибки нам главным образом следует избежать в будущем»¹¹. Этот постоянный интерес к эстетическим проблемам подтверждают современники. Так С.К.Маковский писал о Дягилеве: «За ним сразу укоренилась репутация сноба-эстета. Он и был таким, но за этой маской фатоватого барчука таилось нечто как бы противоположное и снобизму, и фатовству — очень искренняя, очень взволнованная любовь к искусству, к чарам красоты, которую он называл "улыбкой божества", и более того — сердечная, даже сентиментальная привязанность к России, к русской культуре и сознание ответственности перед ее судьбами. Недаром он окружал себя, создавая свой журнал, не одними художниками, но также мудрствующими "богоискателями", как Мережковский, Гиппиус, Минский, Розанов (вначале и Владимир Соловьев)»¹².

Суждение Маковского особенно ценно, потому что оно принадлежит художнику, который положительно оценивает связь Сергея Дягилева с философами. Подобный интерес к

⁹ Там же. Т. 2. С. 86.

¹⁰ Там же. С. 84.

¹¹ Там же. С. 85—86.

¹² Там же. С. 308.

философским и литературно-критическим публикациям в журнале мы встречаем у многих художников, принадлежащих кругу «Мира искусства». Конечно, в журнале порой существовали диспропорции между литературными и изобразительными материалами. Но здесь не было, как полагает И.Грабарь, злого умысла Д.Философова, который, якобы, боролся с линией Дягилева и старался оторвать журнал от художественной практики. По этому поводу есть весьма ценное мнение А.Бенуа, который редактировал изобразительный отдел и должен был бы больше всех страдать от диктаторства Д.Философова, если бы оно существовало. Но, характеризуя литературно-философский отдел журнала, А.Бенуа пишет: «Было бы ошибочно считать, что этот отдел возник исключительно по личному желанию Философова, и еще большей ошибкой, что тут действовало какое-либо угодение известному кругу публики, что этот отдел не отвечал душевным запросам многих из нас, в том числе и меня, Бакста и Нувеля. Мы были в те годы мучительно заинтересованы загадкой бытия и искали ее в религии и в общении с людьми, посвятившими себя подобным же поискам. Отсюда получалось привлечение в сотрудничество по журналу четы Мережковских, Минского, Перцова, Шестова, Тарнавцева и в особенности Розанова...»¹³.

Бенуа не случайно выделяет среди авторов журнала В.В.Розанова, который довольно часто писал не только по вопросам философии и литературы, но и о творчестве примыкавших к кругу «Мира искусства» художников, таких, как Нестеров, Малявин, Серов, Левитан.

В противоположность негативным суждениям И.Грабаря художники, входившие в состав объединения «Мир искусства», высоко ценили журнал, который как раз и создавал для художников разных направлений единую художественную программу, единство взглядов и целостность художественного мировоззрения. Один из членов «Мира искусства» — А.П.Остроумова-Лебедева в своих воспоминаниях дает следующую характеристику журнала, которая во многом противостоит оценкам И.Грабаря. «Это был первый в России журнал подлинной, молодой художественной культуры. Влияние его было велико и всесторонне. Даже теперь, когда роль его видна в историче-

¹³ Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980. Кн. 4—5. С. 290—291.

ской перспективе, трудно в полном объеме и до конца учесть его значение. Но я убеждена, что когда-нибудь появится у нас просвещенный и объективный историк искусства, который сумеет овладеть всем огромным материалом, заключенным в этом журнале, и даст всестороннюю оценку как ему, так и группе лиц, стремившихся вдохнуть новую жизнь и направить по новому пути молодых художников, предостерегая их против безвкусыя и рутины»¹⁴.

Таким образом, нам представляется, что конфликта между линией Дягилева и Философова, иными словами — между философией и искусством, в журнале «Мир искусства» не существовало. Мнение о том, что религиозная и философская сторона журнала — это что-то инородное, чуждое художественной программе данного направления в русском искусстве начала века, не подтверждается ни мнениями его участников, ни характером деятельности журнала. Это мнение при пристальном рассмотрении оказывается только идеологическим мифом, упрощающим действительную историю.

История создания журнала «Мир искусства» во многом дает представление о характере издания и направлении его деятельности. Возникновению журнала предшествовала деятельность общества самообразования, открывшегося в 1890 г., в которой активно участвовали многие будущие сотрудники журнала — А.Бенуа, В.Нувель, Л.Бакст, Д.Философов, читавшие лекции. В качестве слушателей на заседаниях общества присутствовали С.Дягилев, К.Сомов, Д.Пыпин, Ю.Мамонтов. Лекции читались на самые разнообразные темы. Например, Бенуа читал лекции о великих мастерах живописи, Бакст — о русском искусстве, Нувель — об истории оперы, Философов — об эпохе Александра I. Александр Бенуа вспоминал: «Темами лекций были: "Характеристика великих мастеров живописи" (это читал я и успел прочесть жизнеописание Дюрера, Гольбейна и Крайна), "Французская живопись в XIX веке" (тоже я — дальше Жироду и Жерара, кажется, не дошло), "Верования в загробную жизнь у разных народов" (читал Скалон, отличающийся от всех нас уклоном к материалистическому миросозерцанию), "Тургенев и его время" (читал Гриша Ка-

¹⁴ *Остроумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки. М., 1974. Т. 1. С. 327.

лин; лекции его были очень живые и остроумные), "Русская живопись" (читал Левушка Бакст, успевший нас познакомиться лишь с творчеством Г.Семирадского, Ю.Клевера в соединении с другими пейзажистами и К.Маковского), "История оперы" (читал Валечка Нувель), "Александр Первый и его время" (читал Дима Философов)... Одно перечисление тем заставляет в наших тогдашних сборищах видеть зародыш будущей редакции "Мира искусства"¹⁵.

Именно на заседаниях этого кружка возникла идея своего собственного журнала. Но возникновению журнала предшествовала большая подготовительная работа, связанная прежде всего с организацией выставок зарубежного искусства. Таким образом, вначале существовал кружок самообразования, затем «комитет по организации выставок» и только затем появляется журнал.

Поскольку главная цель журнала, по мысли Сергея Дягилева, заключалась в «воспитании вкусов», в расширении знакомства русской публики с Западным искусством, то эти выставки были связаны в первую очередь с современным искусством Запада. Одной из первых таких экспозиций явилась финско-русская выставка, организованная в октябре 1897 г. в помещении общества поощрения художеств.

Выбор темы выставки был обусловлен несколькими причинами. Прежде всего, широким интересом русской публики к скандинавским художникам и установившимися тесными связями русских художников со своими коллегами в Швеции, Норвегии и Финляндии. Но была еще одна, быть может еще более глубокая причина особого интереса к искусству Севера. Она была связана с ощущением внутренней близости русского и скандинавского искусства. Как и русское искусство, искусство Скандинавии с опозданием вышло на европейскую арену. Но в противоположность искусству Европы, в нем чувствовалась «молодость», энергия нерастраченных сил. «Европейское искусство XVII—XVIII, — писал Сергей Маковский, — чувственное, мягкое, окрыленное, вышло из Италии и Франции, и вот, после долгого периода неустойчивости и борьбы, после побед, одержанных искусством над ложным классицизмом, — оно подчинилось влиянию германской ра-

¹⁵ Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 9.

сы. Духом Севера пронизана эстетическая культура современной Европы»¹⁶.

На открытие выставки приехал известный шведский художник А.Цорн. Вместе с его работами, на выставке, экспозицию которой составлял Дягилев, были представлены работы и других художников Ф.Таулоу, К.Нордстрема, Э.Янсона. Этой выставке суждено было сыграть большую роль в консолидации сил будущих членов «Мира искусства». Бенуа говорил, что после этой выставки, организованной Дягилевым, он и его друзья «впервые соединились в одну группу», которая впоследствии стала называться «Миром искусства».

Свои мысли о духовной общности русского и финляндского искусства Сергей Дягилев высказал в своей статье, посвященной этой выставке. «Финляндская выставка не похожа на скандинавскую: в ней нет наивности Норвегии, деланной простоты Дании и европейского лоска Швеции. Она не похожа и на русскую живопись, но мне думается, что единение этих двух искусств могло бы привести к тем результатам, которых и они и мы так желаем. За последние годы в нашей живописи также чувствуется поворот к созданию национальной силы. Недаром стали понимать Васнецова и все значение его личности... Соединив силу нашей национальности с высокой культурой наших соседей, мы могли бы заложить основание для создания нового расцвета и для совместного и близкого шествия нашего на Запад»¹⁷.

Нет сомнения, что в то время эти слова могли восприниматься только как самая откровенная утопия. Русское искусство, за исключением некоторых художников, живущих в Европе, не было известно на Западе. Призыв Дягилева к возрождению русского искусства и «шествию на Запад» мог означать только как проявление энтузиазма молодости, как проект, идеал, несбыточная мечта. Кто мог предположить; что уже через каких-нибудь десять лет русское искусство действительно шагнет на Запад и мечта Дягилева окажется реальностью. Но осуществление этой мечты потребует огромной работы по организации художественного журнала, выставочной деятельности, коллекционированию.

¹⁶ *Маковский С.* Страницы художественной критики. СПб., 1910. Т. 2. С. 40.

¹⁷ Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 81.

Следует отметить, что мода на журналы по искусству с необычной скоростью распространялась в конце прошлого века по всей Европе. Такие журналы один за другим появляются во всех странах: в Париже — «La Revue Blanche» (1891), в Лондоне — «Studio» (1893), в Берлине — «Pan» (1895), в Мюнхене — «Jugend» (1896). Поэтому появление журнала по искусству в России было продолжением всего этого общеевропейского движения.

Проект журнала, который объединил бы группу молодых художников Петербурга, долгое время вынашивал Александр Бенуа. В письме от 13 апреля 1898 г. он писал: «Авось нам удастся соединенными силами насадить хоть какие-нибудь путные взгляды. Действовать надо смело и решительно, но и с великой обдуманностью. Самая широкая программа, но без малейшего компромисса. Не гнушаться старого и хотя бы вчерашнего, но быть беспощадным ко всякой сорной траве, хотя бы модной и уже приобретенной почет и могущей доставить шумный внешний успех. В художественной промышленности избегать вычурного, дикого, болезненного, нарочитого, но проводить в жизнь, подобно Моррису, принцип спокойной целесообразности — иначе говоря, истинной красоты. Отчего бы не назвать журнал "Возрождением" и в программе объявить гонение и смерть декадентству, как таковому. Положим, все, что хорошо, как раз и считалось у нас декадентством, но я, разумеется, не про ребяческое невежество говорю, а про декадентство истинное, которое грозит гибелью всей культуре»¹⁸.

В этом письме содержится целая эстетическая программа: прежде всего, признание классики («не гнушаться старого»), отрицание декаданса и всего болезненного в искусстве, ориентация на идею художественной промышленности Уильяма Морриса с ее принципом целесообразности. И хотя «Мир искусства» многие обвиняли в декадентстве, на самом деле и журнал, и объединение художников с самого начала были противниками декаданса.

«Возрождение» не было единственным предполагаемым названием будущего журнала. Предлагались и другие названия — «Вперед», «Новое искусство», «Красота», «Чистое

¹⁸ Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». С. 32.

художество». Но в конце концов остановились на названии «Мир искусства», которое, как отмечал Бенуа, «было в известной мере данью эстетизму, в нем отразилось стремление с "парнасских высот" служить богу искусства — Аполлону».

Очень важной стороной вопроса была финансовая. Московский фабрикант Савва Морозов и княгиня М.Л.Тенишева стали покровителями журнала, взявшими на себя основные расходы по его изданию.

С самого начала в журнале существовало три отдела: художественный, связанный с изобразительным искусством (его вел А.Бенуа); литературный, имеющий дело с философией и литературой (Д.Философов); музыки (редактор В.Нувель). Во главе журнала стоял Сергей Дягилев. Все члены редакции находились в дружеских отношениях, но их художественные позиции не были однородны. «Вся история "Мира искусства", — писал Бенуа, — как журнала, так и выставок, — слагалась из борьбы между двумя тактиками. Одна служила исключительно поступательному началу, отличалась боевым настроением, не брезгала узкими требованиями и вкусами данного момента. Другая носила характер более консервативный, энциклопедический и даже эклектический. Представителями первой были: Нурок, Нувель, периодами Серов и Бакст, Минский, З.Гиппиус. К представителям второй принадлежали, кроме меня, Е.Лансере, С.Яремич, Мережковский, зачастую Серов. Впрочем, в известных случаях и в азарте работы мы часто менялись ролями... Дягилев занимал подобающее редактору среднее положение»¹⁹.

Существенную роль играло оформление журнала, за которое отвечал Л.Бакст. Обложку журнала готовили разные художники: Васнецов, Бакст, Лансере, Якунчикова, Сомов. Первый номер журнала вышел в 1898 г. с оформлением Васнецова, который выполнил обложку в русском национальном стиле. Это было продиктовано позицией не столько художников, сколько меценатов, в особенности Тенишевой, стремящейся держаться середины. Эта обложка не отражала содержание и стиль журнала. Художники занимали другие позиции. Как свидетельствует Д.Философов, «левые, то есть чистые декаденты и западники, хотели идти напролом. Требовали, что-

¹⁹ Там же. С. 38.

бы уже первый выпуск журнала был вызывающим. Они настаивали, чтобы в нем были помещены работы Бердслея, Валлонтена, которые теперь кажутся вполне "невинными", а тогда для интеллигентной толпы казались какими-то чудовищами. Умеренные же, к числу их принадлежал и я, настаивали на известном компромиссе...»²⁰.

Таким образом, первый номер журнала был выполнен в духе компромисса и известной середины. Но это касалось только оформления, но не содержания, которое выходило за все рамки умеренности.

Для первого номера Сергей Дягилев подготовил большую, в четырех частях статью «Сложные вопросы», содержащую программу деятельности журнала. Некоторые авторы полагают, что статья не принадлежит Дягилеву, что она была написана Философовым и только подписана Дягилевым в качестве главного редактора журнала. Нам представляется, что этот вывод не является обоснованным. Если даже Д.Философов принимал участие в подготовке статьи, это не отменяет авторство Дягилева. Мы находим в статье экспрессивный тон, резкость и прямоту суждений, ссылки на личный опыт, т.е. все основные приметы дягилевского письма, вовсе не свойственные абстрактно и рационально мыслящему Философову. Участие Философова в написании передовой статьи делает ее еще более интересной, так как она оказывается коллективным творчеством, выражающим общие мысли членов редакции. Ее анализ представляет большое значение для понимания всего направления журнала и деятельности художественного объединения «Мир искусства».

Прежде всего, эта статья привлекает внимание глубоким интересом не только к искусству, но и к области эстетики. Дягилев с самого начала ставит своей целью «разбор всех идей в области эстетики»²¹. Необходимость такого разбора возникает из стремления привести в порядок эстетические понятия и принципы, которые, по словам Дягилева, оказались расшатанными и разошедшимися с художественной практикой. «Эта амальгамная история художественной жизни века имела главный источник в ужасной шаткости эстетических понятий

²⁰ ЦГАЛИ. ф. 938, оп. I., д. 46.

²¹ Дягилев С. Сложные вопросы // Мир искусства. 1898. № 1. С. 12.

и требований эпохи. Они ни на минуту не устанавливались прочно, не развивались логически или свободно. Художественные вопросы были запутаны в общую кашу общественных переворотов...»²².

Главную энергию своей критической мысли Дягилев направляет на опровержение «утилитарного» взгляда на искусство. По словам Дягилева, утилитарное отношение к искусству было господствующим на протяжении всего XIX в., но в то же время оно всегда имело оппозицию в лице тех художественных и эстетических направлений, которые выступали против подчинения искусства каким-либо внешним целям. «Прежде всего нам встречается, в самых корнях художественной жизни века, два, уже уставшие от своей вечной борьбы взгляда. Мне не хотелось бы касаться старой вражды, потому что, казалось бы, столетняя война могла, наконец, привести к перевесу одних и к сдаче других; борьба утилитаристов с поклонниками искусства для искусства — это старинная перебранка могла бы уже давно затихнуть, а между тем тлеет и до наших дней. Хотя коренной вопрос об отношении этики и эстетики и существовал вечно, но узко-утилитарная тенденциозность в искусстве — выдумка людей XIX в., а со своими дурными привычками трудно расстаться. Эта борьба, как бы затихшая в последние годы, снова стала разгораться в наши дни»²³.

На Западе этому утилитаристскому взгляду на искусство всегда противостояла теория «искусства для искусства» и борьба между ними велась постоянно. Однако в России утилитаристский взгляд был господствующим, здесь на протяжении века «модно царили такие силы, как Чернышевский, Писарев и Добролюбов»²⁴.

Дягилев отвергает эстетику революционных демократов и Льва Толстого, которые по сути дела подчиняли искусство морали, ставили этику над эстетикой. Это приводило к морализаторству и забвению собственных целей искусства. «Проповедуя вместо искусства какое-то упражнение в добродетели, надо совершенно выделить эту деятельность из области эстетики и предоставить ей удовольствие процветать в сфере мо-

²² Там же. С. 5.

²³ Там же. С. 12.

²⁴ Там же. С. 13.

рально-педагогических нотаций, оставляя в покое далекое и чуждое ей искусство»²⁵.

В противоположность утилитаристским теориям Дягилев стремится доказать, что искусство самоценно, что оно имеет цель только в себе самом и именно в этом заключается его свобода. При этом он не отвергает идейности в искусстве. «Искусство не может быть без идеи, как оно не может быть без формы и без краски, но и один из этих элементов не должен и не может без нарушения соответствия частей быть намеренно вложен в него»²⁶. Идеи в искусстве должны сами вытекать из зачатков истинного искусства, а не навязываться ему.

Принципу утилитаризма в отношении к искусству Дягилев противопоставил принцип эстетизма как признание красоты в качестве высшей и самостоятельной ценности. Сам Дягилев говорил о себе: «Я слишком большой приверженец эстетизма»²⁷. Это же подтверждают и его коллеги по журналу, в частности Александр Бенуа. «Лишь бы было "красиво" (это слово у Дягилева вырывалось особенно часто, но означало нечто неопределенное), тогда как, была ли в картине хоть капля чего-то иного, нежели такая внешняя красивость, это его не заботило. Напротив, поверив со всем своим юношеским пылом в то, что живопись должна быть, во-первых, живописью, а что злейший враг такой живописи для живописи — всякое "содержание", всякая сложность, "все, что от литературы", Дягилев уже тогда сводил свое суждение о художественных произведениях к одному требованию этого "живописного достоинства"»²⁸. Хотя в изложении Бенуа склонность Дягилева к эстетизму звучит несколько иронически, сам Бенуа стоял на позициях эстетизма, разделяя с Дягилевым убеждение, что красота должна быть высшим критерием в сфере художественных оценок. Впрочем, к оценке феномена эстетизма мы еще вернемся несколько позже.

Эстетическая программа и намеченный Дягилевым практический план деятельности журнала немедленно привлек внимание публики. Журнал с самого начала завоевал себе проч-

²⁵ Там же. С. 15.

²⁶ Там же.

²⁷ Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 86.

²⁸ Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. 4—5. М., 1980. С. 164.

ное место в художественной жизни России и завоевал большое число сторонников. Но было и много противников (в особенности со стороны Академии искусств), которые обвиняли и журнал и выставки «Мира искусства» в декадентстве. Причем жертвами этих обвинений стали Левитан и Нестеров, живопись которых не имела ничего общего с декадентством: Некоторые члены редакции журнала эти обвинения принимали весьма охотно, чтобы иметь случай эпатировать буржуазную публику. Других, как например Бенуа, они чрезвычайно огорчали. Он писал по этому поводу: «Такие мнимые декаденты были еще раньше открыты в литературе, и к моменту нашего появления — это было ходячее выражение, применявшееся решительно ко всему, что только как-нибудь выделялось от серого рутинного фона, содержало хоть каплю жизненного трепета, творческого волнения, просто свежести, а тем паче, что выдавало в творце независимость и какое-либо дерзание»²⁹.

Как показала история, мнимый декаданс «Мира искусства» оказался на деле художественным ренессансом, возрождением русского национального искусства и его «шествием на Запад», о котором мечтал Сергей Дягилев. Это значение журнала прекрасно оценил Сергей Маковский, который писал в своей книге «На Парнасе серебряного века»: «Потребность в целостном мировоззрении вызвала на культурных верхах эстетический подход к истории и культуре, менее всего понятный интеллигентам прежней формации и характеризующий поколение, которое для меня связывается с журналом Дягилева "Мир искусства"; недаром немудреные читатели широких кругов припечатали ему клеймо "декадентства" (в первичном смысле — ничтожества, упадка). Но с декадентского эстетства "Мира искусства" все и началось. Началось то, что Николай Бердяев назвал "русским духовным Ренессансом начала 20-го века"»³⁰.

В своей программной статье Дягилев, выступая против утилитарного взгляда на искусство, обосновывает эстетизм как программу деятельности редактируемого им журнала. И действительно, проблема эстетизма становится центром дискуссий в среде членов и приверженцев «Мира искусства». Не

²⁹ Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». С. 30.

³⁰ Маковский С. На Парнасе серебряного века. Нью-Йорк, 1986. С. 16.

случайно, среди мирискусников были так популярны идеи Рёскина и Морриса. Сергей Дягилев, как мы видели, постоянно обращался к Рёскину как высшему эстетическому авторитету, высоко оценивая его попытки «основать весь общественный строй на основах красоты»³¹.

Это восторженное отношение к Рёскину было свойственно не только Дягилеву, но и многим представителям «Мира искусства», в том числе М.И.Нестерову, который изучал работы Рёскина и считал себя его последователем в России. Александр Бенуа, сочетающий в себе талант художника с глубоким художественным чутьем и обширными знаниями истории искусства, также стоял на принципах эстетизма, хотя порой и упрекал Дягилева в его склонности к «красивому». В своей статье «Художественные ереси», опубликованной в журнале «Золотое Руно», он выразительно писал: «Красота есть последняя путеводная звезда в тех сумерках, в которых пребывает душа современного человечества. Расшатаны религии, философские системы разбиваются друг об друга, и в этом чудовищном смятении у нас остается один абсолют, одно безусловно-божественное откровение — это красота. Она должна вывести человечество к свету, она не дает ему погибнуть в отчаянии. Красота намекает на какие-то связи "всего со всем"»³².

Бенуа истолковывал эстетизм в духе универсализма, что приводило его к признанию разнзначности различных художественных стилей, к расширению границ познания западного и русского искусства. Он проделал огромную работу на страницах журнала, пропагандируя различные направления в современном искусстве Запада, и в то же время он никогда не отрицал реалистического искусства. Характерно, что для первого номера «Мира искусства» он предложил статью о Питере Брейгеле, к сожалению так и не напечатанную, в которой он, по собственному признанию, «не только не бросал камней в реализм и сюжетность, но, напротив, ратовал за них, выражая возможность их возрождения в зависимости от какого-либо широкого мировосприятия, нежели то, которое лежало в основе искусства передвижников с Вл.Маковским во главе»³³.

³¹ Мир искусства. 1899. № 1. С. 44.

³² Золотое Руно. 1906. № 2. С. 86.

³³ Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». С. 37—38.

Эстетизм отчетливо проявился в русском искусстве начала века, в особенности в art nouveau с его духом созерцательности, нарочитой безыдейности, протестом против тенденциозного искусства. Эту тенденцию в искусстве «серебряного века» тонко подметил Андрей Белый, который впрочем, сам отдал дань эстетизму. Он писал: «На картинных выставках тенденциозный жанр сменился культом безыдейного пейзажа, появились бледные девы с кувшинками за ушами. Идеология этого, сказал бы я, серо-синего цвета — идеология сна... *Эстетизм как созерцание, как форма освобождения от художественной воли было следствием философии умирающего столетия*»³⁴.

В борьбе за новое искусство, за расширение возможностей искусства, за разнообразие художественных индивидуальностей и стилей журнал «Мир искусства» выступал против поздних передвижников, превративших искусство в дидактику. В этой борьбе принцип эстетизма, провозглашавший свободу от «литературщины», от моральной назидательности, сыграл большую роль. Как отмечает Марк Эткинд, «главным оружием было то, что Бенуа назвал потом "убежденным эстетизмом". В специфических условиях рубежа века оружие это оказалось сильным и быстродействующим. Круг сторонников журнала разрастался... Журнал ратовал за обогащение художественных средств, ставил проблемы колорита, ритма, стиля. Но главным для современников была общая критическая направленность журнала, хотя и ограниченная рамками протеста эстетического»³⁵.

Таким образом, эстетизм оказался и теоретической основой, и художественной программой русского искусства начала века, в особенности «Мира искусства». В связи с этим представляется важным проанализировать происхождение и философское содержание самого понятия «эстетизм».

Как явление искусства и как понятие эстетики «эстетизм» — явление XIX в. Он происходит от термина «эстетика», который, как известно, был введен в обиход немецким философом Александром Баумгартеном — автором сочинения «Эстетика» (1750). Но если термин «эстетика» оз-

³⁴ *Белый А.* Воспоминания о Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 206.

³⁵ *Эткинд М.* А.Н.Бенуа и русская художественная культура. Л., 1989. С. 71.

начает определенную философскую дисциплину, то термин «эстетизм» — это признание особых, исключительных прав эстетики, утверждение самодовлеющей роли красоты, ее независимости от морали, религии или политики. Феномен эстетизма возник во второй половине прошлого столетия в противовес морализаторским тенденциям, характерным для буржуазной культуры, ориентированной на пуританизм и викторианскую мораль.

Первым, кто привлек внимание к феномену эстетизма, был датский философ Серен Кьеркегор. Соотношение этических и эстетических моментов в развитии личности составляет основную тему его философского сочинения «Или-или», в частности таких его разделов, как «Дневник соблазнителя», «Непосредственная эротическая ступень», «Равновесие этического и эстетического в развитии личности». В интерпретации Кьеркегора, эстетизм — начальная ступень развития. Эстетическая личность живет только данным моментом, руководствуясь непосредственным и безотлагательным желанием, иррациональной чувственностью. Она может вызвать симпатии, поскольку она, как правило, непосредственна, иронична, опытна в наслаждениях. Главный принцип эстетического образа жизни является наслаждение. «Жизнь дана для наслаждения» — таков лозунг того, кто преследует в своей жизни исключительно эстетические цели.

Поскольку эстетизм всегда связан с непосредственным желанием, постольку он ассоциируется с эротизмом. Вся античная культура пронизана духом эротизма. «Эротическая любовь была здесь повсюду как элемент прекрасной индивидуальности. Боги не меньше, чем люди, знали ее силу; не в меньшей степени они знали счастливые и несчастные любовные приключения. Но ни у кого из них любовь не присутствовала как этический принцип»³⁶. Эротизм в более позднее время воплощается в образе соблазнителя, типичный его пример — образ Дон Жуана в опере Моцарта, который Кьеркегор блестяще анализирует в одной из своих работ.

Гораздо более высокий тип развития личности представляет собой этический уровень сознания, который намного возвышается над эстетическим уровнем. В чем же их отличие?

³⁶ *Kierkegaard S. Either/or. Part I. Princeton, 1987. P. 62.*

«Что означает жить эстетически и что означает жить этически? Что в личности является эстетическим и что этическим? На этот вопрос я отвечаю: эстетическое в личности то, что в ней есть постоянное и непосредственное, этическое — это то, чем эта личность станет. Личность, которая живет исключительно тем, что в ней есть, живет эстетически»³⁷.

Иными словами, эстетическая личность живет данным, ежеминутным, тогда как этическая ставит перед собой цели в будущем и строит себя из материала этого будущего.

Одна из отличительных особенностей этического уровня развития личности — это проблема выбора. Выбор — это исходный пункт нравственного поведения, с него и начинается нравственность. «Выбор, — говорит Кьеркегор, — это поворотный момент в развитии личности: через него личность растворяется в том, что было выбрано, а когда нет выбора, личность подвергается энтропии»³⁸. Выбор представляет собой этический акт, эстетический выбор вообще не является выбором, так как он не приводит к перевоплощению личности, к достижению ее высшего предназначения.

В конце концов, истинная сфера нравственности возможна только в религии и осуществляется только посредством религиозного опыта. Поэтому Кьеркегор от эстетизма приходит к анализу христианской этики как высшей ступени самосознания личности.

Таким образом, Кьеркегор признает три важнейших момента истории, так же как и три этапа развития личности: эстетизм, моральность, религиозный опыт. Причем эстетизм оказывается наиболее низшей, не достигшей нравственного самосознания формой существования.

Совершенно иной смысл феномен эстетизма получает у другого философа, занимающегося экзистенциальными проблемами, — Фридриха Ницше. Если Кьеркегор прекрасно, очень часто в драматизированной форме описывает феномен эстетизма, но постоянно противопоставляет ему другие феномены, то Ницше без колебания делает эстетику центром своей философии. Для него эстетика не противостоит существованию, но представляет его истинную основу, его действи-

³⁷ *Kierkegaard S. Either/or. Part II. P. 178.*

³⁸ *Ibid. P. 163.*

тельную сущность. Как отмечают М.Силк и Д.Стерн — авторы книги «Ницше о трагедии», «если Кьеркегор был первым экзистенциалистом, если Шопенгауэр был первым, кто рассматривал эстетику как альтернативу человеческому существованию, то книга Ницше "Рождение трагедии из духа музыки", отождествляющая эстетику и существование, — это первый опыт пост-христианского экзистенциализма»³⁹.

Действительно, уже в предисловии к «Рождению трагедии из духа музыки» Ницше приводит свою знаменательную фразу: «Существование мира может быть оправдано только как эстетический феномен»⁴⁰. Эту мысль Ницше повторяет несколько раз, как бы утверждая ее принципиальный характер. В частности, он говорит о приоритете эстетического смысла над наукой. Не случайно, он ставит перед собой цель — «взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же — под углом зрения жизни»⁴¹.

Как показывают современные исследователи, у Ницше эстетика — необходимый момент в реконструкции европейской истории и культуры⁴². Как в Древней Греции огромную политическую и жизнестроительную роль играла древняя трагедия, так и в наше время здоровое, противостоящее декадансу искусство должно создавать новые формы политического и национального самосознания.

Об эстетизме, как внутренней основе философии Ницше, говорят многие исследователи. Не случайно Мартин Хайдеггер назвал первый том своего пятитомного исследования о Ницше «Воля к власти как искусство», убедительно показав, что искусство является универсальной моделью его философии. Но, пожалуй, наиболее выразительно об эстетизме Ницше написал Томас Манн в эссе «Философия Ницше в свете нашего опыта»: «Ницше — это самый законченный, самый безнадежный эстет, какого знала история культуры, и его основное, исходное положение, содержащее в себе зерно дионисийского пессимизма, — положение о том, что жизнь достойна оправдания лишь как явление эстетическое, — необычайно точно характеризует его

³⁹ Silk M., Stern J. Nietzsche on Tragedy. Cambridge University Press. 1981. P. 296.

⁴⁰ Ницше Фр. Сочинения. М., 1990. Т. 1. С. 52.

⁴¹ Там же. С. 50.

⁴² См.: Strong T. Nietzsche's Political Aesthetics, in-Nietzsche's Seas. Exploration in Philosophy, Aesthetics, and Politics. London, 1991.

самого, его жизнь и творчество поэта, которые именно только как явления эстетического порядка и могут быть поняты и оправданы...»⁴³.

Эстетизм Ницше оказал влияние на многих мыслителей разных стран, хотя формы осмысления ницшеанских людей в разных странах были различными. Порой же отмечались прямые совпадения с идеями Ницше. В Англии, например, с критикой морализма и противопоставлением ему эстетизма выступил писатель Оскар Уайльд, который был тесно связан с поздними префаэзитами.

Как известно, все творчество и критическая деятельность Уайльда были направлены против пуританской традиции, подчиняющей искусство требованиям ходячей морали и отвергающей все, что не соответствует критериям «порядочности» и «моральности». Как говорил Уайльд, «пуританизм изуродовал все художественные инстинкты англичан». Для опровержения пуританской традиции Уайльд опирался на теорию «искусства для искусства», которая признавала абсолютную самоценность искусства. Красота — это единственный критерий искусства. Отсюда был один шаг к признанию эстетизма как прямой противоположности морализма. Этот принцип Уайльд обосновывает в парадоксальной и афористической форме не только в своих критических статьях, но и в пьесах. Как отмечает Ричард Элман, «Уайльд изобразил феномен эстетизма с исключительной полнотой, показав недостатки ортодоксального эстетизма в "Дориане Грее" и достоинства вновь пересмотренного эстетизма в статьях "Критик как художник" и "Душа человека при социализме". Даже в том, как он выражал себя как личность, он выступал против высокомерности викторианского общества»⁴⁴.

В парадоксальной и остроумной статье «Художник как критик» Уайльд писал: «Эстетика выше этики. Она относится к более духовной сфере. Разглядеть красоту вещи — это высшая цель, к которой мы можем стремиться. Для развития личности гораздо более важнее чувство цвета, чем чувство истинного и ложного. В условиях нашей цивилизации эстетика по отношению к этике представляет то, что в области внешнего мира половой отбор играет по отношению к отбору естествен-

⁴³ Манн Т. Собр. соч. М., 1961. Т. 10. С. 385.

⁴⁴ Ellman R. Oscar Wilde. London, 1988. P. 311.

ному. Этика, подобно естественному отбору, делает возможным само существование. Эстетика, подобно половому отбору, делает жизнь приятной и замечательной, наполняет ее новыми формами, придает ей развитие, разнообразие и изменчивость. В условиях истинной культуры мы достигаем того совершенства, о котором мечтали святые, — совершенства, при котором грех невозможен, и не благодаря аскетической практике самоотречения, а потому, что здесь мы можем делать все, что захотим без того, чтобы повредить своей душе...»⁴⁵.

Аналогичную мысль Уайльд развивает и в предисловии к «Дориану Грею», где он совершенно отделяет искусство от морали. «Художник — творец красивых вещей. Существуют не моральные или аморальные книги, а только книги хорошо и плохо написанные. Только и всего... Все искусства совершенно бесполезны»⁴⁶. Отвечая на критику своей пьесы в письме редактору «Сэнт Джеймс Гэзетт», Уайльд писал: «Я совершенно не могу понять, как произведение искусства можно оценивать с моральной точки зрения. Область искусства и область этики абсолютно отличны»⁴⁷.

Любопытно, что многие критические высказывания Уайльда и Ницше относительно искусства и эстетики удивительно напоминают друг друга. На этот факт обратил внимание Томас Манн, который писал: «Нельзя не поразиться близким сходством ряда суждений Ницше с теми выпадами против морали, отнюдь не только эффектными, которые примерно в то же время так шокировали и веселили читателей английского эстета Оскара Уайльда. Когда Уайльд провозглашает: "Как бы мы ни старались, мы не можем обнаружить за видимостью вещей их реальную сущность. И весь ужас заключается в том, что вещи, должно быть, не обладают иной реальностью, кроме своей видимости"; когда он говорит об "истинности масок" и об "упадке лжи", когда он восклицает: "Для меня красота — величайшее чудо из всех чудес. Только пустые люди судят не по наружности. Не невидимое, а видимое — вот подлинная загадка мира"; когда он утверждает, будто истина — понятие до такой степени индивидуальное, что два разных человека оценивают

⁴⁵ The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde. London. 1970. P. 406.

⁴⁶ Ibid. P. 235—236.

⁴⁷ Ibid. P. 237.

ее всегда по-разному; когда он говорит: "Импульс, который мы стараемся подавить, становится для нас чем-то вроде наваждения и отравляет нам жизнь... Единственный способ отделаться от искушения состоит в том, чтобы поддаться ему", — и: "Не дайте совратить себя на стезю добродетели", — мы убеждаемся, что все это вполне могло выйти из-под пера Ницше. С другой стороны, когда мы читаем у Ницше: "Серьезность, сей недвусмысленный признак замедленного обмена веществ"; "Искусство освящает ложь и оправдывает волю к самообману"; "Мы принципиально склонны утверждать, что, чем превратнее суждение, тем оно нам необходимее"; "Мнение, будто истина важнее видимости, не более, чем моральный предрассудок" — мы снова убеждаемся, что среди этих изречений нет ни одного, которое не могло бы фигурировать в комедиях Оскара Уайльда и вызывать взрыв смеха в Сент-Джеймском театре»⁴⁸.

Действительно, близость между Ницше и Уайльдом огромная; она не только текстуальная, но и духовная, смысловая. Она порождалась общей духовной ситуацией, которая существовала в конце прошлого века во многих странах Европы, где господство буржуазной морали тормозило развитие искусства. «Весьма примечательно, — продолжает Томас Манн, — но впрочем, и понятно, почему эстетизм стал первой формой духовного бунта Европы против моральных установлений буржуазного общества. Я не случайно поставил имена Ницше и Уайльда рядом — оба они бунтари, и оба бунтуют во имя прекрасного, хотя немец, пионер движения, шел в своем бунтарстве намного дальше...»⁴⁹.

Следует отметить, что рядом с Ницше и Уайльдом может быть поставлен еще один мыслитель, сделавший исключительно много для развития эстетизма на русской почве. Это — русский писатель и мыслитель Константин Леонтьев, о концепции эстетизма которого писалось уже выше. От Леонтьева эта идея переходит к Розанову.

Правда, при всей очевидной общности между Леонтьевым и Розановым проступали и серьезные расхождения. Розанов был, конечно, гораздо более утопичным, ориенти-

⁴⁸ Манн Т. Собр. соч. М., 1961. Т. 10. С. 366—367.

⁴⁹ Там же. С. 385.

рованным на «среднего» и даже маленького человека, чем Леонтьев, от которого за версту веяло холодным аристократизмом. Розанов писал об этом: «Я был с Леонтьевым согласен на эстетику, но не в признании ее у богатых, а у бедных, согласен с религиозным его устройением души, но нуждаясь в религии, как в утешении, а не как источнике квиетизма (его точка зрения)»⁵⁰.

Розанов впервые издал свою переписку с Леонтьевым в 1903 г., снабдив их своими комментариями, где-то развивая мысли Леонтьева, где-то объясняя их, а где-то открыто полемизируя с ними. В результате получились живые, полные мысли диалоги, раскрывающие характер философии Леонтьева. Особый интерес представляет розановское сравнение Леонтьева с Ницше. Ведь именно Розанов первый назвал Леонтьева «русским Ницше» и даже больше ницшеанцем, чем сам Ницше. «Действительно, — писал он, — слитость Леонтьева и Ницше до того поразительная, что это (как это случается) — как бы комета, распавшаяся на две, и вот одна ее половина проходит по Германии, а другая — в России. Но как различна судьба, в смысле признания. Одним шумит Европа, другой — как бы неморожденный...»⁵¹.

Именно Розанов был первым писателем, который обнаружил огромное влияние Леонтьева на художественную и эстетическую мысль России конца XIX—начала XX в., в частности на русский символизм. «Нельзя не обратить внимание, 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 его существовании. 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, самоуверенное движение в сторону "красивых форм жизни"; зашумели Рёскин, Ницше, Метерлинк, наши "декаденты". И вот тут-то выразился роковой *fatum* Леонтьева,

⁵⁰ Письма Константина Леонтьева к Василию Розанову. London, 1981. P. 25.

⁵¹ Там же. С. 34.

что то движение, которое он так страстно призывал всю свою жизнь, когда родилось, пришло, почти победило, — то даже и не назвало его по имени»⁵².

Следует отметить, что «декадентами», как уже говорилось, называли художников, примыкавших к кругу «Мира искусства», возглавивших движение в сторону «красивых форм жизни». Конечно, Леонтьев не оказал прямого влияния на этих художников, для большинства из них он оставался неизвестным. Но он в теоретической форме выразил то стремление к эстетизму, которое было характерно для «Мира искусства». Да и сам Розанов, который активно сотрудничал в журнале «Мир искусства», опубликовал в нем более двадцати статей, способствовал распространению идей Леонтьева в этом художественном кругу.

Другим мыслителем, который глубоко понял и высоко оценил роль Леонтьева, был Николай Бердяев, написавший о нем содержательную книгу. Трудно себе представить более полярных по характеру и социальной направленности мыслителей, чем Леонтьев и Бердяев, и тем не менее Бердяев признавал Леонтьева одним из оригинальнейших русских мыслителей. «К. Леонтьев был необычайно свободный ум, один из самых свободных русских умов, ничем не связанный, совершенно независимый. В нем было истинное свободомыслие, которое так трудно встретить в русской интеллигентской мысли. Этот "реакционер", был в тысячу раз свободнее всех русских "прогрессистов" и "революционеров". У него надо искать свободомыслия, родственного свободомыслию Ницше»⁵³.

Помимо всех других особенностей мышления Леонтьева, Бердяева привлекает эстетизм, отделяющий Леонтьева от всех других русских мыслителей и вместе с тем делающий его одиноким. «Он был одинок, непонятен и не признан потому, что был первым русским эстетом. В его время эстетизм был чужд в России всем направлениям»⁵⁴. В этом отношении Леонтьев был скорее европейским мыслителем и ближе всего стоял к Ницше, с которым у него было общим представление о приоритете эстетики над моралью, о

⁵² Там же. С. 105.

⁵³ Бердяев Н. Константин Леонтьев. Париж, 1926. С. 80.

⁵⁴ Там же. С. 6.

тождестве эстетики и бытия. «У К.Леонтьева формируется миросозерцание, во многом превосходящее Ницше. Это созерцание называется эстетическим аморализмом»⁵⁵. Заимствуя этот термин, очевидно, от Сергея Булгакова, Бердяев тут же оговаривается: «Этот "эстетический аморализм" сближает К.Леонтьева с Ницше. Но нужно сказать, что с более глубокой точки зрения ни К.Леонтьев, ни Ницше не были аморалистами... Аморалистом К.Леонтьева можно назвать лишь в поверхностном и условном смысле. Ибо, в конце концов, он утверждает тождество эстетики и морали, он проповедует особую мораль, как и Ницше»⁵⁶.

Таким образом, эстетизм «Мира искусства» имел свои отечественные корни. Он не был только заимствован с Запада, но имел свое теоретическое выражение в русской философской мысли, в частности у К.Леонтьева, П.Флоренского, В.Розанова, Н.Бердяева.

Историческая заслуга журнала «Мир искусства» заключается в том, что он широко пропагандировал на своих страницах современное искусство Запада. Здесь постоянно печатались статьи и репродукции произведений французских, немецких, австрийских, английских художников. Особое значение в журнале придавалось искусству английских прерафаэлитов. Этот интерес к группе художников, поставивших перед собой цель обновить английское искусство, вывести его за пределы академического неоклассицизма, не был случаен. Во многом он объяснялся той эстетической, художественной и стилистической общностью, которая была характерна для обеих групп.

Хотя обе группы существовали в разное время, в их искусстве проявилось много общего. Прежде всего, обе группы возникли под флагом известного радикализма, как бунт против академизма, культивируемого Королевской Академией искусств в Великобритании и Академией искусств в России. И прерафаэлиты и художники «Мира искусства» не были единой в художественном отношении группой; они использовали различные художественные методы, начиная от реализма и кончая символизмом и *art nouveau*. Характерно, что обе группы имели определенные художественные программы и для их выработки создавали художественные журналы: прерафаэлиты

⁵⁵ Там же. С. 37.

⁵⁶ Там же. С. 102—103.

основали журнал «Герм», который, правда, просуществовал короткое время (вышло всего четыре номера с января по апрель 1850 г.), а русские художники объединялись вокруг журнала «Мир искусства». Наконец, много общего сказалось и в стиле, и в иконографии, и в обращении к библейским и историческим сюжетам, и в поисках художественных синтезов, и в поддержке художественной промышленности, и в развитии национальных художественных традиций.

Возникновение прерафаэлитизма в Англии было в известной степени подготовлено «назарейцами», группой немецких художников, образовавших художественную коммуну в одном из монастырей под Римом. «Назарейцы» прокламировали простой и непосредственный стиль в искусстве, который они находили в искусстве раннего Возрождения до Рафаэля. Английский художник Фред Мэддокс Браун, который посетил Рим в 1845—1846 гг. и встретился там с назарейцами, привез в Англию восторженные впечатления об этом братстве художников. Очевидно, эти сведения сыграли не последнюю роль в возникновении братства английских художников, получивших название прерафаэлитов.

Основание этого братства относится к 1848 г. У его начала стояли три художника: Данте Габриэль Россетти, Джон Эверетт Миллэйз и Эдвард Бёрн-Джонс. Это были разные по своей творческой манере художники. Всех их объединяло неприятие академического классицизма, стремление к поискам новых форм в искусстве, обращение к до-рафаэлевскому периоду итальянского Возрождения, где они находили простоту и естественность художественного мышления. В последующем к ним присоединились и другие художники, среди которых были Уильям Хант (который много писал как на библейские и шекспировские, так и на современные темы), Джеймс Коллинсон, скульптор Томас Вулнер, Уильям Михаэль Россетти — брат Данте Россетти, Фредерик Стивенс и др.

Главной формой деятельности прерафаэлитов стала организация выставок, которые устраивались в противовес выставкам в Королевской Академии искусств. С самого начала эти выставки вызвали жаркие споры. Противники прерафаэлитов из Королевской Академии искусств обвиняли прерафаэлитов в неумении рисовать, в неспособности правильно под-

бирать краски. Однако существовало и обратное — сторонники и покровители прерафаэлитов. Среди них был Джон Рёскин, известный английский эстетик и историк искусства, получивший широкую известность своими книгами, посвященными итальянскому искусству и архитектуре. Начиная с 1851 г., он публикует несколько статей о живописи прерафаэлитов, высоко оценивая творчество Россетти, Берн-Джонса, Ханта. В «Письме в Таймс» (1851), защищая прерафаэлитов от академической критики, обвиняющей их в ошибках в использовании рисунка и цвета, он говорит, что «ошибки чаще встречаются в работах Академии, чем у прерафаэлитов»⁵⁷. Он высоко отзывался о живописи Россетти, отмечая яркость его колорита, основанного на использовании приемов старой миниатюры. Особую заслугу его он видит в реалистической трактовке образов библейской мифологии, что дает новое прочтение сцен из жизни Христа. «Великий поэтический гений Россетти дает мне право приписывать ему полную оригинальность почина в той сурово-материалистической и глубоко-благотворительной правде, которую английское "братство", одно из всех школ искусства, принесло к событиям из жизни Христа»⁵⁸. Ту же способность к глубокому пониманию мифа Рёскин обнаруживает и у Бёрн-Джонса, который, по мнению Рёскина, овладел и греческой, и северной мифологией и слил эти мифологии «в одно прекрасное гармоническое целое с прекраснейшими преданиями христианской легенды»⁵⁹. Одно из достоинств прерафаэлитизма Рёскин видел в том, что в нем происходит «переход афинской мифологии через византийскую в христианскую; переход этот вначале только почувствовался, но затем был прослежен и доказан проницательной ученостью Прерафаэлитского братства, преимущественно Бёрн-Джонсом и Уильямом Моррисом»⁶⁰.

В произведениях прерафаэлитов Рёскин видел реальное осуществление провозглашенного им принципа «верности Природе». Однако под природой Рёскин понимал не неодушевленное, а живое, творческое начало. Поэтому для него правда природы есть высшая цель искусства и более всего он обнаруживал эту правду в творчестве прерафаэлитов, безотно-

⁵⁷ The Art of Criticism of John Ruskin. New-York, 1964. P. 377.

⁵⁸ Рёскин Д. Искусство и действительность. М., 1900. С. 173.

⁵⁹ Там же. С. 178.

⁶⁰ Там же. С. 179.

сительно к тому, являлась ли темой их творчества современность или библейский миф. В 1853 г., вновь защищая прерафаэлитов от нападков критики, он пишет: «Прерафаэлитизм имеет один; но абсолютный принцип — достигать бескомпромиссной правды во всем, что он делает, черпая все, даже в детали из природы, и только из природы»⁶¹. Не случайно, поэтому, Рёскин относит защищаемых им прерафаэлитов к реалистической школе в английской живописи, поскольку для него реализм — верность природе, понятой как главный предмет и цель искусства. В своих лекциях об искусстве, прочитанных в 1780 г. в Оксфорде, он опять возвращается к оценке прерафаэлитов как представителей реализма. «Есть еще значительная и в высшей степени реалистическая школа у нас самих, которая стала известна публике в последнее время, главным образом благодаря картине Хольмана Ханта "Свет мира". Но я убежден, что начало свое эта школа ведет от гения того художника, которому мы все так обязаны возрождением интереса сначала здесь в Оксфорде, а потом и везде, к циклу ранних английских легенд, именно от Данте Россетти»⁶².

Действительно, многим работам прерафаэлитов свойственна тенденция к реализму, что проявилось, в частности, в изображении сцен труда, образов рабочих, эмигрантов, проституток. Таковы картины Джона Бретта «Каменотесы», Форда Мэдокса Брауна «Работа», «Прощание с Англией», Уильяма Скотта «Железо и уголь». Прерафаэлиты переосмысливают и демократизируют такой художественный жанр, как портрет, который всегда изображал представителей высших классов. «По сравнению с бесстрастным вкусом большинства портретов XVIII в. портрет прерафаэлитов становится предметом приложения сердца и ума... Художник и модель выступают как равноценные партнеры, и благодаря этому художественному демократизму художник обладает свободой творить согласно своему воображению. Если Рейнольдс изображал своих партнеров в одежде, соответствующей их положению, Россетти создавал королеву из продавщицы, богиню — из дочери конюха, божество — из проститутки. Элизабет Сиддал, помощница модистки, становилась Региной Кордиум, королевой

⁶¹ The Art of Criticism of John Ruskin. P. 377.

⁶² Рёскин Дж. Лекции об искусстве. М., 1900. С. 65.

сердец; Джейн Моррис — Астартой и Прозерпиной, Фанни Корнфортз — Лиллит»⁶³.

Однако реализм был только одной стороной прерафаэлитизма, другой его стороной был символизм, который открывал новые выразительные возможности в мире воображения, фантазии, мечты, ностальгии. Символизм создавал новую эстетику, новую систему ценностей, в которой главную роль играла чувственность, непосредственное ощущение красоты как высшей нормы в искусстве. Поэтому второй этап в развитии прерафаэлитизма, начало которого обыкновенно датируется 1856 г., связан уже не с Рёскиным, а с Уолтором Патером и Уильямом Моррисом, возглавившими так называемое эстетическое движение в Англии. Начиная с этого времени художественной программой прерафаэлитов все больше становится эстетизм.

Стивен Адамс писал: «Культ эстетизма, который исповедовали Россетти и Бёрн-Джонс, вдохновлял и других членов кружка прерафаэлитов. Например, Форд Мэдокс Браун, который в своих поздних работах проявляет интерес к удлинённому, стилизованному рисунку, тоже испытал влияние этого культа. Большинство молодых последователей в различной степени тоже исповедовали культ эстетизма. Художник и иллюстратор Симеон Соломон, художник и поэт Уильям Белл Скотт, Спенсер Стендхоп — все они примыкали к сенсуализму кружка Россетти и движению символизма в целом, и поэтому понятие прерафаэлитизма в конце столетия связано в большей мере не с натурализмом, а зачастую с трагическим вариантом эстетизма»⁶⁴.

Уильям Гаунт, исследующий эстетическое движение в Англии конца столетия, ставит в один ряд следующих участников этого движения: Рёскина, Россетти, Уистлера, Патера, Сувинберна, Уайльда, Бёрдсли. Многие из участников этого движения становятся на позиции «искусства для искусства», как одного из способов утверждения эстетизма. Это движение создавало культ Художника, эстета, который ценит красоты выше всего. «Если в начале XIX в. превращение политической экономии в науку привело к открытию "экономического человека", то теперь культ "искусства

⁶³ Rose A. Pre-Raphaelite Portraits. Oxford, 1981. P. 10.

⁶⁴ Adams S. The Art of Pre-Raphaelites. London, 1981. P. 111.

для искусства" создает новый тип — "эстетического человека". Этот "эстетический человек" не признает никакого долга, не преследует никакого интереса, отдавая все искусству. Он равнодушен к религии, морали, воспитанию, политическим принципам или улучшению общества»⁶⁵.

Эстетика и искусство прерафаэлитов вышли за пределы национальной художественной культуры и оказали большое влияние на искусство других стран, в том числе и России. Это влияние сказывается в творчестве целого ряда русских художников начала века, например в работах известного художника М.В.Нестерова. Об этом свидетельствует переписка художника с искусствоведом А.А.Турыгиным. Последний задался целью изложить свои взгляды на Рёскина, почерпнутые из чтения книги французского автора Р. де ла Сизерана «Рёскин и религия красоты» (1897). Он послал Нестерову шесть писем, содержащих реферат этой книги. В ответ Нестеров написал письма, в которых излагалось его собственное отношение к Рёскину и прерафаэлитам.

В письме от 23 сентября 1897 г. Нестеров пишет о Рёскине: «Личность, несомненно, оригинальная, большая... Прошу тебя, если не заленишься, продолжить свое писание; меня интересует — в чем проявилось у Рёскина его стремление к прерафаэлитам, как он их понимает, чем в них любит. Что в них ищет, на что уповает, чего ждет от них, как хочет их соединить, ввести в современное мышление, в жизненную потребность людей — людей нашего времени»⁶⁶.

В этот период своей жизни Нестеров, как он сам признает, еще не видел в оригиналах работы прерафаэлитов и для него Рёскин был единственным источником сведений о прерафаэлитах, с которыми он чувствует свое внутреннее родство. Кроме того, в работах Рёскина его привлекает мысль о верности природе как об истинном пути художника. «В Рёскине почти все время чувствуется даровитая натура... Местами он односторонен. Но основной принцип — преклонение перед природой и природа как основание в искусстве — принцип этот, безусловно, верен и желателен»⁶⁷.

⁶⁵ Gaunt W. The Aesthetic Adventure. London, 1957. P. 257.

⁶⁶ Нестеров М. В. Письма Л., 1988. С. 162.

⁶⁷ Там же. С. 164.

В особенной мере подкупают Нестерова следующие четыре требования, которые Рёскин предъявляет к художнику: «1. Безупречность исполнения. 2. Тишина действия. 3. Голова, а не тело преобладает. 4. Освобождение от грубых проявлений — страдания, ужаса, порока»⁶⁸. Все это Нестеров готов принять как программу собственного творчества. Не случайно он называл себя последователем эстетики Рёскина в России. В своих мемуарах, вспоминая о периоде «Мира искусства», Нестеров скажет, что он и его поколение были воспитаны на взглядах и понятиях искусства Рёскина. Действительно, одухотворенный нестеровский пейзаж, служащий активным фоном для многих его картин, является как бы буквальным воплощением призыва Рёскина быть «верным природе».

Позднее, путешествуя по Европе, Нестеров посещает в 1912 г. Международную художественную выставку в Италии, где отмечает присутствие на ней прерафаэлитов. «Тут были Рейнольдс и прерафаэлиты с Бёрн-Джонсом, Вельтером, Кроном до художников последнего времени. Здесь здоровая нация была представлена в здоровом искусстве. Не было и следа французского упаднического новаторства»⁶⁹.

Следует отметить, что уже первые работы Нестерова на религиозные темы, такие, как «Видение отроку Варфоломею», серия картин о жизни Сергия Радонежского вполне сопоставимы с картинами Бёрн-Джонса, в них так же остро чувствуется проникновение в божественный дух природы, в глубину христианского мифа. Не случайно Сергей Дягилев в своей статье «Передвижная выставка» (1897), оценивая творчество Нестерова, сравнивает его с английскими прерафаэлитами и говорит о возможности соединения прерафаэлитизма с византийской традицией. «Если на почве прерафаэлитов могла вырасти католическая фигура Пювис де Шаванна, то какой глубины можно достигнуть на девственной почве византийского искусства! Главное отличие Пювиса от английских мастеров заключается в том античном спокойствии, в легком полете фантазии, которых никогда не достиг Россетти. Английские прерафаэлиты ужасно суетны, в них видишь страдание и страстное стремление

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ *Нестеров М. В. Давние дни.* М., 1959. С. 239.

прочь от жизни, искание экстаза, но не самый экстаз... Но у средневековых доренессансных мастеров была еще одна сторона, кроме одухотворенности и экстаза. Эта сторона — душевная наивность. И вот это-то начало на чисто византийской почве и должны развить наши прерафаэлиты»⁷⁰.

Под «нашими прерафаэлитами» Дягилев имел в виду прежде всего Нестерова. Он находил в его «Сергии Радонежском» тихую веру, наивность, достойную средневековых мастеров, детский, чистый экстаз. Впрочем, будучи «нашим прерафаэлитом», Нестеров и его творчество демонстрировали не внешнее, формальное сходство с английским прерафаэлитизмом, но глубокое, внутреннее его переосмысление, общность, которая заключалась не столько в иконографии, сколько в понимании его духа, эстетики.

Нестеров не был единственным художником «Мира искусства», испытавшим на себе влияние английских художников и в особенности прерафаэлитов. Многие из них прошли английскую школу. Вспоминая о 90-х годах, Александр Бенуа отмечал: «Великой моей симпатией пользовались тогда английские прерафаэлиты (менее всего — Д.Г. Россетти, более всего — Дж.Э. Миллес и Г. Хант), а также Тёрнер и вся его школа»⁷¹.

Английские художники оказали большое влияние на Константина Сомова, творчеству которого также был присущ эстетизм. Побывав в 1899 г. в Лондоне, Сомов восторженно пишет: «Тёрнер — поистине гениальный художник, на котором зиждется вся современная пейзажная живопись. Он безумно красив, разнообразен, фантастичен, грандиозен, классичен, трогателен, мифологичен»⁷².

Сергей Дягилев, возражая против влияния «всесильного Мюнхена», говорил, что, покуда наши молодые художники будут воспитываться на Тёрнере, они будут насыщаться здоровой пищей, тогда как под влиянием мюнхенского «модерна» они могут потерять самих себя.

С появлением журнала «Мир искусства», публикации об английском искусстве и прерафаэлитах становятся постоянными. Уже в первых номерах появляется статья Джона

⁷⁰ Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 70.

⁷¹ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. С. 518.

⁷² Сомов К. Письма. Дневники. Сведения современников. М., 1970. С. 70.

Рёскина о прерафаэлитизме, а также публикации о ведущих художниках Англии: Тёрнере, Уистлере, Бёрн-Джонсе, Россетти, Бёрдсли. Кроме того, в журнале регулярно публикуются обзоры выставок английских художников и иллюстраций их работ. В этих публикациях участвуют А.Бенуа, И.Грабарь, Н.Минский⁷³. Можно с полным основанием сказать, что журнал «Мир искусства» становится для русских художников и русской публики настоящей школой английского искусства.

С ростом популярности английского искусства учащаются поездки русских художников в Великобританию. В 1895 г. молодая художница М.В.Якунчикова, которая позднее примкнет к «Миру искусства», совершает путешествие по Англии, знакомится с английским искусством, в особенности с графикой, делает зарисовки книжных обложек английского художника Уолтера Крэна. Ее друг и наставница Е.Д.Поленова просила обращаясь к ней: «Напишите, что Вам дал Лондон, меня очень интересуют англичане, все-таки они великие стилизаторы, и отчасти им обязано искусство нашего времени в переменах направления от центра натуралистического к более отвлеченно духовному»⁷⁴. Как отмечает М. Киселев в своей работе о Якунчиковой, английская графика оказала большое влияние на творчестве художницы, что прямо сказалось, например, в ее офорте «Недостижимое»⁷⁵.

Другая художница, которая также много сделала в области книжной графики, — А.П.Остроумова-Лебедева. Живя в Париже, она брала уроки у Уистлера и была многим обязана ему в становлении своего художественного стиля.

Особенную известность в кругу «Мира искусства» получил английский художник Обри Бёрдсли, который оказал большое влияние на целое поколение русских художников и способствовал формированию русской школы книжной графики. Пожалуй, никто из английских художников, за

⁷³ См.: *Рёскин Дж.* Прерафаэлитизм // *Мир искусства.* 1900. Т. 4. С. 49—128; *Минский Н.* Сэр Эдвард Бёрн Джонс // *Мир искусства.* 1899. Т. 1; *Гюисман И.* Уистлер // *Мир искусства.* Т. 2. С. 61—68; *Бенуа А.* Тёрнер // *Мир искусства.* 1899. Т. 2. С. 190—203; *Его же.* Англичане прошлого века // *Мир искусства.* 1899. Т. 2.

⁷⁴ См.: *Маковский С.* Страницы художественной критики. СПб., 1909. Кн. 2. С. 63—64.

⁷⁵ *Киселев М.* Мария Якунчикова. М., 1979. С. 83—84.

исключением, быть может, Тёрнера, не имел такой популярности в России, как этот художник. Несмотря на свою короткую жизнь (1872—1898), он сделал удивительно многое в области книжной графики, создав свой особенный, характерный стиль, которому впоследствии подражали многие художники как в Англии, так и в других странах. Основываясь на эстетике и художественном опыте прерафаэлитов, с которыми он был тесно связан и у которых учился, Бёрдсли, по сути дела, пошел дальше прерафаэлитов, перекинув мост от искусства XIX в. к искусству модерна, предсказав таким образом некоторые эстетические и стилистические черты искусства XX в.

Бёрдсли не получил систематического художественного образования. Он начал увлекаться рисованием еще будучи учеником средней школы в Брайтоне. Переехав в Лондон, Бёрдсли становится клерком в страховой компании в Сити, занимаясь искусством лишь в свободное от ненавистной службы время. Переломным моментом в жизни Бёрдсли была встреча с Бёрн-Джонсом, поддержавшим молодого художника и порекомендовавшим его в Вестминстерскую художественную школу, в которой преподавал сам Бёрн-Джонс, а также Уистлер и Фредерик Браун. Прозанимавшись здесь около года, Бёрдсли едет в Париж, где встречается с Пювис де Шаванном.

Вернувшись в Англию, Бёрдсли получает заказ на иллюстрацию книги «Смерть Артура» — средневекового английского рыцарского романа. Любопытно, что одновременно иллюстрации к этой книге готовил в своем знаменитом издательстве «Кемскот пресс» Уильям Моррис. В своих иллюстрациях Моррис с большим вкусом стилизовал средневековую миниатюру. Это была богатая, изящная, но все-таки формальная имитация средневековья, тогда как в иллюстрациях Бёрдсли преобладала современная манера, основанная на фантазии и гротеске. Когда рисунки молодого художника попали к Моррису, он не скрыл своего раздражения и подверг их форменному разносу. Но именно в этих иллюстрациях отразилась разница подходов Бёрдсли и Морриса к одному и тому же иконографическому материалу. Хотя Бёрдсли вышел из школы прерафаэлитов, его стиль и художественное мышление оказывалось далеко

вперед прерафаэлитизма, тогда как Моррис сохранял верность средневековой традиции.

В 1892 г. Бёрдсли был приглашен оформлять новый художественный журнал «Studio». В первом выпуске журнала Джозеф Пенелл — друг и биограф Уистлера опубликовал статью о Бёрдсли, в которой отмечался оригинальный талант молодого художника. Эта статья, сопровождаемая иллюстрациями рисунков Бёрдсли, способствовала быстрому росту популярности художника.

На развитие художественного таланта Бёрдсли оказал влияние Оскар Уайльд, который резко выступал против вкусов викторианской публики. Уайльд способствовал росту сатирического начала в творчестве Бёрдсли. Как отмечает Р.Элман, «именно под влиянием Уайльда стиль Бёрдсли становится более сатиричным и мрачным. Позднее Уайльд скажет, что именно он создал Бёрдсли, и, по-видимому, так оно и было»⁷⁶. Во всяком случае, между ними существовала дружба, и не случайно, что образ Уайльда, правда в несколько шаржированном виде, неоднократно появлялся в рисунках Бёрдсли. Последний иллюстрирует пьесу Уайльда «Саломея», которая вызвала настоящую сенсацию, так как его иллюстрации поражали смелостью, выразительностью, откровенными контрастами красивого и уродливого. Впрочем, дружба с Уайльдом не только дала Бёрдсли радость общения, но и нанесла серьезный удар по его карьере. В 1895 г. Уайльд был посажен в тюрьму по обвинению в содомитстве и, как сообщала пресса, взял в тюремную камеру экземпляры нового художественного журнала «Yellow Book», оформляемого Бёрдсли. Художник, как и Уайльд, был немедленно зачислен в ряды декадентов и осквернителей общественной морали. В результате издатель, чтобы спасти журнал, уволил Бёрдсли и отказался от желтой обложки, что, впрочем, не спасло журнал, который вскоре закрылся. Бёрдсли же был вынужден искать новую работу и средства к существованию. Вскоре он начинает издавать новый журнал «Savoy», а также готовить иллюстрации к своей собственной книге «Венера и Таннгейзер», которая была опубликована только после его смерти в

⁷⁶ Wilde O. A Collection Critical Essays / Ed. by R. Ellman. New Jersey. 1969, P. 290.

1907 г. Наряду с этим он иллюстрирует книгу Александра Поупа «Похищение локона» — третью его книгу после «Смерти Артура» и «Саломеи». Несмотря на прогрессирующую болезнь, Бёрдсли был полон замечательных проектов и великолепных замыслов. Он только что начал работать над иллюстрациями к «Лисистрате» Аристофана, к сатирам Ювенала, пьесе Бен Джонсона «Вольпон», к роману Теофила Готье «Мадемуазель Мопен». Его иллюстрации никогда не были простым следованием за авторским текстом, чаще всего это был диалог с автором, новое прочтение его книги. Однако большинству проектов не суждено было завершиться. Обострение болезни заставило Бёрдсли бросить работу и поехать на юг Франции, где по советам врачей он остановился в Метоне. Здесь он и умер 16 марта 1898 г.

Творчество Бёрдсли следует рассматривать в контексте борьбы передовых художников и писателей Англии с пуританизмом, который, по словам Уайльда, разрушил все художественные инстинкты англичан. Как и Уайльд, Бёрдсли часто эпатировал публику, изображая в своих рисунках запрещенные сексуальные темы. Эротизм его искусства был бунтом против викторианской морали. Как отмечает Стивен Адамс, «эстетизм был хорошо известен как аморальная альтернатива к викторианской морали. Британские эстетика, так же как и их европейские коллеги, использовали ценность эстетической чувственности, не связанной с моралью. Это расхождение порой принимало крайние формы, как например, открытие неизведанного мира сексуальных проявлений в поэзии Суинберна или в рисунках Обри Бёрдсли»⁷⁷.

Бёрдсли долгое время обвиняли в аморализме, а некоторые его рисунки запрещались к печати по обвинению в порнографии. Сегодня такие обвинения кажутся по меньшей мере предвзятостью. Как пишет Симон Уилсон, «сексуальность — это один из важнейших моментов человеческого существования. Величие Бёрдсли заключалось в том, что он разработал эту тему. Причем размах его творчества далеко выходит за пределы простой сексуальности, оно связано с мыслью, чувством и опытом, которые всегда отличают великое искусство»⁷⁸.

⁷⁷ Adams S. The Art of the Pre-Raphaelites. P. 104.

⁷⁸ Wilson S. Beardsley. Oxford. [S.l.]. P. 8.

В творчестве Бёрдсли проявляются самые противоречивые стороны, эстетизация мира сочетается у него с элементами крайнего реализма. Идеальное и реальное, возвышенное и обыденное, красивое и безобразное, трагическое и смешное присутствуют в его образах в удивительном и нерасторжимом единстве. Все это придает творчеству Бёрдсли неотразимую эмоциональную выразительность.

Не случайно, что еще при жизни Бёрдсли его искусство получило широкую популярность не только в Англии, но и во многих других странах, в частности в России. Открытие Бёрдсли принадлежит кругу «Мира искусства». Как сообщает Александр Бенуа, первые сведения о необычайном таланте сообщил Александр Нурок. Однако первые практические шаги к тому, чтобы Бёрдсли стал известен в России, предпринял Сергей Дягилев. В 1898 г., находясь во Франции, он посетил в Дьеппе Оскара Уайльда и застал в его доме Обри Бёрдсли. Об этой встрече свидетельствует письмо Уайльда издателю Бёрдсли: «Есть ли у Вас репродукция рисунка Обри к "Мадемуазель Мопен"? Здесь находится один русский, большой поклонник искусства Обри, который бы хотел иметь экземпляр репродукции. Он крупный коллекционер и богат. Таким образом, Вы можете послать репродукцию ему и назначить цену, а также поговорить с ним о рисунках Обри. Его имя Сергей Дягилев...»⁷⁹.

Журнал «Мир искусства» с самого своего возникновения широко пропагандировал творчество Бёрдсли. Уже в первом выпуске журнала появилась статья о Бёрдсли, подписанная инициалами А.Н., принадлежащая, по всей очевидности, перу Александра Нурика. Это была первая публикация о Бёрдсли в русской прессе. В статье сообщались сведения о жизни художника, о его связи с прерафаэлитами, в особенности с Бёрн-Джонсом и Россетти. Нурик пишет о Бёрдсли как «могучей индивидуальности, в особенности обаятельной в изображении сверхчувственного и таинственно соблазнительных явлений душевной жизни»⁸⁰. В статье говорилось не только о популярности художника, но и о нападках на него со стороны рутинеров, обвинявших его в безнравственности. Нурик сообщал также о влиянии Бёр-

⁷⁹ The Letters of Oscar Wilde. London, 1962. P. 734.

⁸⁰ Мир искусства. 1989. Т. 1. № 1—12. С. 16.

дсли на английских художников-графиков Кондера и Робинсона, а также на американца Бредли.

Наряду со статьей, в журнале были опубликованы некоторые рисунки Бёрдсли, а также сообщение о выходе в Англии издания, содержащего 150 рисунков художника. Все это давало русской публике возможность впервые ознакомиться с творчеством Бёрдсли. Даже те, кто не был с ним знаком, получали информацию через журнал. Как писала Остроумова-Лебедева, «будучи за границей, я как-то проглядела графиков... Бёрдсли я узнала позже, когда он был воспроизведен в журнале "Мир искусства"»⁸¹.

Дягилев не ограничился только этой публикацией в журнале. Он обратился также к английскому художнику и художественному критику Дугалду Мак Коллу с предложением написать для журнала большую статью о Бёрдсли. В этом письме Дягилев, фактически, изложил свою программу будущей публикации. Он писал: «Милостивый государь. Господин Чарльз Кондер пишет мне, что Вы, возможно, окажете мне честь, дав в наш журнал нечто вроде характеристики недавно умершего художника Обри Бёрдсли. Будучи одним из его почитателей и желая воспроизвести некоторые его работы, я хотел бы сопроводить их статьей, знакомящей нашу публику с тонким и изящным мастером, с причинами появления его искусства и с общими чертами его личности. Я предпочитал бы, чтобы статья не носила биографического или монографического характера, а скорее бы выясняла влияние этого, еще недостаточно полно оцененного художника на культуру»⁸².

Мак Колл принял заказ Дягилева и довольно скоро написал обширную статью, которая была напечатана в нескольких номерах «Мира искусства» в 1900 г. Английский критик хорошо знал Бёрдсли и пристально следил за развитием его художественного таланта. Поэтому в статье сочетались личный опыт и вполне профессиональный анализ творчества художника.

Прежде всего, Мак Колл отмечает необычайную популярность Бёрдсли как у себя на родине, так и за рубежом. «Говоря о Бёрдсли, я должен сказать, что небывалая быстрота, с

⁸¹ Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические заметки. М., 1974. С. 209.

⁸² Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 34.

которой распространилась его слава, останется беспримерной в моей памяти. После выпуска первого номера "Studia", в котором были воспроизведены некоторые из его рисунков, юноша, который был до тех пор известен некоторым десяткам лиц, стал вдруг знаменит в обеих частях света, и очень возможно, что любители изящных искусств в России в поисках новых талантов обратили на него внимание с началом его известности на родине»⁸³.

Характерно, что Мак Колл выводил истоки творчества Бёрдсли из искусства прерафаэлитов, указывая на его связь с Бёрн-Джонсом и Россетти. Он также отмечает конфликт Бёрдсли с Уильямом Моррисом, считая, что в этом конфликте повинен прежде всего Бёрдсли, иллюстрации которого к «Смерти Артура» уступали иллюстрациям Морриса. По его мнению, «для создания такого типа духовной красоты Бёрдсли не хватало ни глубины мировоззрения, ни познаний Морриса. Фантастические лица сделались в его руках деревянными и уже обнаружили то шаловливое выражение, которое впоследствии усилилось в его произведениях»⁸⁴. На наш взгляд, это суждение весьма спорно. Современные историки искусства отдают предпочтение иллюстрациям Бёрдсли, которые в большей мере, чем иллюстрации Морриса, выражали современное и личностное начало. По мнению Уилсона, в иллюстрациях Бёрдсли «светлый, деликатный орнамент Морриса был заменен полными энергии органическими формами, пульсирующими от присутствия жизни; декоративные фигуры Бёрн-Джонса были замещены потрясающе живыми персонажами, лица которых выражали странные эмоции»⁸⁵.

В творчестве Бёрдсли Мак Колл обнаруживал два противоположных полюса, два различных типа видения мира. Один, связанный с детским, наивным взглядом на мир, который приводит порой к карикатурности, а порой к шаловливости. Другой полюс — это ощущение трагедии и кошмара, которое роднит Бёрдсли с Хогартом или с Гойей. «Временами искусство Обри Бёрдсли удаляется из области шаловливого задора. Художник не довольствуется изобра-

⁸³ Мир искусства. Т. 3. № 1—12. С. 75.

⁸⁴ Там же. С. 108.

⁸⁵ *Wilson S. Beardsley*. P. 19.

жением маскарадных фигур, переодетых сатирами, он заглядывает в самые глаза отверженных и падших. В такие минуты Бёрдсли приобретает большую силу в области чудовищного кошмара, области, где до той поры мастерство Гойи не находило себе соперников»⁸⁶.

Мак Колл отметил еще одну очень важную, на наш взгляд, особенность творчества Бёрдсли — его связь с религиозным чувством. За гротескными образами, за эстетизацией уродливого скрывались, по его мнению, напряженные поиски красоты, постоянное стремление к идеалу. «В Бёрдсли было сильное религиозное настроение — обратная сторона его *diablerie*, как крайность в вере, так и крайность в искусстве представляли особенную прелесть для его души, хранившей в себе смесь жгучей алчности с чисто детской простотой»⁸⁷.

Статья Мак Колла о творчестве Бёрдсли была одной из лучших публикаций в «Мире искусства» на зарубежную тему. Большая заслуга в ее появлении принадлежала, как мы видели, Сергею Дягилеву, который сделал исключительно много для популяризации в России творчества выдающегося английского художника.

Следует отметить, что интерес к Бёрдсли не ограничивался вполне естественным стремлением узнать еще одно новое имя в искусстве. Здесь было еще стремление к изучению его творческой манеры, использованию его метода и стиля на русской почве. Не случайно, что в России возникло немало последователей Бёрдсли, пытавшихся использовать его стиль и творческую манеру. Среди таких последователей Бёрдсли был Константин Сомов — один из самых ярких представителей «Мира искусства».

О влиянии Бёрдсли на становление творческой манеры Сомова написано многое. По сути дела, на это указывает каждый исследователь его творчества. Но первенство в этой области принадлежит большому знатоку и почитателю таланта Сомова — Александру Бенуа.

Уже в одном из первых выпусков «Мира искусства» Бенуа написал замечательную статью о Сомове, в которой он проследил развитие творческой манеры художника, особенности его художественного стиля. Бенуа показал, что для Сомова ха-

⁸⁶ Мир искусства. Т. 3. С. 117.

⁸⁷ Там же. С. 112.

рактен особый «графический стиль», который возник у него в результате изучения опыта зарубежных художников, в частности графики Бёрдсли. «Сомов вовсе уж не так непохож ни на кого. На него имели несомненное влияние такие художники, как Бёрдсли, Кондер и Гейне. Вся штука в том, что они, действительно, имели на него влияние, но он им отнюдь и никогда не подражал... Нас всех поразило, как, познакомившись лет пять назад с только что появившимися рисунками Обри Бёрдсли, он внезапно нашел свою форму выражения мысли, положим, напоминавшую фантазию гениального английского юноши, но в то же время не имевшую и тени подражания ему; видно было только, что Сомов нашел самого себя, а сам он был похож, несмотря на различие народностей, на Бёрдсли. Ведь существует же какое-то таинственное и необъяснимое общение идей, по милости которого одновременно зарождаются сходственные таланты»⁸⁸. Это сходство, по словам Бенуа, иногда можно объяснить сходством условий жизни, но в случае с Сомовым и Бёрдсли об этом говорить невозможно, так как какое может быть сходство между лондонской и петербургской жизнью. Поэтому, заключает Бенуа, сходство этих двух художников остается тайной. Он полагает, что отыскание причин этого сходства станет когда-нибудь в будущем предметом для философии искусства, тогда как «от нас, современников и людей близких, они положительно ускользают».

Деятели «Мира искусства» разделяли с прерафаэлитами принцип эстетизма, возвышения искусства над моралью, обращались в своих работах к тем областям жизни, которые в недавнем прошлом считались за пределами искусства. Не случайно Сомов постоянно подвергался упрекам в декадентстве и, как и Бёрдсли, считался разрушителем общественной морали. С Бёрдсли Сомова роднят такие, отмеченные Бенуа в его замечательном эссе, качества, как искренность, наивность, ирония, которые постоянно проглядывают в его картинах, «несмотря на увлечения эпохой бисера и альбомов». К этому надо еще добавить эротизм, который был свойствен многим работам Сомова, в особенности его иллюстрациям к «Книжке маркизы» (опубликована в 1907 г. в Германии, а в 1918 г. в Петербурге на французском языке). Не случайно Сомов говорил, что «эротика есть сущность всего», и часто обращался к

⁸⁸ Бенуа А. Константин Сомов // Мир искусства. 1899. № 20. С. 128.

эротическим темам. Правда, эротика Сомова не имела такого вызывающего, парадоксального, порой почти скандального характера, как у Бёрдсли. Она ограничивалась камерными, интимными сюжетами, напомилавшими скорее французское искусство XVIII в., чем эротику Климта, Ропса или Бёрдсли. Тем не менее, именно Сомов был первым русским художником, введшим в отечественное искусство эротическую тему.

О влиянии Бёрдсли на Сомова Бенуа писал не только в своей статье в «Мире искусства», но и в других своих работах, в частности в юбилейной статье о Сомове (1939). В его воспоминаниях имена Бёрдсли и Сомова вновь стоят вместе. Говоря о 90-х годах прошлого века, Бенуа отмечает, что Обри Бёрдсли «в течение пяти-шести лет был одним из наших "властителей дум" и в сильной степени повлиял на искусство (и на все отношение к искусству) самого среди нас тонкого художника Константина Сомова»⁸⁹.

Факт влияния Бёрдсли на Сомова отмечается и многими другими исследователями творчества русского художника. Например, С.Яремич в статье о Сомове, опубликованной в 1911 г., пишет: «Слабый след симпатии к импрессионистам заметен, но лишь в очень раннюю пору. Более живое воздействие принадлежит Кондеру, Т.Г.Гейне и Бёрдсли — в особенности последний сильно поразил Сомова с самых первых шагов своего появления»⁹⁰. То же самое отмечает и Павел Эттингер в публикации о Сомове 1913 г. «Следует подчеркнуть преобладание декоративной стилизации в произведениях Сомова, его постоянное тяготение к пикантной игре и лукавой иронии, в этом легко признать родство с Обри Бёрдсли и Теодором Томасом Гейне»⁹¹.

Бёрдсли повлиял не только на отдельных русских художников, но и на становление всей русской книжной графики, которая как вид искусства стала оформляться только в начале 20-го столетия. О задачах развития русской книжной графики писал еще в конце прошлого века Сергей Дягилев опять-таки со ссылкой на Бердсли. «Иллюстрация печатается, — замечал он, — (большей частью) без красок, и поэтому эффект должен быть рассчитан исключительно на blanc et noir. Ясно, значит,

⁸⁹ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. С. 685.

⁹⁰ Константин Андреевич Сомов. М., 1979. С. 462.

⁹¹ Там же. С. 462.

что первым условием является безупречный, точный, оригинальный и занимательный рисунок. В этом отношении иллюстрация штриховая, то есть исполненная отдельными линиями, имеет много преимуществ; недаром в Европе за последнее время она встречается на каждом шагу, и лучшие вещи Бёрдсли, Лэпера, Веренскиольда, Валлонтана сделаны таким способом»⁹². Для Дягилева графический рисунок Бёрдсли был образцом книжной графики, и не случайно, что многие русские художники, занимавшиеся оформлением книг, пристально изучали стилистику Бёрдсли. Среди них был А.Бенуа, К.Сомов, М.Добужинский, Е.Лансере, Н.Феофилактос.

Последний был в особенной мере обязан Бёрдсли, поскольку он начал с прямого подражания английскому художнику. Причем Феофилактос подражал не только стилю Бёрдсли, но и его внешнему облику, его причёске. На это обстоятельство шуточно указывал Андрей Белый, называя Феофилактова «московским Бёрдсли».

Феофилактос начинал свою работу в «Мире искусства», его виньетки появляются в последних выпусках журнала (1904. № 9—10). Но затем он становится главным художником журнала «Весы» и издательства «Скорпион» — органа московских символистов. Он оформлял и иллюстрировал книги А. Белого, В.Брюсова, М.Кузьмина. В графических рисунках Феофилактова тех лет часто появляется образ Бёрдсли, как это видно, например, в его «Посвящении Обри Бёрдсли», где портрет английского художника изображается на фоне сюжетов и образов его рисунков. Это была дань памяти художника, которого Феофилактос почитал и у которого он учился.

Как и Бёрдсли, Феофилактос использует в своих работах выразительность контурной линии, игру света и тени, причем он применяет не только сплошную линию, как это было принято художниками «Мира искусства», но и пунктирную линию, создавая таким образом многомерность пространства. Как отмечает М.Киселев, «Феофилактос часто делает пунктирную линию определяющим элементом графического изображения. И благодаря этому оно наполняется воздухом, как бы смягчающим изолированность контура, создается ощущение пространственности, нескольких планов при сохранении плоскости бумажного листа. Именно так построено "Посвя-

⁹² Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. С. 97.

щение Обри Бёрдсли" (1905), где первый план с портретом художника дан контурной линией, а многие фигуры, представляющие мир его образов, при помощи пунктира как бы находят ся сзади»⁹³. Как и Бёрдсли, Феофилактос использует в своих работах и эротические темы и сюжеты, хотя его эротизм лишен того сарказма и гротеска, которые были свойственны английскому мастеру. На примере Феофилактова мы видим, что русские художники начала века широко использовали опыт английского искусства, творчески его переосмысливая и перерабатывая на русской почве.

Для русских художников «Серебряного века» Бёрдсли был не только предметом подражания, но и стимулом для открытий в области художественной формы. Русское искусствознание и художественная критика многое сделали для изучения и популяризации творчества Бёрдсли. В 1905 г. в журнале «Весы», который в определенной мере был наследником «Мира искусства», появился русский перевод книги Бёрдсли «История Венеры и Тайнгейзера». Затем, в 1912 г., издательство «Скорпион» выпускает книгу «Обри Бёрдсли», куда вошли рисунки, стихи, афоризмы, письма, обзоры и статьи об английском художнике. В основном в ней опубликованы работы зарубежных авторов: англичанина Роберта Росса — автора первой монографии о Бёрдсли; итальянского художественного критика Витторио Пика; анонимная статья, появившаяся в 1905 г. в журнале «Athenaeum»; статьи известного английского поэта-символиста Артура Симонса. Это издание давало широкое представление о жизни, творчестве, литературных и художественных вкусах и об интерпретации его произведений европейской критикой.

Впрочем, не было недостатка и в русских исследованиях творчества Бёрдсли. В 1909 г. восторженную статью о нем написал Сергей Маковский, который отмечал связь Бёрдсли с прерафаэлитизмом. Он считал, что исходным пунктом его творчества был Россетти и Бёрн-Джонс. «Бёрдсли многое заимствовал у гениального вдохновителя прерафаэлитизма. Интересно притом, что его заимствования совершенно полярны заимствованиям другого ближайшего преемника Россетти — Бёрн-Джонса. Бёрн-Джонс и Бёрдсли — два пути, расходящиеся от одного начала. Положительный и отрицательный полюсы ан-

⁹³ Киселев М. О творчестве Н.П.Феофилактова // Искусство. 1976. № 7. С. 40.

лосаксонского эстетизма. Ормузд и Ариман той интеллектуально-чувствительной мистики, которая выявляет дух расы в искусстве англичан. Ибо это дух — дух Сатурна и Венеры, пафос мысли и чувственный пафос, и в этом соединении, как во всем, — две глубины: верхняя и нижняя. В творчестве Россетти они соприкасаются»⁹⁴.

Обстоятельный очерк о жизни и творчестве Бёрдсли опубликовал в виде отдельной книги известный театральный режиссер и драматург Николай Евреинов, которая, правда, не была лишена известной субъективности. Для Евреинова искусство Бёрдсли — это «оправдание порока через красоту, это орнаментировка греха до его эстетической неузнаваемости..., это вседетское довольство своим "Я", это демонстрация перед смешной в своем бахвальстве гвардией морали, это виртуозный скандал»⁹⁵.

Гораздо более профессиональный искусствоведческий характер носила работа известного историка искусства А.А.Сидорова «Жизнь Бердсли» (М., 1917). Сидоров анализирует разные аспекты жизни и творчества английского художника, уделяя главное внимание его защите от вульгарной критики, видящей в эротизме Бёрдсли порочное начало. Большинство английских авторов, писавших о Бёрдсли при его жизни, сходились в том, что его «творчество все сплошь порочно, сладострастно, греховно, что в нем торжествует извращенность декаданса. "Рай греха" (выражение Р.Клейна) — вот наиболее острое клеймо, которым пятнается одно из самых ярких и замечательных художественных явлений нашего вчера. Печально единственно то, что все творчество Бёрдсли в его художественной самооценности нисколько не затрагивается "моральными содроганиями" его критиков... Именно эротические вещи Бёрдсли — как рисунки в "Лисистрате" — несравненно менее извращены, чем иные его вовсе невинные рисунки; блестящее доказательство полной несостоятельности применения рамок обывденной морали к той области, где дозволенное и недозволенное диктуется самовластной волей гения»⁹⁶.

Таким образом, русская художественная критика активно пыталась защитить художественное наследие Бёрдсли от консервативной критики, показать его связь с английской художественной традицией и его вклад в мировое искусство.

⁹⁴ Обри Бердсли: Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердсли. М., 1992. С. 252.

⁹⁵ Там же. С. 263.

⁹⁶ Там же. С. 274.

И сегодня Бёрдсли не забыт в России. Об этом свидетельствует предпринятое в 1992 г. новое издание его рисунков, статей, писем, а также отечественных и зарубежных работ о нем. Бёрдсли оказал огромное влияние на русскую книжную графику. Он был как бы связующим звеном между английскими прерафаэлитами и «Миром искусства», и эта связь, как мы знаем, дала в высшей степени плодотворные результаты.

Итак, художники и деятели «Мира искусства» пристально изучали зарубежный художественный опыт. Их отношение к английским прерафаэлитам свидетельствует о плодотворности того диалога, который происходил в начале века между английским и русским искусством.

Эстетическая и художественная программа «Мира искусства» была утопичной, впрочем в такой же мере, как и мысль Достоевского о том, что «красота спасет мир». Это понимали уже сами основатели «Мира искусства». Как писал А. Бенуа, «сама идея "Мира искусства" — широкая, всеохватывающая, базировавшаяся на известной гуманитарной утопии, — идея эта, столь характерная для общественной психологии конца XIX в., оказалась теперь несвоевременной — и это как в годы, предшествовавшие мировой войне, так и во время ее, так и в годы нескончаемой ликвидации ее разрушительных последствий. Не примирение под знаком красоты стало теперь лозунгом во всех сферах жизни, но ожесточенная борьба»⁹⁷. Впрочем, Бенуа не отвергал возможности, что идея «Мира искусства» может воскреснуть и принять новые жизненные формы. Нам представляется, что в некоторых наиболее выразительных явлениях русского искусства XX в. эстетическая утопия «Мира искусства» все-таки реализовалась, потому что, как показывает история, почти каждая утопия в конечном счете находит себе путь к реальности.

⁹⁷ Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». М., 1994. С. 56.

ДВА ОБРАЗА АПОКАЛИПСИСА: РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М.В.НЕСТЕРОВА

С картиной «У креста» я познакомился довольно давно, еще в 70-е годы. Она находилась в учебном музее Духовной академии в Загорске, который был закрыт для широкой публики, и значилась как работа М.В.Нестерова¹. Уже при первом посещении музея картина «У креста» поразила меня своей трагической символикой. Позднее, подбирая иллюстрации для книги «Русский Эрос», я вспомнил об этой работе Нестерова. И тут обнаружилось нечто совершенно неожиданное. Оказалось, она не числится ни в каких каталогах выставок нестеровских картин, не упоминается ни в одной из книг о творчестве художника. Может быть, картина вообще не принадлежит Нестерову, а является подделкой?..

Чтобы ответить на эти вопросы, пришлось произвести специальные изыскания. Прежде всего, я обратился в издательский отдел Духовной академии, от которого получил слайд картины «У креста». Но сотрудники отдела не смогли ответить на вопрос о том, как попала в музей эта работа. Специалисты же по русскому искусству в Институте теории и истории искусств Академии художеств такой картины Нестерова не знали.

Оставался последний шанс — найти кого-нибудь из членов семьи Нестерова и попытаться узнать что-либо у них. От своих коллег-искусствоведов я узнал, что в Москве живет дочь Нестерова Наталья Михайловна (жена Федора Сергеевича Булгакова, сына известного философа). Кроме того, жива и внучка Нестерова Ирина Федоровна Шредер, художник кино. К ней-то я и обратился прежде всего.

¹ Я имел возможность посещать музей, поскольку был донатором своих книг по эстетике для библиотеки Академии.

Оказалось, что картина «У креста» действительно принадлежит Нестерову. Правда, точную дату ее написания мне так и не удалось узнать, но не вызывало сомнения, что произведение было создано в конце 20-х — начале 30-х годов.

Как вспоминает Ирина Федоровна Шредер, во времена ее детства картина всегда стояла «за диваном». Нестеров никогда ее не показывал и никогда не упоминал о ней в своих воспоминаниях. Очевидно, для этого были основания. В эпоху «воинствующего атеизма» выставлять картину было невозможно, да и опасно. Противники художника и так называли его «богомазом», упрекая за то, что он в свое время расписывал церкви. А эта работа, созданная в советское время, дала бы повод к самой отчаянной травле Нестерова². Поэтому картина была сослана в «задиванье», в бессрочную ссылку, и никогда не демонстрировалась.

Даже в более позднее время, когда атеизм несколько ослаб, когда стали вспоминать, что религиозные сюжеты «не исключают гуманизма и реализма», картина «У креста» оставалась по-прежнему недоступной публике. Она не попала на выставку 1963 г., когда праздновался столетний юбилей Нестерова, а также на довольно представительную выставку 1989 г.

Но произведение было все-таки возвращено из ссылки, хотя его публичной реабилитации так и не последовало. В начале 60-х годов картина была передана в дар музею Духовной академии, где она и сейчас находится.

И так уж случилось, что эта этапная в творчестве Нестерова работа стала для меня отправным моментом в рассуждениях о философски-религиозных мотивах его исканий.

* * *

Хорошо известно, что живопись, как бы абстрактна она ни была, всегда пользуется системой конкретных, визуальных форм и поэтому мир отвлеченных философских идей далеко не всегда оказывается ей под силу. И тем не менее порой избирательное искусство концентрирует в себе глубочайший

² Старшая дочь Нестерова Ольга Михайловна по ложному обвинению была в 1937 г. сослана в сталинские лагеря.

философский смысл. Примером тому как раз и может быть творчество выдающегося русского художника Михаила Васильевича Нестерова (1862—1942).

Авторы многочисленных исследований, посвященных творчеству Нестерова, в большинстве своем соглашаются с тем, что Нестеров и по способу мысли, и по характеру выражения — художник философского склада.

Известно, что философская тема появляется в творчестве художника довольно рано. Уже его «Пустынный», написанный в 1888 г., поразил современников глубиной проникновения в психологию старческой мудрости, олицетворяющей душевный покой и гармонию человека с природой.

В становлении творческого метода Нестерова большую роль сыграла его поездка в Европу (1889), где он познакомился с современной западной живописью. Особенно его привлекло творчество французских художников П.Пюви де Шаванна и Ж.Бастьен-Лепаж, близких ему по отношению к природе, по характеру интерпретации библейских сюжетов. Нельзя забывать и о глубоком интересе художника к английским прерафаэлитам, возродившим интерес к религиозному искусству раннего Ренессанса. С творчеством прерафаэлитов, в особенности с Бёрн-Джонсом, у Нестерова много общего, хотя, по собственному признанию, он никогда не видел произведений английских мастеров в оригиналах. Однако художник изучал их творческий метод, знакомясь с сочинениями теоретика и пропагандиста прерафаэлитов Джона Рёскина.

Нестеров знакомится с Рёскиным по рефератам, которые делает его приятель А.А.Турыгин по книге французского искусствоведа Р. де ла Сизеранна «Рёскин и религия красоты» (1887). Особенно интересует художника характер эстетики Рёскина, в чем и как проявилось у него стремление к прерафаэлитам, как он их понимает, чем любитесь³. Для Нестерова Рёскин — «великий идеалист», у которого он учится понимать природу как высшее основание в искусстве, «как предмет высокого благоговения и любви». Это отношение к природе Нестеров сохраняет во всех своих картинах. Не случайно художник рекомендует Турыгину издать свои заметки о Рёскине и при этом сослаться

³ Нестеров М. В. Письма. Л., 1988. С. 162.

на него самого как на «выразителя его теорий у нас в России»⁴.

Таким образом, для молодого Нестерова характерны поиски «нового стиля», глубокое изучение западной живописи и эстетики. Но жизнь парадоксальным образом приводит художника к переработке этих идей и этого опыта в традициях русской культуры, более того — русской религиозно-философской мысли начала века.

Так, рёскиновский мистицизм в отношении к природе становится основой для создания замечательной картины Нестерова «Видение отроку Варфоломею», где образ мальчика Варфоломея, будущего Сергия Радонежского, раскрывается на фоне в высшей степени одухотворенного, типично «нестеровского» пейзажа. Эта картина открывает начало так называемого сергиевского цикла («Видение отроку Варфоломею», «Юность преподобного Сергия Радонежского», «Сергий Радонежский»). Картины этого цикла, как и картины «Великий постриг», «Под благовест», «Молчание», остро передают глубокое религиозное чувство, которое у художника неразрывно связано с ощущением единства человека и природы — главной темой его пейзажа.

В творчестве Нестерова, наряду с церковными росписями, картинами на исторические и религиозные сюжеты, большое значение имеет портрет. В своих портретных работах Нестеров создал образы великих русских писателей и мыслителей — Л.Н.Толстого, Н.В.Гоголя, Ф.М.Достоевского, С.Н.Булгакова, П.А.Флоренского, И.А.Ильина. Пожалуй, никому из русских художников не удавалось создать такую великолепную серию портретов мыслителей, связанных с «русской идеей», с мыслью о России. Причем в этих портретах художник не только запечатлел образы выдающихся русских мыслителей, но и выразил определенный взгляд на будущее России. Для Нестерова его герои — не просто типажи, но и близкие ему по духу люди. Характерен сам круг общения художника — среди его знакомых С.Н.Булгаков, П.А.Флоренский, В.В.Розанов, С.Н.Дурылин, М.А.Новоселов, В.А.Кожевников...

С В.В.Розановым Нестеров даже состоял в переписке. В своих письмах он выражал признание литературного та-

⁴ Там же. С. 164.

ланта писателя и даже просил его помочь, когда нужно было выступить в печати по какому-либо важному делу. В свою очередь, Розанов опубликовал три статьи о выставке картин Нестерова, в которых высоко оценивал способность художника в передаче русского национального характера⁵. Кстати сказать, о выставке картин Нестерова, которая состоялась в 1907 г., писали многие — Волошин, Муратов, Грабарь, но сам Нестеров находил статьи Розанова «самыми интересными».

Нестеров проявлял интерес ко многим философским книгам, выходящим в то время в России, и судил о них достаточно самостоятельно и критично. Таково, например, его мнение о книге Льва Шестова «Достоевский и Ницше», которое он излагает в письме А.А.Турыгину: «Как-то дали мне прочитать книжку — "лучшую о Достоевском" — некоего Льва Шестова. Будь он неладен — этот Шестов!..

Написал, подлец, бойко, талантливо, но и подло же: все "качества" самых гнусных героев Достоевского он видит в самом Федоре Михайловиче. Он и Раскольников. Он и Иван Карамазов, и Великий Инквизитор, и Федор Павлович, нет такого преступления или порочных мыслей, которых не навязал бы г. Шестов автору "Бедных людей" и "Карамазовых".

Преступна и "Пушкинская речь" (Достоевского. — *В.Ш.*); и глупо человечество, обманутое и поклоняющееся гению Достоевского, этого мракобеса и гасителя правды, прогресса и добра, — этого преступного из смертных и т.д., и т.д.»⁶.

Знакомясь с письмами, воспоминаниями Нестерова, мы убеждаемся, что художник находился в центре интеллектуальных дискуссий своего времени. В особенности же его волновали религиозно-философские проблемы, находившие самое непосредственное отражение в нестеровском творчестве.

Почти десять лет работал художник над ставшей для него этапной картиной «На Руси» (другие названия — «Христиане», «Душа народа»). О ее замысле Нестеров писал: «План картины был таков: верующая Русь от юродивых и простецов, патриархов, царей — до Достоевского, Льва Толстого, Влади-

⁵ См.: *Розанов В.* Молящаяся Русь: (На выставке картин М.В.Нестерова) // Новое время. 1907. 23 янв.; *Варварин В.* (В.Розанов). Где же религия молодости? (По поводу выставки картин М.В.Нестерова) // Рус. слово. 1907. 15 фев.; *Розанов В.* М.В.Нестеров // Золотое руно. 1907. № 2. С. 3—7.

⁶ *Нестеров М.В.* Письма. С. 261.

мира Соловьева, до наших дней, до войны с ослепленным удушливыми газами солдатом — словом, со всем тем, чем жила наша земля и наш народ до 1917 г., — движется огромной лавиной вперед, в поисках Бога живого. Порыв веры, подвигов, равно заблуждений проходит перед лицом времен. Впереди этой людской лавины тихо, без колебаний и сомнений, ступает мальчик. Он один из всех видит Бога и раньше других придет к нему»⁷.

Эта картина вызвала живой интерес со стороны самых широких кругов русской публики: мастерскую художника посещали художники, ученые, философы, богословы, священнослужители. Среди них и знакомцы Нестерова по религиозно-философскому кружку — С.Н.Булгаков, отец Павел Флоренский, В.А.Кожевников, М.А.Новоселов, кн. Е.Н.Трубецкой, С.Н.Дурылин и другие⁸.

В этой атмосфере поисков русской души, правды русской истории, будущего России рождалась и одна из важнейших картин портретного цикла — «Философы», написанная в 1917 г. и представляющая двух видных религиозных мыслителей — С.Н.Булгакова и П.А.Флоренского.

И с тем и с другим Нестеров был связан личной дружбой. Он живо интересовался философскими и религиозными идеями Булгакова и Флоренского, читал их книги, посещал заседания Религиозно-философского общества им. Вл.Соловьева, где они выступали.

Темой одного из таких заседаний было обсуждение только что вышедшей из печати книги П.А.Флоренского «Столп и утверждение истины», где с докладом на тему «Свет Фаворский и преображение ума» выступил Е.Н.Трубецкой. Вот что пишет присутствовавший на обсуждении Нестеров об этом докладе: «Теперь о докладе кн. Е.Трубецкого о кн<иге> о. Флоренского.

Я, как человек из публики, да еще и художник, человек своей специальности, от доклада кн. Трубецкого чувствовал себя "не по себе", и вот почему.

Народу набралось видимо-невидимо, а помещение малое, духота. В этой духоте или от этой духоты доклад вышел вялый, бледный и уж слишком узкоспециальный (об

⁷ Нестеров М. В. Воспоминания. М., 1985. С. 334.

⁸ Там же. С. 346.

антиномиях). И эти "антиномии" заслонили от ученого докладчика и его оппонентов живую книгу о. Флоренского и живые мысли его.

Докладчик и его оппоненты ушли по уши в ученейшую эквилибристику, схоластику и всякую "сугубую аллилуйю": Этого ли ради батюшка Флоренский прошел такой интереснейший путь мыслей и чувств?..

О, непогрешимый русский интеллигент, как он мало любит русскую живую душу, в науке ли она, в искусствах ли, в разуме или в чувствах. Во всем, во всем он сумеет омертвить и потушить искру жизни, а если выйдет где "неладно", то благородно пеняет на соседа...» (письмо к В.В.Розанову от 26 февраля 1914 г.)⁹.

Выраженное в письме восхищение миром чувств и мыслей Флоренского очень точно определило духовные ориентиры художника. Однако в образах Флоренского и Булгакова Нестеров попытался не просто нарисовать портреты двух выдающихся и к тому же близких ему русских мыслителей, но и создать символы России, ее будущего: портрет приобретал какие-то новые, символические, а быть может, и прогностические функции, наводил на размышления о сущности и судьбах России. Жанр двойного портрета позволил художнику показать два различных видения мира, два различных образа будущего России. Это был образ катастрофы, с одной стороны, и образ преодоления, гармонического умиротворения — с другой. Во всяком случае, так раскрывает содержание картины один из ее прототипов — С.Н.Булгаков.

В 1943 г., получив известие о гибели Флоренского в северных лагерях, Булгаков пишет посмертную статью о выдающемся мыслителе, завершая ее воспоминанием о картине Нестерова: «Предо мной неотвязно стоит воспоминание, а вместе и предзнаменование грядущих событий и свершений. Это портрет наш, писанный нашим общим другом М.В.Нестеровым (в этом году также отшедшим от этой жизни) майским вечером 1917 г., в садике при доме о. Павла. Это был, по замыслу художника, не только портрет двух

⁹ *Нестеров М.В.* Письма. Л., 1988. С. 272. Е.Н.Трубецкой, очевидно, зачитал лишь вторую, теоретическую и полемическую часть своего реферата, в первой же части как раз и содержались рассуждения о связи П.А.Флоренского с традицией русской религиозной мысли, раскрывался «путь <его> мыслей и чувств».

друзей, сделанный третьим другом, но и духовное видение эпохи. Оба лица выражали для художника одно и то же постижение, но по-разному, одно из них как видение ужаса, другое же, как мира, радости, победного преодоления. И у самого художника явилось сначала сомнение об уместности первого образа, настолько, что он сделал попытку переделать портрет, заменив ужас идиллией: трагедию — благодушием. Но тотчас же обнаружилась вся фальшь и невыполнимость такой замены, так что художнику пришлось восстановить первоначальное зрение. Зато образ о. Павла оказался сразу им найденным, в нем была художественная и духовная самоочевидность, и его не пришлось изменять. То было художественное ясновидение двух образов русского апокалипсиса, по сю и по ту сторону земного бытия, первый образ в борьбе и смятении (а в душе моей оно относилось именно к судьбе моего друга), другое же к побежденному свершению, которое ныне созерцаем... Он обрел себе свое место успокоения»¹⁰.

Итак, в картине Нестерова мы видим не только два портрета, но и два символа. С одной стороны, видение ужаса, с другой — образ смирения и радости. Эти два образа русского апокалипсиса, при их крайней противоположности и антагонизме, замыкаются в рамках целостной гармонии и единства, воплощаясь в скромном, но пронзительно русском «нестеровском» пейзаже. Здесь портрет, как бы преодолевая свою жанровую ограниченность, становится футурологической картиной, предсказанием будущего России. И надо сказать, что это предвидение оказалось вполне правдивым, вполне реалистичным, за исключением, быть может, того, что Флоренский, который символизировал в нестеровской картине образ покоя и мечтательной надежды, трагически погиб в сталинских лагерях, а С.Н.Булгаков, в образе которого Нестеров рисовал видение ужаса и катастрофы, умер своей смертью в Париже в 1944 г. Но судьбы людей и судьбы истории далеко не всегда совпадают...

Следует отметить, что П.А.Флоренский также не прошел мимо творчества Нестерова и в своей статье об иконе называет его имя в числе выдающихся современных иконописных

¹⁰ Булгаков С.Н. П.Флоренский // Флоренский П. Собр. соч. Париж, 1985. Т. I. С. 18.

художников: «Так, соборный разум Церкви не может не спросить Врубеля, Васнецова, Нестерова и других новых иконописцев; сознают ли они, что изображают не что-то, вообразившееся и сочиненное ими, а некоторую в самом деле существующую реальность»¹¹.

Образ философа, мыслителя, трагически пережившего мысль о судьбах России, не покидала Нестерова на протяжении всего его творчества. Так, в 1922 г. он пишет картину «Мыслитель», на которой изображает видного религиозного философа И.А.Ильина.

Заключительным аккордом в решении религиозно-философской темы стала для Нестерова картина «У креста».

В семье Нестерова сохранились воспоминания о том, что послужило непосредственным побудительным мотивом для написания этой «утаенной» картины. Однажды на московской улице Нестеров увидел молодую женщину, которая несла маленький гробик, несла как-то необычно, на перевязи. Эта сцена поразила Нестерова, он решил перенести ее на полотно. Но вместе с тем возник и более широкий замысел, связанный с изображением у распятия семьи Ф.М. и А.Г.Достоевских с детским гробиком как символом постигшей их тяжелой утраты. Федор Михайлович тяжело переживал смерть своего трехлетнего сына Алексея, которая случилась в 1878 г.¹² Тема трагедии семьи Достоевского стала в будущем замысле Нестерова одной из важнейших.

По свидетельству родственников, Нестеров с самого начала писал эту картину как бы для самого себя, не для публики. И, очевидно, не написать ее не мог. Она явилась своего рода логическим завершением раздумий художника о судьбе России, прозвучавших в более ранних работах, таких, как «Святая Русь», «На Руси», «Философы».

Картина «У креста» и по стилю, и по сюжету напоминает ранние, дореволюционные работы Нестерова. Композицион-

¹¹ *Флоренский П.* Собр. соч. Т. I. С. 238.

¹² Вот как это описывает жена Достоевского Анна Григорьевна: «Федор Михайлович был страшно поражен этой смертью. Он как-то особенно любил Лешу почти болезненной любовью, точно предчувствуя, что его скоро лишится. Федора Михайловича особенно угнетало то, что ребенок погиб от эпилепсии — болезни, от него унаследованной» (*Волоцкий М.В.* Хроника рода Достоевского. М., 1933. С. 149—150).

ный центр картины составляет возвышающееся на холме распятие, оно дано на фоне типично «нестеровского» пейзажа с березовым подлеском, растущим по берегам змеящейся речки.

Образ распятого Христа решен довольно условно, удлиненные члены его тела лишены мощи, энергии и силы. Композиция фигур, стоящих слева и справа от распятия, строго симметрична. Ближайшая к Христу фигура справа — коленопреклоненный Гоголь со свечой в руках. Слева, как бы в зеркальном отражении, — фигура женщины в белом платке, также со свечой в руках. Во втором ряду справа в полный рост, со взглядом, устремленным на Христа, изображена жена Достоевского Анна Григорьевна, держащая в руках маленький голубой гробик — символ страдания и утраты. В левом ряду, симметрично с фигурой А.Г. Достоевской, изображен крестьянин в длинной белой рубахе, который стоит, опустив голову. Наконец, в третьем ряду справа — фигура Достоевского со свечой, а слева — фигура священника в черной одежде, отороченной белой лентой. А за ним, в глубине, еще один народный тип — женщина в цветастом платке.

В правом углу картины, сразу же за Достоевским, отчетливо видно изображение, замазанное грубой зеленой краской. Вероятно, это С.Н. Булгаков, изгнанный из России в 1922 г. Скрыл ли Нестеров это лицо, опасаясь возможных преследований, или он руководствовался какими-то другими соображениями? Это еще одна загадка картины...

Все фигуры, изображенные справа и слева, обращены лицом к Христу. В их позах и выражении лиц и поклонение Ему, и немой вопрос, и выражение надежды на спасение.

Очевидно, что философский смысл картины связан с темой смерти и грядущего Воскресения. Вместе с тем здесь присутствуют и тема апокалипсического видения будущего России, те настроения, которыми проникнуты и многие другие нестеровские картины, в том числе и «Философы».

Образ Христа, как известно, присутствует и в ранних работах Нестерова — картине «Святая Русь», росписях Марфо-Мариинской обители «Путь ко Христу». В них Христос выступает как символ народной веры, правды, истины, к которому, как к источнику света, стремятся все нестеровские герои. И лучшие, наиболее сильные из них — сами носители народ-

ной правды. Их мысли и чувства — искупление народных страданий или предвидение грядущих катастроф.

Нестеровские поиски истины, добра, красоты, полны трагизма, противоречий, надежды и веры и делают картины этого великого русского художника столь значительными и созвучными современным спорам о судьбах России: «Теперь, когда старая Русь так ломается, стоя перед неведомым будущим, — может быть, особенно поучительно взглянуть на выставку картин М.В.Нестерова...»¹³.

¹³ Розанов В. В. Молящаяся Русь: (На выставке картин М. В. Нестерова.) // Розанов В. В. Сочинения. М., 1990. С. 270.

А.Ф.ЛОСЕВ И ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ

Алексей Федорович Лосев (1893—1988), несомненно, один из выдающихся мыслителей XX в., который по масштабам своего творчества и глубине мысли может сравниться с такими русскими философами, как Николай Бердяев или Сергей Булгаков. Мне посчастливилось около двадцати лет встречаться с ним, работать и дружить. Я познакомился с Алексеем Федоровичем в 1956 г. и до конца 70-х годов постоянно встречался с ним, многому у него учился, старался помочь ему, чем мог, например в издании его замечательных книг, а одну из них мы написали вместе. О данном опыте я бы хотел рассказать, полагая, что это расширит наше представление об этом человеке и мыслителе.

В 50-х годах я был студентом философского факультета МГУ и к концу своего обучения писал дипломную работу у профессора В.Ф.Асмуса «К.Маркс о характере художественного освоения в античном обществе». В то время многие были увлечены открытием работ молодого Маркса и изучением методологии его мышления. На эту тему писали свои диссертации Э.Ильенков, оказавший огромное влияние на всех студентов моего поколения, С.Зиновьев, Б.Грушин, М.Мамардашвили. Меня тогда интересовала роль античного мифа и его интерпретация Марксом. Поэтому когда в «Ученых записках МГПИ» я прочел превосходную работу Лосева об Олимпийской мифологии, то решил с ним познакомиться. В коридоре Пединститута я встретил высокого человека в черной, похожей на академическую, шапочке на голове, с орлиным носом — это и был Алексей Федорович. Поначалу он встретил меня настороженно, но, узнав, что я студент В.Ф.Асмуса, он проявил ко мне интерес и в конце концов пригласил меня к себе домой на арбатскую квартиру, напротив Вахтанговско-

го театра. С тех пор мои посещения этого дома стали более или менее регулярными.

Следует сказать, что в то время А.Ф.Лосев был отлучен от преподавания философии, ему позволялись только чтение курса классической филологии и преподавание греческого и латинского языков. Попытка пригласить его читать логику в МГУ кончилась неудачей. Такое же положение дел было и с публикацией его работ. После того как Каганович с трибуны XVI съезда КПСС, процитировав одну из работ Лосева, долго махал кулаками в сторону «недобитых» идеалистов, все издательства отказались печатать работы Алексея Федоровича. Незадолго до войны Лосев заключил договор с издательством «Искусство» на книгу об античной эстетике, но, ознакомившись с рукописью и найдя ее далекой от ортодоксального марксизма, издательство отказалось ее печатать. Фактически, с 1930 по 1953 г. Лосев был обречен на молчание.

Но после смерти Сталина и хрущевской оттепели положение дел в стране стало постепенно меняться, возможности для публикации новых книг и изданий стали появляться в большей мере, чем прежде. В это время я поступил на работу в издательство «Большая Советская Энциклопедия», которое возглавлял Л.С.Шаумян — противник культа Сталина. Именно это издательство, долгое время служившее обоснованию и прославлению сталинизма, стало одним из первых расшатывать ортодоксальную идеологию. Оно начало издание серии отраслевых энциклопедий по самым различным гуманитарным и естественно-научным дисциплинам. «Философская энциклопедия» была первым изданием такого типа, и все мы, участвовавшие в ее создании — А.Спиркин, З.Каменский, А.Володин, стремились расширить рамки философской науки, привлечь к написанию статей, которые были подписанными (впервые в советской энциклопедической практике), новых авторов. А.Ф.Лосев стал нашим желанным автором, он написал для «Философской энциклопедии» большое количество статей, как биографических, так и проблемных.

Фактически, это были первые статьи А.Ф.Лосева, написанные после 1930 г. Особенно удавались ему статьи о сложных философских категориях, которые выходили за узкие пределы марксистско-ленинской философии. А.Ф.Ло-

сев был не только автором, но и консультантом. К нему обращались за помощью всякий раз, когда какой-либо другой автор не справлялся с темой или когда возникали неразрешимые трудности, связанные с утратой философских традиций и общей философской культуры. Лосев очень многое дал «Философской энциклопедии», но и участие в ее создании позволило ему вновь вернуться к философии. Главный редактор «Философской энциклопедии» Ф.В.Константинов всячески препятствовал привлечению Лосева к работе, устраивал в редакции разносы, но мы все были единодушны и защищали Лосева так, как могли.

Правда, были и определенные неудачи в нашей авторской политике. Нагляднее всего это проявилось в конкурсе, объявленном на статью «Диалектическая логика». Статьи на этот конкурс писались под девизом, и до самого конца, до вскрытия конвертов с именами авторов, никто не знал, кем эти статьи были написаны. Такая демократическая процедура, к сожалению, не выдержала столкновения с реальной жизнью, так как все тогда решалось далеко не демократическими методами. Когда Константинов узнал, что премию выиграла статья под псевдонимом «Логос», написанная А.Ф.Лосевым (это было решено всеми членами редколлегии, включая самого Константинова), он ликвидировал результаты конкурса и нарушил его главный принцип — публикацию статьи, оказавшейся победительницей. Больше Константинов конкурсы проводить не разрешал.

Работая в редакции, я имел широкие связи с другими издательствами и предлагал им работы Алексея Федоровича. В результате издательство «Музыка» издало книгу А.Ф.Лосева «Античная музыкальная эстетика» (1960). Только что созданное издательство «Высшая школа» выпустило в 1963 г. книгу «Античная эстетика» (ранняя классика), которая открыла последующую 8-томную серию издания под этим названием в издательстве «Искусство». В 1964 г. я заключил договор с издательством «Искусство» на книгу «История эстетических категорий» (первоначально она называлась «История эстетики в категориях», но это название показалось слишком непривычным) и, памятуя об огромном интересе Алексея Федоровича к анализу категорий, предложил ему принять в ней участие. Лосев согласился, и с этого

момента началась увлекательная работа с ним по написанию недостающего и по редактированию уже созданного мною материала. Книга была издана в довольно короткое время и впоследствии была переведена на многие языки.

Так начался постепенный «выход» А.Ф.Лосева из вынужденного подполья, в котором он находился не менее 30 лет. Несомненно, Лосев — одна из трагических фигур русской философской мысли XX в. Он сформировался как личность и как мыслитель в тот период, который, по образному выражению Николая Бердяева, называется «серебряным веком» русской духовной культуры. Он лично встречался и был знаком со многими представителями этой культуры — Л.Лопатиным, Г.Челпановым, Н.Бердяевым, Ф.Степуном, В.Ивановым, Г.Шпетом. Традиции философии этой эпохи Лосев пронес через длительный период господства тоталитаризма в СССР вплоть до нашего времени. Он не попал под высылку русской интеллигенции в 1922 г., организованную Лениным и Дзержинским, и пережил все тяжести сталинизма, включая заключение и высылку на строительство Беломоро-Балтийского канала, а затем и все трудности военного времени. Паровой каток сталинизма пытался раздавить всякую неортодоксальную мысль, в сталинских лагерях погибли многие выдающиеся русские мыслители, такие, как П.Флоренский, Л.Карсавин, Г.Шпет, А.Жураковский. Лосев, как и его первая жена, пройдя через сталинские лагеря, остался жив, но лагерный опыт нанес ему тяжелую травму, отложил отпечаток на всю последующую жизнь.

Надо сказать, что Лосев не любил рассказывать о своем заключении, об этом я узнал гораздо позже из публикаций А.А.Тахо-Годи. Этот факт заставил меня новыми глазами взглянуть на события, которые прежде мне казались непопытными.

При наших встречах Лосев, увлекаясь, рассказывал о прошлом, о своих встречах с людьми, которые для меня казались глубокой историей. Я много раз предлагал Алексею Федоровичу записать эти воспоминания, но он постоянно отшучивался, говорил, что пока он пишет и работает, у него нет времени для мемуаров. Тогда я предложил ему написать что-то наподобие «Диалогов» Стравинского, записанных секретарем последнего. Эта книга, принесенная мною как-то Лосеву,

очень ему понравилась, и он, наконец, решился на то, чтобы начать работу над своими воспоминаниями, которые я должен был записывать с его слов. Чтобы облегчить работу и сделать ее максимально достоверной и документальной, я на следующую нашу встречу принес диктофон и сказал, что теперь наш разговор будет записываться на пленку. Реакция на эти слова была ужасной и в то время малопонятной для меня. Алексей Федорович отказался от записи, он попросил немедленно убрать аппарат. При этом он выглядел очень подавленным и испуганным. Я тогда не мог понять этой реакции, которая стала мне ясна лишь после публикаций А.А.Тахо-Годи. Очевидно, любое упоминание о звукозаписи напоминало Лосеву о допросах, которым он подвергался во время своего заключения. В результате никакой документальной записи не получилось. Единственное, что у меня осталось, это мои записи рассказов Лосева о деятелях русской культуры дореволюционной эпохи. О них и пойдет речь в этой статье.

Лосев рассказывал о своем детстве, учебе в гимназии в Новочеркасске, об увлечении музыкой и занятиями скрипкой. Приехав в Москву, он поступил сразу на два отделения Московского университета: на философское, где он занимался у профессора Челпанова, и на классическое. За 16 рублей в месяц он снимал квартиру на Красной Пресне, недалеко от зоопарка.

Еще будучи студентом-первокурсником, Лосев начал посещать заседания Религиозно-философского общества памяти Владимира Соловьева, получив разрешение на эти посещения от своего профессора Челпанова, правда только на правах слушателя, без права выступлений. В этих заседаниях принимали участие Н.Бердяев, С.Булгаков, Ф.Степун, В.Иванов, И.Ильин, С.Франк. «Многих я знал, — говорил мне Лосев, — но порвал с ними. Даже держать их произведения в библиотеке было опасно».

В 1916 г. была опубликована первая работа Лосева — «Эрос у Платона». Это была классическая тема в духе философского неоплатонизма. Но наряду с этим Лосев занимается изучением русской философской традиции. Результатом была статья «Русская философия», которая появилась на немецком языке в швейцарском журнале «Русланд» в 1919 г. К этой теме Лосев возвращается в начале 1940 г., когда он пишет статью «Основ-

ные особенности русской философии», а затем в своих последних работах, посвященных Владимиру Соловьеву — «Вл. Соловьев» (1983) и «Владимир Соловьев и его время» (1990). Обширные высказывания о русских мыслителях начала века содержатся в послесловии Лосева к книге А. Хюбшера «Мыслители нашего времени» (1962).

Таким образом, русская философия остается постоянной темой исследований А. Ф. Лосева. Наряду с этим, в своих рассказах он давал портреты русских мыслителей, причем в своих воспоминаниях Лосев был чрезвычайно живописен, сохранял интонации и обороты речи описываемых им людей.

Особенно часто Лосев рассказывал о Федоре Степуне: «Он был одновременно и аристократом, и актером. Полурусский, полунемец, он казался мне красавцем и был действительно прекрасно образован, и замечательно говорил. Я не знаю никого, кто умел так замечательно говорить. Это был один из немногочисленных русских мыслителей-ораторов». Степун восхищал Лосева не только умением ораторствовать, но и способностью талантливо мыслить и писать. Он высоко отзывался о книге Степуна о сути трагизма, о его глубоком знании немецкого романтизма.

Большой интерес у молодого Лосева вызывали личность и книги Василия Розанова. Правда, отношение Лосева к Розанову было двойственным: с одной стороны, его восхищал писательский талант Розанова, а с другой — он отвергал его нигилизм и цинизм. Лосев давал следующий психологический портрет Розанова: «Я знаю только трех европейских мыслителей, которые могли так анархически размышлять. Это — Уайльд, Ницше и Розанов. Причем последний из них — самый талантливый. Это был человек, который все понимает, но ни во что не верит. Я помню его книги — "Темный лик", "Люди лунного света"; в них были такие серьезные возражения против христианства, которые не снились ни одному нашему антирелигиознику, и, вместе с тем, он глубоко писал о религии. Об античности Розанов говорил, что она пропитана запахом мужского семени. В своих книгах он не стеснялся при всех штаны снимать. Когда я спросил у П. Флоренского, кого из русских мыслителей он ценит более всего, он назвал Вячеслава Иванова и Розанова. Хотите знать, что такое Розанов? Это красивая

медуза, в воде она сверкает всеми цветами радуги, а вытащишь на берег — одна слизь».

Эти отношения любви и ненависти, принятия и неприятия Лосев выразил и в послесловии к книге Хюбшера, где он писал о Розанове следующее: «В те годы мало кто понимал Василия Розанова, поскольку этот человек сам все сделал для того, чтобы никто не понял его собственной сущности. Василий Розанов был черносотенный политикан, верующий во все религии и, собственно говоря, ни в одну из них. Мистик и атеист, одновременно невероятный циник и часто почти порнограф. Этот человек превращал все великие культуры прошлого только в ряд своих изысканий и острейших ощущений, просто смакуя все святое и несвятое как вкусное блюдо... А главное, мировая литература, не исключая Уайльда, не исключая даже Ницше, не исключая даже Достоевского, еще никогда не рисовала и личного, и общественного бытия в таком анархическом самоотрицании, в такой близости к мировой катастрофе, как это выходило под пером Василия Розанова»¹.

Вспоминал Лосев и Павла Флоренского, которого он высоко ценил и как ученого, и как теолога. В первые годы после революции 1905 г. он читал публичные доклады. «Глухим и едва слышным голосом, с вечно опущенными вниз глазами, он вещал, что ничего не должно оставаться на прежнем месте, что все должно терять свое оформление и свои закономерности, что все существующее должно быть доведено до окончательного распада, распыления, что покамест все старое не превратится в чистый хаос и не будет истерто в порошок, до тех пор нельзя говорить о появлении новых и устойчивых ценностей. Я сам слышал эти жуткие доклады и теперь прекрасно отдаю себе отчет в их полной исторической обоснованности»².

Лосев высоко ценил труд П.Флоренского «Столп и утверждение истины». Он отмечал, что «мировую перво-среду», лежащую в основе греческой философии, вскрыл П.Флоренский³.

На заседаниях Религиозно-философского общества Лосев познакомился со знаменитым поэтом-символистом Вячесла-

¹ Хюбшер А. Мыслители нашего времени. М., 1962. С. 316—318.

² Там же. С. 317.

³ Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. М., 1927. С. 447.

вом Ивановым. Здесь он в 1911 г. слушал его доклад «О границах искусства»; который потом вошел в книгу Иванова «Борозды и межи». Позднее Лосев неоднократно обращался к этой работе Иванова, чтобы сравнить его идеи с книгой Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Он считал, что Иванов перенес идеи Ницше об «аполлинийском» и «дионисическом» начале из аттической трагедии на общехудожественную область.

Вячеслав Иванов проявил живой интерес к молодому студенту, занимающемуся классической филологией. Он читал его дипломную работу «Мировоззрение Эсхила» и дал ей положительную оценку.

В конце концов Лосев получил право на выступления в Религиозно-философском обществе, здесь он сделал доклад о «Пармениде» и «Тимее» Платона. Таким образом, он был не только свидетелем деятельности русской религиозно-философской интеллигенции, но и активным участником тогдашнего процесса религиозно-философского возрождения.

Огромное влияние на Лосева оказали работы Владимира Соловьева, которого он считал наиболее крупным русским философом. Принцип «всеединства» Лосев сам пытался воплотить в своих работах. В конце своей жизни Лосев возвращается к духовному наследию Соловьева.

Лосев всегда стремился к универсализму, и не только в попытках объединения различных областей знания, таких, как философия, музыка, математика, филология, лингвистика, но и методологически, стремясь использовать различные философские методы мышления. Для понимания принадлежности Лосева к той или иной философской школе очень важна статья «Лосев» в третьем томе «Философской энциклопедии», написанная им самим. В ней говорится, что Лосев «в 20-х годах пытался сочетать элементы неоплатонизма с диалектикой Гегеля и философией Гуссерля. В дальнейшем, в 30—40-х годах, переходит на позиции марксизма».

Действительно, Лосев постоянно обращался к сложному понятийному аппарату неоплатонической философии, и прежде всего к понятию «эйдос». Гегеля он знал, как никто другой, и мог по памяти цитировать его «Логик» и «Феноменологию духа». Гегелевский дух историзма всегда присутствует в трудах Лосева, в его постоянном противостоянии «позитивиз-

му». С работами Гуссерля Лосев ознакомился, будучи студентом Московского университета. В последующем интерес к феноменологии проявился в исследованиях Лосевым философской и эстетической терминологии. Что касается марксизма, то обращение к нему, очевидно, не было только способом адаптации к советской реальности, с которой Лосев в действительности никогда не примирялся. В марксизме Лосев находил социальную основу для объяснения развития исторических и духовных процессов. Порой марксизм Лосева имел окраску социологии Дюркгейма, что, например, сказалось в определении античной мифологии, как перенесении на небо отношений родовой, общинной формации. Но как бы там ни было, есть основания полагать, что начиная с 1953 г. в работах Лосева содержится серьезная попытка освоить методологию марксизма.

В этом Лосев шел иным путем, чем, скажем, Николай Бердяев. Последний увлеклся марксизмом на раннем этапе своего творчества, но затем решительно от него отказался, хотя, по собственному признанию, он никогда не мог до конца преодолеть его влияния. Лосев, напротив, в молодости был далек от марксизма и проявил к нему интерес только в зрелый период своего творчества.

Как у всякого человека, у А.Ф.Лосева были свои достоинства и недостатки, свои симпатии и антипатии. Он любил иронизировать над собою и над своим собеседником. Поэтому занятия романтической иронией не было только данью профессиональных занятий историей эстетики. Он безумно любил музыку, в особенности Рихарда Вагнера. В 50—60-х годах в Москве было невозможно найти записи вагнеровских опер. Неожиданной страстью воспылил к Вагнеру Эвальд Васильевич Ильенков, который собрал записи всего «Кольца Небелунгов». Я познакомил Ильенкова с Лосевым и водил Лосева на слушания Вагнера на квартире Ильенкова, что занимало порой 5-6 часов. Помню, с каким восторгом Лосев воспринимал эту музыку и по дороге домой на Арбат воспроизводил на пустынных улицах ночной Москвы основные темы опер Вагнера.

Другой его любовью была страсть к собиранию книг. На книги уходили все профессорские заработки. В результате он собрал замечательную библиотеку, которая, правда, сгорела

после бомбежки — немецкая бомба разрушила старую арбатскую квартиру Лосева. Он собрал новую библиотеку (от старой остались отдельные обгоревшие тома) и очень ею дорожил. Он признавался мне: «Книги я люблю. Я не всегда их читаю, но знаю, на каком месте, на какой полке каждая из них стоит». Он буквально заболел, если обнаруживал, что книга исчезла с отведенного ей места. В собирании книг Лосев проявлял страсть и энергию настоящего букиниста.

Из всех книг он выделял три, которые он особенно любил и считал лучшими книгами, когда-либо написанными. Это — «Петербургские ночи» В.Одоевского, «Рождение трагедии из духа музыки» Ф.Ницше и «Закат Европы» О.Шпенглера. Ницше был любимым писателем Лосева, он его часто цитировал и широко использовал его антиномию «аполлоновского» и «дионисийского» начала. Мне представляется, что ницшеанское влияние чувствуется в интерпретации культуры Возрождения, которую А.Ф.Лосев дал в своей книге «Эстетика Ренессанса».

Блестящий знаток западной и, вообще, мировой культуры, А.Ф.Лосев высоко ценил традиции русской философской мысли, исследовал и популяризировал их. Он сам способствовал развитию и обогащению этих традиций. Мне кажется, что вклад А.Ф.Лосева в русскую философскую мысль еще до конца не исследован и здесь еще предстоит многое сделать.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Предисловие | 3 |
| Эсхатологические мотивы в легенде о граде Китеже | 6 |
| Русская литературная утопия: образ будущего | 33 |
| Философия любви в России | 66 |
| Константин Леонтьев о судьбах русской культуры | 104 |
| История и эсхатология: философия истории Николая Бердяева | 124 |
| «Мир искусства»: утопия эстетизма | 137 |
| Два образа Апокалипсиса: религиозно-философские мотивы в творчестве М.В.Нестерова | 186 |
| А.В.Лосев и традиции русской философской мысли | 197 |

Учебное издание

Шестаков Вячеслав Павлович

**ЭСХАТОЛОГИЯ И УТОПИЯ.
(Очерки русской философии и культуры)**

Зав. редакцией *Е.С.Ивашкина*

Редактор *О.В.Кирызов*

Компьютерная верстка *А.И.Попов*

Корректоры *Е.С.Ивашкина, В.А.Прокофьева*

Лицензия ЛР № 062093 от 25 января 1993 г.

Сдано в набор 05.05.95. Подписано в печать 10.06.95.
Формат 60×88/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 12,74.
Тираж 20000 экз. Заказ 1129.

Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС».
117571, Москва, просп. Вернадского, 88,
Московский педагогический государственный университет,
комн. 452, тел./факс 932-56-19, тел. 437-34-53.

Московская типография № 4 Комитета РФ по печати.
129110, Москва, ул. Б. Переяславская, 46.